



Том 1
Band 1

История Русской музыки в десяти томах

Geschichte der russischen Musik
in zehn Bänden



Aus dem Russischen:
THEO SANDER

WISSENSCHAFTLICHES FORSCHUNGSINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE
DES KULTURMINISTERIUMS DER UDSSR.

Geschichte der russischen Musik in zehn Bänden

Moskau „Musik“ 1983

Geschichte der russischen Musik in zehn Bänden

Erster Band

Die Rus 11. - 17. Jahrhundert

Autor des Bandes

J. W. KELDYSCH

Rezensenten:

Doktor der Kunstwissenschaft

T. N. LIWANOWA

Kandidat der Kunstwissenschaft

M. E. RITTICH

Redaktionskollegium:

J. W. KELDYSCH,

O. J. LEWASCHEWA, A. I. KANDINSKI

(L. = Leningrad, M. = Moskau, (Пг.) Pg. = Petersburg, (Спб.) Spb. = Sankt Petersburg

VOM REDAKTIONSKOLLEGIUM

Mit dem großen zehnbändigen Werk zur Geschichte der russischen Musik haben sich Herausgeber und Autorenteam die Aufgabe gestellt, den gesamten Entstehungs- und Entwicklungsprozess der russischen Musikkunst in seiner sozialen Bedingtheit und in seinen vielfältigen Verflechtungen mit den verschiedenen Aspekten des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens möglichst breit und umfassend darzustellen. Die Autoren hielten es nicht für möglich, die Geschichte auf eine Aneinanderreihung einzelner Höhepunkte zu reduzieren.

Ausgangspunkt und Leitlinie war dabei der bekannte Dreiklang nach B. W. Assafjew: „Komponist - Interpret - Zuhörer“.

Das bedeutet zum einen, die Schaffensprozesse im Detail zu untersuchen und die Gesetzmäßigkeiten ihrer Entwicklung aufzuzeigen. Die zweite Aufgabe besteht darin, aufzuzeigen, wie und in welchem Umfang neue Werke entstanden, wie die

„Klangatmosphäre“ der Zeit war, was dem Hörer auf der Konzertbühne und im Musiktheater geboten wurde. Schließlich ist es wichtig zu wissen, wie sich die verschiedenen Hörerkreise zu dem verhielten, was sie in der einen oder anderen Form kennenlernen durften. Dabei ist nicht nur das Konzert- und Musiktheaterrepertoire zu berücksichtigen, sondern auch der Bereich des Laienmusizierens, der in bestimmten Epochen (vor allem im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) eine sehr wichtige und oft entscheidende Rolle im Musikleben spielte.

W. I. Lenin schrieb: „Der Marxismus hat den Weg zu einer umfassenden, allseitigen Untersuchung des Prozesses des Entstehens, der Entwicklung und des Niedergangs der gesellschaftlichen und ökonomischen Formationen aufgezeigt, indem er die Gesamtheit aller gegensätzlichen Strömungen berücksichtigt, sie auf die genau bestimmten Lebens- und Produktionsbedingungen der verschiedenen Gesellschaftsklassen zurückführt, Subjektivismus und Willkür bei der Auswahl einzelner 'herrschender' Ideen oder bei ihrer Interpretation ausschließt und die Wurzeln aller Ideen und aller verschiedenen Tendenzen ausnahmslos im Zustand der materiellen Produktivkräfte aufdeckt“ (1, 57-58)¹.

¹ Nachfolgend geben die Zahlen in Klammern die Nummern der im Literaturverzeichnis zitierten Quellen an; kursive Zahlen nach dem Komma geben die Seitenangaben an.

Diese leninistische Position, die für die allgemeine Sozialgeschichte von unmittelbarer Bedeutung ist, behält ihre Gültigkeit auch für die historischen Einzeldisziplinen, zu denen die Musikgeschichte gehört. Die Vollständigkeit und Objektivität der Erfassung des Prozesses ist eine der Grundvoraussetzungen des wissenschaftlichen marxistisch-leninistischen Historismus, was nicht ausschließt, dass der Forscher einen bestimmten Standpunkt zum Wesen und zur Bedeutung der untersuchten Phänomene hat. Ohne einen klar formulierten ideologischen Standpunkt wird die wissenschaftliche Objektivität zu einem flügellosen Objektivismus, der sich auf eine rein äußerliche Beschreibung der Ereignisse beschränkt. Der Historiker, der irgendeinen Aspekt des gesellschaftlichen Geschehens untersucht, sollte sich immer an die Worte Lenins erinnern, dass „der Materialismus sozusagen die Parteilichkeit einschließt, die bei jeder Beurteilung der Ereignisse dazu zwingt, direkt und offen den Standpunkt einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe einzunehmen“ (4, 381-382).

Es ist das erste Mal in der Geschichte unserer Musikwissenschaft, dass ein so umfassendes und verallgemeinerndes Werk über die Geschichte der russischen Musik in Angriff genommen wurde. Ein solches Werk konnte erst in Angriff genommen werden, nachdem genügend Tatsachenmaterial gesammelt, die wichtigsten Knotenpunkte des historischen Prozesses untersucht, monographische Studien über das Werk der größten Meister der russischen Musik, über die Entwicklung der einzelnen Gattungen, über die Musikkultur und das Musikleben dieser und anderer Epochen veröffentlicht worden waren.

Bereits vor der Oktoberrevolution wurde in dieser Hinsicht viel geleistet. In den vorrevolutionären Zeitschriften allgemeinen Charakters finden wir eine Reihe von Veröffentlichungen, die hauptsächlich dokumentarisch-memoirenhaften oder biographischen Charakter haben. Trotz des zufälligen und unsystematischen Charakters dieser Veröffentlichungen kann kein Historiker der russischen Musik an ihnen vorbeigehen. W. W. Stassow war der erste, der die Notwendigkeit erkannte, das Andenken an die großen Meister der russischen Musik zu pflegen und alles, was mit ihrem Leben und Schaffen verbunden war, zu bewahren. Er schrieb die

ersten sorgfältig recherchierten Biographien über M. I. Glinka, M. P. Mussorgski, A. P. Borodin, die ersten Veröffentlichungen der Briefe von Glinka, A. S. Dargomyschki, A. N. Serow. Einen wertvollen Beitrag zur Entwicklung der musikgeschichtlichen Probleme leisteten die Werke so bedeutender Musikkritiker wie A. N. Serow, C. A. Cui, G. A. Laroche.

Viele Werke des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zur Geschichte der russischen Musik, wie zum Beispiel „Historischer Abriss der russischen Oper“ von W. Morkow (Petersburg, 1862), „Geschichte der russischen Oper“ von W. Tscheschichin (Moskau, 1905) und „Geschichte der musikalischen Entwicklung Russlands“ von N. Solowjow (Petersburg, 1910-1912), sind voller grober Fehler und haben einen oberflächlichen, amateurhaften oder sogar ignoranten Charakter.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Geschichte der russischen Kirchenmusik als ein besonderer Zweig hervorgehoben. Die Artikel und Essays von W. F. Odojewski, der die Idee der Nähe alter Kirchen- und Volksmelodien vertrat, waren für die Entstehung dieser Disziplin von großer Bedeutung. Wichtige Arbeiten zur russischen Kirchenmusik stammen von D. W. Rasumowski, S. W. Smolenski, W. M. Metallow und L. W. Preobraschenski. Trotz einer gewissen Einseitigkeit, die darauf zurückzuführen ist, dass diese Gelehrten die Kirchenmusik nicht im Zusammenhang mit der allgemeinen Entwicklung der russischen Kultur betrachteten, haben ihre Werke einen unbestreitbaren wissenschaftlichen Wert.

Am Ende des 19. Jahrhunderts entfaltete N. F. Findeisen eine außergewöhnlich intensive wissenschaftliche Forschungstätigkeit. Nachdem er eine große Anzahl von zuvor unbekanntem Archivmaterialien entdeckt hatte, legte er den Grundstein für eine solide Quellenbasis für die Geschichte der russischen Musik. Die Ergebnisse dieser langjährigen archivischen Forschungsarbeit wurden von Findeisen in einem grundlegenden zweibändigen Werk mit dem Titel „Essays zur Geschichte der Musik in Russland von den frühesten Zeiten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts“ (1928-1929) zusammengefasst, das auch heute, mehr als fünfzig Jahre später, nicht vollständig an Bedeutung verloren hat.

Während Findeisens Werk im Wesentlichen die Errungenschaften der vorrevolutionären russischen Musikwissenschaft bei der Erforschung der russischen Musikvergangenheit ergänzt und zusammenfasst, läuteten B. W. Assafjews Arbeiten zur russischen Musik der späten 20er Jahre eine neue Periode auf diesem Gebiet ein. Sie formulierten (wenn auch vielleicht nicht immer klar und präzise genug) die Grundprinzipien der sowjetischen Musikgeschichtsschreibung. In dem Artikel „Über das Studium der russischen Musik des XVIII. Jahrhunderts und zwei Opern von Bortnjanski“, der gewissermaßen eine methodologische Einführung in den Sammelband „Musik und Musikleben im alten Russland“ (Leningrad, 1927) darstellte, schrieb er mit Bezug auf die oberflächliche und bruchstückhafte Kenntnis der Werke der Komponisten dieses Jahrhunderts durch die früheren Forscher: „Natürlich konnte eine solche Art des Studiums bei ungenügender Vertrautheit mit den Quellen das Wesentliche nicht hervorbringen: ein Gefühl für die Epoche und den Stil“ (S. 8; kursiv von uns - J. K.). In seinem Buch „Russische Musik vom Beginn des XIX. Jahrhunderts“ (Moskau-Leningrad, 1930) verdeutlicht Assafjew seine methodischen Positionen. Er beschreibt sein Werk als „das Experiment eines historischen Überblicks über die russische Musik (bzw. die russische Musikkultur) nach ihren Gattungen“ und erklärt: „Diese Gattungen (sinfonische, theatralische, Kammer- und Salonmusik) werden keineswegs unter formalen und stilistischen Gesichtspunkten betrachtet, sondern als konkrete Gegebenheiten der sozial bedingten Formen des Musizierens („Musikentdeckens“) der Klassengesellschaft“ (S. V).

Assafjews monographische Werke der 20er Jahre über Glinka, Mussorgski und Tschaikowski enthüllen trotz des ihnen innewohnenden Subjektivismus die Innenwelt dieser Komponisten und enthalten zahlreiche subtile stilistische Beobachtungen².

² Diese Werke sind teilweise in dem Buch „Symphonische Etüden“ (Petersburg, 1922) zusammengefasst.

Das Studium des klassischen musikalischen Erbes wurde in dieser Zeit durch den Einfluss des Vulgärsoziologismus behindert, der die Werke der größten Komponisten als Ausdruck einer bürgerlichen oder feudal-krepostalischen Ideologie ablehnte, die dem sowjetischen System fremd war. Lunatscharskijs Artikel und Reden über russische Musik spielten eine wichtige Rolle bei der Kritik an solchen vulgarisierenden Tendenzen. Diese Reden sind eher journalistischer als wissenschaftlicher Natur, aber sie verteidigen konsequent die Idee des hohen Wertes der Kunst vergangener Epochen und die Notwendigkeit ihrer gründlichen Aneignung als Grundlage für die Schaffung einer neuen sozialistischen Kultur.

Trotz aller Schwierigkeiten und Fehlentwicklungen, die die sowjetische historische Musikwissenschaft in dieser Periode ihrer Entstehung zu überwinden hatte, gab es auch wertvolle Errungenschaften in der Erforschung der russischen Musik. Neben den bereits erwähnten Werken von B. W. Assafjew sind die vier Bände der von K. A. Kusnezow herausgegebenen „Geschichte der russischen Musik in Studien und Materialien“, die drei Bände der von A. N. Rimski-Korsakow herausgegebenen „Musikalischen Chronik“ sowie eine Reihe dokumentarischer Veröffentlichungen zu Mussorgski, Tschaikowski und anderen russischen Komponisten zu nennen.

In den 30er Jahren wurden die methodischen Grundlagen der sowjetischen Musikwissenschaft gefestigt, was sich positiv auf die Erforschung des russischen musikalischen Erbes auswirkte. Neue wissenschaftliche Kräfte traten auf den Plan und die Forschungsfront verbreiterte sich. So erschien 1938 das Buch „Essays und Materialien zur Geschichte der russischen Musik“ von T. N. Liwanowa, das zum ersten Mal nach einer langen Pause die Aufmerksamkeit auf die russische musikalische Antike und die Probleme der sogenannten „Übergangszeit“ (Ende des 17. bis Anfang des 18. Jahrhunderts) lenkte. Die Erweiterung der Quellenbasis und die Etablierung eines wirklich objektiven Blicks auf die wichtigsten Phänomene der russischen Musik ermöglichten die erste Erfahrung einer Verallgemeinerung des gesamten historischen Prozesses ihrer Entwicklung, wenn auch noch im bescheidenen Rahmen eines Lehrbuchs für Konservatorien. Es handelt sich um die von M. S. Pekelis herausgegebene zweibändige Geschichte der russischen Musik (Moskau, 1946), deren Hauptmerkmale auch heute noch unangefochten sind.

Einen besonders intensiven Charakter erlangte die Forschungsarbeit zur Geschichte der russischen Musik in der Nachkriegszeit. Ein herausragendes Ereignis war das Erscheinen des Buches von B. W. Assafjew „Glinka“ (Moskau, 1947), das das kreative Bild des großen Begründers der russischen Musikklassiker in vielerlei Hinsicht auf neue Weise beleuchtet. Glinka ist außerdem eine zweibändige Monographie von T. N. Liwanowa und W. W. Protopopow (Moskau, 1955), mehrere Sammlungen, eingehende analytische Studien von W. A. Zukkerman – „Glinkas „Kamarinskaja“ und ihre Traditionen in der russischen Musik“ (M., 1957) gewidmet. , W. W. Protopopow über „Iwan Sussanin“. Großmonografische Werke über Tschaikowski von A. A. Alschwang (M., 1951), N. W. Tumanina (Bd. 1. M., 1962; Bd. 2. M., 1968), Dargomyschski - M. S. Pekelis (Bd. 1. M., 1966; Bd. 2. M., 1973), Mussorgski - N. Chubow (M., 1969), Borodino - A. N. Sochora (M.-L., 1965), Rimski-

Korsakow - A. A. Solowzowa (M., 1948; 2. Aufl. M., 1967) und A. I. Kandinski (M., 1979), A. Rubinstein - L. A. Barenboim (Bd. 1. L., 1957; Bd. 2. L., 1962), Rachmaninow - J. W. Keldysch (M., 1973) und W. N. Brjanzewa (M., 1976) und andere.

Hier sind nur einige der wichtigsten monographischen Werke über die großen Meister der russischen Musik des 19. und frühen 20. Darüber hinaus wurden zahlreiche Spezialstudien zu einzelnen Werken, Gattungen und Stilmerkmalen einzelner Komponisten veröffentlicht.

Gleichzeitig wurde eine umfangreiche Quellenforschung betrieben, die zur Herausgabe kompletter Sammlungen der Werke von Glinka, Tschaikowski, Rimski-Korsakow, Mussorgski (die letzte ist noch nicht abgeschlossen), umfangreicher Brief- und Memoirenliteratur sowie verschiedener Arten von dokumentarischen Veröffentlichungen führte. Von großem Wert sind die vollständigen oder teilweisen Ausgaben des musikkritischen Nachlasses von W. F. Odojewski, W. W. Stassow, A. N. Serow, G. A. Laroche, W. G. Karatygin und anderen bedeutenden Vertretern des russischen Musikdenkens des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Es ist unmöglich, in diesem Zusammenhang nicht das grundlegende Werk von T. N. Liwanowas „Musikalische Bibliographie der russischen periodischen Presse des 19. Jahrhunderts“ (Bände 1-6, M., 1960-1969) zu erwähnen, die es dem Forscher ermöglicht, sich leicht in dem riesigen Reichtum der russischen Presse zu orientieren und unschätzbare Material für das Studium der Prozesse des Musiklebens zu liefern. Die gleiche Aufgabe wird unter einem anderen Aspekt in dem von G. B. Bernandt und I. M. Jampolski verfassten Originalwörterbuch „Wer schrieb über Musik“ (Bd. 1-3. M., 1971-1979) gelöst. Die Geschichte der musikalischen und ästhetischen Auffassungen und die Auseinandersetzungen, die um einzelne schöpferische Phänomene entstanden sind, sind Gegenstand des verallgemeinernden Werkes von J. A. Kremlow „Russisches Denken über Musik“ (Bde. 1-3. L., 1954-1960).

Es ist nur natürlich, dass sich die Aufmerksamkeit der sowjetischen Musikwissenschaftler in erster Linie auf die glanzvollste Epoche der russischen Musik konzentrierte, die klassische Periode, in der die Werke entstanden, die ihr internationale Anerkennung brachten. Doch bereits in den 20er Jahren wies B. W. Assafjew in dem zitierten Artikel auf den historischen und künstlerischen Wert eines großen Teils der russischen Musik des 18. Jahrhunderts hin und stellte die festgefügte Meinung der vorrevolutionären Historiker über ihre totale Imitation in Frage: „Was die russischen Komponisten der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts hat man unvernünftigerweise ein äußerst ungerechtes Urteil gefällt, indem man sie als der Gabe der schöpferischen Erfindung beraubt und als gebrandmarkter Nachahmer betrachtet hat. Ich wiederhole - es ist unvernünftig, weil nach meiner Beobachtung alle Urteile dieser Art nicht auf einer bedingungslosen Assimilation des gesamten untersuchten Materials beruhen, sondern auf Hörensagen“ (S. 9). Assafjew schrieb auch, dass es „großer Anstrengungen“ bedarf, um die Bedeutung des vergessenen Erbes vergangener Epochen wirklich tief zu verstehen und zu würdigen: „Nur durch beharrliches und ausdauerndes Verstehen und Verarbeiten, durch das Bemühen zu begreifen und nicht nur nach persönlichem Geschmack zu akzeptieren oder abzulehnen, ist es möglich, in die musikalische Vergangenheit einzudringen und die Klangkomplexe der Vergangenheit nach ihren inhärenten Eigenschaften und Funktionen, nach den Gründen, die sie hervorgebracht haben, und nach ihrem Einfluss auf die Zukunft zu beurteilen.“

In seinem wenige Jahre später erschienenen Buch „Russische Musik vom Beginn des 19. Jahrhunderts“ betont der Forscher noch deutlicher die direkte Entwicklungslinie von den ersten russischen Rednern des 18. Jahrhunderts bis zu

Glinkas klassischen Opernmeisterwerken: „Was in den Experimenten von Fomin und Bortnjanski nur angedeutet war, ist hier zu einem straff organisierten System gewachsen“ (S. 9). Im selben Werk weist Assafjew auf den hohen Wert der altrussischen Kultgesänge hin und wirft den sowjetischen Musikwissenschaftlern vor: „Leider und zu unserer Schande bleiben die russischen Musikforscher, was die altrussische Musik betrifft, weit hinter den „Bildermachern“ zurück und irren ängstlich im Dunkeln umher, während die Arbeit an der Erforschung der altrussischen Malerei von Jahr zu Jahr mehr wertvolle Entdeckungen liefert“ (S. 125).

Wirklich positive Veränderungen in der Erforschung sowohl der russischen musikalischen Antike als auch der „Vor-Glinka“-Periode, die unmittelbar die glanzvolle klassische Blüte der russischen Musik vorbereitete, traten jedoch erst ab Ende der 30er Jahre ein. Die „ersten Schwalben“ in dieser Hinsicht waren das bereits erwähnte Buch von T. N. Liwanowa und A. S. Rabinowitschs Werk „Russische Oper vor Glinka“, das in den Vorkriegsjahren geschrieben, aber erst 1948 veröffentlicht wurde.

In den 40er und 50er Jahren zogen diese Perioden der Entwicklung der russischen Musik die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich. Auf dem Gebiet der russischen musikalischen Mediävistik spielt M. W. Braschnikow, der die Schule der Musikwissenschaftler - „Altertumsforscher“ - leitete, eine besonders wichtige Rolle. Die wichtigsten seiner Werke sind „Wege der Entwicklung und Aufgaben der Entzifferung des Krjuki-Noten-Gesangs“ (L., 1949) und „Altrussische Musiktheorie“ (L., 1972). Eine Reihe von Braschnikows Studien, die in verschiedenen zeitgenössischen Ausgaben veröffentlicht wurden, sind in seiner posthum erschienenen Sammlung „Beiträge zur altrussischen Musik“ (L., 1975) zusammengefasst. Braschnikows Forschungsprinzipien werden heute von einer Gruppe seiner Schüler erfolgreich weiterentwickelt.

W. M. Beljajews Bücher „Altrussische Musikschrift“ (M., 1962) und N. D. Uspenskis „Altrussische Gesangkunst“ (M., 1965, 2. Aufl. -1971) leisteten einen wesentlichen Beitrag zur Erschließung von Fragen der altrussischen Musik. Die Probleme des russischen Mehrstimmigkeitsgesangs, der sich in der kirchenmusikalischen Praxis in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts etablierte („Partes-Gesang“), werden in der Arbeit von S. S. Skrebkov „Russische Chormusik des 17. - Anfang des 18. Jahrhunderts“ (Moskau, 1969) sowie in einer Reihe wertvoller Veröffentlichungen von W. W. Protopopow behandelt. Erwähnenswert sind auch die Werke der ukrainischen Musikwissenschaftler N. A. Gerassimowa-Persidskaja und A. W. Konotop, die sich vor allem mit den neuen musikalischen Phänomenen des 17. Jahrhunderts befassen.

Sowjetische Musik- und Medienwissenschaftler, auch junge, nehmen erfolgreich an verschiedenen internationalen Konferenzen und Symposien teil: Es handelt sich um die seit 1966 alle drei Jahre in Bydgoszcz (*Bromberg*), Polen, stattfindenden Festivals und wissenschaftlichen Tagungen über die alte Musik Ost- und Mitteleuropas (die Tagungsberichte sind in „Musica antiqua“ veröffentlicht), ein 1964 von der Slowakischen Akademie der Wissenschaften anlässlich des 1100. Jahrestages der Mission von Kyrill und Methodios veranstaltetes Symposium über die Ursprünge der slawischen Musik (die Tagungsberichte sind veröffentlicht in „Anfänge der slawischen Musik“. Bratislava, 1960), eine Konferenz über altslawische Musik 1971 in Sofia und ein Symposium, das speziell dem „Bulgarischen Lied“ gewidmet war, 1981 in Sofia.

All dies hat eine neue Etappe in der russischen Musikmediävistik eingeleitet und nicht nur die bestehenden Vorstellungen über die altrussische Musik erheblich erweitert und ergänzt, sondern in einigen Fällen auch dazu geführt, dass wir das eine oder andere Phänomen auf eine andere Weise betrachten. Die Forschungsarbeiten

auf diesem Gebiet gehen weiter und werden neue wertvolle Ergebnisse hervorbringen.

Weniger bedeutend sind die Leistungen der letzten Jahrzehnte bei der Erforschung der so genannten „Vor-Glinka-Zeit“, die das 18. und die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts umfasst. Diese Definition ist bedingt und streng historisch und hält der Kritik nicht stand. Das 18. Jahrhundert ist alles andere als homogen und kann in mindestens drei klar unterscheidbare Phasen unterteilt werden. Das erste Viertel des 19. Jahrhunderts, das durch eine starke Zunahme des Nationalbewusstseins im Zusammenhang mit den napoleonischen Kriegen und dem Aufkommen der Dekabristenbewegung gekennzeichnet ist, stellt eine neue Phase in der Entwicklung der nationalen Kultur dar. In dieser Zeit wurden die Voraussetzungen für die Entstehung einer nationalen klassischen Musikschule geschaffen, als deren Leiter und Begründer M. I. Glinka zu Recht gilt.

Bereits in den 20er Jahren erschienen in der Sammlung „Musik und Musikleben im alten Russland“ (L., 1927) umfangreiche Aufsätze von B. W. Assafjew über die Opern von Bortnjanski und die Theatermusik von Koslowski, von A. N. Rimski-Korsakow über den Autor der ersten Sammlung von Liedern des romantischen Typs, A. W. Finagin über Fomin als Opernkomponist, W. A. Prokofjew über das Liedwerk von Koslowski und über den Librettisten einer der populärsten russischen Opern jener Zeit, des "Sankt Petersburger Gasthofs", M. A. Matinski. Obwohl die meisten dieser Artikel (mit Ausnahme des Artikels von Assafjew) in erster Linie dokumentarischen und faktischen Charakter haben, enthielten sie viele wertvolle, genau überprüfte Informationen und bildeten eine zuverlässige Grundlage für die weitere Vertiefung des Werks der genannten Komponisten des 18. Jahrhunderts.

1949 erschien eine kurze Monographie von B. W. Dobrochotow über Fomin (2. Aufl. M., 1969) und 1950 über Bortnjanski mit dem Schwerpunkt auf seinen Instrumental- und Opernwerken. Letzteres wird in gewisser Weise durch eine spezielle Studie von S. S. Skrebkow „Bortnjanski - Meister des russischen Chorkonzerts“ ergänzt („Jahrbuch des Instituts für Kunstgeschichte der Akademie der Wissenschaften der UdSSR“, Bd. 2, M., 1948). Neues Material über diesen Komponisten finden wir in den Studien von A. S. Rosanow „‘Das Fest des Seigneurs‘, eine Oper von D. S. Bortnjanski“ und „Franz-Hermann Laferrière, Librettist von D. S. Bortnjanski“ („Musikalisches Erbe“, Bd. 3 und 4. M., 1970, 1976), sowie in der Monographie von M. G. Rizarewa „Komponist Bortnjanski“ (L., 1979). Erwähnenswert ist auch die ukrainische Monographie über Bortnyanski von W. F. Iwanow (Kiew, 1980) und der Aufsatz von O. E. Lewaschewa über die Lieder von Koslowski (Sammlung „Russisch-polnische Musikbeziehungen“, M., 1963). Die Monographie von G. F. Fesechko „I. E. Chandoschkin“ (L., 1972) enthält wertvolles Faktenmaterial. L. A. Fedorowskajas Monographie „Komponist Stepan Dawydow“ (L., 1977) behandelt zum ersten Mal umfassend das Leben und Wirken dieses begabten Musikers des frühen 19. Jahrhunderts.

Das Buch von B. L. Volman „Russische gedruckte Noten des XVIII. Jahrhunderts“ (L., 1957) enthält nicht nur Informationen über die Veröffentlichung, sondern auch über die Entstehungsgeschichte einiger Werke. In W. A. Natansons Werk „Die Geschichte der russischen Kunst des Klavierspielens“ (M., 1960) finden sich neben der Charakterisierung der ersten Versuche des Klavierbaus im 18. und frühen 19. Jahrhundert auch zahlreiche Informationen über das Konzertleben und die musikalische Ausbildung in dem vom Autor behandelten Zeitraum.

Die „Vor-Glinka-Periode“ der russischen Musik umfasst manchmal unangemessenerweise das Werk von Komponisten, die im 19. Jahrhundert halb verächtlich als „Dilettanten“ bezeichnet wurden. Zu dieser Gruppe gehören vor allem

Meister des Lied- und Romantikgenres - A. A. Aljabjew, A. E. Warlamow und A. L. Gurilew, die chronologisch gesehen keine Vorgänger, sondern Zeitgenossen und Weggefährten Glinkas sind. Das Werk dieser Komponisten wurde auch zum Gegenstand ernsthafter Studien in der sowjetischen Musikwissenschaft³.

³ In der vorrevolutionären Zeit wurden nur kleine und unvollständige Werke über diese Komponisten geschaffen: Bilitsch S. K. A. E. Warlamow. - RMG (*Russische Musikzeitung*), 1901, Nr. 45- 47, 49; Timofejew G. N., A. A. Aljabjew. M., 1912.

Es sind große und ernsthafte Monografien von B. S. Steinpress mit dem Titel „Seiten aus dem Leben von Aljabjew“ (Moskau, 1956) und „Aljabjew im Exil“ (Moskau, 1959) sowie von B. V. Dobrokhotov mit dem Titel „Alexander Aljabjew“ (Moskau, 1966) und von N. A. Listowa mit dem Titel „Alexander Warlamow“ (Moskau, 1968) erschienen.

Neben den monografischen Werken entstanden auch große Überblickswerke zur russischen Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Dazu gehört das zweibändige Werk von T. N. Liwanowas zweibändiges Werk „Die russische Musikkultur des XVIII. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zur Literatur, zum Theater und zum Leben“ (M., 1952-1953), J. W. Keldyschs „Russische Musik des XVIII. Jahrhunderts“ (M., 1965), „Essays über russische Musik. 1790-1825“ (L., 1956), erstellt von einem Autorenteam.

Es ist weder möglich noch notwendig, alles aufzulisten, was von sowjetischen Musikwissenschaftlern über die russische Musik dieser Periode geschrieben wurde. Daher beschränken wir uns darauf, nur auf die wichtigsten Werke hinzuweisen. Der obigen Liste ist eine ganze Reihe von Büchern des Schweizer Gelehrten R. A. Mooser über die russische Musik des 18. Jahrhunderts hinzuzufügen, insbesondere sein dreibändiges Hauptwerk „Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siecle“ (Genf, 1948-1951), das die reichhaltigste Quelle für Fakten über das russische Musikleben dieses Jahrhunderts darstellt.

Nicht weniger wichtig als die Literatur über Musik ist die direkte Bekanntschaft mit ihren lebenden Denkmälern. In diesem Sinne haben die Veröffentlichungen über die altrussische Musik von M. W. Braschnikow („Neue Denkmäler des Krjuki-Noten-Gesangs“. L., 1967, „Denkmäler des Krjuki-Noten- Gesangs“. L., 1974) und N. D. Uspenski („Beispiele der altrussischen Gesangskunst“. L., 1968; 2. Ausgabe - 1971), die dreibändige Anthologie unter der Redaktion von S. L. Ginsburg „Geschichte der Musik in Notenbeispielen“ (L.-M., 1940-1952; 2. Ausgabe - 1958-1970), in der Werke oder Fragmente von großen Komponisten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts vorgestellt werden, eine große Bedeutung. Weitere Spezialausgaben sind die Sammlungen „Russische alte Klaviermusik“ (M.-L., 1946), herausgegeben von A. N. Drosdow und T. Trofimowa, und „Textsammlung zur Geschichte der Klaviermusik in Russland“ (Bd. 1. M. - L., 1949, herausgegeben von L. A. Barenboim und W. I. Musalewski; Bd. 2. M., 1956, herausgegeben von W. A. Natanson und A. A. Nikolaew). Seit 1972 gibt der Verlag „Musik“ in Moskau eine Reihe von Publikationen „Denkmäler der russischen Musik“ heraus, die vom Allrussischen Forschungsinstitut für Kunstgeschichte erarbeitet wurden (bis 1980 erschienen acht Ausgaben). Für das Studium der frühen Perioden der russischen Musik sind auch die in der Ukraine erschienenen Publikationen wichtig: „Lehrbuch der ukrainischen Musik vor der Oktoberrevolution“. Arrangement und Kommentar von O. J. Schreer-Tkatchenko (Kiew, 1970) und „Materialien zur Geschichte der ukrainischen Musik. Partes-Konzert“. Die Bearbeiterin und Autorin des einleitenden Artikels ist N. O. Gerasimowa-Persidskaja (Kiew, 1976).

Die große Menge an neuem Forschungsmaterial und eine neue Einstellung zu einer Reihe von Phänomenen der russischen Musikkunst, die in den Nachkriegsjahren aufkamen, machten es notwendig, den gesamten Prozess der Entwicklung der russischen Musik neu zu überdenken, die Schwerpunkte anders zu setzen und einige der etablierten Standpunkte zu revidieren. Ein Versuch eines solchen neuen Verständnisses waren die Lehr- und Handbücher zur Geschichte der russischen Musik von J. W. Keldysch (Bde. 1-3. M., 1947-1954), des Pädagogenteams des Moskauer Konservatoriums unter der Herausgeberschaft von N. W. Tumanina (Bde. 1-3. M., 1957-1960), des Autorenteam unter der Herausgeberschaft von A. I. Kandinski (drei Bände dieses Lehrbuchs Bd. 1. 1. M., 1972; Bd. 2, ч. 2-3. M., 1979, 1981).

Eine Reihe von Hauptwerken ist der Geschichte bestimmter Arten des Musizierens und des musikalischen Schaffens gewidmet. Dazu gehören die Bücher „Russische Klaviermusik“ (M., 1963-1969) von A. D. Alekseev, die den Entwicklungsprozess der Klaviermusik in Russland von den Anfängen bis zum Beginn des XX. Jahrhunderts behandeln, „Russische Geigenkunst“ (M. L., 1961) von I. M. Jampolski, das 2. und 3. Buch „Geschichte der Cellokunst“ (M., 1957-1965) von L. S. Ginsburg, „Russische klassische Romantik des XIX. Jahrhunderts“ (M., 1956) von W. A. Wasina-Grossman. Eine Reihe von Büchern von A. A. Gozenpud über die Geschichte des Musiktheaters in Russland: „Russisches Musiktheater in Russland vor Glinka“ (L., 1959), drei Bücher „Russisches Musiktheater des XIX. Jahrhunderts“ (L., 1969-1973), „Russisches Operntheater an der Wende vom XIX. zum XX. Jahrhundert“ (L., 1975), „Schaljapin und die russische Oper“ (L., 1976), die sich durch eine außergewöhnliche Fundiertheit, Vollständigkeit und Reichhaltigkeit des Materials auszeichnen.

Bei der Arbeit an diesem Werk hat das Team des Autors alle Errungenschaften der sowjetischen und vorrevolutionären russischen Musikwissenschaft berücksichtigt. Dies erübrigte jedoch nicht den direkten Bezug auf Primärquellen und die umfassende Nutzung des in verschiedenen Archiven verstreuten handschriftlichen Materials. Dies war insbesondere für jene Epochen der russischen Musikgeschichte notwendig, die von der bisherigen Forschung vernachlässigt oder nicht aktiv genug erforscht worden waren.

Die Autoren sind von der tiefen Überzeugung ausgegangen, dass die russische Musik als ein Aspekt der gesamten nationalen Kunstkultur nicht losgelöst von ihrer Verbindung mit der Literatur, dem Theater und der bildenden Kunst betrachtet werden kann. Aus diesem Grund haben sie versucht, die wichtigsten Errungenschaften in der Erforschung dieser verwandten Bereiche zu berücksichtigen, wobei sie sich bewusst sind, dass deren Entwicklung nicht immer völlig synchron verläuft.

Eines der wichtigsten Grundthemen der russischen Musikgeschichte ist die Frage nach ihren internationalen Verbindungen und ihrer weltweiten Bedeutung. Das Autorenteam lehnt die im Grunde unwissenschaftlichen Theorien der „Selbststilisierung“ und „Originalität“, die einige Werke über die russische Musikvergangenheit geprägt haben, entschieden ab. Unserer Meinung nach hat sich die russische Musik nie in völliger Isolation entwickelt. In der ältesten Periode waren die kulturellen Beziehungen zwischen Russland und Byzanz entscheidend für ihre Entwicklung. Jahrhundert intensivierte sich die Beziehungen zum Westen, besonders intensiv im XVIII. Jahrhundert. Der Charakter dieser Beziehungen war unterschiedlich. Während anfangs die westliche Kultur die russische als eine stärkere und höhere beeinflusste, erlangte die russische Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Weltbedeutung und wurde zur Quelle vieler fortschrittlicher und innovativer Tendenzen im Schaffen der Komponisten westeuropäischer Länder. Die „Einflusstheorie“, die alles Neue in der russischen Literatur und Kunst mit dem

Einfluss anderer nationaler Kulturen oder mit direkten Entlehnungen erklärte, wurde von der sowjetischen Wissenschaft längst verworfen. Ebenso unhaltbar ist die gegenteilige Tendenz, die russische Kunstkultur als eine Art geschlossenes Gebilde ohne Kontakt zur Außenwelt zu betrachten.

Bei der Periodisierung der russischen Musikgeschichte folgten die Autoren den allgemeinen Prinzipien der sowjetischen Geschichtswissenschaft, berücksichtigten aber auch die Besonderheiten der Entwicklung der Musikkultur. Der erste Band ist der Musik der Alten Rus XI.-XVII. Jahrhundert gewidmet, mit besonderer Betonung des XVII. Jahrhunderts als Wendepunkt in der russischen Kultur, der zweite und dritte Band - dem XVIII. Jahrhundert. Der zweite Band charakterisiert die allgemeinen Entwicklungsprozesse der Musikkultur, die entsprechend der Einteilung der russischen Literaturgeschichte in drei Perioden betrachtet werden; der dritte Band enthält monographische Kapitel über Komponisten, deren Schaffen ganz oder zum großen Teil mit dem letzten Drittel dieses Jahrhunderts verbunden ist. Der vierte Band behandelt die Musikkultur Russlands im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts - die Zeit der napoleonischen Kriege und des Aufschwungs der Dekabristenbewegung.

Die Periodisierung wird durch Lenins Konzept der drei Etappen der Befreiungsbewegung in Russland weiter präzisiert (vgl. 2, 261). Der fünfte Band entspricht der ersten Phase dieser Bewegung und umfasst den Zeitraum von 1825 bis Mitte der 50er Jahre; Glinka und eine Gruppe seiner Zeitgenossen stehen hier im Mittelpunkt. Drei Bände - der sechste, siebte und achte - sind der zweiten, der „abweichenden“ Phase gewidmet, die aufgrund der enormen Materialfülle von Mitte der 50er bis Mitte der 90er Jahre reicht. Neben einer allgemeinen Analyse der Prozesse des Musiklebens (Musiktheater, Konzertleben, Kritik, Musikerziehung und -bildung) werden Monographien über Serow, A. Rubinstein, Balakirew, Cui, Mussorgski, Borodin, Rimski-Korsakow und Tschaikowski erscheinen. Die beiden letzten Bände - der neunte und der zehnte - werden die Musikkunst der dritten, von Lenin als „proletarisch“ definierten Etappe der Befreiungsbewegung behandeln, d.h. das späte 19. und frühe 20. Jahrhundert.

Sie reicht bis zur Großen Sozialistischen Oktoberrevolution. Die nachrevolutionäre Periode wird in der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt, da sie Gegenstand der früheren mehrbändigen Studien „Geschichte der sowjetrussischen Musik“ (Bde. 1-4. M., 1956-1963) und „Geschichte der Musik der Völker der UdSSR“ (Bde. 1-5. M., 1970-1974) war.

Verwendete Abkürzungen

BAN - Bibliothek der Akademie der Wissenschaften der UdSSR (Leningrad)
GBL - Abteilung für Manuskripte der Lenin-Staatsbibliothek der UdSSR (Moskau).
GIM - Abteilung für handschriftliche Quellen des Staatlichen Historischen Museums (Moskau).
GPB - Handschriftenabteilung der Staatlichen Öffentlichen Bibliothek Saltykow-Schtschedrin (Leningrad).
ZGADA - Zentrales Staatliches Archiv für alte Urkunden der UdSSR (Moskau)
ZNB - Zentrale wissenschaftliche Bibliothek der Akademie der Wissenschaften der Ukrainischen SSR (Kiew)

Arch. com. - Sammlung der Archäographischen Kommission
Woskr. - Sammlung des Klosters der Auferstehung Neues Jerusalem
Syn. sing. - Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang
Sol. -Sammlung des Solowezki-Klosters
Sof. -Sammlung der Nowgoroder Sophienkathedrale
Uwar. -Sammlung Uwarow
Usp. -Sammlung der Moskauer Uspenski-Kathedrale
Schtschuk. -Sammlung Schtschukin
RMG - Russische Musikzeitung
SM - Sowjetische Musik
TODRL - Beiträge der Abteilung für altrussische Literatur des Instituts für russische Literatur der Akademie der Wissenschaften der UdSSR
MGG — Die Musik in Geschichte und Gegenwart

EINLEITUNG

ZUR GESCHICHTE DES STUDIUMS DER ALTRUSSISCHEN MUSIK

Die altrussische Musik ist ein wesentlicher Bestandteil des reichen künstlerischen Erbes des alten Russlands, auf das wir zu Recht stolz sind. Im Vergleich zu anderen Bereichen dieses bemerkenswerten Erbes ist sie jedoch noch wenig erforscht. Die Denkmäler der altrussischen Literatur haben seit dem Ende des 18. Jahrhunderts die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, und heute liegen die meisten von ihnen in einer großen Zahl von kritisch überprüften und wissenschaftlich kommentierten Publikationen vor. Dutzende, manchmal Hunderte von Studien widmen sich einzelnen, besonders herausragenden Denkmälern. Es sind große Überblickswerke entstanden, die den Entstehungsprozess und die historische Entwicklung der altrussischen Literatur beleuchten, ihren Platz und ihre Rolle im kulturellen und soziopolitischen Leben ihrer Zeit aufzeigen, die Besonderheiten ihrer künstlerischen, bildlichen und sprachlichen Struktur, ihrer Methode, ihres Gattungssystems usw. analysieren. Die Arbeit an der Sammlung und Erforschung der literarischen Denkmäler wird bis heute mit unermüdlicher Aktivität fortgesetzt.

In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wurde der Grundstein für eine hohe wissenschaftliche Tradition in der Erforschung der altrussischen bildenden Kunst und Architektur gelegt, die in unserer Zeit durch die Arbeit einer großen Gruppe sowjetischer Kunstwissenschaftler so glänzende Früchte getragen hat. Dank der Bemühungen mehrerer Generationen von Forschern konnten viele wertvolle Werke der altrussischen Kunst, die lange Zeit vergessen und unbekannt waren, oft halb zerstört oder beschädigt und unter den Schichten späterer Epochen verborgen, wieder zum Leben erweckt und einer allgemeinen kulturellen Nutzung zugeführt werden. Ständig werden neue Entdeckungen gemacht, Denkmäler restauriert, die durch die Zeit oder die Unwissenheit der Nachgeborenen, die den Schöpfungen ihrer Vorgänger keinen Respekt zollten, teilweise zerstört und beschädigt wurden.

Auch bei der Sammlung des dokumentarischen Materials zur altrussischen Musik und seiner wissenschaftlichen Aufarbeitung sind unbestreitbare Erfolge zu verzeichnen, aber es bleibt noch viel zu tun. Die Quellenbasis ist bisher nur unzureichend erschlossen, riesige Bestände an Gesangshandschriften sind nicht systematisch untersucht und teilweise gar nicht berücksichtigt worden. Die Erweiterung dieser Quellenbasis, die Erschließung neuer Quellen und die eingehende paläographische, tertiäre und musikalisch-stilistische Analyse bereits bekannter Denkmäler bleibt die wichtigste und vordringlichste Aufgabe. Gleichzeitig soll versucht werden, den gesamten Prozess der Musikentwicklung in Altrussland aus einer breiteren kulturgeschichtlichen Perspektive zu betrachten, ihren Platz im Gesamtkomplex der altrussischen Kultur zu bestimmen, ihre Verbindungen und Wechselbeziehungen zu anderen Künsten nachzuzeichnen.

Die Autoren der ersten dokumentarischen Veröffentlichungen über die altrussische Musik, die in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts erschienen, waren keine Musikwissenschaftler, sondern Archäographen, Historiker und Liebhaber des russischen Altertums. Die Werke von W. M. Undolski (282) und I. P. Sacharow (249) enthalten Auszüge aus musiktheoretischen Abhandlungen des 17. Jahrhunderts und handschriftliche Dokumente, die wertvolle sachliche Informationen über die Gesangkunst des vorpetrinischen Russlands enthalten. Diese Autoren haben sich jedoch nicht mit den Musikdenkmälern selbst beschäftigt. Fragen im Zusammenhang mit der Erforschung der Stilistik des altrussischen Kirchengesangs und der Ursprünge seiner melodischen Originalität wurden erstmals in einer Artikelserie von W. F. Odojewski Anfang der 60er Jahre aufgeworfen. Odojewski betrachtete den altrussischen Kirchengesang und das alte Volkslied als zwei Seiten einer einzigen nationalen Musikkultur, zwischen denen eine enge und ständige Wechselwirkung bestand. In einem seiner Artikel (174) weist er darauf hin, dass diese Idee in seinem Dialog und seinen Gesprächen mit M. I. Glinka entstand. Später diente sie als Ausgangspunkt für die Forschungen anderer Autoren auf diesem Gebiet.

Trotz ihres skizzenhaften und unvollständigen Charakters haben Odojewskis Arbeiten das wissenschaftliche Interesse an der altrussischen Gesangkunst geweckt und eine Reihe richtiger Positionen aufgezeigt, die später durch ein breiteres und detaillierteres Studium des Materials bestätigt wurden. In den Jahren 1867-1869 erschien D. W. Rasumowskis grundlegendes Werk „Der Kirchengesang in Russland“ (3 Teile), das in vielerlei Hinsicht bis heute seine grundlegende Bedeutung behalten hat. Neben einer Fülle wertvoller historischer Informationen analysiert das Buch ausführlich und detailliert die Struktur des Krjuki-Noten-Gesangs, versucht seine theoretischen Grundlagen zu klären und gibt eine Anleitung zum Lesen der altrussischen Gesangsnotation (Krjuki-Noten- und Demestvenny-Schrift (*Dorfgesang*)).

Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelte sich die Arbeit von S. W. Smolenski, W. M. Metallow, I. I. Wosnessenski, A. W. Preobraschenski¹ und anderen Wissenschaftlern, die den von Rasumowski eingeschlagenen Weg fortsetzten.

¹ Preobraschenski setzte seine Forschungsarbeit auch nach der Oktoberrevolution fort. Seine letzten Veröffentlichungen stammen aus den 20er Jahren.

Sie haben seine Forschungsergebnisse weiterentwickelt und vertieft, umfangreiches neues Material herangezogen, den Umfang der Forschungsprobleme erweitert und teilweise seine Auffassungen zu bestimmten Fragen revidiert.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann das Sammeln von Gesangshandschriften in mehr oder weniger großem Umfang. Einer der wichtigsten Initiatoren war Odojewski. Große Verdienste auf diesem Gebiet erwarb sich auch Smolenski, dem wir die Entstehung der wertvollsten Handschriftensammlung der Moskauer Synodalschule für Kirchengesang verdanken, die sich heute im GIM befindet. Viele Gesangmanuskripte wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Amateursammlern und gelehrten Archäographen zusammengetragen, deren wissenschaftliches Hauptinteresse nicht der Musik galt. Heute sind die meisten dieser Sammlungen in den staatlichen Bibliotheken und Archiven in Moskau und Leningrad vereint, was die Arbeit der Forscher auf dem Gebiet der altrussischen Musik sehr erleichtert.

Wertvolles Material für das Studium der weltlichen Musik im alten Russland liefern Untersuchungen über Volksmusikinstrumente und Spielmänner (*Gaukler, wandernde Komödianten*) von A. S. Faminzyn (288-290) und N. I. Priwalow (216, 217).

Wenn wir über den Beitrag der sowjetischen Musikwissenschaft zum russischen musikalischen Mittelalter sprechen, müssen wir vor allem den ersten Band von N. F. Findeisens „Essays zur Musikgeschichte Russlands“ (294) erwähnen. Abgesehen von einigen früheren dilettantischen oder halbdilettantischen Werken über die russische Musikgeschichte, die mit rein anekdotischen und oft völlig unzuverlässigen Informationen gespickt sind, ist Findeisens Buch als die erste ernsthafte Forschungsarbeit anzuerkennen, die ein allgemeines Bild von der Entwicklung der russischen Musikkultur in ihren frühen historischen Stadien in der Gesamtheit ihrer verschiedenen Aspekte vermittelt. Daraus ergibt sich die große wissenschaftliche Bedeutung dieses Werkes, trotz seines überwiegend empirisch-deskriptiven Charakters und der Überholtheit mancher vom Autor vertretenen Ansichten. Findeisen stützt sich auf die Ergebnisse früherer Studien zu bestimmten Themen der altrussischen Musik, wendet sich aber auch direkt den Primärquellen zu und bringt neues, bisher unerschlossenes Material in sein Blickfeld.

Seit den späten 20er Jahren hat das Interesse der sowjetischen Musikwissenschaft an den frühen Perioden der russischen Musikkultur merklich nachgelassen. Mindestens ein ganzes Jahrzehnt lang ist kein bedeutendes Werk auf diesem Gebiet im Druck erschienen. Einen besonderen Platz nimmt das reichlich dokumentierte Buch von T. N. Liwanowa (133) ein, das den Phänomenen der so genannten „Übergangsperiode“ in der Entwicklung der russischen Literatur und Kunst gewidmet ist und chronologisch die letzten Jahrzehnte des 17. und frühen 18. Jahrhunderts umfasst².

² P. N. Berkow schreibt ausführlich über den Begriff „Übergangsperiode“ und seine charakteristischen Merkmale“ (28).

Das Studium der altrussischen Musik wurde erst in den 40er Jahren wieder aufgenommen. In diesem Jahrzehnt begannen M. W. Braschnikow (38, 40) und W. M. Beljajew (25, 26) wichtige Forschungen auf dem Gebiet des Krjuki-Noten-Gesangs, die jedoch zum größten Teil erst später abgeschlossen und veröffentlicht wurden. Die Arbeiten dieser Wissenschaftler, die die Forschungslinie von Metallop, Smolenskij und Preobraschenski fortsetzen, enthalten sowohl umfangreiches neues Material als auch eine Reihe wichtiger Beobachtungen und Schlussfolgerungen. Das Buch von N. D. Uspenski (285) ist als konsolidiertes und verallgemeinerndes Werk wertvoll. Neben dem bereits erwähnten Buch von Liwanowa sind die Studien von S. S. Skrebkow (254) und W. W. Protopopow (167) der Entwicklung von „Grenzphänomenen“ der russischen Musik gewidmet, die sich an der Grenze zwischen der alten und der neuen Periode ihrer Entwicklung befinden.

In den letzten Jahren hat sich die Forschungsfront auf dem Gebiet der altrussischen Musik beträchtlich erweitert, und es sind neue Namen von Gelehrten aufgetaucht, die einen wertvollen und interessanten Beitrag zur Entwicklung verschiedener Fragen der russischen musikalischen Mediävistik geleistet haben. Es sollte die Arbeit von T. F. Wladyschewskaja über frühe Formen des Krjuki-Noten-Gesangs und über die Mehrstimmigkeit des 17. Jahrhunderts, K. O. Korablewa über „Bußpsalmen“, A. N. Krutschinina und B. P. Karastojanowa über die Gesetzmäßigkeiten des Aufbaus von Gesängen als Hauptkonstruktionselement der mittelalterlichen Monodie, G. A. Nikischow über das russische musiktheoretische Denken des 17. Jahrhunderts, S. W. Frolowa über neue Phänomene der Gesangskunst im 16. Jahrhundert, B. A. Schindin und G. A. Poschidajewa über den Demestvenny-Gesang erwähnt werden.

Es sind, wenn auch bisher nur wenige, Notenpublikationen erschienen, die das schwer auffindbare Material alter Gesangsmanuskripte in den wissenschaftlichen Gebrauch einführen (39, 286, 291).

Erwähnenswert ist die fruchtbare Tätigkeit ukrainischer Musikwissenschaftler (N. A. Gerassimowa-Persidskaja, A. W. Konotop u.a.) bei der Erforschung der frühen Perioden ihrer nationalen Vergangenheit. Ein Historiker der altrussischen Musik kann diese Arbeiten nicht ignorieren, wenn er die Gemeinsamkeiten der Ursprünge der russischen und der ukrainischen Musikkultur und die engen Verbindungen zwischen ihnen, die in der weiteren historischen Entwicklung fortbestanden, berücksichtigt.

In jüngster Zeit hat sich in der sowjetischen Musikfolkloristik die Tendenz zur historischen Erforschung der Volkskunst durchgesetzt. In den Arbeiten von K. W. Kwitka, J. W. Gippius, W. L. Goschowski, F. A. Rubzow, A. W. Rudnewa u.a. wurden methodische Verfahren entwickelt, mit deren Hilfe eine hinreichend wahrscheinliche historische Datierung sowohl einzelner Liedformen als auch bestimmter Liedstrukturen und Typen melodischen Denkens möglich ist. Damit können Fragen nach der Entstehung und Entwicklung verschiedener Liedgattungen, nach ihrer relativen Bedeutung in bestimmten historischen Epochen und nach dem Verhältnis von populärer und professioneller Musikkultur auf eine solidere wissenschaftliche Grundlage gestellt werden.

Wertvolles Material für die Erforschung der altrussischen Musikkultur kann aus der Literaturgeschichte, der bildenden Kunst und aus archäologischen Daten gewonnen werden. Die bei Ausgrabungen im Gebiet von Nowgorod gefundenen Überreste von Psalterien und anderen antiken Musikinstrumenten (106, 107) veranschaulichen zum Beispiel weitgehend die Informationen über altrussische Instrumente, die wir in literarischen Quellen, in der Buchmalerei und in Fresken finden. Daten verschiedener Art über die Verwendung von Musikinstrumenten in der alten Rus sind in einem Hauptwerk von K. A. Wertkow (50) zusammengefasst.

Bei der Klärung einiger Fragen zu den Ursprüngen der altrussischen professionellen Gesangskunst haben ausländische Forscher bedeutende Erfolge erzielt. Die enormen Erfolge der byzantinischen Musikforschung im letzten halben Jahrhundert haben das Material für eine völlig neue, wissenschaftlich fundierte Aussage zu diesen Fragen geliefert. Durch die Methode der vergleichenden Analyse der ältesten slawischen Gesangsmanuskripte und der Denkmäler der paläobyzantinischen Notation sind einige moderne westliche Wissenschaftler nahe daran, die frühen Formen der Krjukinotenschrift zu enthüllen, die bisher stumm und geheimnisvoll geblieben waren. Während die ersten Schritte in diese Richtung, die H. Tilyard (374-377) bereits Anfang der 20er Jahre unternahm, den Charakter einer vorläufigen Erkundung hatten, wurden in den 50er und 60er Jahren dank der Arbeiten von E. Koschmieder (350-353), R. Palikarova-Verdeil (363), K. Høeg (346, 347), M. Velimirović (318, 378-381) und C. Floros (334, 335) bedeutende Fortschritte auf diesem Weg erzielt.

Nicht alles in diesen Arbeiten ist unumstritten. Vieles bleibt hypothetisch und bedarf der weiteren Überprüfung und Bestätigung. Es gibt Meinungsverschiedenheiten zwischen den Autoren sowohl über die Interpretation einzelner Gesangsproben als auch über die grundsätzliche Frage, mit welchem Grad an Genauigkeit und Zuverlässigkeit der spezifische melodische Gehalt der ältesten Denkmäler der russischen Musikschrift enthüllt werden kann. Dennoch kann der ernsthafte wissenschaftliche Wert dieser Arbeiten, die uns dem Verständnis vieler Geheimnisse und Rätsel der altrussischen Vokalkunst in den Anfangsstadien ihrer Entwicklung näher gebracht haben, nicht bezweifelt werden.

Die Klärung von Fragen im Zusammenhang mit der Erforschung der Frühzeit professioneller Musikkunst bei den slawischen Völkern wurde durch spezielle Symposien, die 1964 in Bratislava und 1971 in Sofia unter Beteiligung namhafter Wissenschaftler aus osteuropäischen und westlichen Ländern stattfanden, sowie durch Berichte und Vorträge auf wissenschaftlichen Konferenzen, die seit 1966 regelmäßig in Verbindung mit den Internationalen Wochen der Alten Musik Osteuropas in Bydgoszcz (Polen) abgehalten wurden, gefördert.

Es ist notwendig, die Ergebnisse all dieser privaten Studien zu verallgemeinern und die Fragen der altrussischen Musikkultur aus einer breiteren historischen Perspektive zu betrachten. Die Musik sollte in den einheitlichen, ganzheitlichen Prozess der Entwicklung der Kunstkultur der Alten Rus einbezogen werden. Bisher wurden Versuche einer solchen umfassenden Betrachtung der altrussischen Musikgeschichte in ihren weiten und vielfältigen Verflechtungen mit verschiedenen Bereichen des kulturellen Lebens, wenn überhaupt, nur im Rahmen von Lehrbüchern oder Handbüchern unternommen. Das Studium dieser Zusammenhänge ist aber notwendig, um viele Einzelfragen zu den stilistischen und kompositorischen Grundlagen der Musikkunst der mittelalterlichen Rus richtig beantworten zu können. Die Bedeutung einzelner musikalischer Phänomene kann ohne Berücksichtigung ihrer kulturhistorischen Bedingtheit nicht verstanden und erklärt werden.

Д. С. Лихачев, der über die Methoden der Erforschung der altrussischen Literatur spricht, bemerkt: „Wir sollten darauf achten, den Umfang der Beobachtungen über Analogien in verschiedenen Künsten zu erweitern. Die Suche nach Analogien ist eine der Haupttechniken der historisch-literarischen und kunsthistorischen Analyse“ (140, 30). Besonders hebt er die Bedeutung der Verbindungen zwischen Literatur und Musik im alten Russland hervor und bedauert, dass sie noch wenig erforscht sind (140, 66). Diesem Bedauern kann sich der Musikhistoriker nur anschließen. Die Regelmäßigkeiten, die das Verhältnis von Text und Gesang in den Kirchenliedern bestimmten, herauszufinden, ist für das Verständnis der melodischen Struktur des

Krjuki-Noten-Gesangs nicht weniger wichtig als für das Studium der altrussischen Verse.

Die Analogien und Parallelen zwischen den verschiedenen Arten der altrussischen Kunst zeigen sich nicht nur in Einzelheiten und Details, sondern auch in der Gemeinsamkeit der ihnen allen innewohnenden Prinzipien des schöpferischen Denkens. Die Kunstkultur der alten Rus ist synthetisch. Ihre einzelnen Aspekte standen in enger Beziehung zueinander und waren einem einzigen übergeordneten Prinzip unterworfen. Wie D. S. Lichatschow bemerkt, „tritt das künstlerische Gesicht der Epoche, das alle Künste vereint, im alten Russland deutlicher hervor als in der neuen Zeit“ (140a, 80). Deshalb muss man bei der Untersuchung jeder einzelnen Kunst das ganze System der Verbindungen und Wechselwirkungen berücksichtigen, die ihren Inhalt, ihre strukturellen Gesetze, ihren tatsächlichen Platz und ihre Bedeutung im kulturellen Leben bestimmt haben.

CHARAKTERISTIKA DER KULTURELLEN ENTWICKLUNG DER ALTEN RUS

Der zeitliche Rahmen und der spezifische sozio-historische Inhalt dieser Periode, die gewöhnlich als Altrussland bezeichnet wird, fallen mit den Grenzen einer großen, mehr als tausendjährigen Epoche in der Geschichte der europäischen Länder und vieler Völker Asiens und Nordafrikas zusammen, die als Mittelalter bezeichnet wird³.

³ Die geografische Breite des Begriffs „Jahrhundertmitte“ wird von N. I. Konrad hervorgehoben (113).

In dieser Epoche bildete sich das Feudalsystem heraus, erreichte seine volle Blüte und es begannen jene Kräfte zu reifen, die schließlich zu seinem Zusammenbruch führten, wobei man zwischen dem Hochmittelalter, dem Spätmittelalter und der Übergangszeit an der Grenze zwischen Mittelalter und Neuzeit unterscheidet: Die Prozesse verliefen in den einzelnen Ländern unterschiedlich, die einzelnen Etappen fielen zeitlich nicht immer vollständig zusammen, die spezifischen Ausprägungen der feudalen Verhältnisse, die mit dem ideologischen Überbau korrespondierten, unterschieden sich erheblich.

Im Westen knüpfte das Mittelalter unmittelbar an die klassische Antike an und übernahm Elemente ihrer Kultur, wenn auch oft in verzerrter Form. Schon vor der Eroberung Roms durch die Vandalen im Jahre 455, die als eine Art Wendepunkt zwischen Antike und Mittelalter gilt, waren die Völker im politischen Herrschaftsbereich des Römischen Reiches teilweise von der spätrömischen Kultur beeinflusst.

Die Rus trat erst später in die Geschichte ein. Der älteste russische Staat mit seinem Zentrum in Kiew entstand in der Mitte des 9. Jahrhunderts, obwohl ihm über einen Zeitraum von drei Jahrhunderten eine Reihe mehr oder weniger stabiler staatlicher oder halbstaatlicher Gebilde vorausgegangen war. Die Studien sowjetischer Historiker, Archäologen und Linguisten werfen immer mehr Licht auf die Kultur der slawischen Stämme, die in dieser Zeit der Entstehung früher Staatsformen die altrussische Nation bildeten. Das Aufkommen der Schrift unter den Slawen bezieht sich also auf die Zeit nicht später als das 8. Jahrhundert. Verschiedene Gegenstände des Kunsthandwerks, die bei archäologischen Ausgrabungen entdeckt wurden, erlauben es uns, den Entwicklungsstand der Kultur der Ostslawen bereits im 6. Jahrhundert zu beurteilen.

Die eigentliche Geschichte der altrussischen Kunst muss jedoch mit der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts beginnen - der Zeit der größten Macht und Blüte der Kiewer Rus, im Vergleich zu der die vorangegangenen hundert Jahre wie Vorgeschichte erscheinen. In dieser Zeit entstanden die ersten (oder zumindest die ältesten erhaltenen) Exemplare der altrussischen Literatur, bildeten sich ihre wichtigsten Gattungen und Darstellungsformen heraus, setzte eine rege Bautätigkeit ein und wurden prachtvolle, mit Wandmalereien und Mosaiken geschmückte Bauwerke errichtet, entstanden professionelle Formen der Gesangskunst mit einem eigenen Notationssystem und einer Reihe von entwickelten Normen und Prinzipien des melodischen Denkens. Die künstlerischen Traditionen der Kiewer Rus behielten ihre Kraft während der gesamten Periode der russischen Kunst in der Antike und prägten ihre allgemeinsten und stabilsten Züge.

Die offizielle Annahme des Christentums durch Russland am Ende des 10. Jahrhunderts war ein Ereignis von großer historischer Bedeutung für die Entwicklung des russischen Staates und der russischen Kultur. Die sogenannte „Taufe Russlands“ bedeutete keine radikale Revolution in der Weltanschauung der russischen Bevölkerung. Einige Bevölkerungsgruppen kannten das Christentum schon vorher, die breite Masse nahm es langsam an und verehrte noch lange ihre alten Götter und blieb den ursprünglichen heidnischen Bräuchen und Ritualen treu. Die Anerkennung des Christentums als vorherrschende Religion trug jedoch zur Herausbildung des ideologischen Überbaus der Feudalgesellschaft, zur Festigung der staatlichen Einheit der Kiewer Rus und zur Entwicklung ihrer Kultur bei.

Die Übernahme des Christentums aus Byzanz in seiner östlichen, griechischen Version (im Gegensatz zur westlichen, lateinischen) durch die Rus festigte die seit langem bestehenden Bindungen der Slawen an das Byzantinische Reich. Das alte Russland wurde Teil einer großen Kulturgemeinschaft, die neben Russen und Griechen auch südslawische Völker (Bulgaren, Serben) und teilweise Rumänen umfasste. Diese Gemeinschaft wurde durch die Einheit der Religion und der religiösen Traditionen zusammengehalten, oft trotz stark divergierender politischer Interessen.

F. Engels hat auf die Bedeutung des Katholizismus für die Einigung der westeuropäischen Welt hingewiesen, die aus einer Vielzahl von Völkern bestand, die sich in Sprache, Entwicklungsstand und Lebensweise voneinander unterschieden (6, 495). Die griechisch-orthodoxe Kirche spielte dieselbe einigende Rolle für eine Reihe von Völkern in Ost- und Südeuropa. Trotz der weitreichenden internationalen Beziehungen der Kiewer Rus, die im Westen bis nach Frankreich und England reichten, befand sie sich in religiöser und kultureller Hinsicht überwiegend im byzantinischen Einflussbereich. Die Kiewer Großfürsten, die sich um politische Kontakte zu den wichtigsten Staaten Westeuropas bemühten und diese durch dynastische Heiratsverbindungen festigten, schützten gleichzeitig die Bevölkerung des Landes streng vor dem Eindringen „lateinischer“ Sitten und Glaubensvorstellungen. Die Abwehrhaltung gegenüber allem, was in irgendeiner Weise mit der katholischen Lehre in Verbindung stand, wurde nach dem endgültigen Bruch zwischen der christlichen Ost- und Westkirche im Jahre 1054 besonders stark.

Was die kulturellen Bindungen des alten Russlands an Byzanz betrifft, so ist hervorzuheben, dass sie in einem relativ späten Stadium der Entwicklung der byzantinischen Kultur selbst einen engen und dauerhaften Charakter annahmen, als die Zeit ihrer höchsten Blüte bereits vorüber war und sie Anzeichen einer gewissen

Stagnation, eines Dogmatismus und des Wunsches zeigte, die ganze Vielfalt schöpferischer Bestrebungen in den Rahmen einheitlicher und starrer Normen und Vorschriften zu pressen. „Die Kiewer Rus“, schreibt M. N. Tichomirow, „wurde erst im 9. und 10. Jahrhundert zu einem christlichen Land, und ihr Buchreichtum knüpfte an das Schrifttum des späten Byzanz an, das bereits im Niedergang begriffen war. Byzanz selbst hatte sich zu dieser Zeit weit von der Antike entfernt. Später hinterließ das mittelalterliche Christentum seine dunklen Spuren“ (277, 101).

Die Formen der byzantinischen Kultur wurden von Russland nicht mechanisch und imitierend übernommen. Sie trafen auf bereits etablierte lokale Traditionen, wurden modifiziert und neu interpretiert und nahmen neue Züge an. Der byzantinische Einfluss unterdrückte und zerstörte nicht die ursprüngliche russische Kultur, die aus den Wurzeln des Volkes hervorgegangen war. Das Gebiet ihrer Verbreitung blieb im Wesentlichen begrenzt. Wie W. N. Lasarew betont, war der „byzantinische Stil“ in Architektur und Malerei in den größten städtischen und klösterlichen Zentren sowie an den Höfen der herrschenden Feudalherren verbreitet. Daneben gab es in Ländern und Regionen, die politisch oder religiös von Byzanz abhängig waren, eine eigene Kunst, die Lasarew als „östliche christliche Volkskunst“ bezeichnet (129, 22). Diese verschiedenen Schichten waren in der altrussischen Kunstkultur nicht voneinander isoliert. Es gab eine ständige Interaktion zwischen ihnen, einschließlich eines Moments des Kampfes und der gegenseitigen Befruchtung.

Die Beziehungen zwischen Russland und dem Westen auf kulturellem Gebiet waren unterschiedlich. B. D. Grekow weist auf die Fülle „transkultureller Einflüsse“ in der Kiewer Rus hin, die auf russischem Boden eine eigenständige, originelle Verwirklichung fanden: „Byzanz, die Völker des Ostens und des Kaukasus, Westeuropa und Skandinavien umgaben die Rus wie ein Ring. Persische Stoffe, arabisches Silber, chinesische Gewebe, syrische Gegenstände, ägyptisches Geschirr, byzantinischer Brokat, fränkische Schwerter usw. kamen nach Russland und dienten natürlich nicht nur als Konsumobjekte für die wohlhabenden Schichten der russischen Gesellschaft, sondern auch als Vorbilder für das künstlerische Schaffen der russischen Handwerker“ (68, 390).

Während die Kiewer Rus im Bereich der materiellen Kultur, des Alltagslebens und des Kunsthandwerks alles, was ihr zur Verfügung stand, aus dem Osten wie aus dem Westen übernahm, gab es im Bereich des Geistes und des Denkens eine Reihe von Faktoren, die diese freie Kommunikation einschränkten. In erster Linie waren dies Einschränkungen, die sich aus religiösen und konfessionellen Unterschieden ergaben. So fehlen, wie D. S. Lichatschow feststellt, in der altrussischen Literatur, die rege Handelsbeziehungen mit den östlichen Ländern unterhielt und aus denen allerlei Luxusgüter, teurer Schmuck und kunstvoll gefertigte Haushaltsgegenstände in großer Zahl nach Russland gelangten, Übersetzungen aus tatarischen, zentralasiatischen und kaukasischen Sprachen völlig (140, 11). Auch die Gattungszusammensetzung der altrussischen Literatur unterscheidet sich wesentlich von der westeuropäischen Literatur des Spätmittelalters.

Das 11. und 12. Jahrhundert war sowohl in den westeuropäischen Ländern als auch in Russland eine Zeit intensiven Wachstums der Städte. Allerdings besaßen die Kaufleute und Handwerker in den russischen Städten nicht den Grad an politischer Macht und Unabhängigkeit, den die Kaufleute und Handwerker in Italien, Frankreich und später in Deutschland, die sich oft in offenem Kampf mit den Feudalherren befanden, bereits zu dieser Zeit erreichen konnten. Die einzige Ausnahme bildete das „freie“ Nowgorod, das sich in seiner Lebensweise von den anderen russischen Städten unterschied und in gewisser Weise den republikanischen Städten Norditaliens oder der Hanse ähnelte. Aus einer Reihe von historischen Gründen (der

späte Beitritt Russlands zu den zivilisierten Ländern der christianisierten europäischen Welt, der rasche Übergang vom kommunalen und Stammessystem zum Feudalstaat, der Einfluss byzantinischer Lebensformen mit ihrem Unformalismus und ihrer Traditionalität) entwickelten sich in den russischen Städten nicht oder nur in Ansätzen jene Formen der Ladenorganisation, die den westeuropäischen Städten in ihrem Kampf um die Befreiung aus der feudalen Abhängigkeit als Hauptstütze dienten⁴.

⁴ L. N. Robinson weist auf die Bedeutung der Klassenstruktur der Gesellschaft für die Herausbildung literarischer Gattungen und Stile hin. Die relative Unterentwicklung dieser Struktur in der Kiewer Rus sei der Grund für die Typengleichheit der altrussischen Literatur, die Geschlossenheit ihres Gattungssystems und die langsame Entwicklung profaner und individueller künstlerischer Elemente (233, 224).

Die frühe städtische Kultur in den westeuropäischen Ländern bildete die Grundlage für die Manifestation antifeudaler und antikirchlicher Gefühle, die in kurzen Verserzählungen (Fabeln), satirischen Gedichten und Romanen des 12. und 13. Jahrhunderts zum Ausdruck kamen. Der Protest der Massen gegen die feudale Unterdrückung fand nur in der mündlichen Literatur einen offenen Ausdruck.

Die kirchlichen Schulen und Universitäten, die im Westen bereits im 12. Jahrhundert entstanden, waren von großer Bedeutung für die Untergrabung der Grundlagen des mittelalterlichen religiösen Weltbildes. Insbesondere die Universitäten (vor allem die älteste von ihnen - Paris, gegründet im 12. Jahrhundert) gehörten neben den städtischen Klöstern und Kathedralen zu den wichtigsten Zentren der Musikkultur des Spätmittelalters. Sie spielten eine bedeutende Rolle bei der Herausbildung des musiktheoretischen Denkens und der Entwicklung neuer Arten von Mehrstimmigkeit, die sich vom frühmittelalterlichen Organismus durch größere Freiheit und Flexibilität der Intonation unterschieden. Weltliche Musikgattungen wurden im universitären Umfeld weithin gepflegt (siehe: 70, 131-140).

Der Einfluss der städtischen Kultur wirkte sich auch auf die höfische Kunst des Rittertums aus, die Ende des 11. Jahrhunderts in Frankreich und etwas später auch in Spanien, Deutschland, Österreich und einigen anderen europäischen Ländern entstand. Es ist bekannt, dass viele französische Troubadoure und Trouvères aus dem städtischen Milieu stammten. Sie brachten offen antiklerikale Motive in diese Kunst ein, demokratisierten ihre Bildsprache, ihre Poesie und ihre musikalische Struktur und verliehen ihren Werken Züge, die den Lied- und Tanzgattungen der Volkskunst nahe kamen. Auf der anderen Seite bildeten sich in den Städten Bruderschaften und Vereinigungen wie die ritterlichen Salons. Diese bürgerlichen Vereinigungen versuchten, die Tradition der „guten alten Troubadoure“ fortzusetzen, indem sie deren Kunst auf ihre Weise wahrnahmen und neu interpretierten (70, 37-40).

In der Kiewer Rus waren die Bedingungen für die Entwicklung dieser neuen, fortschrittlichen Formen des künstlerischen Lebens nicht günstig. Die professionelle Kunst, die ganz den Interessen der Kirche untergeordnet war, blieb in ihrer Struktur viel traditioneller und geschlossener, neue Elemente reiften in ihr nur sehr langsam und brachen kaum durch, da sie nicht die Kraft hatten, den etablierten Kanon zu durchbrechen.

Der Mongoleneinfall, der die umfangreichen internationalen Beziehungen der Kiewer Rus unterbrach, führte zu noch tieferen Unterschieden in der Entwicklung der russischen und der westeuropäischen Kultur. Es hat Südwestrussland von Nordostrussland isoliert, was zur Bildung von drei unabhängigen Völkern - ukrainischen, weißrussischen und großrussischen - führte und den Prozess der Vereinigung russischer Länder und Fürstentümer erschwerte, auf die bereits im 12. Jahrhundert das antike Kiewer Reich zerfallen war. Viele Städte wurden zerstört oder verfielen, zahlreiche Kulturdenkmäler - Bücher, Gesangshandschriften, architektonische Bauten - gingen verloren. Das Tempo der kulturellen Entwicklung verlangsamte sich, und in mancher Hinsicht wurde die russische Kultur sogar zurückgeworfen. Seit der endgültigen Errichtung des tatarisch-mongolischen Jochs in der Mitte des XIII. Jahrhunderts wurde der Rückstand Russlands gegenüber den fortgeschrittenen europäischen Ländern deutlich.

Unter den schwierigen Bedingungen der feudalen Zersplitterung, der ungelösten Fürstenstreitigkeiten, der ruinösen Steuern und Abgaben der mongolischen Khane und der gleichzeitigen Aggression der westlichen Länder unter dem Banner der Bekehrung der Völker Osteuropas zum katholischen Glauben gewannen die hohen Traditionen der einheimischen Kultur der Kiewer Zeit, die in den Werken der altrussischen Literatur und Kunst, in Volksliedern und Erzählungen ihren Ausdruck fanden, besondere Bedeutung. Diese Traditionen förderten im Volk das Bewusstsein der Einheit und der gemeinsamen Interessen und trugen so zum Kampf um die Befreiung vom mongolischen Joch und zur Vereinigung der einzelnen, isolierten Fürstentümer zu einem Staat bei.

Im 14. Jahrhundert begann der Prozess der Vereinigung der russischen Gebiete um Moskau, der am Ende des folgenden Jahrhunderts zur Bildung des russischen Zentralstaates führte. Dieser politische Einigungsprozess wurde von einer ähnlichen Entwicklung auf kulturellem Gebiet begleitet, nämlich der Konvergenz der lokalen Schulen und Stile. Das 14. und 15. Jahrhundert waren die Zeit der Herausbildung der großrussischen Nationalität, der Entwicklung charakteristischer Merkmale der russischen Sprache und der Entstehung eines nationalen Selbstbewusstseins, das sich in verschiedenen Formen künstlerischen Schaffens, einschließlich der Musik, widerspiegelte.

Am Ende des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts tauchten in der russischen Kunstkultur neue Merkmale auf, die es einigen Gelehrten erlaubten, von Tendenzen der Renaissance oder Vorrenaissance zu sprechen (136-138, 141). Andrej Rubljow verkörperte diese neue Bewegung mit seinen harmonisch klaren, leuchtenden und vergeistigten Bildern, die von tiefem Humanismus, Wärme und Zärtlichkeit durchdrungen waren, am deutlichsten. Die Tendenz zur Abkehr von der mittelalterlichen Askese, das wachsende Interesse an der inneren Seele des Menschen und die Stärkung des lebensbejahenden Prinzips werden von der Forschung in der gesamten russischen Kunst dieser Zeit festgestellt.

Dies führte jedoch nicht zu einer grundlegenden Revolution in der Weltanschauung des russischen Volkes. Die Kirche blieb die dominierende ideologische Kraft und beherrschte weiterhin die Köpfe und das Gewissen.

Die mittelalterliche Struktur der russischen Kunst erfährt erst im 17. Jahrhundert bedeutende Veränderungen. Dieses Jahrhundert nimmt sowohl in der wirtschaftlichen und soziopolitischen als auch in der kulturellen Entwicklung Russlands eine besondere Stellung ein. Es bildet ein Zwischenglied zwischen der alten und der neuen Periode der russischen Geschichte. W. O. Kljutschewski, der die gesamte

Geschichte Russlands in vier Hauptperioden einteilte, betrachtete das 17. Jahrhundert als den Beginn der letzten dieser Perioden, die er in die Mitte des 19. Jahrhunderts verlegte (105, III, 5). Die gleiche Definition des chronologischen Rahmens dieser Periode wird in der sowjetischen marxistischen Geschichtsschreibung beibehalten.

Auch das 17. Jahrhundert ist in der russischen Literaturgeschichte „umstritten“. Einige vorrevolutionäre Gelehrte vertraten die Ansicht, dass nicht der Beginn des 18. Jahrhunderts, sondern die Mitte des 17. Jahrhunderts als historische Grenze zwischen der alten und der neuen russischen Literatur anzusehen sei (266). In der sowjetischen Literaturwissenschaft fand diese Auffassung jedoch keine Unterstützung. N. K. Gudsi schreibt: „Da aber in der Literatur des 17. Jahrhunderts Werke mit kirchlich-religiöser Thematik noch einen bedeutenden Platz einnehmen und der vollständige Sieg des säkularen Elements über das religiös-kirchliche Element in unserem Land erst im 18. Jahrhunderts als direkte organische Vorstufe der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts betrachtet werden kann, ist es historisch korrekter, den traditionellen Standpunkt beizubehalten und die altrussische Literatur an den Beginn des 18. Jahrhunderts zu setzen, d.h. an jenen kulturellen Wendepunkt im Schicksal Russlands, der mit den Reformen Peters des Großen verbunden ist“ (71, 10).

Diese Überlegungen sind voll und ganz auf die Geschichte der russischen Musik anwendbar. Trotz der Tatsache, dass bereits in der Mitte des 17. Jahrhunderts in der russischen Musikkultur neue Tendenzen, Veränderungen in der Einstellung zur Musik, ihr Platz im Leben, neue Gattungen, Formen und Stilprinzipien deutlich werden, die die ungeteilte Dominanz der mehr als sechshundertjährigen mittelalterlichen Tradition untergraben, erfolgt der entscheidende Bruch erst an der Wende zum 18. Jahrhundert.

Dass die russische Musik im Mittelalter hinter der westeuropäischen zurückblieb, ist unbestreitbar. Aber, wie B. I. Burssow richtig bemerkt, darf man bei der Frage nach dem Platz der altrussischen Literatur im Prozess der Weltliteratur „den Entwicklungsstand der Literatur nicht mit ihrem Charakter und ihren Besonderheiten verwechseln“ (43, 24). Die Musik entwickelte sich, wie auch andere Formen künstlerischen Schaffens, im alten Russland nicht nur langsamer als in den Ländern Westeuropas, sondern auch auf anderen Wegen. Sie schuf ihre eigenen, einzigartigen Werte, die sich durch lebendige Originalität und Ursprünglichkeit auszeichneten. Die Quellen dieser Originalität aufzuzeigen und nachzuzeichnen, wie und unter welchem Einfluss sie geformt und gestaltet wurde, ist die Hauptaufgabe des Historikers der altrussischen Musik.

MUSIK IM KUNSTSYSTEM DES MITTELALTERS

Die Kunst des Mittelalters weist trotz ihrer Vielfalt einige gemeinsame Merkmale auf, die durch ihren Platz im Leben, im System der Formen des sozialen Bewusstseins, durch ihren spezifischen praktischen Zweck und durch die Art der ideologischen Funktionen, die sie erfüllte, bestimmt wurden.

F. Engels schrieb: „...Die oberste Herrschaft der Theologie auf allen Gebieten der geistigen Tätigkeit war zugleich eine notwendige Folge der Stellung, die die Kirche als allgemeinste Synthese und allgemeinste Sanktion des bestehenden Feudalsystems einnahm“ (5, 360-361).

Wie die mittelalterliche Wissenschaft, Moral und Philosophie wurde auch die Kunst in den Dienst der Religion gestellt und sollte dazu beitragen, deren Autorität und Macht über das Bewusstsein der Menschen zu stärken und die Lehren der christlichen Doktrin zu erklären und zu verbreiten. Ihre Rolle war also angewandt und untergeordnet. Sie wurde nur als eine der Komponenten der detaillierten und aufwendigen rituellen Handlung betrachtet, die den Gottesdienst der christlichen Kirche ausmacht. Außerhalb des liturgischen Rituals galt die Kunst als sündhaft und schädlich für die menschliche Seele.

Verschiedene Mittel der künstlerischen Beeinflussung wurden kombiniert, um die Gläubigen im Gotteshaus in eine entsprechende Stimmung zu versetzen und ihre Gedanken und Gefühle auf das Göttliche zu lenken. Diese Abhängigkeit des Ästhetischen vom Religiösen, Ethischen und Kultischen bildete die Grundlage für eine umfassende Synthese, die alle Kunstgattungen umfasste. „Kirchengebäude, Mosaiken, Gemälde, Ikonen, Geräte, priesterliche Gewänder, sakramentale Riten, Gesänge, liturgische Texte“, schreibt W. N. Lasarew, „all diese Elemente waren Teil des Gottesdienstes, der ein großartiges künstlerisches Ganzes bildete, dessen Aufgabe es war, gleichzeitig ästhetisches Vergnügen zu bereiten und die Seele des Gläubigen zum Himmel zu erheben“ (129, 27).

Der Kirchengesang war enger als alle anderen Künste mit dem Gottesdienst verbunden. Der Gottesdienst konnte ohne Ikonen außerhalb der luxuriösen Kirchenräume in einfacher und schlichter Umgebung gefeiert werden. Die Priester konnten keine prunkvollen, reich verzierten Gewänder tragen. Aber schon in den ältesten christlichen Gemeinden, die jeglichen Luxus und Schmuck ablehnten, war der Gesang ein fester Bestandteil des Gebetsrituals. Und später wurde in den Lehren der „Kirchenväter“ empfohlen, die „heiligen Hymnen“ nicht nur im Gotteshaus während des Gottesdienstes zu singen, sondern auch während der Gebetszeiten „in der kleinen Kirche, und dort ist eine eigene Zelle“ allein zu bleiben. Ein solches „nicht zelebriertes Singen“, „im Verborgenen, wo niemand hören kann, sondern nur Gott allein“, wurde mit Fasten und Almosengeben gleichgesetzt (182, 26-27).

Der Text spielte beim Singen die dominierende Rolle; die Melodie sollte lediglich die Wahrnehmung der „göttlichen Worte“ erleichtern. „Ein Diener Christi sollte so singen“, erklärt ein christlicher Gelehrter des Mittelalters, „dass nicht die Stimme des Sängers, sondern die Worte Freude bereiten“ (322, 87). Diese Forderung bestimmte das Wesen des Kirchengesangs. Er sollte mit einer Stimme gesungen werden, einstimmig und ohne Begleitung von Instrumenten. Die Zulassung von Musikinstrumenten zum Gottesdienst sowie die Entwicklung der Chorpolyphonie in der katholischen Kirchenmusik des späten Mittelalters war ein Verstoß gegen die strengen asketischen Normen der christlichen Kunst, die sich um den Preis gewisser Zugeständnisse und Kompromisse an die neuen Anforderungen der Zeit anpassen musste. Es ist bekannt, dass die katholische Obrigkeit wiederholt die Frage nach einer Rückkehr zur keuschen Schlichtheit des gregorianischen cantus planus stellte. Die christliche Ostkirche behielt die Tradition des einstimmigen A-cappella-Gesangs bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts und in einigen Ländern sogar noch länger bei, während die Verwendung von Musikinstrumenten auch heute noch verboten ist.

Unter den verschiedenen Arten des einstimmigen Gesangs wurde der Psalmodie der Vorzug gegeben, weil sie den Inhalt des Textes mit größter Klarheit den Ohren der Betenden zu vermitteln vermochte. Sowohl in der mittelalterlichen Kirchenlehre als auch in den Dekreten der Kirchenkonzilien wird viel über die wohltuende Wirkung der Psalmodie auf die Seelen der Gläubigen gesagt (322, 84, 95-96, 201). Ein praktischer

Zweck des Psalmodierens war es, den des Lesens unkundigen Gläubigen zu helfen, die liturgischen Texte auswendig zu lernen⁵.

⁵ Eine ähnliche Funktion wurde der Kirchenmalerei zugeschrieben. Papst Gregor I. schrieb: „Bilder werden in den Kirchen verwendet, damit diejenigen, die nicht lesen und schreiben können, wenigstens durch das Betrachten der Wände das lesen können, was sie in den Büchern nicht lesen können“ (zit. nach: 129, 18).

Die Kirchenlieder sollen einfach und schlicht, ohne übertriebenen Ausdruck gesungen werden, denn nur ein solcher Gesang bringt den Beter näher zu Gott. „Fast alle Kirchenväter“, schreibt Abert, „wiederholen eindringlich die Mahnung, Gott nicht mit der Stimme, sondern mit dem Herzen zu singen“ (322, 90). Der byzantinische Philosoph und Theologe Nikephoros Blemmydes aus dem 13. Jahrhundert schreibt, man solle nicht laut singen und auch nicht versuchen, die Melodie zu variieren, damit man „mit seinem ganzen Wesen zu Gott aufsteigen kann, ohne Vergnügen, in der Reinheit des Geistes“. Im Einklang mit diesen Anweisungen steht auch die Forderung des Konzils von Stoglaw, der Kirchengesang solle „geordnet und heiter“, ruhig und gelassen sein.

Die Kirche, die im Mittelalter das Monopol auf Bildung und Erziehung besaß, war alleiniger Eigentümer der Notenschrift und der Mittel für den Musikunterricht. Die mittelalterliche Neumen-Schrift, von dem die russischen Banner eine Variante sind, wurde nur für die Aufzeichnung von Kirchengesängen verwendet, und wenn gelegentlich später außerkultische Gesänge damit aufgezeichnet wurden (25, 114-130), war dies eine seltene Ausnahme, die die allgemeine Situation nicht veränderte. Das System dieser Schriften war mit der rein vokalen, einstimmigen Struktur der frühchristlichen Musik verbunden und beruhte auf der engen Verbindung von Gesang und gesprochenem Text. Mit der Entwicklung der Mehrstimmigkeit wurde es notwendig, dieses System durch ein anderes zu ersetzen, das es ermöglichte, Tonhöhen und Tondauern unabhängig vom Wort genau zu notieren. Die Mensuralnotation ist eine Art linearer rhythmischer Notation, die in der westeuropäischen Musik von der zweiten Hälfte des 13. bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts vorherrschte.

Die Gründe für das Fehlen jener Formen des weltlichen professionellen oder semiprofessionellen Musizierens, die sich im Westen während des späten Mittelalters entwickelten, wurden bereits oben erwähnt. Der Kirchengesang, der sich innerhalb der einstimmigen Tradition entwickelte, blieb in Russland bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts die einzige Form der schriftlichen Musikkunst, die auf den entwickelten theoretischen Prämissen und einer gewissen Summe von kompositorischen und technischen Regeln beruhte.

Die Kunst des Mittelalters zeichnete sich durch eine große Beharrlichkeit in der Tradition aus. Ihr Traditionalismus ergab sich aus den fundamentalen Grundlagen der mittelalterlichen Weltanschauung, deren oberstes Leitprinzip der Glaube an die Unveränderlichkeit des religiösen Dogmas war. Alles, was durch göttliche Autorität geheiligt wurde, galt als ewig, unveränderlich und nicht anfechtbar oder kritisierbar. Daher die Langsamkeit der Entwicklung, die lange Bewahrung derselben Formen, die Jahrhunderte überdauern konnten, ohne wesentliche Veränderungen zu erfahren. Die Kunst der byzantinischen und ostchristlichen Länder in ihrem Einflussbereich war besonders konservativ. „...Alles sollte so bleiben, wie es aus den Händen des Schöpfers hervorgegangen ist. Der morgige Tag sollte nur den heutigen Tag

wiederholen, nur reproduzieren“, so formuliert ein Historiker der byzantinischen Kultur die Essenz des vorherrschenden theologischen Weltbildes (97, 129).

Natürlich kann man sich nicht vorstellen, dass sich die Lebensweise und die Kultur des Mittelalters überhaupt nicht verändert haben. Der Prozess der Entwicklung stand nie still, aber er verlief langsamer. Es gab unterschiedliche Auslegungen bestimmter Aspekte der christlichen Lehre, die oft zu heftigen Auseinandersetzungen und Konflikten zwischen religiösen Bewegungen und Gruppen führten. Man denke nur an die Härte, mit der die offizielle Kirche alle Arten von Häresien bekämpfte, und dies bereits in der ersten Zeit, als das Christentum in Europa und in einigen Ländern des Nahen Ostens seine dominierende Rolle behauptete. Diese religiösen Auseinandersetzungen wirkten sich auch auf die Kunst aus. Sie konnten jedoch das mittelalterliche Weltbild, das auf dem unbedingten Glauben an die Allmacht der göttlichen Vorsehung beruhte, nicht in seinen Grundfesten erschüttern. Die Religion mit ihrem ganzen Apparat der geistigen und geistlichen Versklavung blieb die dominierende ideologische Kraft: „Sie war die Synthese aller Überbauten über der feudalen Basis, zumindest bis diese Basis durch die Faktoren, die zum Kapitalismus führten, untergraben wurde“ (113, 89).

In den einzelnen Ländern begann dieser Prozess der Untergrabung der feudalen Grundlagen zu unterschiedlichen Zeiten und verlief in unterschiedlichen Formen und mit unterschiedlichem Tempo. Daraus ergibt sich, dass ihre kulturelle Entwicklung nicht völlig synchron verlief, was jedoch nicht ausschließt, dass man von gemeinsamen Merkmalen der mittelalterlichen Kunst sprechen kann, die sich in der künstlerischen Kultur verschiedener, oft ethnisch und sprachlich sehr weit voneinander entfernter Völker manifestieren.

Ein Merkmal des Mittelalters ist die schwache Ausprägung des persönlichen, individuellen Anfangs. Dies äußert sich äußerlich darin, dass der Großteil der Kunstwerke anonym blieb. Die Schöpfer dieser Werke unterschrieben sie in der Regel nicht oder kennzeichneten ihre Autorschaft auf versteckte, verschlüsselte Weise. Der fertige, abgeschlossene Text blieb nicht unangetastet. Der fertige, abgeschlossene Text blieb nicht unberührt. Während der Korrespondenz konnte der fertige, abgeschlossene Text Veränderungen, Kürzungen oder im Gegenteil, Erweiterungen durch Einfügungen aus einer anderen Quelle erfahren. Der Korrespondent war kein mechanischer Kopist, sondern bis zu einem gewissen Grad ein Mitautor, der dem Geschriebenen seine eigene Interpretation verlieh, Kommentare einbrachte und verschiedene Textstücke frei miteinander verband. Als Ergebnis wurde das Werk im Wesentlichen zu einem Produkt kollektiver Kreativität, und um die ursprüngliche Grundlage unter einer Vielzahl späterer Schichten aufzudecken, sind oft sehr große Anstrengungen erforderlich.

Die Aufgabe, die sogenannten Archetypen durch vergleichende Analysen verschiedener Varianten zu ermitteln, ist in Bezug auf den altrussischen Gesang noch nicht wirklich gestellt worden. Dabei könnte eine solche Analyse, die auf dem Vergleich von zeitlich und örtlich unterschiedlichen Ausgaben ein und desselben Gesangs beruht, viele bisher ungeklärte Fragen der Geschichte des Kirchengesangs im alten Russland erhellen, zeigen, welche Elemente konstant und stabil blieben und welche sich unter dem Einfluss historischer Bedingungen veränderten oder ausstarben und neuen Platz machten.

Die Gesangskunst der alten Rus zeichnete sich, wie die meisten altrussischen Schriften, durch eine Kombination von Tradition und Instabilität aus, durch eine Fülle

von Varianten und Variationen, während die Grundstruktur unverändert blieb. Die Autoren der überwiegenden Mehrheit der Gesänge blieben unbekannt. Die Namen einiger herausragender Meister des Kirchengesangs wurden erst ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bekannt. Die Zahl der Handschriften, die einen Hinweis auf die Zugehörigkeit zu dem einen oder anderen Kantor enthalten, ist jedoch sehr gering, während es nur wenige von ihnen gibt. Selbst in den seltenen Fällen, in denen es solche Hinweise gibt, ist es nicht möglich, von einer Urheberschaft in unserem modernen Sinne zu sprechen. Selten finden sich in einigen Manuskripten Vermerke: „Übersetzung von Fjodor Christianin“, „Übersetzung von Iwan Lukoschko“, was eine spezielle individuelle Variante oder Überarbeitung bedeutet, nicht ein Produkt unabhängiger persönlicher Kreativität.

Der Künstler des Mittelalters dachte in allgemeinen Ideen, die zu fertigen Formeln und Stereotypen geformt wurden, die ständig wiederholt und von einem Werk zum anderen weitergegeben wurden. Die Summe dieser Formeln bildete den verfügbaren Fundus an künstlerischen Ausdrucksmitteln, der über viele Jahrhunderte stabil blieb. Er veränderte und ergänzte sich nur sehr langsam. Die mittelalterliche Kunst war durch einen strengen kanonischen Charakter gekennzeichnet. Sie beruhte nicht auf der Suche nach neuen Mitteln, um ein sich ständig weiterentwickelndes und erneuerndes Bild der Welt zu vermitteln, sondern im Gegenteil auf dem Wunsch, die durch die Religion geheiligten Grundlagen des Lebens und der Moral zu festigen. So wie die Wahrheiten der christlichen Lehre ewig und unveränderlich sind, so sollte auch ihre Verkörperung in der Kunst dauerhaft und unveränderlich sein. Das persönliche Moment spielte keine große Rolle. Der Autor des Werkes betrachtete sich nur als gehorsames Werkzeug der göttlichen Willen, durch das die höchste religiöse Weisheit den Menschen vermittelt werden sollte.

W. P. Adrianowa-Peretz weist auf das Vorhandensein von beständigen Mustern und Schemata in allen Bereichen der künstlerischen Kreativität des alten Russlands hin und schreibt: „Die Langsamkeit der sozialen Entwicklung im Mittelalter und das Vorhandensein einer religiösen Weltanschauung, verbindliche Bewusstsein fest etablierten Normen, für eine lange Zeit in den Köpfen der bestimmte Ideen festgelegt, und in der Kunst - die Methoden ihrer künstlerischen Verkörperung ... Besonders ausdrucksstarke Mittel der künstlerischen Sprache, die am besten die Merkmale der gemeinsamen - Ideal, ihre Wiederholung und konstante verbale Form und schaffen einen Eindruck von literarischen "Formel" in der mittelalterlichen Literatur. Eine solche Formel lebt so lange, wie sie dem sozialen und künstlerischen Bewusstsein eines bestimmten historischen Moments entspricht“ (10, 9).

Der Wert einer traditionellen Formel, die in der Literatur häufig verwendet wird, kann in einer einzigen verbalen Wendung, einer Metapher, einem charakteristischen Epitheton, einem sich wiederholenden Schema der Beschreibung eines Bildes oder einer Handlungsstruktur bestehen. So schrieb A. S. Orlov über ein einheitliches Standardschema der Darstellung von Schlachten in altrussischen Kriegsgeschichten. Ereignisse aus verschiedenen Jahrhunderten wurden mit den gleichen Mitteln, nach dem gleichen „Schema“ und mit den gleichen bildlichen Elementen beschrieben (177). Derselbe Gelehrte weist auf die Existenz bestimmter „Kategorien und Charakteristika“ hin, nach denen „Schemata vorbildlichen Verhaltens“ von Heiligen in der hagiographischen Literatur geschaffen wurden: „Jeder Heilige wurde als Repräsentant der einen oder anderen empfohlenen Tugend dargestellt, und was über die Heiligen berichtet wurde, war nicht das, was in der Realität geschah, sondern das, was für den Heiligen als Repräsentanten eines bestimmten Slogans charakteristisch war“ (176, 37).

Ein ähnliches Prinzip der künstlerischen Darstellung war auch der mittelalterlichen Sakrilmalerei eigen. Von der Platzierung der einzelnen Bilder im Kirchenraum bis hin

zur Verwendung verschiedener Farben, Kompositionsschemata und Gesichtstypen war alles einem streng festgelegten Kanon unterworfen. Es gab spezielle Vorlagensammlungen, an die sich die Ikonenmaler bei der Darstellung kirchlicher Figuren und Themen halten mussten. Sie wurden im Russland des 16. Jahrhunderts als „Originale“ bezeichnet (44, 344). Einige historische Zeugnisse weisen jedoch darauf hin, dass solche Bücher bereits in der Kiewer Rus existierten (130, 25). Die Besonderheit der Schaffensmethode der mittelalterlichen Kunst bestand darin, dass es ein vollständiges und stabiles System konventioneller traditioneller Formeln gab, die auf verschiedene Weise miteinander kombiniert, teilweise verändert und variiert wurden, aber im Wesentlichen gleich blieben. Ein sowjetischer Literaturkritiker vergleicht diese Methode mit der Kunstfertigkeit eines Schachspielers, der, „wenn er das Ergebnis einer Partie berühmter Meister kennt, sie selbst auf dem Brett nachspielen muss“ (232, 93) ⁶.

⁶ Д. С. Лихачев zitiert diesen Vergleich und stellt fest: „Gattungen, traditionelle Formen und „Regeln“ der literarischen Etikette erfüllen in der Literatur die Rolle bestimmter Matrizen, die das Entstehen neuer Werke erleichtern“ (145, 83).

Diese Kompositionsmethode, die oft eher einer Kompilation als einem eigenständigen schöpferischen Akt glich, war im Mittelalter sowohl im Westen als auch im außereuropäischen Osten weit verbreitet und legalisiert.

Anders als in der Literatur und Kunst der Moderne, wo die Stärke und Lebendigkeit des Eindrucks immer von der Neuheit und Überraschung des Werkes abhängt, orientierte sich der mittelalterliche Schriftsteller, Maler oder Komponist am Vertrauten, dem er schon oft begegnet war. Er griff bewusst auf vorgefertigte Formeln zurück, um bestimmte Assoziationen hervorzurufen, die dem Leser, Hörer oder Betrachter die Wahrnehmung eines bestimmten Ortes erleichtern sollten.

Der mittelalterliche Komponist hatte es mit einem festen Bestand an melodischen Formeln zu tun, die er nach bestimmten kompositorischen Regeln und Vorschriften kombinierte und komponierte. Eine Formel konnte ein ganzes Lied sein. Das sogenannte „Singen nach einer ähnlichen Melodie“, das besonders in den ersten Jahrhunderten des russischen Kirchengesangs verbreitet war, bestand darin, dass einige der im kirchlichen Leben akzeptierten Gesänge zu Modellen für den Gesang verschiedener liturgischer Texte wurden. In diesem Fall wurden nur minimale Änderungen vorgenommen, deren Notwendigkeit sich aus einer ungleichen Silbenzahl oder einer anderen Anordnung der Akzente in den liturgischen Texten ergab.

Die melodische Formel, die als grundlegende Struktureinheit des Krjuki-Noten-Gesangs dient, wurde als Gesang bezeichnet, und die Methode selbst, eine Melodie auf der Grundlage der Kopplung und modifizierten Wiederholung einzelner melodischer Wendungen zu schaffen, wird gewöhnlich als Varianten-Gesang definiert. Diese Kompositionsmethode, die in der altrussischen Kirchenmusik und im russischen Volkslied beobachtet wurde, wurde von einigen Forschern als eine Besonderheit des nationalen Musikdenkens angesehen. In Wirklichkeit war sie viel weiter verbreitet und ist nicht nur das Merkmal einer nationalen Kultur oder einer Gruppe verwandter Kulturen. Ein ähnliches Prinzip lag der melodischen Struktur sowohl des byzantinischen Gesangs als auch der mittelalterlichen westeuropäischen Monodie (Gregorianischer Gesang) zugrunde. Ihre Ursprünge scheinen jedoch auf alte asiatische Kulturen zurückzugehen. Indische Ragas (*melodischer Modus*), alt- und

zentralasiatische Makams (*melodischer Modus, türkisch*), Makoms (*melodischer Modus, persisch/iranisch*), Mugams (*melodischer Modus, aserbaidchanisch*), die sich durch eine bestimmte Klangordnung, Komposition von Gesängen und Harmonien auszeichnen, sind im Wesentlichen dieselben Formeln oder Modelle, auf deren Grundlage ganze Werke aufgebaut werden. „Es wird immer offensichtlicher“, so E. Wellesz, „dass dieses Kompositionsprinzip nicht nur in Bezug auf byzantinische und gregorianische Melodien gilt, sondern auf breitere geografische und zeitliche Sphären angewandt werden kann.... Wir haben es offenbar mit einem Prinzip der musikalischen Komposition zu tun, das, aus Asien kommend, die gesamte mediterrane Zivilisation durchdrang und sich von hier aus nach Norden ausbreitete“ (384, 89). Wellesz vergleicht die Kunst des mittelalterlichen Musikers, der vorgefertigte melodische Wendungen an den Inhalt und die poetische Struktur eines Textes anpasst, mit der Arbeit eines Handwerkers, der nach einem bestimmten Muster arbeitet (384, 117).

Trotz der strengen Regeln, denen der mittelalterliche Künstler gehorchen musste, und der Notwendigkeit, sich strikt an kanonisierte Modelle zu halten, war die Möglichkeit der persönlichen Kreativität nicht völlig ausgeschlossen. Sie drückte sich jedoch nicht in der Ablehnung vorherrschender Traditionen und der Etablierung neuer ästhetischer Prinzipien aus, sondern in der Beherrschung subtiler, detaillierter Nuancen, der Freiheit und Flexibilität bei der Anwendung gängiger Standardschemata. Einzelne Details, Besonderheiten wurden entscheidend und konnten sogar zu einem radikalen Überdenken etablierter Standards führen. „Der Schriftsteller“, bemerkt A. P. Kaschdan über die byzantinische Literatur, „konnte im Rahmen des offiziellen Bildsystems bleiben und gleichzeitig gesellschaftliche Aufgaben zum Ausdruck bringen, die diesem entgegengesetzt waren - alles hing nur von der Art und Weise ab, wie er die Akzente setzte“ (97, 172).

Dasselbe galt für die Malerei. Der traditionelle ikonographische Typ wurde, wie einer der Historiker der altrussischen Kunst es ausdrückte, „als ob in Klammern als gemeinsamer Faktor herausgenommen, wobei innerhalb der Klammern jedes Mal sein eigenes, unnachahmliches Korn des künstlerischen Bildes gegeben wurde. Hinter den Details und Umschreibungen, als ob sie für alle Christi, Gottesmutter, St. Georg, Nikolaus usw. gleich wären, offenbart sich oft das „Über-Objektive“, das auf unterschiedliche Weise gelöst wurde“ (206, 38). Ohne das vorgeschriebene Kompositionsschema zu durchbrechen, füllte der mittelalterliche Maler es mit einem anderen Inhalt und schuf ein neues Bild.

In der Musik wurde eine solche Veränderung durch intonatorische Nuancen bei gleichbleibender melodischer Formel erreicht. Das Ersetzen bestimmter Intervalle durch andere, kleine Veränderungen im Verlauf der melodischen Linie, Veränderungen und Vermischungen rhythmischer Akzente veränderten die Ausdrucksstruktur eines Liedes, ohne seine Grundstruktur zu zerstören. Einige dieser Veränderungen wurden in der Praxis fest verankert und nahmen traditionellen Charakter an. Nach und nach häuften sie sich und führten zur Herausbildung von lokalen Varianten, Schulen und individuellen Umgangsformen, die ihre eigenen spezifischen Merkmale aufwiesen.

VOLKSTÜMLICHE UND PROFESSIONELLE KUNST

Die Frage nach dem Verhältnis von Volkskunst und professioneller Kunst ist eines der Kernprobleme bei der Erforschung der mittelalterlichen Kunstkultur. Dieses Verhältnis war keineswegs so einfach und eindeutig, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Die schriftlich fixierte professionelle Kunst des Mittelalters war viel enger mit der Kunst der mündlichen Volkstradition verbunden als in der Neuzeit. Und zugleich gab es zwischen ihnen viele Widersprüche, die sich oft in offenem Antagonismus manifestierten. Die christliche Kirche im Westen wie im Osten, die alle Mittel zur Beeinflussung der menschlichen Psyche monopolisieren und ganz in den Dienst ihrer Ziele stellen wollte, stand den traditionellen Volksspielen, -liedern und -tänzen entschieden ablehnend gegenüber, erklärte sie für sündhaft und vom wahren Glauben und der Frömmigkeit abwendig. Die Predigten und religiösen Lehren des Mittelalters sind voll von scharfen Verurteilungen derer, die sich diesen seelenschädigenden Vergnügungen hingaben, und drohen ihnen mit Verdammnis und ewigen Qualen im Jenseits.

Einer der Gründe für diese intolerante Haltung gegenüber der Volkskunst war ihre Verbindung mit heidnischen Glaubensvorstellungen und Ritualen, die noch lange nach der Annahme des Christentums in der Masse der Bevölkerung weiterlebten. In der russischen religiösen und pädagogischen Literatur wurden das Singen von Liedern, das Tanzen und das Spielen von Instrumenten allgemein mit „Götzendienst“, „Götzenopfern“ und Gebeten an den „verfluchten Gott“ der Heiden gleichgesetzt. Von allen weltlichen, außerkirchlichen Künsten wurde die Musik am grausamsten und unerbittlichsten verteufelt. Nur der eigentliche Tanz und die Tanzlust erregen den gleichen frommen Zorn der „Kirchenväter“. In einer der ins Slawische übersetzten Lehren des Johannes Chrysostomus wird eine tanzende Frau mit Herodias verglichen und mit den Beinamen „Braut des Satans“, „Mätresse des Teufels“, „Gattin des Dämons“ belegt. Nicht nur sie selbst, sondern alle, die sie anschauen, werden „in den Abgrund der Hölle“ geworfen. „Darum“, mahnt der byzantinische Kirchenfürst, „Brüder und Schwestern, hütet euch und liebt nicht die gesetzlosen dämonischen Spiele, sondern meidet den Tanz, damit ihr nicht vom Bösen zu ewigen Qualen verdammt werdet“ (182, 104).

Diese unversöhnliche Haltung gegenüber Musik und Tanz erklärt sich aus der Tatsache, dass sie integraler Bestandteil heidnischer Rituale waren. Verschiedene Formen der angewandten Volkskunst - symbolische Figuren, Amulette etc. - schienen in dieser Hinsicht „neutraler“ zu sein, obwohl ihnen magische Kräfte zur Beeinflussung von Mensch und Natur zugeschrieben wurden. In der mittelalterlichen religiösen und pädagogischen Literatur nehmen die Dämonen die Gestalt von Gauklern, „Spielern“ an, die die Menschen mit Liedern, Tänzen und Musikinstrumenten verführen und unterwerfen.

In dieser häufig anzutreffenden Vermischung zeigt sich der Einfluss uralter dämonologischer Vorstellungen, die für das christliche Kunstverständnis charakteristisch waren. Auf die Rolle der Musik in der christlichen Dämonologie macht Abert aufmerksam: „... Es gab eine strenge Grenze zwischen geistlicher und weltlicher Kunst: Erstere war den Dämonen natürlich unzugänglich, letztere war ihr Hauptschauplatz. Es ist die Musik, die den bösen Geistern hilft, die Menschen in ihre Fallen zu locken. Die Kirchenmusik ist das stärkste Bollwerk gegen solche Versuchungen: das gesungene und gespielte Wort Gottes, das mit dem Herzen empfunden wird, ist das beste Mittel, die Dämonen zu vertreiben“ (322, 101-102).

Die naive, aber charakteristische und farbenfrohe Geschichte aus dem Leben des Theodosius von Petschersk über die Versuchung des Mönchs Isaakius durch Dämonen ist ein sehr gutes Beispiel für die Einstellung zur weltlichen Musik und ihren Vertretern, die die christliche Kirche ihren Schäfchen vermitteln wollte. In dieser Geschichte erscheinen die Dämonen dem strengen Asketen in Gestalt von Christus und Engeln, legen dann ihre heilige Gestalt ab und bringen Isaakius zum Tanzen, nachdem sie begonnen haben, auf Instrumenten zu spielen - „und nachdem sie ihn erschöpft hatten, ließen sie ihn fast lebendig zurück. Und sie gingen weg, nachdem sie ihn beschimpft hatten“ (sie gingen weg und beschimpften ihn) (184, 129).

Um ihre Seelen wach zu halten und keiner Versuchung zu erliegen, wurde den Mönchen des Kiewer Petschersk-Klosters geraten, ständig Psalmen zu singen. Sie sangen sie nicht nur während der Gebetsstunden, sondern auch, wenn sie mit irgendeiner Arbeit beschäftigt waren⁷.

⁷ Der selige Augustinus (322, 201) riet, bei der Arbeit Psalmen zu singen.

Die Kirche verfolgte die Lieblingsvergnügungen des Volkes, auch wenn sie nicht direkt mit heidnischen Ritualen verbunden waren⁸.

⁸ F. I. Buslajew weist darauf hin, dass in einer der späteren Listen der berühmten „Geschichte eines gewissen Christusliebhabers“, die den heidnischen Aberglauben anprangert, anstelle von „Liedern der Dämonen“, „Lieder der Welt“ - „das heißt Volkslieder im Allgemeinen“ - stehen (44, 67).

„Weltliche“ Spiele, Lieder und Tänze galten als sündhaft, weil sie von frommer Andacht, Gebet und Kirchenbesuch ablenkten. Das Edikt „Es ziemt sich nicht für Bauern (Christen), sich eine Woche lang zu verneigen.“ beklagt, dass die Leute, die sich Christen nennen, zu faul seien, in die Kirche zu gehen, und sich auf den Regen, die Kälte oder andere Gründe beriefen, und wenn sie kämen, wenn sie kämen, dann juckten sie sich, sie streckten sich und dösten, wenn man sie aber zum Spiel oder zu einer fröhlichen Versammlung im Freien rufe, dann hielten sie weder Regen noch Wind auf, und sie seien bereit, den ganzen Tag „schändlich“ zu stehen (zu schauen) „zum Verderben der Seelen“ (16, 191).

Doch all diese Verurteilungen und Verbote konnten die Liebe der Menschen zu ihrer einheimischen Kunst nicht auslöschen. Die traditionellen Formen der Volkskunst lebten weiter und entwickelten sich, da sie in den verschiedenen sozialen Schichten weit verbreitet waren.

Die Volkskunst in ihren verschiedenen Formen und Ausprägungen umfasste einen größeren Lebensbereich, und ihr spezifisches Gewicht in der Kunstkultur des Mittelalters war größer als im System der Künste der Neuzeit. Nach D. S. Lichatschow wurde das geschlossene und begrenzte System der literarischen Gattungen im alten Russland „durch die Volkskunst ergänzt“: „Die Literatur existierte parallel zu den volkstümlichen Gattungen: lyrisches Liebeslied, Märchen, historisches Epos und Bänkelsängeraufführungen“ (140, 77).

Die Volkskunst füllte die Lücke, die durch das Fehlen schriftlicher Formen des weltlichen Musikschaffens entstanden war. Volkslieder und die Kunst der Volksmusikanten waren nicht nur in der arbeitenden Unterschicht, sondern auch in den höheren Gesellschaftsschichten bis hin zu den Fürstenhöfen verbreitet.

Dies beweist keineswegs einen aristokratischen Ursprung der Heldenepen und anderer volkstümlicher Gattungen, wie einige bürgerliche Gelehrte zu Beginn dieses Jahrhunderts behaupteten. Diese Gattungen stammen aus der Zeit des kommunalen Stammessystems, behielten aber ihre universelle Bedeutung noch lange nach der Herausbildung der Klassen.

Im Westen zog sich die Volkskunst unter dem Einfluss der weltlichen Literatur relativ früh aus dem Bereich der ästhetischen Interessen der gebildeten Oberschicht zurück. In Russland verlief dieser Prozess langsamer, und die Volkskunst behielt ihren Platz in der Kunstkultur bis zu einem relativ späten historischen Zeitpunkt. Dies ist einer der Faktoren, die die Besonderheit ihrer Entwicklung nicht nur in der Antike, sondern auch in der Neuzeit ausmachen.

Die „Sphärentrennung“ zwischen schriftlicher Kirchenkunst und mündlicher Volkskunst war trotz ihrer Gegensätzlichkeit nicht mechanisch und absolut. Kampf und Feindschaft schlossen Gemeinsamkeiten und den Einfluss der einen Kultur auf die andere, der in beide Richtungen ging, nicht aus. Die Kirche, die die „weltlichen“ Spiele und Lieder anprangerte und das Volk davon abzubringen versuchte, nahm gleichzeitig viele Anleihen bei der Volkskunst. Alle wichtigen und grundlegenden Neuerungen in der mittelalterlichen Kirchenmusik hatten ihren Ursprung in der Volkskunst. Der volkstümliche Ursprung der kirchlichen Mehrstimmigkeit im Westen ist seit langem bekannt. Auch die Rolle der Volksmusik bei der Überwindung des mittelalterlichen Modalsystems und der Entwicklung der Grundlagen des Dur-Moll-Denkens ist unbestritten und in der Literatur hinreichend behandelt. Unter dem Einfluss des Volksliedes bildete sich ein charakteristisches Intonationssystem des russischen Kirchengesangs heraus, das sich im Laufe der Zeit von den byzantinischen Vorbildern entfernte und eigene, landestypische Melodieformen entwickelte. Andererseits lassen sich in der bildlichen, poetischen und musikalischen Struktur des russischen Volksliedes Spuren des Einflusses christlich-religiöser Vorstellungen und der Stilistik kirchlicher Kunst erkennen, worauf Volkskundler wiederholt hingewiesen haben.

Diese Einflüsse und Entlehnungen konnten freilich die Grenzen zwischen Volkskunst und kirchlicher Kunst nicht völlig aufheben und die grundsätzlichen Unterschiede in ihrer Ausrichtung nicht beseitigen. Volkskunst und Schriftkunst näherten sich zwar teilweise einander an, blieben aber zwei unterschiedliche Systeme künstlerischen Denkens, die jeweils ihre Eigenheiten behielten. Aber diese Unterscheidung hatte noch nicht die Fülle und Sicherheit erreicht, die sie in späteren Epochen erlangte.

Eine Reihe von Merkmalen der mittelalterlichen Kunststruktur, die bereits oben erwähnt wurden, waren sowohl dem professionellen Schaffen als auch der Volkskunst gemeinsam. P. G. Bogatyryjew wies auf die Existenz von „Grenzformen“ im Bereich der Literatur hin, die sich teilweise der mündlichen Kunst annäherten. Zu diesen Formen zählte er die Arbeit des mittelalterlichen Schreibers, der „das Werk, das er kopierte, als Material behandelte, das es zu bearbeiten galt“ (32, 383).

Auch der altrussische Kirchengesang war durch viele Merkmale der mündlichen Kunst gekennzeichnet. Das Zeichensystem, mit dem die Gesänge fixiert wurden, diente lediglich dazu, bereits bekannte und nach Gehör gelernte Melodien in Erinnerung zu rufen. E. Wellesz konstatiert die Vorherrschaft der mündlichen Überlieferung im byzantinischen Kirchengesang, zumindest in seinen frühen Stadien. Er erklärt die Inkonsistenz in der Anordnung der Gesangszeichen in Handschriften aus der Zeit der paläobyzantinischen Notation (9. bis 12. Jahrhundert) damit, dass

„diese frühe Phase der Zeichen als Notiz (aide memoire) für den Chorleiter oder für den Solisten eingeführt wurde, der selbst nach einem Gesangsbuch sang. Die Sänger waren verpflichtet, das Repertoire nach Gehör zu kennen, aber sie brauchten eine Anleitung während der Musik, besonders wenn ein neuer Text auf die Melodie eines alten Liedes gesungen wurde“ (382, 268)⁹.

⁹ Der französische Forscher P. A. Lely stellt eine ähnliche Praxis in den zeitgenössischen christlichen Gemeinden des Nahen Ostens fest: „Sie singen auswendig, aus dem Gedächtnis, ohne die Notenschrift zu kennen, ohne die Bedeutung der musikalischen Zeichen oder der Zeichen für Modulation und Rhythmus zu verstehen. Selbst in den Chören von Städten wie Kairo, Beirut, Jerusalem konnten nur der Vorsänger und einige wenige Sänger die Noten fließend lesen, alle anderen Teilnehmer lernten ihre Stimmen auswendig“ (vgl. aus: 378, I, 67).

Eines der Hauptmerkmale der Volkskunst ist ihr kollektiver Charakter. Die Werke der Volkskunst sind in der Regel nicht mit der Persönlichkeit eines einzelnen Autors verbunden und werden als Eigentum, wenn nicht des ganzen Volkes, so doch einer bestimmten sozialen Gruppe, einer Körperschaft (z.B. eines militärischen Einheitsepos) oder einer territorialen Gemeinschaft betrachtet. Das schließt nicht aus, dass bei ihrer Schaffung und Aufführung die persönliche Kreativität eine Rolle spielt. P. G. Bogatyryjew unterscheidet zwei Arten der Manifestation von Kollektivität in der Volkskunst: „aktiv-kollektiv“ und „passiv-kollektiv“. Mit ersterem bezeichnet er jene Formen der Volkskunst, die nicht nur als gemeinsames Eigentum des Kollektivs gelten, sondern auch vom Kollektiv geschaffen werden; mit zweitem - Werke, „die zwar als gemeinsames Eigentum des Kollektivs gelten, aber von Individuen geschaffen werden, die vielleicht nicht einmal dem Kollektiv angehören“ (32, 384). Dazu gehören die epischen Gattungen der Folklore - Heldenepen, historische Lieder, ukrainische Dumas, geistliche Gedichte sowie einige Formen der zeremoniellen Volkskunst, deren Aufführung das Vorrecht des Einzelnen ist und besondere Fähigkeiten und Fertigkeiten erfordert. Der kollektive Charakter dieser Formen wird dadurch bestimmt, dass ihre Schöpfer und Interpreten nicht von der Masse des Volkes getrennt waren und in gemeinsamen traditionellen Ideen dachten, die im Prozess der gemeinsamen Arbeitstätigkeit und der engen und ständigen Kommunikation zwischen den Mitgliedern eines bestimmten Kollektivs entstanden.

In einem ähnlichen Sinne kann man vom kollektiven Charakter der professionellen Schreibkunst des Mittelalters sprechen. Der Autor eines literarischen Werkes oder der Kantor, der einen Gesang an einen bestimmten Text „anpassen“ musste, schuf nicht etwas völlig Neues, sondern wählte, kombinierte und variierte vorgefertigte Elemente und entlehnte sie aus dem angesammelten Vorrat dauerhafter, kristallisierter Formeln. Diese Art der Kreativität führte zu einer entscheidenden Dominanz des Allgemeinen und Typischen gegenüber dem Besonderen, Individuellen, bis hin zur völligen Auflösung des Persönlichen im Kollektiven.

Gleiche oder zumindest ähnliche Muster bestimmten das Verhältnis von dichterischem Wort und Gesang sowohl im Volkslied als auch im professionellen Kirchengesang. Dieses Verhältnis war beweglich und unbeständig. Dieselbe Melodie konnte mit verschiedenen Texten kombiniert werden und umgekehrt. Bestimmte melodische Formeln (Gesänge) oder Arten von melodischen Wendungen wurden eher Gattungen als einzelnen Werken zugeordnet. Innerhalb einer Gattung konnten sie frei von einem Werk zum anderen wandern. Nicht selten wurden Texte mit sehr unterschiedlichen Handlungen und Bildern zur gleichen Melodie gesungen. Der allgemeine, nicht individuelle Charakter der Bilder ermöglichte es, die gleichen typischen Wendungen für eine ganze Gruppe von poetischen Texten zu verwenden.

Die traditionellen, sich wiederholenden Formeln wurden nicht wörtlich wiedergegeben, sondern mit einigen Variationen, die ihnen eine andere Färbung, Flexibilität und Nuancenvielfalt verliehen. Bei der Darbietung eines Volksliedes gibt es immer ein Element der Improvisation. Beim Improvisieren folgt der Sänger aber nicht einfach seiner Laune, sondern bestimmten festen Regeln. „Die untrennbare Verbindung zwischen der Melodie und ihrer Sprechweise in einem Lied“, bemerkt N. M. Lopatin, „führt dazu, dass, wenn man von der strengen ursprünglichen Anordnung der Worte abweicht und die Strophe ändert, die Melodie, die untrennbar mit ihr lebt, sich unwillkürlich ändern muss; so wie sich die Melodie ändert, ändert sich auch die Strophe“ (146, 47).

Das Verhältnis zwischen Tradition und Improvisation ist je nach Genre unterschiedlich. Das rituelle Lied lässt weniger Raum für Improvisation als das lyrische Lied: es ist in seiner Form stabiler und konservativer. In dieser Hinsicht steht der kirchliche Gesang dem rituellen Volksgesang näher. Das Singen des Textes „auf die Art“ war im Wesentlichen die Schaffung einer neuen Version der Melodie. Dabei folgte der Kantor dem im obigen Zitat von Lopatin formulierten Prinzip: die Melodie veränderte sich rhythmisch und in ihrer Länge entsprechend der unterschiedlichen Silbenzahl des Textes oder der unterschiedlichen Anordnung der Akzente.

Die Struktur der mittelalterlichen Kunst, die durch Merkmale wie Kollektivität, Traditionalität, Dominanz gemeinsamer Wahrnehmungen usw. gekennzeichnet ist, erfordert andere Kriterien für ihre ästhetische Bewertung als diejenigen, mit denen wir uns den Phänomenen des modernen Kunstschaffens nähern. Darauf weist zu Recht D. S. Lichatschow hin: „Man hört oft den Vorwurf an die altrussische Literatur, sie habe weder Dante noch Shakespeare. Aber Dante und Shakespeare sind kein Maßstab für die altrussische Literatur. Die altrussische Literatur war keine Literatur mit persönlichem Charakter, genauso wenig wie die mittelalterliche Literatur des Westens vor Dante diesen persönlichen Charakter hatte. Die Werke der altrussischen Literatur sollten nicht mit den Werken Dantes und Shakespeares verglichen werden, sondern mit den großen epischen Dichtungen der Vergangenheit, mit Heldenepen, volkstümlicher Lyrik, ritueller Volksdichtung“ (139, 106-107).

In der altrussischen Musik gab es keine mit Palestrina, Orlando Lasso oder Schütz vergleichbaren Gestalten. Sie hätten unter den damaligen Bedingungen, unter der vorherrschenden Lebensweise und Weltanschauung, nicht nominiert werden können. Die Bedeutung des altrussischen musikalischen Erbes wird nicht durch die Kühnheit einzelner herausragender Persönlichkeiten bestimmt, sondern durch den allgemeinen, ganzheitlichen Charakter, der das mutige, strenge und zurückhaltende Bild des Volkes prägte, das es schuf. Die Meister des russischen Mittelalters erreichten in ihren Werken eine bemerkenswerte ästhetische Vollkommenheit, einen Reichtum und eine Leuchtkraft der Farben, verbunden mit einer Tiefe und Kraft des Ausdrucks, ohne die starren Normen und Beschränkungen zu verletzen, die vom Kanon auferlegt wurden. Zahlreiche Beispiele dieser Kunst von hoher und eigentümlicher Schönheit gehören zu den größten Manifestationen des nationalen künstlerischen Genies.

PERIODE DER ENTSTEHUNG DER ALTRUSSISCHEN MUSIKKULTUR (XI.-XIII. JAHRHUNDERT)

Die möglichen Grenzen der Erkenntnis eines jeden historischen Themas und zum großen Teil auch die Herangehensweise an seine Erforschung, die Methodik der Forschung, hängen mit dem Zustand der Quellenbasis, dem Grad der Vollständigkeit, Zuverlässigkeit und Genauigkeit der dokumentarischen Beweise und Fakten zusammen. Wenn wir also mit der Beschreibung der ältesten Periode der russischen Musikgeschichte beginnen, müssen wir uns zuerst den Umfang, die Art und den Typ der uns zur Verfügung stehenden Quellen vergegenwärtigen - sowohl der direkten, die unmittelbar Beispiele der Musikkunst jener Epoche darstellen, als auch der indirekten, die die sozialen Funktionen der Musik, die Formen ihrer Existenz, ihren Platz unter den anderen Künsten usw. beleuchten.

M. N. Tichomirow unterscheidet zwei Kategorien von Quellen - historische Originale und historische Überlieferung. Zur ersten Kategorie zählt der Wissenschaftler solche Quellen, „die ein direktes Abbild dieses oder jenes Ereignisses sind und daher eine besondere Authentizität besitzen. Erzählende historische Quellen (Annalen, Chroniken, Geschichtswerke usw.) haben einen anderen Charakter. Sie haben die sogenannte Tradition bewahrt, d.h. die Widerspiegelung einer historischen Tatsache in der Quelle als Ergebnis des Eindrucks, den dieses oder jenes Ereignis auf die Zeitgenossen oder Nachkommen gemacht hat“ (276, 7-8).

Der Autor verweist auf die große Zuverlässigkeit historischer Originale, aber auch darauf, dass nur relativ wenige überlebt haben: „Hier helfen Chroniken und Erzählungen. Ohne die Hilfe der historischen Überlieferung wäre es unmöglich, die Geschichte vieler Völker zu schreiben. Der Historiker muß also sowohl die historischen Originale als auch die historische Überlieferung benutzen und sie einer entsprechenden Kritik unterziehen“ (276, 8).

Unter historischen Musikdenkmälern versteht man in der Musikgeschichte in erster Linie die Musikwerke selbst, die mit Hilfe eines Notationssystems schriftlich festgehalten wurden. Zu den Denkmälern der Musikgeschichte gehören auch die theoretischen Abhandlungen, die oft eine wichtige Ergänzung zu den Musikhandschriften darstellen, einen Schlüssel zu ihrer Lektüre liefern, wenn es sich um ein verschwundenes oder vergessenes Notationssystem handelt, und zur Klärung spezifischer Merkmale der musikalischen Praxis der Vergangenheit beitragen. Unmittelbare materielle Zeugnisse der Musikkultur sind schließlich erhaltene Kopien von Musikinstrumenten oder deren Überreste.

Die Zahl der historischen Denkmäler, die sich auf die ersten Jahrhunderte der Entwicklung der russischen Musikkultur in allen drei Bereichen beziehen, ist äußerst gering, was den Musikhistoriker in eine sehr schwierige und ungünstige Lage gegenüber dem Erforscher der altrussischen Literatur, Architektur oder Malerei versetzt. Die Gesamtzahl der Vokalhandschriften für den Zeitraum vom 11. bis zum 13. Jahrhundert beläuft sich auf nicht mehr als drei oder vier Dutzend¹, und die frühesten von ihnen stammen nur aus dem späten 11. oder frühen 12. Jahrhundert.

¹ W. M. Metallow (159, 11) zählt 25 Manuskripte aus dem XII. und XIII. Jahrhundert. In der Liste von N. B. Schelamanowa (304) werden für denselben Zeitraum 27 Krjuki-Noten-Handschriften aufgeführt. Berücksichtigt man auch die Ergänzungen zu dieser Liste in anderen archäographischen Beschreibungen (67, 313), so ergibt sich die Zahl 34.

Vor allem aber sind diese Handschriften musikalisch überholt, denn die Entzifferung der frühesten Formen der slawischen Neumenschrift ist nach wie vor eine ungelöste Aufgabe unserer Musikwissenschaft. Die in der ausländischen musikwissenschaftlichen Literatur vorhandenen Einzelversuche zu ihrer Entzifferung und Interpretation bedürfen noch der Überprüfung und Bestätigung. Musiktheoretische Lehrbücher aus dieser Zeit sind nicht überliefert, und es ist nicht bekannt, ob es sie damals in Russland gab. Die frühesten der Forschung bekannten „Gesangs-ABCs“ stammen vom Ende des 15. Jahrhunderts (37, 11ff.).

Von unbestreitbarem Wert sind die Funde der vorrevolutionären und sowjetischen Archäologen, denen es gelang, auf dem Gebiet des altrussischen Staates authentische Exemplare von Musikinstrumenten zu entdecken, die zuvor nur aus literarischen Zeugnissen bekannt waren².

² Zu diesen Funden gehören zwei Widderhörner, die bereits 1873 bei der Ausgrabung des Schwarzen Grabes in Tschernigow entdeckt wurden (248), sowie Guslis, Hörner und Sopellen, die in den 50-70er Jahren unseres Jahrhunderts in Nowgorod gefunden wurden (106, 107).

Trotz ihrer wissenschaftlichen Bedeutung ergeben diese Einzelfunde jedoch kein vollständiges Bild des Musikinstrumentariums der alten Rus.

Die Daten der musikalischen Volkskunde sind für die Musikgeschichte von großer Bedeutung, insbesondere für die Erforschung weit zurückliegender Epochen, aus denen nur wenige schriftliche Zeugnisse erhalten sind. Eine Reihe von Volksliedern, die heute noch existieren oder in jüngerer Zeit existierten, enthalten Zeichen, die auf ein hohes Alter ihres Ursprungs hinweisen. Gleichzeitig ist es schwer vorstellbar, dass sie ihr ursprüngliches Erscheinungsbild über mehrere Jahrhunderte ohne Veränderungen beibehalten haben. Diese Veränderungen können sich in unterschiedlichem Maße sowohl auf den Text als auch auf die Melodie ausgewirkt haben. Im Laufe der Weitergabe eines Liedes von Generation zu Generation wird die ursprüngliche organische Verbindung zwischen diesen beiden Elementen oft aufgelöst. Ein alter Text kann mit einer Melodie späteren Ursprungs kombiniert werden, oder umgekehrt kann eine archaische Melodie durch neue Worte ersetzt werden (siehe: 32, 62). Lieder und andere Werke der Volkskunst, die in einer späteren Epoche aufgezeichnet wurden, sollten daher nicht als authentische Denkmäler einer fernen historischen Vergangenheit betrachtet werden, sondern als Spiegel einer alten Tradition, die sich bereits teilweise verändert und ihre Integrität verloren hat. Da sie unter veränderten historischen Bedingungen weiterlebte, musste sie sich zwangsläufig an diese anpassen und mit neuen Elementen interagieren, wobei einige ihrer Aspekte in Vergessenheit gerieten und ausstarben oder eine bedeutende Neuinterpretation erfuhren. All dies muss berücksichtigt werden, um nicht grobe Fehler und Irrtümer zu begehen, wenn man versucht, den Charakter des volksmusikalischen Denkens in einer bestimmten historischen Epoche auf der Grundlage späterer Aufzeichnungen mehr oder weniger genau zu rekonstruieren.

Angesichts der geringen Zahl überlieferter historischer Originale im Bereich der altrussischen Musik sind verschiedene Arten indirekter Quellen von besonderer Bedeutung: Zeugnisse literarischer Denkmäler, ikonographisches Material. Diese Zeugnisse sind zahlreich und vielfältig. So finden wir in Annalen und Werken der kirchlichen Lehrliteratur eine Reihe anschaulicher Bilder des volkstümlichen Musiklebens und der fürstlichen Hofmusik. Die Militärgeschichten des alten

Russlands enthalten Informationen über Militärmusik, über Musikinstrumente, die in den Reihen und bei feierlichen Staatszeremonien verwendet wurden. Im XVI-XVII Jahrhundert erscheinen „Glossare“ - eine Art altrussische Enzyklopädien, die neben vielen anderen Informationen auch Erklärungen zu den Namen von Musikinstrumenten und deren Spielweisen enthalten. Das Thema Musik und Musikleben wird auch in offiziellen Dokumenten behandelt - in Beschlüssen von Kirchenräten, Dekreten und Urkunden, die alle Arten von Spielen und Vergnügungen, die mit den Überresten heidnischer Glaubensvorstellungen und Rituale, die sich im Volk lange Zeit gehalten hatten, verbunden waren, streng verurteilten. Die altrussischen Buchminiaturen sind reich an Bildern, die verschiedene Aspekte des Lebens widerspiegeln. Selbst in Handschriften mit religiösem Inhalt finden sich realistische Skizzen von Alltagsszenen. Die Zeichnungen und Briefköpfe zeigen Musiker, die ein Instrument spielen, oder Tänzerinnen. Ähnliche Motive wurden, wenn auch seltener, in kirchlichen Wandmalereien verwendet. Die Denkmäler der altrussischen bildenden Kunst tragen zur Klärung einiger Aspekte der kirchlichen Gesangspraxis bei.

Es versteht sich von selbst, dass all dieses Material eine überlegte und vorsichtige kritische Haltung erfordert. Die russischen Meister, die byzantinischen und manchmal auch westeuropäischen Vorbildern folgten, fügten in ihre Bilder manchmal das ein, was sie in ihrer eigenen Realität nicht beobachten konnten. Nur durch den Vergleich von Informationen aus verschiedenen Quellen und ihre parallele Analyse können wir zu korrekten und präzisen Schlussfolgerungen gelangen, ohne einen gravierenden Bruch mit der historischen Wahrheit zu riskieren. Es ist jedoch unmöglich, sich ein vollständiges Bild von der Funktionsweise der Musik im alten Russland zu machen, ohne sich auf indirekte Quellen und vor allem auf Daten zu stützen, die aus Denkmälern der Literatur und der bildenden Kunst stammen.

DIE ÄLTESTEN FORMEN DER VOLKSMUSIK

Zur Zeit der Gründung des altrussischen Staates hatte das Volkslied bereits einen hohen Entwicklungsstand erreicht und einen wichtigen Platz im familiären und gesellschaftlichen Leben eingenommen, wie zahlreiche historische Zeugnisse und Fragmente seiner poetischen Bildstruktur in den Denkmälern der Literatur belegen. Es besteht auch kein Zweifel daran, dass das Gattungssystem, die Themen, die Sprache und die Gesamtheit der stilistischen Merkmale in der Zeit der Kiewer Rus in vielerlei Hinsicht anders waren als im späten 18. und frühen 19. Die Zukunft war mit dem Leben des Volkes verbunden, das Lied spiegelte alles wider, was das Volk bewegte, alle historischen Veränderungen und Ereignisse, die es unmittelbar betrafen. Es entstanden nicht nur neue Themen und Bilder, sondern auch neue Formen der Volkskunst.

Aus den verfügbaren Daten geht hervor, dass die Ostslawen bereits in vorstaatlicher Zeit über eine entwickelte rituelle Volkskunst verfügten und in der Phase der Militärdemokratie das Heldenepos entstand. Die breite Beteiligung der Musik - sowohl der Vokal- als auch der Instrumentalmusik - an den heidnischen Ritualen wird durch die Berichte des ersten russischen Chronisten bestätigt. Bei der Beschreibung des Lebens einiger slawischer Stämme erwähnt er den Brauch der Frauenentführung, der bei ihnen existierte und nach einem bestimmten Ritual durchgeführt wurde: „... es wurden Spiele zwischen den Dörfern organisiert, und sie kamen zu diesen Spielen,

zu Tänzern und zu allerlei dämonischen Liedern zusammen, und hier entführten sie ihre Frauen, indem sie sich mit ihnen verschworen“ (195, 211). In der so genannten Radziwiłł - oder Königsberger Chronik wird ein ähnlicher Ort mit einer Abbildung dargestellt, auf der eine Tänzerin und drei Musikanten zu sehen sind - zwei sind mit Sopellen dargestellt, der dritte mit einem Schlaginstrument wie einer Trommel (siehe Abb. 1).

Kalender- und Rituallieder

Aus verschiedenen Quellen wissen wir, dass noch lange nach der Annahme des Christentums heidnische Feste, die mit dem landwirtschaftlichen Kalender zusammenhingen, im Volk weiterlebten und ihre Feier mit entsprechenden rituellen Handlungen, Spielen und Liedern begleitet wurde. In einer der russischen Chroniken aus dem 13. Jahrhundert wird ein Fest zu Ehren des „Dämons Kupala“ (*Iwan-Kupala-Tag, Sommersonnenwende*) erwähnt, dessen „mancherorts noch heute verrückte Menschen gedenken“. In der Nacht vom 23. auf den 24. Juni, in der dieses Fest stattfand, „versammelten sich die einfachen Leute beiderlei Geschlechts, flochten Kränze aus essbaren Kräutern und Wurzeln, errichteten, mit Grünzeug umgürtet, ein Feuer, legten grüne Zweige auf und gingen, sich an den Händen haltend, um das Feuer herum, sangen Lieder und gedachten Kupala; dann sprangen sie über das Feuer und brachten dem Dämon ein Opfer dar“. Eine ukrainische Chronik, die sogenannte Gustynsky-Chronik, beschreibt das Ritual des Weihnachtssingens: „Und sie singen einige Lieder, in denen sie der Geburt Christi gedenken, und noch öfter preisen sie den Dämon“ (244, 238-239). Das Festhalten an diesen heidnischen Riten wird auch in vielen kirchlichen Lehren verurteilt.

Mit dem Eindringen der christlichen Religion in die breite Masse der Bevölkerung begann sich das Heidentum als ganzheitliches Glaubenssystem aufzulösen und seine einzelnen Elemente blieben nur noch in Resten erhalten. Es kam zu einer eigentümlichen Vermischung zweier religiöser Systeme, die ein altrussischer Schriftsteller als „zwei Glaubensrichtungen“³ bezeichnet.

³ In „Das Wort eines gewissen Christusliebhabers“ finden wir einen Hinweis auf einen „Kirchenvater“, der „die Bauern [Christen] wegen des zweireligiösen Lebens nicht dulden konnte“ (182, III, 224).

Die Menschen passten die gelernten Dogmen der christlichen Lehre sozusagen ihren gewohnten Sitten und Vorstellungen an. D. S. Lichatschow weist darauf hin, dass in kirchlichen Verlautbarungen vom 12. bis zum 17. Jahrhundert „nicht der Glaube an heidnische Götter, sondern die Ausübung heidnischer Riten verurteilt“ wurde. „Und das ist alles andere als ein Zufall“, fügt der Forscher hinzu. - Jahrhundert, sondern auch viel später, unabhängig vom Heidentum selbst“ (244, 238).

Befreit von seinem lebenspraktischen Zweck und ohne den Sinn einer direkten magischen Beeinflussung der Naturkräfte, wurde das Ritual mehr und mehr zu einem spielerischen Element, das von der religiös-magischen auf die ästhetische Ebene überging. „Diese „Umwandlung“ des heidnischen Rituals“, schreibt derselbe Autor, „konnte nicht am Ende des 10. bis 11. Jahrhunderts stattfinden, als die Verbindung zwischen dem heidnischen Ritual und der heidnischen Religion noch zu stark empfunden wurde. Sie wurde erst ab der Periode der feudalen Zersplitterung zu einer realen Tatsache, als die Christianisierung der Bevölkerung große Fortschritte machte“ (244, 238).

Wenn aber das System von Glaubensvorstellungen und Weltanschauungen, mit dem das heidnische Ritual verbunden war, allmählich in Vergessenheit geriet und ausstarb, so erwiesen sich die äußeren Formen des Rituals als viel beständiger und dauerhafter (siehe: 32). Sie haben sich seit der Zeit des alten Russlands nicht wesentlich verändert, wie zum Beispiel der Vergleich der Beschreibung des „Gedenkens an den Dämon Kupala“ in der Chronik mit der Art und Weise zeigt, wie dieses fröhliche und heitere Sommerfest, das auf den Tag Johannes des Täufers abgestimmt ist, vor nicht allzu langer Zeit in den Dörfern gefeiert wurde.

Die Aufführung von rituellen Gesängen, wo sie noch weit verbreitet sind, unterliegt nach wie vor strengen Vorschriften, obwohl ihr eigentlicher Sinn von den Ausführenden kaum erklärt werden kann. Dies betrifft in erster Linie die kalendarische Zeiteinteilung. Lieder des Kalender- und Ritualzyklus werden (im Gegensatz zu lyrischen und einer Reihe anderer Lieder) nur zu einer bestimmten Zeit des Jahres gesungen, und es ist schwierig, einen Dorfsänger dazu zu bringen, sie zu einer anderen Zeit zu singen⁴.

⁴ B. L. Goschowski bezeugt: „Selbst unter den modernen Bedingungen des Sammelns von Liedern müssen wir die Volkssänger manchmal dazu überreden, alte traditionelle Lieder für eine lange Zeit zu singen. In solchen Fällen sagen sie gewöhnlich: ‚Kommen Sie zu Weihnachten für Weihnachtslieder und für Hochzeitslieder, wenn es im Dorf eine Hochzeit gibt‘“ (64, 13).

Charakteristisch ist auch die Art und Weise, wie sie gesungen werden. So beschreibt K. W. Kwitka die Aufführung von Weihnachtsliedern durch Jungen und Mädchen, die er 1898 in einem ukrainischen Dorf aufzeichnete: „Die Jungen verhielten sich beim Singen der Weihnachtslieder sehr ernst und streng, die Mädchen leger, aber bescheiden. Die Gesichter der Jungen drückten das Bewusstsein der Bedeutung der Handlung und die Konzentration aus. <...> Auf den Gesichtern der Mädchen konnte ich keine Spuren von Aufbruch, festlicher Stimmung, künstlerischem Erleben entdecken. In ihrer Haltung und Mimik war die Hauptsache Anstand...“ (102, 107). In einer anderen Arbeit schreibt derselbe Forscher: „In Podolien oberhalb des Dnjestr habe ich persönlich nur ein zurückhaltendes, feierliches Verhalten der Mädchen beobachtet, in einem Dorf sogar einen düsteren Gesichtsausdruck beim Singen von Frühlingsliedern“ (101). Diese eigentümliche Art des rituellen Gesangs kann als ein Überbleibsel aus der Zeit angesehen werden, als das Ritual noch kein Spiel war, sondern eine Angelegenheit von großer Bedeutung für das Leben.

Das rituelle Lied war ein integraler Bestandteil des komplexen, synthetischen Ganzen, das der heidnische Ritus darstellte, und wurde nicht außerhalb dieser Synthese gedacht. Wie eine Reihe von Forschern und Sammlern von Volkskunst festgestellt haben, wird das Lied nie nur „für sich selbst“, privat, in der Freizeit gesungen.⁵

⁵ „Ritual- und Spiellieder werden vom Volk ausschließlich bei verschiedenen Riten und Spielen gesungen, die von ihnen begleitet werden, und nur selten werden sie gesungen, als ob sie überhaupt ein Lied wären. <...> Etwas anderes ist ein lyrisches Lied. Es begleitet keinen Ritus, ist nicht für einen bestimmten Anlass komponiert und wird immer und überall gesungen, da es die Gemütsverfassung des Sängers ausdrückt“ (146, 43). Diese Beobachtungen werden von vielen anderen Forschern bestätigt.

Es ist ein Lied der kollektiven Handlung, das immer von einem Chor gesungen und in der Regel von entsprechenden Bewegungen (Reigen, Tanz, Prozession) begleitet wird.

Die Stabilität und Beständigkeit der Formen der Volksrituale lässt darauf schließen, dass die Melodien der Rituallieder, die untrennbar mit der Gesamtheit ihrer Bestandteile verbunden sind, in ihrer melodisch-rhythmischen und harmonischen Struktur Merkmale aus längst vergangenen Zeiten bewahrt haben. In der Volkskunst unterscheiden sich die einzelnen Gattungen hinsichtlich ihrer praktischen „angewandten“ Funktion, ihres Bezugs zu bestimmten Lebensbereichen und ihrer stilistischen Merkmale viel deutlicher voneinander als in der professionellen Kunst. Jede dieser Gattungen hat ihren eigenen Kreis von typischen künstlerischen Ausdrucksformen, Strukturschemata, verbalen und melodischen Formeln, die sich konstant erhalten haben. Das rituelle Moment, das bei der Aufführung vieler Lieder vorhanden ist, trägt zu einer sorgfältigen Haltung gegenüber der Tradition bei und zwingt dazu, sie streng und sorgfältig vor individueller Willkür und dem Eindringen fremder Elemente zu schützen. „Eine besonders wichtige Rolle bei der Bewahrung der Melodien“, betont W. L. Goschowski, „spielt die Funktionalität der Volkskunst im Allgemeinen und im Besonderen die Verbindung der Lieder mit dem Ritual, das kollektive Singen und die tiefe Verbundenheit der Bauern der älteren Generation mit den Traditionen, die B. Bartok treffend als „die ungeschriebenen Gesetze des Dorfes“ bezeichnete ... So sind die traditionellen Bauernlieder zu Trägern so spezifischer Informationen geworden, dass man die Gattung eines Liedes allein durch seine Melodie bestimmen kann“ (64, 13). Zusammenfassend schreibt der Autor: „Aus all dem ergibt sich, dass die Melodien der traditionellen Bauernlieder, vor allem derjenigen, die zu den Ritual- oder Arbeitsliedern gehören und kollektiv vorgetragen werden, ein zuverlässiges Material für die Erforschung der fernen Vergangenheit der Musikkultur der Menschheit darstellen“ (64, 14).

Die Meinung, dass das rituelle Lied aller Volksliedformen besonders viele archaische Elemente in seiner musikalischen Struktur bewahrt hat und deshalb als zuverlässigste Grundlage für die Rekonstruktion des volksmusikalischen Denkens im alten Russland dienen kann, hat sich in unserer Musikwissenschaft fest etabliert. Die Frage, welche Elemente als die ältesten zu betrachten sind und wie sich der Prozess der historischen Entwicklung und Bereicherung des harmonisch-melodischen Denkens vollzog, wurde jedoch unterschiedlich gelöst. Die Forscher des vorigen Jahrhunderts, A. S. Faminzyn und P. P. Sokalski, gingen davon aus, dass die Pentatonik in ihrer vollständigen oder partiellen Form primär war und dass alle Melodien, die eine melodische Progression von einem Halbton enthielten, späteren Stadien zuzuordnen seien. Ausgehend von dieser Prämisse konstruierte Sokalski das gesprenkelte Konzept der allmählichen Erweiterung des Tonvolumens des Liedes und der Auffüllung der pentatonischen Reihe mit den zur vollen Diatonik fehlenden Schritten (263).

Diese schematische Auffassung, der der Autor die Bedeutung eines universellen historischen Gesetzes zuschrieb, wurde von K. W. Kwitka (102, 280-307) gründlich kritisiert. Er weist überzeugend auf zahlreiche von Sokalski eingestandene Fehler und Widersprüche hin, um seine apriorische These von der absoluten historischen Priorität der Pentatonik in ihrer vollständigen Form oder in ihren Teilsegmenten zu bestätigen. Ohne die wichtige Rolle pentatonischer Tonfolgen in den ältesten Formen der ostslawischen Ritualfolklore zu leugnen, wendet sich Kwitka dagegen, ihnen eine ausschließliche Bedeutung zuzuschreiben. Auf der Grundlage eines umfangreichen Analysematerials zeigt er, dass wir in vielen russischen und ukrainischen Ritualgesängen, deren Text und Melodie es uns erlauben, in ihnen Spuren einer sehr

fernen Vergangenheit zu sehen, eng geführte Tonfolgen innerhalb der kleinen und großen Terz oder sogar der Sekunde vorfinden, die nicht den für die Pentatonik charakteristischen pentatonischen Halbtonschritt enthalten. Das Vorhandensein pentatonischer Elemente allein kann nicht als Kriterium für das Alter des Ursprungs eines bestimmten Gesangs dienen. Nach Kwitka existierten die oligotonischen (volumenarmen) Tonfolgen wie C-D, C-D-E, A-H-C, E-F-G parallel zu den „niedereren“ Typen der Halbtonfolgen: „Dabei spricht nichts gegen die Annahme, dass diese Typen älter sein könnten als die halbtonlosen“ (102, 274).

Dennoch ist die wichtige Rolle der Halbtonlosigkeit in den ältesten Typen des ostslawischen Volksliedes, vor allem in den Kalender- und Ritualliedern, unbestreitbar. F. L. Rubzow hat die Existenz bestimmter intonatorisch-melodischer Formeln vermutet, die verschiedenen Gruppen von Ritualliedern zugeordnet werden können. So stellt er fest, dass in den Frühlingsliedern der halbtonlose Dreiklang des Typs A-C-D mit Endung auf der II. Stufe vorherrscht und „als unqualifizierter Indikator für die Zugehörigkeit des Liedes zum Frühlingszyklus gelten kann“ (241, 29). Zwei Smolensker Frühlingslieder können als Beispiele für Lieder dieses Typs dienen (Beispiel 1). Der „Tetrachord in der Sexte“ vom Typ G-C-D-E⁶ ist nach Rubzows Beobachtungen „in der Regel, fast ausnahmslos, die Grundlage für die Intonation der Kalenderlieder, die mit der Sommerzeit verbunden sind: Sommerkalenderfeste (Pfingsten, Johannistag) oder Feldarbeit (Heuernte, Mähen)“ (241, 31)⁷.

⁶ Dieser Typ wird üblicherweise als Terz-Tonfolge mit unten angefügter Quarte definiert.

⁷ K. W. Kwitka zitiert zwei Pfingst-Lieder mit ähnlicher Struktur, aber mit einer kleinen Terz an der Spitze (Beispiel 2).

Diese Verbindung ist so konstant, dass Rubzow es für möglich hält, diesen Typ als „Sommerklangordnung“ zu bezeichnen. Zitieren wir eines der Erntelieder, „Roggen“, mit einer solchen Tonfolge (Beispiel 3).

Ob den Beobachtungen Rubzows eine universelle und verbindliche Bedeutung beigemessen werden kann, muss noch auf breiterer Basis geprüft werden. Das Interessante an Rubzows Untersuchung sind jedoch nicht nur die Schlussfolgerungen, sondern auch die Formulierung der Fragestellung selbst. Er geht nicht von der Klangordnung als einem abstrakten theoretischen Konstrukt aus, sondern von der konkreten intonatorischen Beschaffenheit der verschiedenen Liedtypen. Die gemeinsame Grundlage von Kalender- und Ritualliedern ist seiner Meinung nach die „Intonation eines Ausrufs“, die je nach Umgebung und dem abschließenden melodischen Muster eine unterschiedliche Ausdrucksfärbung erhält.

Die Typen von Tonfolgen, die den verschiedenen melodischen Formeln der rituellen Folklore entsprechen, zeichnen sich durch große Beständigkeit aus. Kwitka stellt fest, dass „die Gewohnheit, in bestimmten Tonfolgen zu singen, die alten rhythmischen Formen, die langjährigen Interessen und die Einstellungen überlebt, die den Inhalt der Lieder bedingten“ (102, 262). Die Texte der rituellen Lieder haben sich größtenteils erheblich weiterentwickelt, neue Motive und Bilder aufgenommen, die oft keinen direkten Bezug zu ihrem ursprünglichen Inhalt haben. Diese Veränderungen spiegeln sich jedoch nicht im Charakter der Melodie wider, die eine kristallisierte, verallgemeinerte Formel ist, die bestimmten Gruppen von Liedern zugeordnet ist, die eher durch ihre Funktion und ihren kalendarischen Zeitplan als durch eine spezifische figurative und thematische Struktur verbunden sind⁸.

⁸ „In den Liedern der ältesten Schichten“, so Rubzow, „finden wir nicht die inhaltliche Bindung einer bestimmten Melodie an einen bestimmten Text, sondern die unbedingte Bindung einer Melodie an einen bestimmten Zweck des Liedes“ (241, 29).

Eines der Mittel zur Bestimmung des relativen Alters eines Liedtyps ist die Untersuchung seines geographischen Vorkommensgebietes oder, wenn wir den in der wissenschaftlichen Volkskunde gebräuchlichen Begriff verwenden, seiner „Verbreitungsgebiete“. In unserer nationalen musikalischen Volkskunde wurde diese Methode systematisch von K. W. Kwitka (102, 73-99)⁹ entwickelt und gefördert.

⁹ Einige der von Kwitka angeführten Punkte dienten als Ausgangspunkt für die Studie von W. L. Goschowski (64).

Er hält die Klärung der Geographie der Liedtypen für eine der vordringlichsten Aufgaben der volkskundlichen Forschung und schreibt: „...Es ist kaum möglich, eine zuverlässigere Methode zur Überprüfung der Hypothesen über die mittelalterliche weltliche Musik vorzuschlagen als den Vergleich der Daten dieser Geographie mit historischen Studien (oder zumindest den geplanten Wirtschaftsgebieten), den Territorien der altrussischen „Länder“, Fürstentümer und späteren politischen und administrativen Formationen“ (102, 90). Wenn man die Konstanz und Stabilität der Liedtradition berücksichtigt, kann man davon ausgehen, dass, wenn ein bestimmter Liedtyp in einer Reihe von Gebieten vorkommt, die in der Vergangenheit eng miteinander verbunden waren, sich dann aber voneinander trennten und unterschiedliche Wege gingen, die Ursprünge dieses Liedtyps allen diesen Gebieten gemeinsam sind und in die Zeit ihrer größten Nähe zurückreichen.

Solche Schlussfolgerungen sollten jedoch nicht zu einfach und kategorisch sein. Faktoren wie Migration, Entlehnung, Kreuzung verschiedener ethnischer Elemente oder aber Fragmentierung und Differenzierung müssen berücksichtigt werden. Aus dem einen oder anderen historischen Grund können sich bestimmte Formen der Volkskunst auf einem anderen Boden weiterentwickeln als dem, auf dem sie entstanden sind. Nur als Ergebnis einer umfassenden und komplexen Forschung, die eine ganze Reihe ethnographischer und kulturhistorischer Faktoren berücksichtigt, ist es möglich, korrekte und gerechtfertigte Schlußfolgerungen über den Ursprung und die Entwicklung der verschiedenen Arten von Volksliedern zu ziehen.

Derartige grundlegende Untersuchungen liegen noch nicht vor, doch sind erste Schritte in diese Richtung unternommen worden. Die Arbeiten der sowjetischen Wissenschaftler K. W. Kwitka (102), E. W. Ewald (314) und W. L. Goschowski (64) enthalten interessante Beobachtungen über die Gemeinsamkeiten im Liedschaffen der ostslawischen Völker, die es ermöglichen, darin das herauszuarbeiten, was zur Periode der panslawischen Kultur gehört, die der Bildung der russischen, ukrainischen und weißrussischen Nationalitäten vorausging. F. L. Rubzow, der die halbtönen Melodien der Lieder des Kalender- und Ritualzyklus untersucht, die am vollständigsten in Weißrussland, an einigen Orten der Ukraine und auch in den Gebieten von Smolensk, Kursk, Pensa und Brjansk erhalten sind, stellt verwandte Merkmale nicht nur in der Liedliteratur Mittel- und Nordrusslands, sondern teilweise auch in der bulgarischen, serbischen, slowakischen und polnischen Volkskunst fest. Dies lässt ihn zu dem Schluss kommen, dass „die halbtönen Melodien eine alte Schicht der Volksmusik darstellen, die sich in der Zeit der allslawischen Liedkultur entwickelt hat“ (241, 26).

Familiäre Rituallieder

Kalender- und rituelle Lieder, die mit dem jährlichen Zyklus der landwirtschaftlichen Arbeit verbunden sind, waren vor allem in der bäuerlichen Bevölkerung verbreitet. Familienrituale waren auch in der Oberschicht des alten Russlands weit verbreitet. Wenn ein altrussischer Kirchenprediger anordnete: „Es gehört sich nicht für Christen, bei Festen und Hochzeiten dämonische Spiele zu spielen, es sei denn, es handelt sich nicht um eine Ehe, sondern um Götzendienst“, dann galt dies, wie einige Forscher feststellten, nicht für die Masse der einfachen Leute, sondern nur für die christianisierte Oberschicht. Die Kirche nahm es ohne weiteres hin, dass in den breiten Bevölkerungsschichten der Kiewer Rus noch hundert oder mehr Jahre nach der Einführung des Christentums Hochzeiten nach altem heidnischen Brauch vollzogen wurden. In den Antworten des Metropoliten Johann, die auf das Ende des 11. Jahrhunderts zurückgehen, heißt es direkt: „Es gibt keine Segnung und Hochzeit für das gemeine Volk, sondern nur für den Bojaren und den Fürsten, die verheiratet werden sollen; das gemeine Volk wie auch die niederen Männer fangen ihre Frauen mit Tanzen, Singen und Klatschen“. B. A. Romanow schreibt, diese Worte kommentierend: „...Metropolit Joann hat sich klar darüber geäußert, dass die Eheschließung nur für Bojaren und Fürsten in Frage kommt, dass „beim gemeinen Volk“ „Segnung und Hochzeit“ „nicht vorkommen“, dass das gemeine Volk „seine Frauen mit Tanzen und Singen und Klatschen“ nach ihrem heidnischen Ritus einfängt, ebenso wie die Konkubinen („Geringere“)..." (239, 192). Die Verurteilungen von Eheschließungen, die nach heidnischem Brauch mit Liedern, Tänzern und „Singen“ (d.h. mit dem Spielen von Instrumenten) gefeiert wurden, zeigen, dass dieser Brauch auch in den Kreisen der Kiewer Feudalaristokratie gepflegt wurde.

Der Brauch, um Verstorbene zu trauern, ist auch in Volksritualen verwurzelt, deren weite Verbreitung durch die Annalen und andere Denkmäler der altrussischen Literatur bestätigt wird. „In den Annalen“, schreibt W. P. Adnanowa-Peretz, „weint nicht nur das ganze Volk um die Fürsten, sondern auch ihre Erben - Söhne, Brüder. Die Klagen der Angehörigen werden manchmal in voller Länge wiedergegeben und inhaltlich meist mit der Biographie des Verstorbenen verknüpft. Damit nähern sich solche annalistischen Klagelieder den volkstümlichen Klageliedern, in denen neben den traurigen Texten viel epischer Inhalt über das Leben des Verstorbenen, seiner Familie, Verwandten, Nachbarn, eine lobende Beurteilung der Tugenden des Verstorbenen usw. gegeben wird“ (10, 138).

Die für mündliche Volksklagen typischen Darstellungsweisen, poetischen Formeln, Epitheta und sprachlichen Merkmale erhalten in den Chroniken und Fürstenhagiographien unter dem Einfluss biblisch-byzantinischer Vorbilder eine buchkünstlerische Färbung. Ihre volkstümliche Grundlage kommt jedoch deutlich zum Ausdruck. Die Einfügung von Klageliedern in die Erzählung als eigenständige, abgeschlossene Episoden war nicht nur ein literarisches Mittel, sondern spiegelte ein reales Phänomen des Lebens selbst wider. Wie derselbe Autor hervorhebt, „stammt die „Rezeption“ in diesem Fall direkt aus dem Leben, in dem die Klage in einigen Fällen ein obligatorischer Ritus war... Die Widerspiegelung bestimmter Elemente bereits etablierter Formen mündlicher Klage in der Literatur ... war ein sekundäres Phänomen, das untrennbar mit der Reflexion des Alltagslebens selbst verbunden war“ (8, 8).

Die Beispiele von Klageliedern in den Werken der altrussischen Literatur zeugen davon, dass spätestens im 12. Jahrhundert alle charakteristischen Merkmale ihrer poetischen Struktur bereits vollständig festgelegt waren. Die Klagelieder bilden einen besonderen, eigenständigen Typus der Volkskunst, und die rein rituelle Seite weicht in ihnen im Laufe der Zeit der Vorherrschaft des lyrischen oder episch-erzählerischen

Ansatzes. Ein in seiner poetischen Vollkommenheit so bemerkenswertes Beispiel wie Jaroslawnas Klage aus „Die Geschichte von Igors Feldzug“, das verschiedene Elemente der Volksklage in sich vereinigt, konnte nur auf dem Boden einer hoch entwickelten, jahrhundertealten Tradition entstehen.

Die stabile Erhaltung der wichtigsten bildlichen und poetischen Elemente dieses Genres lässt vermuten, dass sich der Charakter der altrussischen Klagelieder nicht wesentlich von denen unterscheidet, die von Sammlern im 19. und 20. Die Totenklage¹⁰ ist ein Sologenre, das hauptsächlich (aber nicht ausschließlich) von Frauen vorgetragen wird.

¹⁰ Die Klage oder „Wehklage“ für den Verstorbenen gilt als die älteste Form der Klage. Ihre verschiedenen Arten sind jedoch stilistisch nicht immer klar voneinander zu unterscheiden. Sowohl Begräbnis- als auch Hochzeits- oder Rekrutierungsklagen können auf dieselbe Melodie gesungen werden. Letztere zeichnen sich jedoch durch eine größere melodische Freiheit und Vielfalt aus und nähern sich dem lyrischen Volkslied an.

Die Totenklage basiert in der Regel auf einem kurzen Gesang, der eine konstante, fest kristallisierte Formel darstellt¹¹.

¹¹ Die Arbeit von B. B. Efimenkowa (86) widmet sich dem Studium der eigenen Gesangsformeln als „Symbole tiefer Verallgemeinerung“, „Speicher des Ahnengedächtnisses“ und „Signal“ für die kollektive Erregung bestimmter Gefühle.

Dieser Gesang (der in der Regel einer Textzeile entspricht) wird mit leichten Variationen während der gesamten, oft sehr langen und langatmigen Erzählung über den Verstorbenen wiederholt, unterbrochen von klagenden Ausrufen und Appellen an den Verstorbenen. Die Anzahl dieser Gesangsformeln ist relativ gering und ihr Aufbau einheitlich. Meistens handelt es sich um eine absteigende melodische Bewegung im engen Bereich einer Terz oder Quarte mit einer Betonung auf dem anfänglichen hohen Ton und einem „Abklingen“, einer Abnahme gegen Ende (Beispiel 4). Der Charakter von Klageliedern ähnelt einer erregten Rezitation, aber die Intonation der menschlichen Sprache findet in ihnen einen verallgemeinerten, gleichsam überpersönlichen Ausdruck. Daraus ergibt sich die bekannte Konventionalität der Korrelation von Melodie und Text, die es erlaubt, dieselbe Melodie für verschiedene Anlässe zu verwenden, unabhängig vom spezifischen narrativen und figurativen Inhalt des einen oder anderen Klagelieds.

Die Annalen berichten von besonderen „militärischen“ Klageliedern, die von der Gefolgschaft am Leichnam eines gefallenen oder im Kampf getöteten Fürsten und manchmal auch von den jüngeren Fürsten selbst gesungen wurden, wenn sie dem Verstorbenen die gebührende Ehre erwiesen. So weinte der Kiewer Fürst Jaropolk, als er 1078 den Sarg seines in den inneren Kämpfen gefallenen Vaters Isjaslaw Jaroslawnin begleitete, „mit seinem Gefolge: Vater, mein Vater, was wäre, wenn ich ohne Kummer in dieser Welt gelebt hätte“. Im Jahre 1178 beklagen die „besten Männer“ von Nowgorod, die um ihren Fürsten Mstislaw trauern, dass „unsere Sonne schon untergegangen ist und wir alle betrübt sind“. Dasselbe poetische Bild findet sich in einem Klagelied für Wladimir Wassiljewitsch Wolynski vom Ende des 13. Jahrhunderts wieder. Diese Klagelieder gehören zur Kategorie der sogenannten „männlichen Lyrik“, die in ihren Ursprüngen mit der Epoche der „Militärdemokratie“ verbunden ist. Sie konnten von einem Chor oder von einzelnen Sängern vorgetragen werden. In den in den Chroniken überlieferten Texten der Militärklagen finden sich die

gleichen Epitheta und bildlichen Vergleiche wie in den Volksklagen. Zugleich nimmt die in den Klageliedern übliche Aufzählung der Verdienste und Tugenden des Verstorbenen hier oft den Charakter einer epischen Erzählung über weise Staatshandlungen und militärische Heldentaten an. Einerseits wurden die Klagen, von ihrer rituellen Funktion befreit, später zum lyrischen Gesang, andererseits dienten sie als eine der Quellen der heroischen Militärepiik.

Das Heldenepos

Spuren der altrussischen Volksepik sind in den Bylinas oder Heldenepen erhalten, die uns aus Aufzeichnungen des 18. bis 20. Jahrhunderts bekannt sind. Die meisten dieser Aufzeichnungen stammen aus dem Norden Russlands, wo es bis in die jüngste Zeit ganze Dynastien von Meistern des epischen Erzählens gab. Dies bedeutet jedoch nicht, dass das Bylina-Epos ein spezifisches Produkt der Lebensbedingungen und der Kultur der nordrussischen Regionen ist. Das „Verbreitungsgebiet“ deckt sich in diesem Fall nicht mit dem „Entstehungsgebiet“. Historiker und Literaturkritiker - Volkskundler - zweifeln nicht mehr daran, dass der Hauptteil der Bilder und Handlungen des Heldenepos in der Kiewer Rus entstanden ist, zur Zeit der höchsten Blüte des ersten russischen Staates, teilweise vielleicht sogar noch früher.

Lebendige, historisch korrekte Bilder des höfischen Lebens, viele charakteristische Details in den Beschreibungen des Lebensstils der damaligen Zeit, die in den Bylinas erzählt werden, konnten von den Menschen mehrere Jahrhunderte später nicht mit solcher Vollständigkeit und Genauigkeit aus dem Gedächtnis wiedergegeben werden. Detaillierte Forschungen mehrerer Gelehrten generationen haben es ermöglicht, reale historische Vorbilder einer Reihe von bylinischen Helden zu ermitteln, die Verbindung bestimmter epischer Handlungen mit bestimmten Ereignissen herauszufinden ¹².

¹² Die Geschichte des Studiums des bylinischen Epos und die verschiedenen Standpunkte zu seinem Ursprung, seiner Entwicklung und den Mustern seiner poetischen Struktur werden in dem Buch von A. M. Astachowa (21) ausführlich behandelt.

Nach Meinung von B. A. Rybakow „entstehen die Bylinen im Gefolge jener Ereignisse, in denen sich das ganze Volk oder ein bedeutender Teil davon zum Kampf gegen die feindliche Invasion der Steppenvölker erhebt und in diesem Kampf siegt“. Ausgehend von dieser Auffassung versuchte er, eine genaue historische Periodisierung der bylinischen Handlungen der Kiewer Rus vorzunehmen. „Der erste große Kiewer Zyklus“, so stellt er fest, „entstand in den Jahren 980-990, zur Zeit der starken Aggression der Petscheneger“. Rybakow verbindet das Entstehen des zweiten Zyklus mit dem Einfall der Polowzer und dem Kiewer Aufstand von 1068. Den dritten großen Zyklus führt er auf die Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert zurück, als Wladimir Monomach den Ansturm der nomadischen Horden auf Russland erfolgreich abwehrte. Er hält die Bylinas, die in den 70-80er Jahren des 12. und frühen 13. Jahrhunderts vor der Tatareninvasion von 1239 entstanden sind, für vergleichsweise wenige (245, 356-357).

Die Möglichkeit einer solch detaillierten Datierung der bylinischen Handlungen ist jedoch problematisch und hat eine Reihe von Einwänden hervorgerufen (219, 222, 223). Den Positionen der „historischen Schule“, die danach strebt, im Inhalt der Bylinen direkte, unmittelbare Entsprechungen zu bestimmten historischen Tatsachen

zu finden, steht eine andere Sichtweise gegenüber, deren Anhänger glauben, dass der Historismus der Bylinen nicht in der Authentizität einzelner Namen und Ereignisse besteht (obwohl dieser Punkt nicht völlig ausgeschlossen ist), sondern in der wahrheitsgetreuen Wiedergabe volkstümlicher Ideale, alltäglicher und sozialer Beziehungen, historischer Ansichten des Volkes (21, 76-77). Die Vertreter beider Richtungen sind sich jedoch einig, dass das russische Bylina-Epos aus einer weit zurückliegenden historischen Periode stammt und in seinem Inhalt und seiner Bildsprache viele Elemente aus der ältesten Periode der russischen Staatlichkeit bewahrt.

Eine andere Frage ist, inwieweit die Form der Bylinas, die Hauptmerkmale ihrer Poetik und der Charakter der musikalischen Intonation als bereits in der Kiewer Rus ausgebildet und bis heute kontinuierlich erhalten gelten können. In den Annalen gibt es Episoden, die den Bildern der Bylinas und des bylinischen Sprachsystems ähneln, aber sie sind zu selten und zufällig, um ein endgültiges Urteil in dieser Frage zu fällen¹³.

¹³ B. A. Rybakow weist auch auf die wenigen Übereinstimmungen zwischen den historischen Ereignissen und den Bylinas hin (245, 51).

Mögen in der Antike einzelne Elemente der Bylinas als unmittelbare Reaktion auf bestimmte Ereignisse entstanden sein, so wurden sie später modifiziert, zu einer kohärenten Gesamterzählung zusammengefügt und verschiedene Handlungen zu großen Zyklen verknüpft. „Die sowjetische Wissenschaft hat bewiesen“, schreibt D. S. Lichatschow, „dass die Bylina die Antike schöpferisch bewahrt, dass sie vom Volk ständig neu geschaffen wird und dabei das Wertvollste und Wesentlichste ihres ideologischen und künstlerischen Inhalts bewahrt... Die Bylina ist kein Überbleibsel der Vergangenheit, sondern ein kunsthistorisches Werk über die Vergangenheit“ (244, 183).

Dies schließt nicht aus, dass es einige gemeinsame Gattungs- und Stilmerkmale der bylinischen Epik gibt, die ihre Besonderheit als eine besondere Art des volkstümlichen poetischen und musikalischen Schaffens ausmachen. N. N. Andrejew hebt drei Hauptelemente hervor, die die Poetik der Bylina ausmachen: Heldentum, Epik und Lied. „Die Bylina ist ein heroisches, episches Lied.“ Und weiter: „Die Bylina ist ein Liedwerk, ein Werk zum Singen...“ (45, 18, 22).

Die Bylina ist ein Werk des synthetischen, verbalen und musikalischen Genres. Es wird nicht erzählt, sondern gesungen. Nimmt man ihm die Melodie, so wird die Integrität seiner künstlerischen Struktur gebrochen. Forscher und Sammler des Bylinen-Epos stellen fest, dass in den Fällen, in denen die Erzähler vom Gesang zum gewöhnlichen Sprechen übergingen, der Rhythmus des Verses verloren ging, und manchmal ging der sequenzielle Handlungsfaden der Erzählung verloren, die poetische Form wurde undeutlich und vage (152, 309; 316, 527-550; 22, 682). Die Ersetzung des Gesangs durch die „erzählende“ Rede sollte daher als Zeichen für den Zerfall der Gattung betrachtet werden.

Gleichzeitig ist die Melodie der Bylina nicht an den spezifischen Inhalt des Textes gebunden. Die Beziehung zwischen Text und Melodie in der Bylina ist in gewisser Weise ähnlich wie bei den Klage Liedern. Die Melodie der Bylina ist eine konventionelle Melodieformel, zu der Dutzende verschiedener Texte gesungen werden können. Sie ist, wie A. M. Astachowa sagt, „nur eine besondere Art der Präsentation des Textes, eines der wichtigsten Mittel, um die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf den Inhalt des Werkes zu lenken, ein Mittel, um das Publikum von der Umgebung zu lösen“ (22, 682)¹⁴.

¹⁴ F. A. Rubzow stellt ebenfalls fest, dass die Melodien der Bylinas „nur als eine Form der Rezitation dienen, die das Vortragen des Textes erleichtert und eine Stimmung schafft, die ein konzentriertes, eingehendes Zuhören ermöglicht“ (240, 421).

Darüber hinaus trägt die Melodie, wie aus den obigen Ausführungen hervorgeht, zur poetischen Gestaltung des Textes bei, indem sie den Rhythmus des Verses bewahrt.

Das besondere „Bylina-Format“ ergibt sich aus dem Charakter der ruhigen, gemächlichen Erzählung. Es beruht nicht auf der Unterteilung des Verses in gleichmäßige Abschnitte, sondern auf dem Wechsel von „rhythmischen Perioden“, die jeweils einen Akzent haben. Eine Zeile enthält in der Regel drei Perioden und endet mit einer daktylischen Kadenz, die eine rhythmische Verlangsamung bewirkt. A. L. Maslow bezeichnet dieses Format als „volles episches Format“ (152, 315) und weist auf die Existenz anderer Formate hin: das „reduzierte epische Format“, das sich nicht grundlegend vom vollen Format unterscheidet, und die „Bänkelsängerart“, die mit einer besonderen Gattung von Bylina-Novellen verbunden ist, die nicht zur Sphäre der Heldenepik gehören¹⁵.

¹⁵ Die Klassifizierung von Maslow ist auch in der modernen musikalischen Volkskunde anerkannt (siehe: 61).

Das melodische Muster der Bylinas ist in den meisten Fällen durch eine Abwärtsbewegung vom akzentuierten Anfangslaut zum unteren Mund gekennzeichnet (Beispiel 5). Dieses Muster ist jedoch nicht so konstant wie die beschriebene rhythmische Form, und der Einfluss von Liedgattungen ist im melodischen Muster von Bylinas oft spürbar (61, 548).

Die meisten Forscher sind der Meinung, dass die Bylinas in der Vergangenheit in Begleitung von Guslis vorgetragen wurden, obwohl in der Mitte des 19. Jahrhunderts, als die systematische Arbeit an der Sammlung des bylinischen Epos begann, die Erzählungen der Sänger nicht von einer Instrumentalbegleitung begleitet wurden und die Guslis nicht mehr in Gebrauch waren. Die Überreste der alten Tradition der epischen Erzählung mit eigener Begleitung des Sängers sind in der Aufführung von Heldendumas durch ukrainische Kobzaren zu sehen, deren gesamte imaginative und stilistische Struktur sich jedoch völlig von den russischen Bylinas unterscheidet.

Die musikalischen Zeilen, die in dem ältesten schriftlichen Denkmal des Bylina-Epos - der so genannten „Kirscha-Danilow-Sammlung“ aus der Mitte des 18. Jahrhunderts - dem Text einzelner Bylinen vorangestellt sind, haben einen typischen instrumentalen Charakter. Es wurde lange Zeit bezweifelt, dass diese Zeilen für den Gesang bestimmt waren (153, 1027). Neben der hohen Stimmlage und der für die Stimme unbequemen Melodieführung lässt auch die metrische Schematik der Noten, die dem freien, ungleichmäßigen Rhythmus des Zweizeilers deutlich widerspricht, daran zweifeln. W. M. Beljaew, der die Erfahrung gemacht hat, die Melodien von Kirscha Danilow aus den in seiner Sammlung vorhandenen Notenlinien zu rekonstruieren, ist der Meinung, dass „es sich weniger um Aufnahmen der Melodie in ihrer Gesamtheit, in ihrer endgültigen Form handelt, als um Aufnahmen von Gesängen und ihren melodischen Varianten, die von den Interpreten freiwillig verwendet wurden“ (27, 10). Der Versuch, die Form dieser Aufnahmen buchstäblich zu bewahren, wenn man sie subtextualisiert, würde unweigerlich einem der beiden Elemente des künstlerischen Ganzen - dem Text oder dem Gesang - Gewalt antun¹⁶.

¹⁶ Ein solches gewaltsames Einzwängen des Bylina-Rhythmus in das prokrustesartige Bett symmetrischer Taktgrößen liegt F. E. Korschs „Prokrustes“-

Konzept zugrunde (119). Ihm zufolge „korrigiert“ die Melodie der Bylinas, die aus einer Folge von identischen Viertakttakten besteht, die Unregelmäßigkeit des bylinischen Verses durch Dehnung einzelner Silben. Diese Ansicht hält der Kritik im Lichte späterer Forschungen, die das Fehlen einer konstanten Kadenz in den Bylina-Melodien nachgewiesen haben, nicht stand.

Wenn wir davon ausgehen, dass Kirscha Danilows Noten nicht zum Singen, sondern zum Spielen eines Instruments gedacht waren, dann ist es unwahrscheinlich, dass es sich bei diesem Instrument um eine alte Gusli handelte, die zu dieser Zeit fast nicht mehr in Gebrauch war. Nach dem Charakter der Erzählung zu urteilen, könnte es sich am ehesten um eine Geige handeln. Diese kurzen Melodien begleiteten wahrscheinlich nicht den Gesang selbst, sondern wurden als kleine Vor- und Zwischenspiele zwischen den Strophen des Textes vorgetragen.

Neben der rituellen Volkskunst und dem Epos über die Epoche der Kiewer Rus gab es zweifellos auch andere Arten von Volkskunst: zum Beispiel Arbeitslieder, die nicht mit heidnischen Ritualen verbunden waren, Wiegenlieder, Scherz- und Spottlieder. Es gab auch Lieder mit lyrischem Charakter. Die Lyrik hat sich jedoch noch nicht von der rituellen Volkskunst gelöst und keine eigenständigen Ausdrucksformen geschaffen. Das lyrische Volkslied als besondere Gattung mit eigenen stilistischen Merkmalen, die es von anderen Liedgattungen unterscheiden, entstand erst in einer späteren historischen Periode.

MUSIK IM FÜRSTLICHEN ALLTAG UND GESELLSCHAFTLICHEN LEBEN

Zahlreiche historische Zeugnisse weisen auf die große Bedeutung der Musik für das gesellschaftliche und staatliche Leben der Kiewer Rus hin. Sie war ein fester Bestandteil des fürstlichen Lebens und des Gefolges und begleitete sowohl fröhliche, ausgelassene Feste als auch feierliche offizielle Zeremonien. Bilder des höfischen Musizierens finden sich sogar in den Wandmalereien der Sophienkathedrale in Kiew. Im Turm, der zum Chor führt, in dem sich der Großfürst von Kiew und seine Familie während des Gottesdienstes aufhielten, sind eine Reihe von Bildern rein weltlichen Inhalts aus dem höfischen Leben der byzantinischen Herrscher abgebildet. „...Diese Szenen“, schreibt ein sowjetischer Kunsthistoriker, „wurden als Symbol des Triumphes der königlichen Macht, als eine der Triumphformen des Basileus, der als direkter Erbe der römischen Kaiser auftrat, wahrgenommen“ (95, I, 172).

Indem die Kiewer Fürsten diese Bilder in der größten Kirche der Hauptstadt aufstellten, verglich man sich mit mächtigen byzantinischen Vasallen. Einige Aspekte des ungewöhnlich opulenten byzantinischen Hofzeremoniells wurden von ihnen bewusst übernommen, um die fürstliche Macht zu erhöhen und ihr in den Augen ihrer Untertanen und in der internationalen Öffentlichkeit mehr Autorität zu verleihen.

Bei den lebhaften und vielfältigen Verbindungen, die in der Kiewer Rus mit Byzanz in den 10. und 11. Jahrhunderten bestanden, bei den ständigen Reisen der Russen nach Zargrad (*Istanbul*) mit verschiedenen diplomatischen und geschäftlichen Aufträgen, war dieses Zeremoniell den Vertretern des adeligen Leibgarde zweifellos gut bekannt¹.

¹ D. W. Ainalow weist auf die Bedeutung solcher Reisen als eine der Quellen für die Übernahme byzantinischer Kulturformen hin (13, 162).

Erhalten geblieben ist die Beschreibung des feierlichen Empfangs der Prinzessin Olga durch den byzantinischen Kaiser Konstantin VII. („Porphyrogenitus“) im Jahr 957, die er in dem bekannten Werk „Über die Zeremonien des byzantinischen Hofes“² verfasst hat.

² Für eine ausführliche Paraphrase dieser Beschreibung siehe: 91, 193-200-, 13, 109-168.

Während dieses Empfangs wurden Orgeln gespielt, mechanische Instrumente mit singenden Vögeln, brüllenden Löwen usw. in Bewegung gesetzt. An der Festtafel sangen zwei Chöre „Hymnen zu Ehren der kaiserlichen Familie“, und Loblieder und „Ausrufe“³ wechselten sich mit Auftritten von Tänzern ab.

³ Dies bezieht sich auf die „Akklamationen“ - eine besondere Art von Begrüßungsstrophen, die bei öffentlichen Auftritten des Kaisers gesungen wurden.

Bald nach der Annahme des Christentums in Kiew wurden am fürstlichen Hof wöchentliche Sonntagsfeste eingeführt, an denen nicht nur Bojaren, sondern auch einfache Bürger, Vertreter der städtischen Handels- und Handwerksselbstverwaltung und einfach prominente Bürger teilnahmen. Der Chronist berichtet darüber im Jahr 996: „...Jeden Sonntag beschloss er (Fürst Wladimir Swjatoslawitsch - J. K.), in seinem Hof in der Wachstube der Leibgarde ein Fest zu veranstalten, so dass Bojaren und Leibwächter und Sozki (*Adlige, die dem Fürsten bei täglichen Arbeiten halfen*) und Desniki (*Adlige, die dem Fürsten bei militärischen Aufgaben halfen*) und die besten Männer sowohl mit dem Fürsten als auch ohne den Fürsten dorthin kommen konnten“ (195, 285).

Diese sonntäglichen fürstlichen Feste stellten eine neue Form des gesellschaftlichen Lebens dar und spielten in gewisser Weise eine ähnliche Rolle wie das Hippodrom in Byzanz. Sie prägten sich dem Volk lebhaft ein, wie die zahlreichen Beschreibungen des „ehrvollen Festes“ des Fürsten Wladimir die Rote Sonne in den Bylinas des Kiewer Zyklus belegen. Hier fanden allerlei Spiele und Wettkämpfe statt, zwischen denen auch Staatsangelegenheiten diskutiert wurden, der Fürst „dachte Gedanken“ mit seinem Gefolge. Die Feste waren nicht ohne Musik, und ein Gastsänger war ein obligatorischer Teilnehmer.

Der Brauch der fröhlichen Festmahlzeiten mit „Spielen, Tanzen und Singen“ war in den oberen Schichten der altrussischen Gesellschaft weit verbreitet. Auch Geistliche nahmen zufällig an solchen Mahlzeiten teil. „Die Regeln“ des Metropoliten Johannes erlaubten dies, aber nur wenn während des Essens „dämonischer Gesang und sündiges Lachen“ begann, musste der „Priester“ sofort aufstehen und gehen, unter Androhung einer Buße (239, 167).

Musik wurde in den fürstlichen Gemächern, in den Häusern wohlhabender Bürger und in den Mußestunden gespielt. Eine charakteristische Szene des fürstlichen Musizierens wird in einer bekannten Episode aus der Hagiographie des Theodosius von Petschersk geschildert, in der erzählt wird, wie dieser strenge Asket, als er zum Fürsten Isjaslaw kam, dort eine Gruppe von Menschen vorfand, die sangen und verschiedene Instrumente spielten: „Die Geiger stimmen ihre Geigen, die Sänger singen, die Organisten spielen ihre Orgeln, und alle spielen und feiern, wie es der Brauch ist vor dem Fürsten.“ (184, 50). Die letzte Bemerkung deutet darauf hin, dass ein solcher Zeitvertreib unter Fürsten üblich war. Die vorwurfsvollen Worte des „Gesegneten“ ließen Isjaslaw lächeln und sogar „eine kleine Träne vergießen“, er befahl den Musikern zu schweigen. Dies geschah nicht aus Reue, sondern nur aus

Respekt vor dem geistlichen Rang und der persönlichen Tugend des hochverehrten Predigers. Für die Zukunft ordnete der Fürst an, dass, wenn jemand Theodosius herankommen hörte, „die Spielenden“ „still stehen und schweigen“ sollten.

Eine der wichtigsten Funktionen der Musik in der Alten Rus war die Organisation der militärischen Formation. Zu jeder militärischen Einheit gehörte eine Gruppe von Trompeten und anderen Instrumenten, die dazu dienten, die Truppen zu sammeln, die Einheiten zusammenzustellen und die Kommunikation zwischen ihnen während der Schlacht aufrechtzuerhalten. Musik begleitete auch feierliche Staatszeremonien - den Friedensschluss, das Treffen der Fürsten, den Einzug in die Stadt, um dort zu regieren, usw.

Loblieder auf Fürsten

Eine besondere Form musikalischer und poetischer Kreativität stellte der Fürstenruhm dar. Bei der Rückkehr von einem Feldzug, bei der Inthronisation eines neuen Fürsten und manchmal auch bei anderen Gelegenheiten zu Ehren des „Helden des Tages“ wurden Loblieder auf seine Tapferkeit und seine Verdienste gesungen. Oft wurden sie öffentlich auf den Plätzen der großen Städte gesungen. Dieser Brauch wird in mehreren Chroniken erwähnt. Als 1068 in Kiew ein Aufstand der städtischen Massen ausbrach, befreite das Volk den dort verräterisch eingekerkerten Fürsten von Polozk, Wseslaw Brjatschislawitsch, aus dem Gefängnis und „verherrlichte ihn am Fürstenhof“, wie es in der „Erzählung vergangener Jahre“ (195, 315) nach seinem Regierungsantritt heißt. Die Auferstehungschronik, die die feierliche Versammlung Alexander Newskis in Pskow nach der Schlacht auf dem Eis schildert, berichtet, dass zu Ehren des siegreichen Fürsten ein „Lied und Ruhm“ gesungen wurde. Auch Fürst Daniel Romanowitsch von Galizien, der bei den unteren Schichten der Stadt sehr beliebt war, wurde 1251 nach erfolgreichen Feldzügen im Westen mit einem Ruhmeslied geehrt.

Diese Lobgesänge waren offensichtlich heterogen, was den Inhalt des Textes und die melodische Haltung betrifft. Kirchengesänge konnten als Lobgesänge und Lobpreisungen vorgetragen werden, worauf auch die zitierten Berichte der Chronikquellen hinweisen. So wurde nach der Beschreibung der Ipatjew-Chronik bei der Versammlung des Daniel von Galizien „ein Loblied auf den Fürsten und den Gott, der ihm geholfen hat“ gesungen, d.h. man sang ein Loblied auf den Fürsten und den Gott, der ihm geholfen hat. Das Lob Gottes konnte nur in der traditionellen, kanonisierten Weise gesungen werden. Die religiöse Färbung zeigt sich auch in der vom Chronisten überlieferten Lobrede auf Alexander Newski, in der der tapfere und gottesfürchtige russische Fürst mit dem „sanften“ biblischen David verglichen wird, der den Riesen Goliath besiegte.

Es ist möglich, dass solche Verherrlichungen und Lobpreisungen manchmal den byzantinischen Akklamationen nahe standen ⁴.

⁴ Die Gesänge der Akklamationen basierten auf denselben melodischen Formeln, die die Grundlage des byzantinischen liturgischen Gesangs bildeten (siehe: 382, 114-122).

In den Annalen wird erwähnt, dass das Volk oder die Truppe bei Feldzügen und feierlichen Zeremonien die Ausrufe „Kyrie Eleison“ vortrug. F. I. Buslajew vergleicht diesen Brauch mit der Existenz einer besonderen Art von geistlichen Liedern in Deutschland und bei den westslawischen Völkern im Mittelalter, die „Kyreleis“

genannt wurden (44, 74-75). Der vom liturgischen Ritual losgelöste Gebetsruf „Kyrie Eleison“ („Herr, erbarme dich“) diente als Grundlage einer eigenständigen Liedgattung.

Gleichzeitig waren die fürstlichen Slawen zweifellos mit der alten Tradition der Volksslawen verbunden, deren Überreste bis heute in einigen Formen der zeremoniellen Volkskunst (z. B. in Liedern zur Adventszeit) überlebt haben. In der Stilistik der Slawen, die uns aus schriftlichen Quellen bekannt sind, kommen die volkstümlichen Elemente sehr deutlich zum Ausdruck. Die anschaulichsten und künstlerisch perfektsten Beispiele für diese Gattung finden sich in der „Die Geschichte von Igors Feldzug“.

Forscher weisen auf eine Reihe von Episoden in der „Geschichte“ hin, die in Charakter und Sprachstruktur dem Liedtext sehr nahe kommen. Lob an den mutigen „wilden Stier“ Wsewolod, der in Bildern und Ausdrücken besungen wird, die an die hyperbolischen Charaktereigenschaften der Helden der russischen Epen erinnern. Lob an den mächtigen galizischen Fürsten Jaroslaw Osmomysl, der „hoch auf seinem goldenen Thron sitzt und die ungarischen Berge stützt“. Schließlich dyk abschließende Aufruf mit der Aufforderung: „Singt das Lied für die alten Fürsten, dann könnt ihr es auch für die jungen singen.“

Historische Dokumente weisen darauf hin, dass es im alten Russland zwei Kategorien von Sängern und Musikern gab, die sich sowohl in der Art ihrer Kunst als auch in ihrem sozialen Status voneinander unterschieden.

Zu der einen gehörten die Spielmänner, ewig verfolgt und von der Kirche verfolgt, dem Schutz des Gesetzes entzogen, meist obdachlos und ohne jeden Besitz, aber immer willkommene Gäste, geliebt in allen Schichten der Gesellschaft. Zur anderen Kategorie gehörten die fürstlichen Sänger, die eine hohe Stellung in der Gesellschaft einnahmen und die Anerkennung sowohl der weltlichen als auch der geistlichen Obrigkeit genossen. J. W. Anitschkow gibt eine umfangreiche Liste von Vergnügungen an, die von der Kirche verboten wurden, darunter Spielmänner, „Straßenmusikanten“, „Flötenspieler“, „Spieleute“, „Schande machen“ in den Straßen der Städte, „Tamburinschlagen“, „Svireklang“, „Tanz und verschiedene Spiele“. Aber in dieser Liste gibt es, wie der Forscher bemerkt, «keinen einzigen Ausdruck, der mit Liedern verglichen werden könnte, die den Liedern des Bajan oder der Bajan-Spieler ähnlich sind, d.h. den „Ruhmliedern“ der Fürsten“ (16, 207).

Eine ähnliche Trennung ist im Mittelalter und im Abendland bei den Musikern zu beobachten, die nicht mit der Kirche verbunden waren und die mit ihrer Kunst die verschiedenen Bedürfnisse des häuslichen und gesellschaftlichen Lebens erfüllten. Die Hof Sänger und -musiker, die nicht immer dem Feudaladel angehörten, sondern von der Gunst derer profitierten, die mit Macht und Stärke ausgestattet waren, behandelten die entrechteten Spieleute, die außerhalb der Hierarchie der Feudalgesellschaft standen und größtenteils zu Armut und Landstreicherei verdammt waren, mit Verachtung und Feindseligkeit. Die gleiche verächtliche Haltung zeigten auch die spätmittelalterlichen Handwerksmusiker (369, 82- 83).

Es gab Unterschiede in der Kunst der reisenden Spieleute, Gaukler und Spielmänner einerseits und ihrer privilegierten „dienstbaren“ Kollegen oder „adligen“ Musikliebhaber der ritterlichen Klasse andererseits. Der Spielmann ist, ebenso wie der Jongleur und der Gaukler in den westlichen Ländern, nicht nur ein Musiker - ein „Spieler“, „Trommler“ oder „Gudokspieler“ - sondern auch ein Schauspieler, Tänzer, Akrobat, Spaßmacher und Possenreißer. In den Denkmälern des altrussischen Schrifttums finden wir Hinweise auf Spielmänner „Schandemacher“ (d.h.

Aufführungen) in den Straßen der Städte und Dörfer, die „Tänze und allerlei Spiele“ aufführten und Fabeln „frei“ spielten. Synonyme von Spielmännern sind die Bezeichnungen „Spaßmacher“ und „Gaukler“. Der Begriff „Maskerade“ - das Verkleiden und Aufsetzen von Masken - ist untrennbar mit dem Handwerk des Spielmannes verbunden ⁵.

⁵ Das Wort „Spaßmacher“ selbst wird von einigen Forschern vom arabischen maskhara - Lachen, Spott - abgeleitet, von dem es in den Sprachen der Völker Ost- und Südeuropas eine Reihe von Abwandlungen mit der gleichen oder einer ähnlichen Bedeutung gibt (290, 84-85).

Kurzum, es handelte sich um eine synkretistische Volkskunst, bei der die Musik nur eines der Elemente war. In all dem sind die Spuren heidnischer Rituale, die sich bis in spätere Zeiten erhalten haben, offensichtlich ⁶.

⁶ Siehe hierzu mehr auf S. 123-124.

Neben den reisenden Gruppen von Spielmännern, die von einer Siedlung zur anderen zogen und Zuschauer zu ihren Darbietungen einluden oder sich gegen ein bestimmtes Entgelt zur Teilnahme an Hochzeiten und anderen Familienfesten „verpflichteten“, gab es offenbar auch solche, die im Dienste von Fürsten, Bojaren und reichen Bürgern standen und ihren Herren ständig zu Diensten waren. Möglicherweise gab es auch eine gewisse Art von Spielmann-Ladenorganisationen, deren Entstehung mit der wachsenden Sehnsucht nach einem sesshaften Leben zusammenhing. Im Westen nahm diese Sehnsucht ab dem 13. Jahrhundert eine spürbare Form an: Spielleute und Gaukler kauften Häuser und ließen sich meist in kompakten Gruppen nieder. Straßennamen wie Speleludestrade in Halle, Jugléeurs in Paris usw. sind damit verbunden. (363, 97-98).

Im alten Russland waren Nowgorod und seine Umgebung das Hauptzentrum der Spielmann-Siedlung. Die Vertreter dieses Berufsstandes genossen in der „freien“ Handelsstadt mit ihrer offenen Lebensweise mehr Sicherheit und eine stärkere soziale Stellung als an anderen Orten. Es ist kein Zufall, dass auf Nowgoroder Boden die Bylina über den Spielmann und Guslspieler Sadko entstanden ist, der zu einem der prominentesten Handelsgäste wurde.

Aber trotz einer gewissen Schichtung unter den Spielmännern war es ein sozialer Typus des mittelalterlichen Künstlers und Musikers, der sich durch seine Stellung in der Gesellschaft und die Art seiner Kunst deutlich von den hochrangigen fürstlichen Sängern und Dichtern unterschied, die die Waffentaten des Fürsten und seines Gefolges verherrlichten.

Musikalische Elemente von „Die Geschichte von Igors Feldzug“

Eine wertvolle Quelle für das Studium der Musikkultur der alten Rus ist die „Die Geschichte von Igors Feldzug“. Der Reichtum an Liedelementen in seiner poetischen Struktur wurde bereits mehrfach erwähnt. W. F. Rschiga betont die hohe Musikalität des Autors der Erzählung, seine besondere Sensibilität für Klänge (231, 167). Seit Anfang des 19. Jahrhunderts, als dieses Werk wiederentdeckt wurde und die Aufmerksamkeit breiter literarischer Kreise auf sich zog, wird über seine Gattungszugehörigkeit gestritten. Im Text des Denkmals selbst finden sich

unterschiedliche Definitionen: der Autor nennt sein Werk ein „Wort“, eine „Geschichte“ oder ein „Lied“. Welche dieser Definitionen ist zu bevorzugen? „Es sei darauf hingewiesen“, so I. N. Jerjomin, „dass in der Literatur der Kiewer Rus diese dreifache Terminologie („Wort“, „Lied“, „Geschichte“) für die Bezeichnung ein und desselben Werks nirgends verwendet wurde. Die einzige uns bekannte Ausnahme ist die oratorische Prosa“ (85, 93). Auf dieser Grundlage hält es der Forscher für möglich, „Die Geschichte von Igors Feldzug“ als „ein Monument der weltlichen künstlerischen Beredsamkeit der Kiewer Rus“ zu definieren (85, 95).

Im Gegensatz zu dieser Ansicht haben andere Forscher die vorherrschende Rolle des Gesangs in der „Geschichte“ betont. Manchmal wurde sie als ein musikalisch-poetisches Werk betrachtet, das ausschließlich für den Gesang mit Instrumentalbegleitung bestimmt war. Man hat sogar versucht, die Melodien zu rekonstruieren, zu denen sie gesungen werden konnte. F. J. Korsch hat in der „Geschichte von Igors Feldzug“ ein besonderes Verssystem entdeckt, das einerseits mit den russischen Bylinas und andererseits mit den ukrainischen Dumas verwandt ist (120, IX). Er unterlegt seine Studie mit musikalischen Beispielen, die den rhythmischen Melodien von Kirscha Danilow ähneln. Diese Beispiele sind jedoch nicht sehr überzeugend. Korsch stützt seine Interpretation des Liedes „Die Geschichte von Igors Feldzug“ auf seine Auffassung des „musikalisch-taktischen“ Rhythmus von Bylinas, dessen Inkonsistenz mit dem mündlich überlieferten Volksepos offensichtlich ist, ganz zu schweigen vom Schematismus und der melodischen Ausdruckslosigkeit der von ihm vorgeschlagenen Melodien⁷.

⁷ Der Autor selbst weist auf die Konventionalität seiner Beispiele hin, indem er feststellt, dass er „leider gar kein Musiker, sondern ein Amateur ist, der sich nur von „seinem eigenen Gehör“ leiten lässt“ (120, XI).

L. W. Kulakowski versuchte, das gleiche Problem von einem anderen Standpunkt aus zu lösen. Da er es für unbestreitbar hält, dass „Die Geschichte von Igors Feldzug“ ursprünglich gesungen und nicht gelesen oder gesprochen wurde, ist Kulakowski in seinem Verständnis der Gattung dieses Werkes anderer Meinung als Korsch: „Bis jetzt“, schreibt er, „haben wir die fernen Ursprünge der russischen Musik nur in den Volksliedern und Bylinas gesehen - sehr kunstvolle, aber auf jeden Fall kurze, oft wiederholte „kleine Formen“. Und das „Lied von Igors Feldzug“, so vielfältig in seinen einzelnen Teilen und so einheitlich in seiner Gesamtidee, war, so müssen wir annehmen, eine große musikalische und vokale Form, die einem modernen Oratorium in nichts nachsteht“ (127, 22). Die Vielfalt der Elemente, aus denen sich die poetische Struktur des „Liedes“ zusammensetzt, spiegelt sich nach Kulakowski im Wechsel verschiedener musikalischer Vortragsweisen wider: „Neben eindeutig liedhaften und eindeutig sprachlichen Stücken in der „Geschichte von Igors Feldzug“ gibt es solche, bei denen ein relativ „trockenes“ Rezitativ wahrscheinlich ist...“ (127, 34).

Die Existenz eines solchen Kompositionstyps in der Kiewer Rus erscheint jedoch höchst zweifelhaft. Jedenfalls finden wir in der mittelalterlichen Kunst sowohl der slawischen Völker als auch der westeuropäischen Länder kein Pendant dazu. Noch unbegründeter ist die Behauptung, die „Geschichte“ (oder das „Lied von Igors Feldzug“) sei ein mündlich überliefertes Kunstwerk gewesen und erst später, „als ihr Inhalt an Aktualität verlor“, „als Manuskript erhalten“ worden (127, 63). Dem widerspricht die anschauliche publizistische Ausrichtung der „Geschichte“, die offensichtlich auf den frischen Spuren der Ereignisse und unter ihrem unmittelbaren

tiefen Eindruck geschrieben wurde. Wäre sie wirklich über Jahrhunderte oder Jahrzehnte hinweg mündlich überliefert worden, wären zwangsläufig viele Details verschwunden, und der allgemeine Ton wäre episch zurückhaltender geworden.

Die einzigartige Bedeutung der „Geschichte“ liegt darin, dass dem Autor eine „unvergleichliche Verschmelzung mündlicher und schriftlicher Elemente“ (178, 41) gelungen ist. Sie verbindet in einer hohen künstlerischen Synthese sowohl Elemente des Liedes und Züge einer Kriegserzählung als auch Techniken der altrussischen oratorischen Prosa. In der sowjetischen Literaturwissenschaft hat sich die Auffassung durchgesetzt, dass es sich bei der „Geschichte von Igors Feldzug“ um ein literarisches Werk handelt, das jedoch stark mit der Volkstradition verbunden ist: „Die „Geschichte“ ist keine Aufzeichnung einer mündlich vorgetragenen Rede oder eines gesungenen historischen Liedes. Die „Geschichte“ wurde von Anfang an von ihrem Autor selbst geschrieben, obwohl der Autor alles, was er schrieb, „hörte“ und den Rhythmus und den Klang nach dem Gehör überprüfte“ (144, 56).

Der eigentlichen Erzählung von Igors Feldzug in der „Geschichte“ ist ein poetischer Anfang vorangestellt, der das Bild des alten Sängers Bojan zeichnet, der, als er einem Fürsten etwas vorsingen wollte, „seine treuen Finger auf die lebendigen Saiten legte, und sie selbst murmelten dem Fürsten Ruhm zu“. Das Instrument, auf dem Bojan seinen Gesang begleitete, wird im Text der Erzählung nicht erwähnt, aber aus dem Kontext lässt sich leicht schließen, dass es sich um eine alte russische Gusli handelte (siehe: 12).

Mit Ausnahme der „Geschichte von Igors Feldzug“ ist uns kein Werk vollständig überliefert, das als Schöpfung eines solchen fürstlichen „Liedermachers“ angesehen werden könnte, der dasselbe erzählt, was der Chronist geschrieben hat, nur auf andere Weise. In den Denkmälern der altrussischen Literatur sind jedoch Spuren dieser Art künstlerischen Schaffens erhalten geblieben. „Das Hauptmerkmal dieser Werke“, bemerkt L. S. Orlow, „ist, dass sie voller lyrischer Gefühle sind und sowohl inhaltlich als auch formal unbestreitbar poetisch sind. Da sie kompositorisch sehr unterschiedlich sind, bilden sie kein einheitliches Genre, obwohl einige von ihnen, wie die Klagen über die in die Schlacht Gezogenen, über die gefallenen Führer und Helden, Gemeinsamkeiten aufweisen und zu einem Genre zusammengefasst werden könnten“ (178, 6).

Der Forscher hebt auch hervor, dass Beispiele dieser Gattung nicht als eigenständige literarische Werke auftreten. Sie wurden in die Zusammensetzung von Kriegsgeschichten oder Chroniken aufgenommen, „ohne jedoch obligatorischer Bestandteil ihres Schemas zu sein“, und heben sich hier als eine Art lyrischer Inseln hervor, die sich durch ihre emotionale Aufregung und lebendige poetische Bildsprache von dem etwas trockenen, „geschäftlichen“ Stil der Chroniken unterscheiden.

Die Lieder von Bojan und anderen ähnlichen „Liedermachern der alten Zeit“ sollten der gleichen Art von Werken zugerechnet werden. „Vielleicht“, meint Orlow, „waren die Lieder von Bojan und anderen nicht für ein Buch bestimmt, oder solche Bücher sind verschwunden, weil sie von der mittelalterlichen Kirche verfolgt wurden“ (178, 47). Die erste Hypothese erscheint wahrscheinlicher. Die Lieder entstanden im Prozess der Aufführung, ihr Text existierte nicht für sich, nicht in Verbindung mit dem Gesang, und war nicht dazu bestimmt, als eigenständiges literarisches Werk gelesen zu werden. Es handelte sich um eine Kunst an der Schnittstelle zwischen mündlicher Volkstradition und Schriftkultur. Die poetische Struktur dieser fürstlichen Hoflieder hat viel mit traditionellen Klageliedern und Totenklagen gemeinsam⁸.

⁸ „Singen von ‚Ruhm‘ oder Singen von ‚Strafe‘ (Grabgesang. - J. K.) - das ist die Bestimmung der Leibgarden-Poesie, die üblich und traditionell ist.“ (16, 334)

Sie behandeln jedoch historische Ereignisse aus einem anderen Blickwinkel als die Volksepik, und der Umfang der Handlung ist nicht deckungsgleich. W. A. Rybakow stellt fest, dass das Hauptthema der Bojan-Lieder, das Besingen des Ruhmes der Fürsten, in den Bylinas nicht vorkommt (245, 80).

In Studien zur altrussischen Literatur wird der Frage nach der Persönlichkeit Bojans viel Aufmerksamkeit geschenkt. Wann und wo er lebte, mit welchem der russischen Fürsten er verkehrte, welche soziale Stellung er hatte und schließlich, ob es einen solchen Sänger tatsächlich gab oder ob er nur ein fiktives poetisches Bild war - all diese Fragen sind für das Studium der weltlichen Hofkunst der Kiewer Rus wesentlich.

Bereits Ende des letzten Jahrhunderts kamen Wissenschaftler zu dem Schluss, dass Bojan eine reale Person war und dass seine Lieder im 11. - 12. Jahrhundert weithin bekannt waren. Der Verfasser eines der bedeutendsten Werke über die „Geschichte von Igors Feldzug“, J. W. Barsow, der einige Hinweise im Gedichttext selbst mit chronikalischen Berichten verglich, hielt es für unbestreitbar, „dass Bojan als historische Person, die den alten Jaroslaw, den tapferen Metislaw und den schönen Roman Swjatoslawitsch besang, wirklich existierte“ (24, 337). Der Autor der „Geschichte“ nennt diese Fürsten unter denen, denen Bojan Lieder gesungen hat. Am Ende seines Gedichts spricht er von Bojan als einem fürstlichen Sänger von Oleg Swjatoslawitsch.

Es war unmöglich, nicht darauf zu achten, dass mit Ausnahme des „Patriarchen“ der russischen Fürsten - des „alten“ Jaroslaw - alle anderen Namen in dieser Reihe zu Vertretern von drei Generationen eines klerikalen Zweiges gehören, deren Tätigkeit einen Gesamtzeitraum von etwa hundert Jahren umfasst - vom Tod von Wladimir I. Swjatoslawitsch (1015) bis zum Beginn des 12. Jahrhunderts. Dies dient als Unterstützung für die Wiederherstellung des chronologischen Rahmens von Bojans Leben und Werk. Einem sowjetischen Literaturhistoriker zufolge wurde Bojan spätestens im Jahr 1006 geboren und lebte etwa fünfundneunzig Jahre, wobei er sein erstes Werk im Alter von sechzehn Jahren schuf: „Er begann seine Lieder noch in Tmutarakan zu komponieren, dann zog er mit dem Fürsten nach Tschernigow und sang nur für die Fürsten von Tschernigow, die auf die eine oder andere Weise mit Tmutarakan verbunden waren“ (309, 497). Die Schlussfolgerungen dieses Autors stimmen teilweise mit denen von M. N. Tichomirow überein. Er stellt fest, dass alle Ereignisse des 11. Jahrhunderts, die in der „Geschichte von Igors Feldzug“ erwähnt werden, auf die Zeit von 1022 bis 1093 beschränkt sind, und erklärt dies damit, dass die Quelle der historischen Informationen für den Autor der „Geschichte“ die Lieder von Bojan waren (274, 177). Demnach endete die schöpferische Tätigkeit des Sängers in den 90er Jahren des 11. Jahrhunderts, und kurz danach lebte er wahrscheinlich nicht mehr. Andere Forscher neigen dazu, die möglichen Lebensdaten Bojans um zwei bis drei Jahrzehnte nach vorne zu verschieben. So nimmt M. W. Schtschepkina an, dass er zwischen 1135 und 1145 starb (312, 75). Diese Annahme wird durch eine neuere Entdeckung bei der Untersuchung der sogenannten „Graffiti“ (von Hand eingeritzte Inschriften) an den Wänden der Kiewer Sophienkathedrale gestützt. Eine dieser Inschriften besagt, dass „Fürstin Wsewoloschka“ (die Witwe des Fürsten Wsewolod Olgowitsch) „das Land gekauft hat ... das ganze Land von Bojan“. Wie W. P. Adrianowa-Peretz bemerkt, könnte dieser Kauf zwischen 1146 und 1179 stattgefunden haben (9, 14-15), offensichtlich kurz nach dem Tod des Besitzers.

Geht man davon aus, dass der in der Wandinschrift der Sophienkathedrale erwähnte Bojan und der in der „Geschichte von Igors Feldzug“ erwähnte fürstliche „Liedermacher“ ein und dieselbe Person sind, so ergibt sich ein sehr wichtiger Anhaltspunkt für die Charakterisierung des Besitzes und der sozialen Stellung der Hofsänger der Kiewer Rus. Schon vor der Entdeckung dieser Inschrift hatte M. W. Schtschepkina die Vermutung geäußert, dass die fürstlichen Sänger als freie Männer Grundbesitzer gewesen sein könnten (312, 78). W. P. Adrianowa-Peretz unterstützt diese Meinung: „Wenn man sich noch am Ende des 12. Jahrhunderts daran erinnerte, dass Bojan ein Fürst war - „Swjatoslawler Liedermacher“ und sogar „obwohl“ ein Günstling des Fürsten Oleg, dann gibt es allen Grund zu der Annahme, dass er reich beschenkt wurde und dass sich unter diesen Geschenken auch Ländereien befanden, die seine Nachkommen an die Familie der Schutzherren ihres berühmten Vorfahren verkauften“ (9, 16).

Der Autor der „Geschichte von Igors Feldzug“ bezeichnet sich an dieser Stelle als Enkel von Bojan. Es ist schwer zu entscheiden, ob dies wörtlich zu nehmen ist oder nur eine rhetorische Wendung darstellt. Einige Gelehrte haben zugegeben, dass Bojan der Vorfahre einer ganzen Sängerdynastie sein könnte, in der die Kunst des „Liedermachens“ von Generation zu Generation weitergegeben wurde⁹.

⁹ A. A. Potebnja bemerkt, dass der Autor der „Geschichte“ „der Enkel Bojans sein könnte, entweder blutsmäßig ... oder im Geiste, als Hüter seiner Tradition“ (208, 21).

Aber die Frage, ob der Autor der „Geschichte“ direkte familiäre Bindungen zu seinem Vorgänger hatte, ist nicht so wichtig. Viel bedeutsamer ist seine Einstellung zu jener Tradition des Heldenliedes, die im Werk Bojans ihren höchsten Ausdruck gefunden hat. In der Literatur wurde bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass diese ambivalent war. Der Autor warnt gleich zu Beginn, dass er die Geschichte „nach den Bylinas dieser Zeit und nicht nach Bojans Absichten“ führen wird. Er porträtiert Bojan als einen inspirierten Improvisator, der aus der Ferne begann und erst allmählich den richtigen Ton fand und zum Hauptthema seiner Erzählung übergang: „Wenn Bojan der Prophet ein Lied für jemanden komponieren wollte, breitete er seine Gedanken auf Holz aus, einen grauen Wolf auf dem Boden, einen blauen Adler unter den Wolken. Man kann sich hier eine Art bylinischen Anfang wie „Höhe, Höhe unter dem Himmel“ vorstellen, der nicht mit einer bestimmten Handlung verbunden ist. Dann erinnert Bojan an den früheren Fürstenstreit, und erst nach dieser langen Einleitung besingt er den Ruhm der Fürsten, indem er seine „treuen Finger“ auf die „Saiten der Lebenden“ legt.

In „Die Geschichte von Igors Feldzug“ finden wir trotz der zahlreichen Abschweifungen einen viel klareren Handlungsplan und eine kohärente Fabel-Entwicklung. Dies bringt es näher an die verschiedenen Arten der russischen Literatur des 11. - 12. Jahrhunderts. Die „Geschichte“, die in sich die Anklänge an die alte Liedtradition bewahrt hat, die im Bild des Bojan verkörpert ist, zeigt nach M. W. Schtschepkina „bereits den Übergang zur schriftlichen Poesie“ (312, 79). Die Kunst der fürstlichen rhapsodischen Sänger, die in der Epoche der Militärdemokratie aufkam, war im 12. Jahrhundert bereits im Abklingen begriffen. Bojan war nicht nur der prominenteste, sondern, so ist anzunehmen, auch der letzte prominente Vertreter dieser Kunst¹⁰.

¹⁰ In der Ipatjew-Chronik wird unter 1240 der „Geschichten- (verherrlichte, berühmte - J. K.) Sänger Mntusa“ erwähnt. Aus dem Kontext geht jedoch nicht hervor, ob es sich um einen fürstlichen Höfling oder einen Kirchensänger handelt (siehe: 253).

Mit der Errichtung des mongolischen Jochs wird die Entwicklung dieser Tradition vollständig unterdrückt.

MUSIKINSTRUMENTE

Die Musikinstrumente der Alten Rus unterschieden sich nicht nur in Art und Aufbau, sondern auch in der Rolle, die sie im Alltag und im gesellschaftlichen Leben spielten, sozusagen in ihrem „sozialen Rang“. Jedes der Instrumente hatte seinen eigenen Zweck und wurde nur in bestimmten Fällen gemäß den bestehenden Vorschriften oder etablierten Sitten und Gebräuchen verwendet. Dies war ein allgemeines historisches Muster, das für die Musikkulturen vieler Länder und Völker in der vorkapitalistischen Entwicklungsphase charakteristisch war. „Überall, außer im modernen Europa“, schreibt K. Sachs, „und selbst das stellt keine völlige Ausnahme dar, bleiben die Instrumente mit dieser oder jener Sippe, sozialen Schicht, mit besonderen Verhältnissen verbunden und können sich von dieser Abhängigkeit nicht befreien“ (368, 284).

Die spezifischen Funktionen der verschiedenen Instrumente und ihre Verbindung mit dem einen oder anderen sozialen Umfeld bestimmten die Haltung der Zeitgenossen ihnen gegenüber. Es gab „hohe“ und „niedrige“ Instrumente: einige von ihnen wurden in allen Gesellschaftsschichten bis hin zum höchsten fürstlichen Adel geachtet und geehrt, während andere stark geschmäht und verfolgt wurden. Eine ähnliche Differenzierung begegnet uns in der religiösen und pädagogischen Literatur, trotz der negativen Haltung der christlichen Kirche gegenüber jeglicher Instrumentalmusik im Allgemeinen. In einem der altrussischen Kirchedikte wird die Trompete, die die Soldaten zum Heer ruft, der „Sopelka und der Gusli“ gegenübergestellt, die „schamlose Dämonen sammeln“.

Der Trompete wurde gewöhnlich ein besonderer Platz als privilegiertes, edles Instrument eingeräumt, das die Seele stärken, Mut und Furchtlosigkeit wecken und die Größe der irdischen und himmlischen Macht verherrlichen sollte. Deshalb taucht sie in der mittelalterlichen Literatur häufiger als andere Instrumente als Symbol für geistige und intellektuelle Tapferkeit auf. Das ist zum Beispiel die bildliche Parallele, auf die Theodosius von Petschersk in seiner „Unterweisung über Geduld und Gnade“ zurückgreift: „Denn wenn der Krieg da ist und die Kriegstrompete ertönt, kann niemand schlafen: und soll der Soldat Christi denn faul sein“ (182, I, 39) ¹.

¹ Übersetzung: „Wenn die Kriegstrompete ertönt, kann niemand im Heer schlafen; so soll auch der Christ nicht faul sein.“

Der Autor von „Das Wort von Daniil Zatotschnik“ fordert dazu auf, „die Trompete des Geistes wie eine goldene Trompete zu blasen“.

Natürlich hat in diesem Fall der Verweis auf das musikalische Bild eine rein konventionelle, symbolische Bedeutung. Die Symbolik der Musikinstrumente war in der christlichen Literatur des Mittelalters weit verbreitet, wobei ihre Ursprünge in der Antike und in den alten orientalischen Kulturen liegen (siehe: 251, 60-64; 322, 210-222). Es gab viel abstrakte Scholastik, die an die pythagoreische Zahlenharmonie erinnerte und oft auf den äußeren geometrischen Umrissen des Instruments, der Anzahl der Saiten usw. beruhte. Gleichzeitig spiegelt diese Symbolik einige Aspekte

der realen musikalischen Praxis ihrer Zeit wider und erlaubt es uns manchmal, Informationen über die Struktur der einzelnen Instrumente, die Art, sie zu spielen, ihre Verwendung in bestimmten oder anderen Lebenssituationen zu klären.

Die Gusli

Besonderes Augenmerk wird auf die scheinbar widersprüchliche und unterschiedliche Haltung gegenüber der Gusli gelegt. Einerseits ein „dämonisches Gefäß“, das unweigerlich mit allerlei Spott, Frevel und heidnischem Spiel in Verbindung gebracht wird, andererseits ein Instrument, mit dem göttliche Weisheit gesungen und Gebete zum Himmel erhoben werden. In der slawischen Übersetzung des Psalters Davids aus dem 11. Jahrhundert wird die Gusli neben dem biblischen Psalter als ein gottgefälliges Instrument erwähnt, das in der Lage ist, die ehrfurchtgebietende religiöse Begeisterung auszudrücken, die die Seelen der Gläubigen erfüllt: „Lobt den Herrn mit der Gusli, singt ihm ein Lied auf dem zehnsaitigen Psalter“ (Sinai-Psalter).

Dieser Vergleich kommt nicht von ungefähr. In den Übersetzungen aus dem Hebräischen wurde der Name des Instrumentes Psalter, Psaltirion (wie auch das griechische Kiphara, Kithara) gewöhnlich slawisch - gusli - wiedergegeben (270, I, 610). Die mittelalterliche Instrumententerminologie erlaubt es nicht immer, mit hinreichender Genauigkeit zu bestimmen, welches Instrument mit welcher Bezeichnung gemeint ist. Die Eigennamen hatten eine verallgemeinernde, kollektive Bedeutung und konnten sich auf eine ganze Gruppe verwandter und manchmal in Charakter und Methode der Tonerzeugung unterschiedlicher Instrumente beziehen. So wurden in Byzanz mindestens drei völlig eigenständige Saiteninstrumente mit demselben Namen „Kiphara“ bezeichnet: die Leier, eine Art Laute mit langem Hals, und ein zehnsaitiges trapezförmiges Psalterium (324, 127). Ähnlich mehrdeutig war der Name im Westen während des Mittelalters.

Auch bei den slawischen Völkern wurden mehrere verschiedene Instrumente als Gusli bezeichnet. Wie A. S. Faminzyn hervorhebt, tauchen erst im 16. Jahrhundert eigenständige Definitionen für einzelne Instrumente der Streichergruppe auf (288, 9). Der Name „Gusli“ wird einem flügel- oder helmförmigen (manchmal dreieckigen) Zupfinstrument zugeordnet, dessen weitverbreitete Verwendung im alten Russland durch zahlreiche und vielfältige historische Belege bestätigt wird.

Die verschiedenen Gusli-Typen unterschieden sich in Form und Anzahl der Saiten und damit auch in ihren künstlerischen Möglichkeiten. Die flügelförmige Gusli hatte eine geringe Anzahl von Saiten, meist vier oder fünf, in seltenen Fällen mehr. Solche Instrumente wurden in Nowgorod bei archäologischen Ausgrabungen in den Jahren 1951-1962 gefunden und stammen aus dem 13. und 14. Jahrhundert. Die meisten von ihnen hatten, nach der Anzahl der Wirbel zu urteilen, vier Saiten, aber ein Exemplar, das sich von den anderen durch seine Größe unterscheidet, hatte neun Saiten (107, 86)².

² Ein ähnlicher Gusli-Typ mit fünf Saiten ist auf einem Silberarmband aus Kiew abgebildet, beschrieben von B. A. Rybakow (94, 4-433).

Dieser Typ von Gusli überlebte im russischen Volksgebrauch bis ins 18. Jahrhundert. Ein anderer Typ der Gusli - helmförmig oder dreieckig - ist in Denkmälern der

altrussischen bildenden Kunst vertreten (siehe: 242). Hier beträgt die Saitenzahl der Instrumente in der Regel nicht weniger als zehn. Auf die zehnsaitige Gusli weist wahrscheinlich auch eine bekannte Stelle in der „Geschichte von Igors Feldzug“ hin, in der der Auftritt Bojans beschrieben wird, der „nicht zehn Falken auf eine Schwanenschar schickte, sondern seine führenden Finger auf die lebenden Saiten legte“.

A. S. Faminzyn und ihm folgend N. F. Findeisen (294, 219) glaubten, dass diese Gusli in späterer Zeit entstanden sind und sich aus dem einfachsten Typ durch allmähliche Verbesserung und Erhöhung der Saitenzahl entwickelt haben. Aber schon N. P. Kondakow bezweifelte die Richtigkeit dieser Ansicht (108, 123). Die Widersprüchlichkeit des Standpunktes von A. S. Faminzyn und anderer Autoren, die mit ihm in dieser Frage übereinstimmen, wurde von K. A. Wertkow überzeugend nachgewiesen. Nach der Analyse der Daten aus den historischen Quellen kommt er zu dem Schluss, dass die beiden beschriebenen Gusli-Typen bereits in der Frühzeit der russischen Musikkultur existierten, dass aber die Sphären ihrer Verwendung unterschiedlich waren; die weiter entwickelte und an Möglichkeiten reichere helmförmige Gusli, deren Bild wir auf ikonographischen Denkmälern des 14. Jahrhunderts finden, gehörte professionellen Musikern und rhapsodischen Sängern, während die primitive flügelförmige Gusli „anscheinend das Instrument einer breiten Schicht von Amateuren war“ (51, 277; siehe auch: 50, 71-76).

Das Vorhandensein von zwei verschiedenen Arten von Guslis, die in unterschiedlichen sozialen Umfeldern existierten und unterschiedlichen künstlerischen Zwecken dienten, macht die scharfen Widersprüche in der Haltung der Zeitgenossen ihnen gegenüber deutlich. Besonders deutlich tritt diese Unterscheidung in der „Belehrung des Waldmönchs Georg“ zu Tage. Nach den üblichen Denunziationen von „heidnischer“ Fröhlichkeit und Spott unter Beteiligung von Spielmännern, „Straßenmusikanten“ und „Flötenspielern“ heißt es hier: „Und die Bauerngusli ist eine Gusli, eine schöne Gusli mit guter Stimme; mit ihr muss man immer Spaß haben“ (16, 188).

Der Verfasser des Edikts stellt den „wohlklingenden Psalter“, den er als „christliche Gusli“ bezeichnet, eindeutig den „dämonischen“ Instrumenten gegenüber, die mit den von der Kirche verfolgten Volksspielen und -ritualen in Verbindung gebracht werden. Ohne die Frage aufwerfen zu wollen, wie die helmförmige oder dreieckige Gusli mit nicht weniger als zehn Saiten nach Russland gelangte, ist es notwendig, auf ihre unbestreitbare Verwandtschaft mit dem mittelalterlichen Psalter hinzuweisen, wie er auf einer Reihe von byzantinischen und westeuropäischen Abbildungen dargestellt ist (328, 102, 103, 105, 107). In der oben zitierten slawischen Übersetzung des biblischen Buches der Psalmen wird die Gusli mit dem zehnsaitigen Psalterium identifiziert. Obwohl die Anzahl der Saiten bei beiden Instrumenten viel größer war, scheint diese Zahl die typischere, normativere gewesen zu sein. Dies ist die Grundlage für den in der christlichen Symbolik des Mittelalters weit verbreiteten Vergleich der zehn Saiten mit den zehn Geboten (322, 218-219).

Vergleicht man die auf den Buchminiaturen des 14. Jahrhunderts dargestellten russischen Guslis mit westeuropäischen Darstellungen von Psalterien, so fallen neben gewissen Ähnlichkeiten auch einige spezifische Unterschiede auf. Die äußeren Umrisse des Instruments stimmen nicht ganz überein, die Art, wie es beim Spielen gehalten wird, ist etwas anders. Dies lässt vermuten, dass der russische Künstler keine fremden Vorbilder kopierte, sondern sein eigenes, einheimisches Instrument darstellte, das eine besondere Variante eines in Ost und West verbreiteten Typs war.

Streichinstrumente

Der Begriff „Gusli“ als allgemeine Gattungsdefinition kann sich sowohl auf Zupf- als auch auf Streichinstrumente beziehen. Die Frage nach der Existenz von letzteren im alten Russland blieb bis vor kurzem unklar. Die Ausdrücke „Bogen“ (*aus Holz, Horn oder Metall*), „Streich-Bogen“, „mit einem Bogen summen“ (d. h. mit einem bogenförmigen Bogen spielen), die in Dokumenten des 11. bis 13. Jahrhunderts vorkommen, deuten darauf hin, dass diese Spielweise in Russland schon lange bekannt war. Wir haben jedoch weder genauere Beschreibungen eines solchen Instruments noch Bilder davon, mit Ausnahme eines Freskos der Sophienkathedrale in Kiew, auf dem ein Musiker mit einem mittelalterlichen fidelähnlichen Instrument in den Händen zu sehen ist. Dieses einzige Exemplar kann nicht als ausreichende Grundlage für ein Urteil über den Typus des altrussischen Streichinstruments dienen, da sich unter Kunsthistorikern die Meinung über den byzantinischen Ursprung dieser Fresken durchgesetzt hat³.

³ I. M. Jampolski, der auf die Schulterhaltung des Instruments auf dem Fresko der Sophienkathedrale in Kiew achtet, glaubt, dass hier ein spezielles ostslawisches Instrument, ein Bogen, dargestellt ist, das einer der direkten Vorläufer der Violine war (315, 14). Bei näherer Betrachtung des Bildes fällt jedoch auf, dass der Ausführende das Instrument nicht senkrecht zum Oberkörper, sondern schräg, auf die rechte Schulter gestützt, hält. Eine solche Haltung war für Fidel im Westen typisch.

Erst im 15. und 16. Jahrhundert tauchen Hinweise auf das Gudok auf, ein Saiten- und Streichinstrument, das senkrecht vor das Gesicht gehalten wird. Die älteste erhaltene Abbildung eines Gudoks⁴ stammt aus dem 15. Jahrhundert.

⁴ Dies ist das Fresko mit der Figur eines Gudok spielenden Musikers in der Mariä-Entschlafenskirche in Meletowo, in der Nähe von Pskow (77). Dieses Bild wurde von L. S. Gimsburg reproduziert (60, zwischen 16 und 17). Der Autor nimmt eine Reihe bedeutender Präzisierungen der Beschreibung von J. N. Dmitrijew vor.

Im 19. Jahrhundert war dieses Instrument jedoch völlig ungebräuchlich, und es war keine einzige Kopie davon bekannt. Deshalb sind die Gudoks und ihre Einzelteile, die bei archäologischen Ausgrabungen in Nowgorod in den Jahren 1951-1962 entdeckt wurden, von besonderem Wert. Diese Entdeckung der Archäologen dient als unbestreitbarer Beweis dafür, dass das Gudok in Russland bereits im 13. -14. Jahrhundert bekannt war. Daraus lässt sich schließen, dass der Bogen und das Gudok, die in den Denkmälern der früheren Periode erwähnt werden, ein und dasselbe Instrument waren, auch wenn der zweite Name erst später auftauchte. Bei der Beschreibung der Überreste eines Gudoks stellt B. A. Koltschin die Nähe dieses altrussischen Instruments zur europäischen Fidel fest (107, 86-87). Die gefundenen Exemplare sind in ihrer Konstruktion eher primitiv. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass es im alten Russland, ähnlich wie bei den Guslis, verschiedene Arten von Streichinstrumenten der Fidel-Familie gab, die in unterschiedlichen sozialen Schichten verwendet wurden. Das verfügbare ikonographische Material lässt eine solche Vermutung zu. Auf einer der Miniaturen des so genannten Chludow-Psalter vom Ende des 13. Jahrhunderts ist der biblische König David mit einem Instrument vom Typ Fidel oder Laute⁵ dargestellt, umgeben von Musikern mit verschiedenen Instrumenten.

⁵ Andere Zeichnungen zeigen ihn mit einer Gusli.

Dieses Motiv war in der europäischen Malerei des Mittelalters weit verbreitet. Es spiegelt die zwiespältige Haltung der christlichen Kirche gegenüber der Instrumentalmusik wider. „König David, der nach dem Volksglauben die Kirchenmusik anordnete“, so ein deutscher Anhänger, „wurde als fürstlicher Narr (joculator) dargestellt, der Musiker um sich versammelt, die Instrumente benutzen, die allgemein als teuflische Instrumente angesehen wurden“ (369, 70).

Die Echtheit der Bilder des Chludow-Psalters wird von einigen Forschern angezweifelt. Laut N. F. Findeisen ist dieser Psalter „gerade wegen der völligen Entfremdung der auf ihm dargestellten Musikinstrumente von slawischen Instrumenten interessant“ (294, 73). Andere Gelehrte teilten diese skeptische Haltung gegenüber diesem Monument jedoch nicht. L. S. Faminzyn schrieb: „Die Vorlage für die Miniaturen war griechisch; aber nach der falschen Schreibweise der griechischen Unterschriften an einigen Stellen zu urteilen, wurde sie ... nicht von einem Griechen, sondern von einem Russen gezeichnet, der mit der griechischen Sprache nicht vertraut war. Daraus schließen wir, dass die Instrumente, die in den Händen der Spieler dargestellt sind, zu dieser Zeit in Russland in Gebrauch gewesen sein könnten“ (288, 34).

Die von Faminzyn gezogene Schlussfolgerung wird durch eine detaillierte Analyse dieser Miniatur durch N. N. Rosow bestätigt. Der Forscher macht zunächst darauf aufmerksam, dass David hier nicht mit einem hebräischen Psalterium dargestellt ist, wie es üblich war, sondern mit einem Streichinstrument, das „dem traditionellen russischen Volksmusikinstrument, dem Gudok, ähnlich ist“ (235, 100). „Solche Identifizierungen von biblischen Musikinstrumenten mit nationalen Instrumenten“, bemerkt Rosow in diesem Zusammenhang, „sind in Buchminiaturen nicht unüblich.“

Eine weitere Besonderheit dieser Miniatur ist, dass sie nicht nur ein Instrument, sondern ein ganzes Instrumentalensemble darstellt. Die meisten Instrumente, aus denen sich dieses Ensemble zusammensetzt, können ohne große Schwierigkeiten identifiziert werden. Es handelt sich um eine Trompete, ein Horn, eine Sopelka, einen Dudelsack, eine kleine Trommel oder Pauke (Tamburine), Zimbeln, die gegeneinander oder mit Hilfe eines speziellen Schlägels angeschlagen werden⁶.

⁶ In den Denkmälern der altrussischen Schrift wird ein Instrument namens „Säbelrassel“ erwähnt. Nach K. A. Wertchow war es „ein Metallinstrument ... selbstklingendes Instrument, das entweder einem Gong ähnelte, der mit einem Schlegel angeschlagen wurde, oder von der Art einer gehämmerten Kupferzimbel war“ (50, 100-101).

Die Frage der ovalen oder achteckigen Saiteninstrumente, die nicht mit einem Bogen, sondern durch Zupfen der Saiten mit den Fingern gespielt werden, ist unklar.

Es ist schwer zu sagen, ob solche Ensembles tatsächlich existierten, oder ob der Künstler willkürlich verschiedene Instrumente kombinierte. Einiges deutet darauf hin, dass das Ensemblespiel in der Kiewer Rus bekannt war (235, 102). Unter diesem Gesichtspunkt ist es merkwürdig, dass sich die Komposition der betrachteten Miniatur in einer der Illustrationen des Buches von Cosmas Indicopleus aus dem 16. Jahrhundert wiederholt. Rosow schreibt zu dieser auffälligen Übereinstimmung: „Dies lässt sich nicht durch den Einfluss der seltenen Ikonographie des letzteren (Chludows-Psalter) erklären, sondern eher durch die Verwendung dieser Instrumente in der Umgebung des Buchhändlers“ (235, 102).

Blasinstrumente

Buchminiaturen aus dem alten Russland sind eine wertvolle Quelle, um sowohl die Art der Instrumente selbst als auch die Art und Weise, wie und unter welchen Umständen sie verwendet wurden, zu beurteilen⁷.

⁷ Für eine Übersicht über altrussische Buchminiaturen mit Abbildungen militärischer Instrumente, siehe: 294, 61-67; 224.

Am häufigsten sind Trompeten abgebildet, was sich wahrscheinlich durch ihre privilegierte Stellung als Instrument der militärischen Formation und feierlicher Staatszeremonien erklärt. Dies sind in den meisten Fällen lange, gerade oder leicht gebogene Rohre, die zu den Röhrenförmigen gehören.

Diese Art von Trompeten war bereits in den alten orientalischen Zivilisationen bekannt, wo sie als rituelles Instrument verwendet wurden, ebenso wie in der Antike. In Westeuropa wurden sie im späten Mittelalter unter dem Namen *busine* (deutsch), *buisine* (englisch) verbreitet. „An der Trompete“, so die Beschreibung von K. Sachs, „hängt ein Banner mit einem gestickten Wappen, das die Busine deutlich als privilegiertes Instrument des Fürsten- und Ritterstandes kennzeichnet“ (368, 283). Auf altrussischen Miniaturen sind Trompeten abgebildet, die mit kunstvollen Schnitzereien und Ziselierungen verziert sind. Solche Trompeten waren offenbar ein individuelles Accessoire von Personen mit hohem sozialen Status.

Diese Trompeten hatten keine Spiellöcher oder Ventile, die Änderung der Tonhöhe wurde bei ihnen nur durch Anblasen erreicht. Mit einer kleinen Anzahl von Tönen dienten sie hauptsächlich der Signalisierung (Aufruf zur Kampfbereitschaft, Warnung vor Gefahren).

In der Regel wurden die Trompeten in Kombination mit anderen Instrumenten eingesetzt. So berichtet der Chronist bei der Beschreibung der Erstürmung der Stadt Bolgar an der Wolga im Jahr 1219 durch die russische Armee unter der Führung des Fürsten Swjatoslaw Wsewolodowitsch, dass der Fürst, als er sich auf den Kampf vorbereitete, „befahl, sich zu bewaffnen, und die Fahnen zu hissen (d.h. die Banner zu hissen. - J. K.), das Heer in den Reihen ordnete, und sie schlugen in Pauken, Harfen, Trompeten, Hörner und Pfeifen“ (203, 331).

Dies ist die umfassendste Liste der im militärischen Bereich verwendeten Instrumente, auch wenn nicht alle Bezeichnungen ganz eindeutig sind. Insbesondere ist nicht klar, was genau mit dem Wort „Harfen“ gemeint ist. Es ist möglich, dass es hier in einem kollektiven Sinn verwendet wird, als Musikinstrumente im Allgemeinen. Es kann aber auch sein, dass dieses Wort identisch ist mit „Maultrommel“, das später (ab dem 15. Jahrhundert) in den Denkmälern der russischen Schrift auftaucht, einer altrussischen Bezeichnung für ein Schlaginstrument, das offenbar östlichen Ursprungs ist. Die Maultrommel wird zusammen mit der *Naqqāra* ⁸ erwähnt, einem arabischen Instrument vom Typ der kleinen (meist gepaarten) Pauken, das bis ins Spätmittelalter und nach Westeuropa vordrang (368, 85).

⁸ „Die Surna wurde geblasen, ich spielte auf den Maultrommeln und schlug auf die Trommeln.“ (Nikon-Chronik, 1453).

Die Surna (Zurna, Surnai) - eine in den Ländern des Nahen Ostens verbreitete Art von Pfeife - fand keinen Eingang in das russische Volksleben, aber im Militärsystem

des alten Russlands wurde sie verwendet, wahrscheinlich wegen ihres scharfen und starken Klangs, der sich über eine große Entfernung verbreiten konnte. Das Wort „pfeifen“ ruft eine Assoziation mit dem Namen der weißrussischen Okarina hervor - „pfeifen“, „Pfeife“, aber ob es eine Entsprechung zwischen den Instrumenten selbst gibt, ist nicht bekannt⁹.

⁹ K. A. Wertkow schlägt vor, dass „die Pfeife offenbar eine kleine Querflöte.... ist. Ihr geringes Klangvolumen reichte für eine Art ‚subvokalisiertes‘ Pfeifen im Ensemble der Militärintstrumente aus“ (50, 41).

Im Rahmen der Kriegsmusik treffen wir gelegentlich auch auf Sopeli (zum Beispiel in der Auferstehungs- Chronik unter dem Jahr 1220 lesen wir: „Die Truppe zog über das Feld, schlagend auf Trommeln und Hörner und Sopeli“). Häufiger werden sie jedoch in einem anderen Zusammenhang erwähnt, nämlich im Zusammenhang mit Anklagen gegen heidnische Volksbräuche und Spiele. Sopolka und Gusli sind nach Ansicht des frommen altrussischen Schreibers gleichermaßen gottesverachtend und dienen dazu, die Menschen vom wahren christlichen Glauben abzubringen. Die Dämonen, die dem Mönch Isaak, dem Höhlenmenschen, erscheinen und mit Sopolka, Gusli und Tamburinen „schlagen“, bringen ihn bis zur völligen Erschöpfung und lassen ihn kaum am Leben. Der Mönch Georgi warnt in seiner Lehre: „Meide boshafte Lachen; bringe keinen Spielmann... und keinen Guslspieler und Sopolkspieler in dein Haus, um sich lustig zu machen“. Ein Flötenspieler und ein Svirelbläser sind dasselbe, wie jemand, der auf einer Sopolka spielt, da in den Denkmälern der alten russischen Schrift keine Unterscheidung zwischen einer Sopolka und einer Svirel gemacht wird und beide Namen sich auf dasselbe Instrument beziehen konnten.

Es gibt nur eine bekannte Abbildung einer altrussischen Sopolka in der Radziwiłł - oder Königsberger Chronik¹⁰, und zwar in der Zeichnung, die die Stelle im annalistischen Text illustriert, in der von der Heiratssitte einiger slawischer Stämme die Rede ist, die „zu Spielen, Tänzern und allerlei dämonischen Gesängen zusammenkamen“ und dann ihre Frauen raubten.

¹⁰ Das Buch wurde offenbar Ende des 15. Jahrhunderts verfasst, aber nach Ansicht der Forscher dienten die ältesten (illustrierten) Handschriften der Kiewer Rus als Vorlage für die Zeichnungen (196, 50-53).

Auf diesem Bild ist rechts ein Musiker zu sehen, der ein Blasinstrument spielt. „Dies“, so beschreibt ein moderner Forscher dieses Bild, „ist eine relativ kurze Röhre (wahrscheinlich 35-40 cm lang), die der Spieler mit beiden Händen hält, wobei er vier Finger der linken Hand auf die Oberfläche des Instruments legt und offensichtlich mit seinen Fingern durch die Löcher geht, die auf der Zeichnung nicht sichtbar sind“ (224, 151). Die Anzahl der Spiellöcher sollte wahrscheinlich der Anzahl der Finger entsprechen, mit denen sie umklammert wurden.

Dem in der Miniatur der Radziwiłł-Chronik abgebildeten Instrument sehr ähnlich sind zwei von sowjetischen Archäologen in Nowgorod gefundene Sopellen (obwohl ihre Länge etwas geringer ist als von M. G. Rabinowitsch angegeben - 22,5 und 19 cm; die Anzahl der Löcher beträgt 3 bzw. 4). Unter Bezugnahme auf N. I. Priwalows Spezialstudie über russische Volksblasinstrumente (217) stellt B. A. Koltschin fest, dass sie „in Bezug auf ihre Konstruktion den bekannten russischen Pfeifen und Svirellen des 19. Jahrhunderts ähneln“ (107, 88). Man kann also feststellen, dass dieses Instrument acht Jahrhunderte lang (eine der Nowgoroder Sopolka stammt aus dem 11. Jahrhundert), vielleicht sogar noch länger, keine wesentlichen

Veränderungen erfahren hat. Koltschin bezeichnet die von ihm gefundenen Instrumente als Pfeifen oder Svirellen. Die erste dieser Bezeichnungen entspricht einer Sopedka, während die Bezeichnung „Svirel“ heute für die doppeläufige Pfeifenflöte verwendet wird. Es ist daher vorzuziehen, den Namen „Sopedka“ zu verwenden, der im alten Russland offenbar weiter verbreitet war.

Es ist jedoch anzumerken, dass die Sopedka oder Pfeife, die mancherorts noch im Volksgebrauch erhalten ist, wegen ihres schwachen Klangs nicht für den Einsatz in militärischen Formationen geeignet war. Vielleicht handelt es sich hier um die übliche terminologische Ungenauigkeit der damaligen Zeit, und der Chronist verwendet den Namen „Sopedka“ anstelle von „Surna“. Das Wort „Sopedka“ könnte als Sammelbezeichnung für die gesamte Gruppe der Holzblasinstrumente dienen, ähnlich wie Gusli. Dieses Wort übersetzte z. B. das griechische Aulos (270, II, 464), von dem der russische Schreiber des 11. - 12. Jahrhunderts kaum eine klare Vorstellung hatte.

Die obige Abbildung aus der Radziwiłł-Chronik zeigt ebenfalls einen Mann, der mit einem Schlaginstrument tanzt oder hüpfert, das wie eine kleine Trommel um seinen Hals hängt und auf das er eine Peitsche mit einer Kugel am Ende schlägt. So sah das altrussische Tamburin aus, das im Volksmund zusammen mit Gusli und Sopedka verwendet wurde. Dieser Name war auch ein gebräuchlicher Gruppenname. N. F. Fndeisen weist auf die Tatsache hin, dass das Tamburin sowohl in den Händen eines Spielmanns als auch eines Militärkommandanten zu finden war: „Wir müssen daher davon ausgehen, dass die Form und das Aussehen des Tamburins im Altertum nicht einheitlich waren, sondern verschiedene Typen von Schlaginstrumenten repräsentierten“ (294, 222).

Der erste russische Chronist nannte einst die Trompeten unter den Spielmanns-Instrumenten, die bei der Durchführung heidnischer Riten verwendet wurden. In der „Geschichte vergangener Jahre“ von 1068 ist die Rede von „Trompeten und Spielmännern, Guslispielern und Meerjungfrauen“, mit denen der Teufel uns von Gott ablenkt. In einem der Manuskripte aus späterer Zeit (18. Jh.) sehen wir in einem Bild, das die Versuchung des Mönchs Isaak illustriert, Trompeten in den Händen von Dämonen. „Aus diesen Beweisen“, schreibt N. I. Priwalow, „können wir schließen, dass die Trompeten von den Volksunterhaltern gleichberechtigt mit anderen Musikinstrumenten verwendet wurden“ (217, I, 67). Diese Trompeten unterschieden sich jedoch von den militärischen Trompeten durch das Material und vielleicht teilweise auch durch die Bauweise. In einigen Regionen der Ukraine, Weißrusslands und des russischen Nordens sind noch Trompeten aus Holz und Birkenrinde erhalten, die für zeremonielle Zwecke verwendet wurden. In der Huzulschtschyna zum Beispiel wird eine Trembita beim Adventssingen verwendet, um die Ankunft der Sänger zu signalisieren (102, 112). Es ist anzunehmen, dass die altrussische Ritualtrompete in ähnlicher Weise verwendet wurde und in erster Linie dazu diente, die Menschen zu einem Spiel aufzurufen. Ritualtrompeten aus Holz gehören zu den ältesten Varianten dieses Instruments.

Trompeten konnten sowohl als Röhren als auch als Hörner bezeichnet werden, die aus Tierhörnern oder Birkenrinde hergestellt wurden¹¹.

¹¹ H. I. Priwalow (217, I, 58) ist der Meinung, dass Hörner aus Holz und Birkenrinde erst später hergestellt wurden - „weil es kein natürliches Material dafür gab“, d. h. Tierhörner. Diese Erklärung ist jedoch nicht überzeugend, da hölzerne Hörner und Trompeten bei vielen Völkern bereits in den frühesten Entwicklungsstadien vorhanden waren. Richtiger ist es, von verschiedenen Arten dieses Instruments zu sprechen.

In späteren Zeiten blieb das Horn in der volkstümlichen Praxis vor allem als Instrument der Hirten erhalten. Im alten Russland waren die Funktionen der Hörner sehr viel vielfältiger. Zusammen mit Trompeten wurden sie in militärischen Formationen und bei Hofzeremonien verwendet.

Die Widderhörner wurden besonders hoch geschätzt und waren in der Regel der persönliche Besitz von Fürsten und Vertretern des höchsten Bojarenadels. Die Erinnerung an ein solches Instrument wird in der Bylina über Wassili Okuljewitsch bewahrt, der, den nahenden Tod spürend, darum bittet, ihm sein Widder-Horn zu geben: beim ersten Mal trompetete er es so, dass „die hohen Berge wankten“, beim zweiten Mal - „die dunklen Wälder fielen“, beim dritten Mal - „es gab ein großes Rauschen auf dem Meer“¹².

¹² In der Bylina wird Wasili Okulewitschs Vorliebe für das Widderhorn mit der Tatsache in Verbindung gebracht, dass er „seit seiner Jugend ein Rinderhirte war“ war. Dies ist jedoch ein offensichtliches Ergebnis einer späteren Interpretation.

Zwei Widderhörner, die in den 70er Jahren bei der Ausgrabung des Schwarzen Grabes in Tschernigow gefunden wurden, erregen noch immer die Aufmerksamkeit von Archäologen und Kulturhistorikern als eines der bemerkenswertesten Beispiele altrussischer angewandter Kunst. Die Hörner sind aus Silber gehämmert und kunstvoll ziseliert, wobei orientalische Elemente mit russischen Märchenmotiven kombiniert werden (246, 283-289). Sowohl die Hörner als auch der dort gefundene vergoldete Helm gehören offenbar zu den persönlichen fürstlichen Gebrauchsgegenständen. Sie konnten dem Fürsten sowohl auf der Jagd, bei einem Festmahl als auch bei einem Feldzug dienen.

N. F. Findeisen vergleicht die Bedeutung dieser Hörner mit der Rolle des Olifanten, eines Elfenbeinhorns, der im 10. und 11. Jahrhundert aus Byzanz in die Länder Westeuropas gelangte und dort als größter Schatz angesehen wurde, der nur Fürsten und großen feudalen Herren zugänglich war (294, 27). In „Das Wort des Heiligen Gregor“ gibt es eine Stelle, die darauf schließen lässt, dass der Olifant in der Kiewer Rus bekannt war. In der Liste der „Teufelsspiele“, die ein gläubiger Christ vermeiden sollte, wird neben „Trommelschlag“, „Svirelklang“ und „Guslimusik“ auch „Fruga-Elefant“ genannt. „Dieses Wort, das zweifelsohne ein Musikinstrument bezeichnet“, bemerkt Findeisen, „ist von unseren Forschern ohne Erklärung geblieben... Ist „Fruga-Elefant“ nicht eine Übersetzung des französischen Olifant, eines aus Elfenbein gefertigten Horns, das im Mittelalter im Westen bekannt war und dann auch am Moskauer Hof auftauchte?“ (294, *Anmerkung* 35). Hier ist lediglich eine gewisse chronologische Korrektur vorzunehmen. Die Erwähnung der „Fruga-Elefant“ in einem Monument der altrussischen Unterrichtsliteratur, die von den Forschern dem 11. bis 12. Jahrhundert zugeschrieben wird, deutet darauf hin, dass das Instrument, auf das sich dieser Name bezieht, nicht in der Blütezeit des Moskauer Staates nach Russland kam, sondern offenbar schon drei oder vier Jahrhunderte früher.

Neben den oben genannten Instrumenten gab es im alten Russland wahrscheinlich noch einige andere Instrumente, über die die verfügbaren literarischen Daten, bildlichen und archäologischen Materialien kein ausreichend vollständiges und erschöpfendes Bild vermitteln. Man kann davon ausgehen, dass eine Reihe von Instrumenten, die sich bis heute im volkstümlichen Musikleben erhalten haben, schon im Altertum die Liebe und Anerkennung des Volkes genossen und bereits in den ersten Jahrhunderten des russischen Staates bekannt waren.

So wird in den Denkmälern der altrussischen Schrift die Zewniza erwähnt, eine mehrläufige Flöte oder Panflöte, die zu den ältesten Musikinstrumenten gehört. In der

späten Zeit blieb dieses Instrument nur in wenigen Gebieten Russlands und der Ukraine unter den Namen Kuvikla, Kugikly, Kuvichyk, Kuvica (217, II, 103-110) erhalten, und im 20. Jahrhundert wurde es als völlig verschwunden angesehen. In den späten 30er Jahren gelang es K. W. Kwitka, sie in der Kursker Region zu finden, und danach stellte L. W. Kulakowski die Existenz von Kuviklas in einigen Dörfern der Brjansker Region fest. „Die Ursprünglichkeit, der archaische Charakter der Brjansker Kuvikla-Kultur“, so der Forscher, „erlaubt es uns, diese Kultur als den wahren Beginn der Entwicklung der Instrumentalmusik zu betrachten. Die Kuviklas und das Spielen auf ihnen ist eine der untersten „Schichten“ im vielschichtigen Kulturerbe des modernen russischen Dorfes“ (125, 40-41; 128).

Die Kuviklas werden nur von Frauen in kleinen Ensembles gespielt, und ihr Gebrauch war aufgrund eines althergebrachten Glaubens auf bestimmte Zeiten des landwirtschaftlichen Jahres beschränkt: „Um mit dem Spielen auf den Kuviklas zu beginnen“, berichtet L. W. Kulakowski, „erlaubten die alten Männer das Spielen nicht vor der Roggenblüte („damit die Ähre nicht leer ist“), oder nicht vor dem „Zehnten Freitag“; wenn sie mit der Wintersaat begannen (nach dem „Frolows-Tag“, 31. August) - war das Spielen verboten“ (125, 41).

Der Ursprung verschiedener Rasseln, Klappern, Glocken usw. kann auf eine sehr ferne Zeit zurückgeführt werden. Solche klingenden Gegenstände werden häufig in antiken Grabstätten gefunden, was auf ihren rituellen Zweck bei den Bestattungsriten schließen lässt.

Unter den Namen von Musikinstrumenten, gegen die der russische mittelalterliche Buchschreiber seinen frommen Zorn richtet, finden wir „Zamar“ oder „Samar“. Das Wort „teuflische Fuchse“ kommt in einer der Redaktionen der Lebensbeschreibung des Theodosius von Petschersk vor. In diesem Fall handelt es sich jedoch nicht um ein einheimisches russisches Instrument, das in den allgemeinen Gebrauch gelangt ist. Zamar, auch Zamr oder Zamir genannt, ist ein arabisches Blasinstrument, das der Zurna ähnlich ist und zur alten russischen Militärmusik gehörte. Die Erwähnung des Zamar neben „musischen Guslis“, „Trommeln“ und „Svireklang“ in „Das Wort des Heiligen Gregor“ und anderen Quellen deutet darauf hin, dass dieses Instrument auch am Hof verwendet wurde, während der Fürstenfeste und Unterhaltungen.

Die Orgel im Alten Russland

Neben ausländischen Architekten, Malern und Meistern des Kunsthandwerks, die aus Byzanz und anderen Ländern des Ostens und Westens kamen, konnten auch ausländische Musiker mit ihren eigenen Instrumenten, die zuvor in Russland nicht bekannt waren, nach Kiew kommen. In diesem Zusammenhang ist die Frage von besonderem Interesse, ob es in der Kiewer Rus eine Orgel gab. In der musikwissenschaftlichen Literatur wurde das farbenfrohe Bild des fürstlichen Hofmusizierens, das in der Hagiographie des Theodosius von Petschersk gegeben wird, immer wieder zitiert: „Einige spielten auf Gusli mit unvergleichlichen Stimmen, andere mit musikalischen Stimmen, andere auf der Orgel“. Einige Wissenschaftler, die das Wort „Orgel“ wörtlich auslegen, haben versucht, dieses Zeugnis als Beweis dafür heranzuziehen, dass in Kiew vor dem Fürsten eine Orgel gespielt wurde (166, 8; 237, 21-22). Andere sind in dieser Hinsicht vorsichtiger und halten es nicht für möglich, solche Schlussfolgerungen allein aus diesem Text zu ziehen¹³.

¹³ So stellt J. Gandschin fest, dass entgegen der scheinbar selbstverständlichen Annahme, dass Byzanz, das Orgeln in den fernen Westen, zu den Franken, lieferte, diese auch nach Kiew schickte, sie erst Ende des 15. Jahrhunderts in Russland erschienen und aus Westeuropa kamen (57, 46). Die Meinung Gandschins über den Zeitpunkt des Erscheinens der Orgel in Russland wird von N. F. Findeisen geteilt (294, 238).

Ein starkes Beweisstück für das Vorhandensein einer Orgel in der Kiewer Rus im 11. Jahrhundert könnte die Entdeckung sein, die bei der Restaurierung der Fresken der Sophienkathedrale in Kiew im Jahr 1964 gemacht wurde. Es stellte sich heraus, dass das als „Spielmänner“ bekannte Fresko 1843 mit Ölfarbe bemalt worden war, wodurch sein Inhalt an einigen Stellen verzerrt wurde. Als diese oberste Schicht entfernt wurde, kam auf der linken Seite des Freskos ein völlig anderes Bild zum Vorschein als das, das bisher aus zahlreichen Reproduktionen und Umzeichnungen bekannt war. Moderne Forscher beschreiben es folgendermaßen: „...Vor uns befindet sich ein antikes Bild einer pneumatischen Orgel, die von Blas- und Streichinstrumenten begleitet wird. Rechts ist ein Organist zu sehen, der etwas nach vorne gerichtet ist und die Tasten anschlägt. Die beiden Figuren auf der linken Seite sind Arbeiter, die mit Schläuchen oder Hebeln in der Hand Felle aufblasen. Die Aufbläser stehen auf den Fellen und drücken sie mit dem Gewicht ihrer Körper zusammen... Die Orgel selbst ist als ein hohes Rechteck dargestellt, das von oben mit einem Giebeldach bedeckt ist“ (56, 53).

Es bleibt jedoch die Frage, ob dieses Fresko wirklich Bilder vom Musizieren im Palast der Kiewer Fürsten zeigt. Oben wurde bereits erwähnt, dass die Wandmalerei auf der Treppe der Kiewer Sophienkathedrale nach Ansicht der maßgeblichen Historiker der altrussischen Kunst Szenen aus dem byzantinischen Hofleben darstellte. In der altrussischen Schriftsprache bezogen sich die Wörter „Orgel“, „Orgeln“ und „Orgelklang“, wie zahlreiche Beispiele zeigen, auf die Instrumentalmusik im Allgemeinen und nicht auf eine bestimmte Art von Instrument. In der Sammlung lehrreicher Sprüche „Biene“ (12.-13. Jahrhundert) wird das griechische „αὐλός“ (Aulos) mit „Orgelpfeifen“ übersetzt (270, II, 705). In der slawischen Übersetzung der Lehren Gregors von Nazianz (11. Jahrhundert) wird das Wort „Organon“ als „Gusli mit vielen Saiten“ interpretiert (270, I, 610). In den Cheti-Minei des 15. - 16. Jahrhunderts werden die lateinischen Namen „cimbalis“ und „organis“ durch „Zimbeln und Gusli“ ersetzt.

Diese Beispiele zeigen, dass der altrussische Übersetzer keine Ahnung von der Orgel als solcher hatte und jedes Mal, wenn er auf dieses Wort stieß, Beispiele von Instrumenten wählte, die ihm aus der umgebenden Wirklichkeit bekannt waren. Eine Ableitung von „Orgel“ ist auch „Maultrommel“ - der Name eines Schlaginstruments, das Teil der Kriegsmusik war ¹⁴.

¹⁴ Das doppelte Verständnis des Wortes „Orgel“ scheint von den Byzantinern zu stammen. In der Beschreibung des Empfangs von Olga durch Konstantin Porphyrogenitus ist von Wind- und Schlagwerkorgeln die Rede (13, 117).

Manchmal wurde das Wort „Orgel“ in einem rein rhetorischen Sinne verwendet, ohne eine bestimmte inhaltliche Bedeutung zu erhalten. So heißt es in der feierlichen Ansprache aus „Das Wort von Daniil Zatotschnik“ im Geiste der rednerischen Prosa des 12. bis 13. Jahrhunderts: „Lasst uns die goldenen Trompeten zum Geist unseres Verstandes blasen, und lasst uns beginnen, in den silbernen Orgeln die

Verherrlichung unserer Weisheit zu schlagen“. D. S. Lichatschow führt diese Wendung als typisches Beispiel für eine literarische Technik an, die als „stilistische Symmetrie“ bezeichnet wird. Im Gegensatz zum künstlerischen Parallelismus, der auf dem Vergleich zweier unterschiedlicher Phänomene beruht, ist die stilistische Symmetrie eine Wiederholung desselben Sachverhalts in einer anderen Form und mit anderen Worten. Die obigen Zeilen aus „Das Wort von Daniil Zatotschnik“ enthalten laut D. S. Lichatschow „nicht zwei Appelle, sondern einen. Die „goldenen Trompeten“ und die „silbernen Orgeln“ sind nicht zwei Objekte, sondern eines, das jedoch allgemein und ohne Spezifizierung genannt wird: ein abstraktes, kostbares Musikinstrument“ (140, 174-175).

Schließlich sollten wir die Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass der Text der Hagiographie des Theodosius von Petschersk an der Stelle, die in der Regel zitiert wird, um die Existenz von Orgel und Orgelspiel im alten Kiew zu beweisen, ist nicht stabil genug. In der Ausgabe aus dem 12. Jahrhundert heißt es: „die beiden Gusli-Stimmen strahlen, die anderen Orgelstimmen wimmern“. Offensichtlich wollte der Kopist hier eine Klarstellung vornehmen, was wiederum darauf hinweist, dass ihm die Orgel als besonderes Musikinstrument nicht bekannt war.

Die uns zur Verfügung stehenden Quellen geben also keine direkten Hinweise darauf, dass die Orgel am Hof der Kiewer Fürsten gespielt wurde. Und wenn man eine solche Möglichkeit zulässt, müsste man erkennen, dass die Orgel im Musikleben der Alten Rus nicht Fuß gefasst hat und hier sehr bald in Vergessenheit geriet.

URSPRUNG UND FRÜHE FORMEN DES RUSSISCHEN KIRCHENGESANGS

Mit der Annahme des Christentums in der Kiewer Rus am Ende des 10. Jahrhunderts begann sich auch das Kirchengestühl als fester Bestandteil des liturgischen Rituals zu entwickeln. Unter den Vertretern der altrussischen feudalen Oberschicht gab es schon lange vor der offiziellen „Taufe der Rus“ Anhänger des Christentums, die ihren bisherigen heidnischen Göttern abschworen und zum neuen Glauben übertraten. Es handelte sich jedoch um einzelne kleine Gruppen, und wir wissen nicht, wie sie ihre Gottesdienste abhielten, wie sie die in den Kirchenstatuten vorgeschriebenen religiösen Riten vollzogen. Erst als das Christentum zur Staatsreligion erklärt wurde, bildete sich eine einheitliche kirchliche Organisation heraus, wurden in großem Umfang Kirchen gebaut, ein Klerus mit einer streng eingehaltenen hierarchischen Struktur geschaffen, mit einem Wort: der Kult wurde formalisiert.

Bereits in der ersten Chronik werden Berichte über die Annahme des Christentums durch russische Kirchensänger erwähnt. So bezeugt die von W. I. Tatischschew zitierte Chronik, dass der byzantinische Kaiser, als Wladimir Swjatoslawitsch getauft wurde, ihm „viele Priester, Diakone und Chorsänger von den Slawen“ schickte (155, 137). In der Laurentius-Chronik ist vom „Hof der Chorsänger“ die Rede, der sich in Kiew hinter der von Wladimir erbauten Kirche der Heiligen Jungfrau Maria (Kirche des Zehnten (*Kirche der Himmelfahrt*)) befand. „Demestnik“ oder „Demistik“ sind wahrscheinlich verschiedene Transkriptionen des griechischen Wortes „Domestikos“ (*δομέστικός*), das einen Leiter eines Kirchenchors, einen Dirigenten oder den ersten Sänger (auch „Litopsalth“) bezeichnet, der als Vorsänger auftrat. Der Kirchengesang gehörte zu den Pflichtfächern in den Schulen, die bereits Ende des 10. Jahrhunderts für die Ausbildung des gebildeten Klerus und der Gebildeten der Oberschicht eingerichtet wurden. N. S. Tschajew schreibt auf der Grundlage der Daten der Annalen und

anderer historischer Quellen: „In der „unteren“ Schule, die in den Klöstern oder vielleicht in Form von mehr oder weniger bedeutenden Schülergruppen in der Nähe einzelner Priester existierte und fast ausschließlich Personen auf den Dienst am Kult vorbereitete, wurden Lesen, Schreiben und Singen unterrichtet In den Schulen, in denen die Kinder der „besonders ausgewählten Kinder“ unterrichtet wurden, konnten neben den eben genannten „Wissenschaften“ auch „Philosophie, Rhetorik und alle Grammatik“ gelehrt werden“ (94, II, 220).

Die in Kiew, Nowgorod und anderen Städten errichteten monumentalen, architektonisch majestätischen und reich ausgestatteten Gotteshäuser mussten über eine ausreichende Anzahl von Chören mit gut ausgebildeten und geübten Sängern verfügen, deren Leistung der Pracht der Innenausstattung des Gotteshauses und der Feierlichkeit des darin abgehaltenen Gottesdienstes entsprach. Ab der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts spielten die Klöster, die in der Nähe der großen Städte entstanden, eine wichtige Rolle bei der Entwicklung des Kirchengesangs, insbesondere das Kiewer Petschersker Kloster, das eines der größten Zentren der Kultur und der Aufklärung im alten Russland war.

Über die Anfänge des russischen Kirchengesangs sind jedoch nur sehr wenige und oft unklare Informationen überliefert. Die erhaltenen Gesangbücher aus dem 11. Jahrhundert beschränken sich auf Angaben zur Stimme und auf Punkte im Text, die die Grenzen der Zeilen markieren, in die der Gesang unterteilt ist. Diese Angaben reichen natürlich nicht aus, um die melodische Struktur der Gesänge jener Zeit zu rekonstruieren. Notierte Gesangmanuskripte gibt es erst seit Anfang bis Mitte des 12. Jahrhunderts.

Die Frage nach den Ursprüngen des Singens nach Krjuki-Noten

Das Fehlen direkter schriftlicher Quellen ist der Grund für den unsicheren, rätselhaften Charakter und die oft offensichtliche Willkür der in der Literatur geäußerten Urteile über die Ursprünge des Kirchengesangs in Russland und über seine Formen und melodische Struktur in der ersten Zeit nach der Annahme des Christentums durch Russland. D. W. Rasumowski, der das systematische Studium der Denkmäler der altrussischen Gesangkunst initiiert hat, räumt ein: „Was den Gesang der russischen Urkirche selbst betrifft, kann man keine eindeutigen Schlüsse ziehen. Weder Konstantinopel, von wo aus die ersten Sänger der russischen Kirche geschickt wurden, noch die Identität der Sänger selbst, die slawischer Herkunft waren, können uns etwas über die Eigenschaften und den Charakter des ersten kirchenrussischen Gesangs sagen. Sicher ist nur, dass die russisch-orthodoxe Kirche den liturgischen Gesang nicht selbst erfunden hat, sondern ihn durch seine technische Ausgestaltung bereits rezipiert hat“ (226, 58).

Eine radikal gegenteilige Auffassung vertrat S. W. Smolenski, der argumentierte, dass das System der Krjuki-Noten, das im alten Russland existierte, und die mit seiner Hilfe aufgezeichneten Kirchenmelodien vollständig das Produkt ursprünglicher volkstümlicher Kreativität sind und auf russischem Boden unabhängig von jeglichem Einfluss von außen entstanden sind. „...Im 11. Jahrhundert“, schrieb Smolenski, „d.h. jetzt bei der Taufe Russlands, hatten wir bereits eine perfekt entwickelte, ziemlich systematisierte russische Gesangkunst, mit einem sehr beeindruckenden Umfang ihrer Bücher und Melodien, die so solide und volkstümlich sind, dass sie bis in unsere Tage lebendig geblieben sind“ (258, 20).

Diese starke Behauptung wird jedoch durch keinerlei historische Fakten und Quellenangaben gestützt. Smolenski erklärt nicht, wo und wie sich diese hochentwickelte, eigenständige Gesangskultur, die über einen recht vollständigen Charakter und entwickelte Mittel zur schriftlichen Fixierung ihrer Melodien verfügte, bereits zu Beginn des 11. Jahrhunderts gebildet hatte. Um Smolenski zuzustimmen, muss man entweder davon ausgehen, dass zur Zeit der offiziellen „Taufe Russlands“ die christliche Religion bereits tief in das Bewusstsein des russischen Volkes eingedrungen war und die breite Masse des Volkes erfasste, oder man muss den Standpunkt des Schreivers des 17. Jahrhunderts einnehmen, der die Version vom griechischen Ursprung des Bannergesangs ablehnte und seine Entstehung „einigen weisen russischen Rhetoren ... die durch die Eingebung des heiligen und lebensspendenden Geistes in diesem Werk unterwiesen wurden“ (282, 20). Lässt man die zweite Variante beiseite, so muss man sagen, dass die erste Erklärung sich als historisch völlig unbegründet erweist. Die wenigen Anhänger des Christentums in Russland im 9. und 10. Jahrhundert gehörten zum griechophil gesinnten Adel, der wenig mit dem Volk gemein hatte. Es ist bekannt, dass der christliche Glaube auch nach der Einführung des Christentums als Staatsreligion nur langsam und mühsam in das Bewusstsein der Massen eindrang und im Wesentlichen die Religion der feudalen Oberschicht blieb.

Trotz ihrer völligen historischen Ungereimtheit hat Smolenskis Konzept der „Urzeugung“ des Krjuki-Noten-Gesangs auf russischem Boden auch in jüngerer Zeit noch Befürworter gefunden. W. M. Beljajew hat diesen Standpunkt in mancher Hinsicht sogar noch verschärft und ihm einen noch extremeren Charakter verliehen, indem er behauptete, dass nicht nur die Melodien selbst, sondern auch die theoretischen Grundlagen des russischen Kirchengesangs und die Prinzipien seiner Organisation ganz ursprünglich seien und nichts mit der byzantinischen Gesangskunst gemein hätten (25, 26-27).

Die Frage nach der Verwandtschaft der ältesten Formen des Krjuki-Noten-Gesangs mit dem byzantinischen Kirchengesang wurde erstmals im Zusammenhang mit der 1906 von der Gesellschaft der Liebhaber antiker Schrift organisierten Expedition nach Athos zum Studium alter Gesangsmanuskripte auf eine solide wissenschaftliche Grundlage gestellt. Das umfangreiche Manuskriptmaterial, mit dem sich die Teilnehmer der Expedition vertraut machen konnten, ermöglichte es, von allgemeinen Vermutungen und Annahmen zu konkreteren und beweiskräftigeren Urteilen überzugehen. Eine vergleichende Analyse der ältesten russischen und griechischen Manuskripte zwang A. W. Preobraschenski zu radikal gegensätzlichen Schlussfolgerungen, die er in einem Bericht darlegte, der auf einer Sitzung der Gesellschaft verlesen und anschließend in der „Russischen Musikzeitung“ veröffentlicht wurde. Die wichtigsten dieser Schlussfolgerungen sind in den folgenden drei Aussagen formuliert:

„Erstens muss man wissen, dass die Notation der alten slawischen Gesangsbücher eine griechische Notation ist, die nur geringfügig für den Gesang des slawischen Textes angepasst wurde.

Zweitens, dass die griechische Notation von den Slawen übernommen wurde, um griechische Kirchenmelodien aufzuzeichnen, aber keine unabhängigen oder ursprünglichen Melodien.

Drittens, dass die griechischen Gesänge, die auf griechische Texte bezogen waren, nicht auf slawische Texte übertragen werden konnten, ohne einige melodische und rhythmische Eigenschaften der Gesänge sowie die Korrektheit des Textes selbst zu

verletzen, aber gleichzeitig keine wesentlichen Veränderungen in der slawischen Darstellung erfahren“ (215, 260-261).

Diese Bestimmungen, die in einigen anderen Arbeiten desselben Autors weiterentwickelt und ergänzt wurden (211), dienten weitgehend als Grundlage für das weitere Studium der frühen slawischen Gesangshandschriften in ihrer Beziehung zu griechischen Vorbildern. Doch die übertriebene Kategorisierung der Formulierungen Preobraschenskis in der zitierten Publikation rief zugleich einen Einwand von W. M. Metallow hervor. Während er Preobraschenski im Kern der Frage zustimmt und es für unmöglich hält, die Abhängigkeit des altrussischen Kirchengesangs vom Griechischen zu bestreiten, richtet Metallow sein Augenmerk auf jene „Verstöße“ in der Text- und Melodiestruktur bei der Übernahme griechischer Gesänge durch die Slawen, die zwar auch von Preobraschenski festgestellt, von ihm aber als etwas Unbedeutendes und Unwichtiges betrachtet wurden. „...Der Unterschied in der Beurteilung“, so Metallow, „kann nur darin bestehen, ob die reinen griechischen Gesänge nach Russland übertragen oder slawisiert wurden...“ (155, 44).

Die grundsätzliche Frage des byzantinischen Einflusses in der Kultur der Alten Rus, die Rolle der byzantinischen Anleihen bei der Entstehung der russischen Literatur und Kunst ist in der sowjetischen Geschichtswissenschaft hinreichend geklärt worden. Man kann W. N. Lasarew nur zustimmen, dass „das isolierte Studium der altrussischen Kunst, völlig losgelöst von der Kunst Byzanz' und der Südslawen, den Forscher unweigerlich auf den Weg eines falsch verstandenen Patriotismus führt“ (130, 302). Die Aufgabe der Erforschung einzelner Bereiche der altrussischen Kunstkultur besteht nicht darin, die Tatsache byzantinischer Einflüsse an sich zu bestätigen oder zu leugnen, sondern die spezifischen Formen dieses Einflusses, die Wege seines Eindringens nach Russland und die weitere Transformation der entlehnten Elemente in der neuen Umgebung, in der sie sich befanden, nachzuzeichnen.

Der Begriff „Einfluss“ ist in seiner Bedeutung recht weit gefasst und kann in verschiedenen historischen Situationen unterschiedliche Bedeutungen haben. Deshalb schlug D. S. Lichatschow vor, ihn in Bezug auf den Einfluss von Byzanz auf die Literatur des antiken Russlands durch das Wort „Transplantation“ zu ersetzen: „Denkmäler werden verpflanzt, auf einen neuen Boden verpflanzt, und hier setzen sie ihr unabhängiges Leben unter neuen Bedingungen und manchmal in neuen Formen fort, so wie eine verpflanzte Pflanze in einer neuen Umgebung weiterlebt und wächst“ (142, 22). „Die Transplantation“, schreibt der Wissenschaftler weiter und entwickelt seinen Gedanken, „ermöglicht es den Sprossen einer alten Kultur, sich in einem neuen Boden selbständig und kreativ zu entwickeln. Sie führt zur Herausbildung lokaler Merkmale und lokaler Varianten der verpflanzten Kultur. Dieses Phänomen ist für die Entstehung und Ausformung neuer Kulturen äußerst wichtig: ein Zeichen ihrer „Jugend“ und Lebensfähigkeit“ (142, 22).

In der Geschichte der altrussischen Literatur, zumindest in ihrer ersten, der Kiewer Periode, nimmt die übersetzte Literatur einen sehr bedeutenden Platz ein, und ihre Denkmäler werden zusammen mit den Originalwerken als unveräußerliches Eigentum der russischen oder allslawischen Schrift betrachtet. Die Übersetzungen aus dem Griechischen oder anderen Sprachen wurden im Laufe ihres Bestehens mehrfach überarbeitet und erhielten immer mehr Merkmale, die der russischen Realität entlehnt wurden. Die übersetzte Literatur wurde, wie N. K. Gudziy feststellt, „organisch in den allgemeinen literarischen Strom aufgenommen, der die Grenzen zwischen dem Fremden und dem Einheimischen verwischte“, und wurde „in demselben Maße zu einer Tatsache der russischen Literatur, wie es später beispielsweise die übersetzten Werke Schukowskis wurden“ (71, 28).

Ein ähnlicher Prozess der Aufnahme und Assimilation neuer Formen, die aus einer anderen Umgebung transplantiert wurden, fand auch im Bereich der Kirchenmusik statt. Die christliche Gesangskunst wurde aus Byzanz in einer vorgefertigten Form nach Russland gebracht. Im 11. Jahrhundert waren nicht nur die allgemeinen stilistischen Normen und Gattungsvarianten, sondern auch das Grundrepertoire der Gesänge bereits vollständig festgelegt. Dieses Jahrhundert war der letzte, abschließende Abschnitt der byzantinischen Hymnendichtung. Die Tätigkeit der sogenannten Melodiedichter („μελωδός“) (der Name entspricht etwa dem altrussischen „Sänger“) in der folgenden Zeit beschränkte sich hauptsächlich auf die Variation, die Verzierung traditioneller Melodien oder die Schaffung neuer Melodien für kanonisierte Texte auf der Grundlage des vorhandenen Vorrats von Singformeln (382, 237-238).

Um zu verstehen, wie der historische Prozess der „Einverleibung“ byzantinischer Formen in die russische Kunstkultur verlief, ist es wichtig zu klären, wann und unter welchen Bedingungen diese Verpflanzung stattfand. In diesem Punkt ist noch nicht alles klar. Gewöhnlich wird die Rolle Bulgariens als Vermittler bei der Übertragung des Hauptbestandes der christlichen Literatur von Byzanz zu den Ostslawen hervorgehoben. Es ist bekannt, dass in Bulgarien, wo die christliche Religion mehr als hundert Jahre früher als in der Kiewer Rus eingeführt wurde, die wichtigsten liturgischen Bücher bereits im 9. und 10. Jahrhundert aus dem Griechischen ins Slawische übersetzt wurden. Es ist ganz natürlich, dass bei der Annahme des Christentums durch Russland bereits fertige bulgarische Übersetzungen verwendet wurden. Moderne Historiker sind sich einig, dass bulgarische liturgische Bücher in Russland verbreitet wurden, noch bevor das Christentum die offizielle staatliche Sanktion erhielt. Darunter dürften auch Gesangsbücher gewesen sein.

Was aber die Natur dieser Bücher war, bleibt unklar. Es wurde bereits erwähnt, dass die ältesten erhaltenen russischen Gesangsbücher mit musikalischer Notation frühestens vom Ende des 11. bis Anfang des 12. Jahrhunderts stammen. Das Fehlen früherer Manuskripte dieser Art wurde von den Forschern auf deren Tod und Zerstörung durch Überfälle von Steppennomaden, Brände und andere Naturkatastrophen zurückgeführt. Aber selbst Metalow wies darauf hin, dass diese Erklärung nicht überzeugend ist, da aus derselben Zeit Bücher mit Gesangstexten, aber ohne musikalische Zeichen, erhalten sind. Die Hinweise auf die Stimme, zu der dieser oder jener Gesang gehört, und die regelmäßige Platzierung von Punkten, die die Grenzen der melodischen Linien markieren, zeigen deutlich, dass diese Bücher auch zum Singen bestimmt waren. Diese Art von nicht notierten Gesangsbüchern ist auch später noch üblich, als die Krjuki-Noten-Schrift bereits hinreichend beherrscht wurde. Metalow zieht die logisch begründete Schlussfolgerung, dass in den ersten Jahrhunderten der Entwicklung des russischen Kirchengesangs die mündliche Überlieferung vorherrschte und die Melodien aus dem Gedächtnis, nach dem Gehör, gelernt wurden - „die wenigen Abschriften von Notenbüchern dienten nur als Gedächtnisstützen für die Gesänge“ (155, 35).

Daraus wird ersichtlich, dass die obige Behauptung von S. W. Smolenski, die russische Kirche verfüge bereits im 11. Jahrhundert über „ein sehr beeindruckendes Volumen“ ihrer Gesangsbücher, in denen der Hauptteil ihrer liturgischen Gesänge vertreten sei, aufgezeichnet mit Hilfe eines „perfekt entwickelten“ Systems von Bannern, völlig unbegründet ist. Viel wahrscheinlicher erscheint die Annahme, dass eine eigene Musikschrift, die auf einem eigenständig interpretierten System griechischer Neumen beruht, erst später in Russland auftauchte, als Ergebnis eines recht langen Entwicklungsweges der Gesangskunst auf russischem Boden, und die ersten Proben dieser Schrift erscheinen mindestens hundert Jahre nach der Annahme des Christentums.

Die Frage, ob die slawische „Rezension“ der griechischen Neumen-Schrift durch die Bemühungen der russischen Meister des Kirchengesangs entstanden ist oder ob sie diese in einer fertigen Form von den Südslawen erhalten haben, ist nach wie vor umstritten. Es ist nicht zu übersehen, dass wir keine südslawischen notierten Gesangshandschriften kennen, die älter als die ältesten Denkmäler der russischen Krjukli-Noten-Schrift oder gar mit ihnen identisch wären. Die wenigen bulgarischen Gesangsbücher des 12. bis 13. Jahrhunderts, die uns zumeist in Form einzelner kurzer Fragmente überliefert sind, sind in ihrer musikalischen Schreibweise sehr unvollkommen, und es ist schwer anzunehmen, dass sie auf einer soliden und hoch entwickelten schriftlichen Tradition beruhen könnten. Vielmehr handelt es sich um unsichere Versuche und Suchen nach Mitteln zur musikalischen Fixierung eines Gesangs. Dies gilt auch für ein in der Wissenschaft weithin bekanntes Monument wie den Bologna-Psalter aus dem 13. Jahrhundert. Ein zeitgenössischer bulgarischer Forscher schreibt unter Hinweis auf die Uneinheitlichkeit der musikalischen Zeichen in diesem Manuskript und die häufigen Fälle ihrer Unstimmigkeit mit dem verbalen Text: „Es ist offensichtlich, dass der Schreiber diese Zeichen unaufmerksam und nachlässig gesetzt hat, als ob er sie von einer Probe, die er hatte, transkribiert und angeordnet hätte, ohne ihre spezifischen technischen Merkmale zu verstehen. Daher ist ihre Aufschrift sehr falsch, unklar und unbeständig“ (320, 131) ¹.

¹ Der Autor der zitierten Zeilen, Ch. Kodow, merkt an, dass Palikarova-Verdeil in ihrem berühmten Werk (363) nicht auf diese Fehler geachtet hat und alle hochgestellten Zeichen mit Zeichen der musikalischen Notation verwechselte.

Man könnte diese Unzulänglichkeiten mit dem Niedergang und dem Vergessen einer einst blühenden Tradition unter lang anhaltender ausländischer Unterdrückung erklären. Aber eine solche Erklärung ist immer noch überzogen und nicht überzeugend. Sie lässt die Frage offen, warum unter den mehr als zwei Dutzend bulgarischen liturgischen Büchern der ältesten Zeit keine notierten Gesangsmanuskripte zu finden sind. Es ist anzunehmen, dass der bulgarische Kirchengesang bis zum Ende des XII. Jahrhunderts auf der mündlichen Überlieferung von Gesängen beruhte und die musikalische Verschriftlichung erst in der Zeit des Zweiten Bulgarischen Reiches, nach der Befreiung von der byzantinischen Macht im Jahr 1187, weiter entwickelt wurde. Noch später erfolgte die Einführung der nicht notierten Schrift in die Gesangspraxis Serbiens, wo die frühesten notierten Manuskripte aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammten.

Im serbischen Hilandar-Kloster auf dem Berg Athos befinden sich Fragmente eines slawisch notierten Irmologion und Stichera aus dem 13. Jahrhundert, veröffentlicht von R. Jacobson (336). Aber, wie der jugoslawische Forscher B. Radojčić (321) festgestellt hat, ist das Fragment des Irmologions Teil eines Manuskripts russischen Ursprungs, von dem sich ein weiterer Teil heute in Moskau im GBL befindet. Wie dieses Manuskript seinerzeit in das Hilandar-Kloster gelangte, ist nicht geklärt, aber Radojčić weist darauf hin, dass es russische Mönche in diesem Kloster gab, die es hierher gebracht haben könnten. Radojčić ist der Meinung, dass das russische Irmologion im Kloster Hilandar die serbischen Gesangsbücher beeinflusst haben könnte (321, 267).

All dies war für E. Koschmieder Grund genug, die Hypothese aufzustellen, dass die Krjukli-Noten-Schrift am Ende des 11. Jahrhunderts in der Kiewer Rus entstanden ist und kein Vorbild in den südslawischen Völkern hatte: „Im Allgemeinen scheint es, dass die Notation im Gebiet der Ostslawen nicht aus vollständig notierten Handschriften südslawischen Ursprungs kopiert wurde, sondern allmählich, tastend in

den ältesten Handschriften gefunden und erst in die fertigen schriftlichen Texte eingeführt wurde“ (353, 149).

Wenn Koschmieder Recht hat, dann ist davon auszugehen, dass russische Schreiber und Kirchengesangsexperten bei der Festlegung der musikalischen Zeichen in den Gesangbüchern direkt auf byzantinische Quellen zurückgriffen.

Die wichtigsten Arten byzantinischer Gesänge

Zu den wichtigsten Arten von Kirchenliedern, die in Byzanz entwickelt wurden, gehören Troparion, Kondakion und Kontakion. Ursprünglich, im 5. - 6. Jahrhundert, waren die Troparien (Troparion) kurze Gebetsgesänge, die während der Lesung der Psalmen nach jedem Vers eingefügt wurden. Diese frühen Beispiele der byzantinischen Hymnographie sind nicht überliefert. Wellesz vermutet, dass ihre Gesänge den Charakter der sillabischen Psalmodie aufhoben (382, 179). Im 6. Jahrhundert entstand das Kontakion (obwohl der Name selbst erst später auftauchte), ein mehrstrophiges Werk, dessen Strophen alle auf demselben Muster (der Irmos) beruhten und zu derselben Melodie gesungen wurden, die von Strophe zu Strophe variierte. Die Entstehung des Kontakions wird einem der größten byzantinischen Hymnographen, Romanus Melodus, zugeschrieben. Der Kanon, dessen Entstehung an der Wende vom 7. und 8. Jahrhundert Andreas von Kreta (um 660-740) zugeschrieben wird, wurde in ähnlicher Weise aufgebaut. Diese Gattung wurde im Werk von Johannes von Damaskus (gest. 754) und seinem Halbbruder Cosmas von Jerusalem weiterentwickelt. Der Kanon besteht aus neun Liedern (Oden), von denen jedes mehrere Troparien enthält².

² Zunächst variierte die Anzahl der Troparien im Lied von sechs bis neun, dann wurde sie auf drei reduziert.

Alle nachfolgenden Troparien behielten die poetische und musikalische Struktur der ersten Troparion, des sogenannten Irmos, bei. Strukturell, so Wellesz, unterscheiden sich die Oden des Kanons nicht von den kurzen Kontakiones: „Der Unterschied zwischen den beiden Formen liegt in ihrem Inhalt.“ „Ein Kontakion ist eine poetische Predigt, eine Erbauung“: die neun Gesänge des Kanons „haben den Charakter eines Lobgesangs“ (382, 198). „Der bedeutendste Unterschied zwischen dem Kontakion und dem Kanon“, schreibt derselbe Autor weiter, „ist die zunehmende Rolle und die größere Vielfalt der Musik in der neuen poetischen Gattung“ (382, 202).

Diese musikalischen und poetischen Grundformen hatten viele Varianten, von denen die wichtigste das Sticheron war, eine Art Troparion, das in verschiedenen Teilen des Gottesdienstes gesungen wurde. Die Stichera waren christlichen Heiligen, Festen, einzelnen Ereignissen des kirchlichen und staatlichen Lebens gewidmet. Die Stichera zeichneten sich oft durch große Länge und melodischen Reichtum aus.

In einer Reihe von Fällen werden die Namen der Gesänge nicht durch ihre musikalischen und poetischen Merkmale bestimmt, sondern durch den Platz, den sie im Gottesdienst einnehmen, ihren religiösen Inhalt oder die Besonderheit ihrer Aufführung: so werden beispielsweise die letzten Troparien eines Kanons „Bogoroditschny“ genannt, weil sie die Mutter Gottes besingen; „Sakramentalien“ - eine Gruppe von Troparien, die vor dem Abendmahlsritus gesungen werden; „Kathismas“ - eine Auswahl von Psalmen, bei deren Aufführung es erlaubt war, zu

sitzen: „Katavasia“ (Katabasia) - nichts anderes als die Wiederholung des Irmos nach dem Ende eines Kanons oder eines separaten Liedes davon, bei dem die Sänger der beiden Kleriker in der Mitte der Kirche zusammenkamen, usw. Da diese Varianten keine besondere künstlerische Struktur aufweisen, können sie nicht als eigenständige Gattungen der Gesangskunst betrachtet werden.

Hymnen dieser oder jener Art wurden in Sammlungen zusammengefasst, deren Inhalt und Struktur durch die Kirchenstatuten geregelt waren. D. S. Lichatschow weist auf die Fülle der verschiedenen Arten von Sammlungen im alten Russland hin, die sowohl für die häusliche Lektüre als auch für liturgische Zwecke bestimmt waren, und bemerkt dazu: „Alle diese Arten und Unterarten von Sammlungen sollten auch als Gattungen betrachtet werden, aber als Gattungen besonderer Art, die andere Gattungen vereinen“ (143, 51).

Unter den liturgischen Büchern, die der byzantinischen Kirche zu Beginn des zweiten Jahrtausends zur Verfügung standen, befanden sich etwa zehn Sammlungen von Eigengesängen³.

³ Die genaue Anzahl ist schwer zu ermitteln, da sich einzelne notierte Gesänge in Büchern mit überwiegend textlichem Charakter befinden.

Nicht alle von ihnen wurden in den ersten Jahrhunderten nach der Annahme des Christentums in Russland verbreitet. Soweit wir den erhaltenen Manuskripten entnehmen können, waren in der Zeit vom 11. bis zum 16. Jahrhundert Irmologien (Sammlungen von Chorälen), Stichera, Minias (monatliche Gottesdienste nach dem Kirchenkalender, beginnend am 1. September), Kondakien (griechisch: Kontakarion) in Gebrauch, die neben den Kondakion auch einige andere Gesänge enthielten. Ein so weit verbreitetes Gesangsbuch wie das Oktoechos (Osmoglasnik) ⁴ erscheint jedoch erst im 15. Jahrhundert.

⁴ Das Oktoechos enthält einen achtwöchigen Zyklus von Gesängen, die nach den Stimmen der Osmoglasia gegliedert sind. Das Buch wurde im 6. Jahrhundert vom antiochenischen Patriarchen Severnius Monophaeitus zusammengestellt. Im 8. und 9. Jahrhundert wurde es dann von Johannes von Damaskus, Cosmas von Maiuma und anderen Hymnographen ergänzt.

Erst im 15. -16. Jahrhundert wurde der Psalter gesungen. Daher war die Auswahl an Gesangsbüchern und dementsprechend auch die Art der Gesänge in Russland in der ältesten Zeit geringer als in Byzanz.

Die am weitesten entwickelten Formen der byzantinischen Hymnographie, der Kondakion (Kontaktion) und der Kanon, lösten sich mit der Zeit auf und hörten auf, als große, komplexe musikalische und poetische Kompositionen zu existieren. In den russischen Gesangsbüchern (wie auch in der späteren griechischen Hymnographie) beziehen sich die Bezeichnungen Kondakion und Kontaktion auf kurze Gesänge mit feierlichem und festlichem Charakter. Der Kanon wurde in seinem Hauptteil nicht gesungen, sondern gelesen. Die Chöre des rechten und linken Chors sangen abwechselnd nur den Irmos und wiederholten ihn dann gemeinsam am Ende des Gesangs (Katavasia).

Da die Gottesdienste in den slawischen Ländern, die mit der christlichen Ostkirche verbunden waren, in ihrer Muttersprache abgehalten wurden, musste das gesamte Repertoire an Hymnen aus dem Griechischen übersetzt werden. So sehr sich die Übersetzer auch um die Nähe zum Originaltext bemühten, die Übersetzung konnte dem Original nicht genau entsprechen. Bei der engen und untrennbaren Verbindung zwischen Wort und Gesang, die der mittelalterlichen Monodie eigen war, führten

kleinste Abweichungen von der Silbenzahl einer poetischen Zeile oder der Anordnung der Akzente unweigerlich zu einigen, wenn auch kleinen, Veränderungen in der melodischen Struktur. Es ist daher notwendig, nicht einfach von einer Assimilation griechischer Melodien zu sprechen, sondern von ihrer Anpassung.

Krjuki-Noten-Schrift und paläobyzantinische Notation

Die Frage nach dem Verhältnis der altslawischen Krjuki-Noten-Schrift zur paläobyzantinischen Notation als einer speziellen lokalen Variante der letzteren kann nun als hinreichend geklärt angesehen werden⁵.

⁵ Für die umfangreichste und detaillierteste vergleichende Analyse der paläobyzantinischen und der Krjuki-Notation siehe: 335, I, 111-802.

Allerdings ist der Begriff der paläobyzantinischen Notation selbst nicht ganz klar und eindeutig. Diese Definition vereint eine Reihe von aufeinander folgenden Entwicklungsstufen der griechischen Neumen in der Zeit vom 10. bis zum 12. Jahrhundert. In diesen drei Jahrhunderten hatte die byzantinische Musikschrift nach den Worten von C. Floros einen „dynamisch beweglichen“ Charakter und befand sich in ständigem Wandel (335, I, 305). Sie wurde immer wieder verändert und verbessert, weil man einen Weg finden wollte, die Gesänge so vollständig und genau wie möglich zu fixieren. Dieses Ziel wurde in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts erreicht, als die paläobyzantinische (oder frühbyzantinische) Notation durch ein anderes, von ihr grundlegend verschiedenes System ersetzt wurde, das in der wissenschaftlichen Literatur als mittelbyzantinisch bezeichnet wird. Der Hauptunterschied zwischen der mittelbyzantinischen Notation und ihren Vorgängerstufen bestand darin, dass sie die genauen Intervallbeziehungen zwischen den Tönen der Melodie angab, und nicht die allgemeine Richtung der melodischen Bewegung, wie in früheren Formen der Neumenschrift. Mit Hilfe spezieller Zeichen, die die Tonhöhe bestimmten, von der der Gesang ausging, ermöglichte dieses System eine absolut genaue Bestimmung der absoluten Tonhöhe der Melodie. Es bedurfte keiner weiteren Verfeinerung und wurde daher über einen langen historischen Zeitraum hinweg in der Praxis beibehalten. Die „spätbyzantinische“ Notation, die im 14. Jahrhundert in Gebrauch kam, unterschied sich von ihr nur in Details.

Die im 12. Jahrhundert in Byzanz durchgeführte Reform der Notenschrift wurde von den slawischen Völkern nicht übernommen, und die Prinzipien der paläobyzantinischen Notation blieben mit einigen partiellen Anpassungen und Ergänzungen fast das ganze Mittelalter hindurch erhalten. In der russischen kirchlichen Gesangskultur wurde erst in der letzten Phase der Entwicklung der mittelalterlichen Monodie, unter anderen historischen Bedingungen und mit ganz anderen Methoden als in Byzanz, die Aufgabe gelöst, die genaue Klanglichkeit der Gesangszeichen festzulegen. Vielleicht war es einfach der Konservatismus des mittelalterlichen Denkens, der uns an einmal erlernten und durch religiösen Brauch geheiligten Formen festhalten ließ. Vielleicht war es aber auch die Tatsache, dass die mündliche Überlieferung im russischen Kirchengesang eine größere Rolle spielte und bei der relativ geringen Verbreitung schriftlicher Musik das bestehende System den praktischen Bedürfnissen genügte.



Die frühe Krjuki-Noten-Schrift hat, wie eine Reihe von Forschern, darunter G. Tillyard, gezeigt haben, die größte Ähnlichkeit mit der sogenannten Kualen-Notation⁶, die die letzte und höchste Entwicklungsstufe des paläobyzantinischen Systems darstellt.

⁶ Diese wissenschaftliche Konvention wurde von Tillyard auf der Grundlage eines Manuskripts des Codex Quaalenus in der Bibliothèque Nationale de Paris gegeben (siehe: 375).

Trotz ihrer Vorteile gegenüber den anderen paläobyzantinischen Notationstypen war sie jedoch nur ein Hilfsmittel zum Erlernen der Gesänge nach Gehör. „...Die Kualen-Notation“, bemerkt Tillyard, „war ein reines Neumen-System und half dem Sänger, sich an das zu erinnern, was er vom Mund des Meisters gelernt hatte, genauso wie die Neumen der westlichen Kirche oder die russische Krjuki-Notation vor der Erfindung der Zinnober-Notation von Schaidurow“ (377, 31).

Alle Forscher, die sich mit diesem Problem befasst haben, weisen auf die unbestreitbare Verbindung zwischen der Krjuki-Noten-Schrift und der frühbyzantinischen Kualen-Notation hin, aber auch auf den offensichtlichen Unterschied zwischen ihnen. Einige Zeichen, die in der paläobyzantinischen Notation eine wichtige Rolle spielen, wurden von der slawischen Musikschrift nicht übernommen. Zum Beispiel finden wir in den Krjuki-Noten-Handschriften nicht das Zeichen mit dem griechischen Namen „oxeia“ (Schrägstrich mit einer Neigung nach rechts oben), das in seiner Bedeutung mit letet (slawischer Haken) identisch ist. Es wird in der Bannerschrift nur in der Doppelform als Artikel⁷ (entsprechend dem griechischen „diple“) verwendet, und die Form der Schrift ist verändert, und in den Manuskripten der ältesten Periode werden die Striche meist in einer horizontalen Position angegeben.

⁷ Eine systematische, einheitlich umrissene Nomenklatur der Banner erscheint im Gesangs-ABC erst ab dem Ende des 15. Jahrhunderts. Ob diese Namen von Anfang an in der Praxis existierten oder ob sie erst später, bei der Entwicklung der theoretischen Grundlagen des Bannergesangs, vergeben wurden, ist unbekannt. Zu Herkunft und Wurzeln der einzelnen Namen siehe: 339.

Andererseits gibt es Zeichen oder Zeichenkombinationen, die in der byzantinischen Musiknotation nicht verwendet werden. Dazu gehören z. B. so gängige Kombinationen wie der Artikel mit Komma , (Pokulismen klein), der Artikel geschlossen 

Artikel leicht  .

Das wichtigste Merkmal der frühen Krjuki-Notation ist die ausschließliche Rolle der Stopica, eines Zeichens, das als Ersatz für das byzantinische Ison dient. Ison bedeutete sowohl in der paläobyzantinischen Notation als auch in ihren späteren Formen die Wiederholung eines Tons in derselben Tonhöhe. Tillyard stellt fest, dass es neben einem Punkt (Kentema) oder zwei Punkten (unter Kentema) das einzige Zeichen war, das eine konstante Bedeutung hatte (377, 30). Alle anderen Zeichen der paläobyzantinischen Notation konnten dazu dienen, verschiedene Intervalle zu bezeichnen, je nach dem Kontext, in dem sie gegeben wurden: nur ihre metrische, akzentuelle Verzierung (perkussiver oder nicht-perkussiver Klang) und die Angabe der Richtung der melodischen Bewegung (aufwärts oder abwärts) waren konstant⁸

⁸ Einige Zeichen (z. B. Apostroph - Komma oder Plasma - Becher) können jedoch sowohl absteigende als auch aufsteigende Abschnitte einer Melodie anzeigen (335, I, 157).

Die Stopica entspricht nicht ganz dem Ison, ihre melodische Bedeutung war offenbar flexibler und vielfältiger. Aber auch sie zeichnet sich durch eine Tendenz zur Konstanz der Tonhöhe aus. M. W. Braschnikow weist darauf hin, dass in den Gesangsalphabeten die Stopiza normalerweise mit dem Begriff „Zeile“ („die Melodie mit der Stimme entlang der Zeile singen“) in Verbindung gebracht wird, d. h. mit einer bestimmten theoretischen Tonhöhenachse, von der die Schritte der Melodie aufwärts oder abwärts gezählt wurden (40, 28, 37, 86). In den Manuskripten des 12. - 13. Jahrhunderts steht die Stopiza, was ihre Verwendung betrifft, an erster Stelle unter den Gesangszeichen.


Der Hauptbestand an Zeichen, die in der Bannerschrift der ersten Jahrhunderte ihres Bestehens verwendet wurden, war im Vergleich zu den späteren Perioden eher begrenzt. M. W. Braschnikow zählt nur 16 Zeichen, die in den frühesten Gesangsmanuskripten einen bedeutenden Platz einnehmen, wobei er aus dieser Zahl die drei wichtigsten und prägendsten heraushebt - Stopiza, Krjuk und den Artikel (40, 83). Daneben enthalten die ältesten Krjuki-Noten-Handschriften Zeichen oder Zeichenkombinationen, die weder für die paläobyzantinische Kualen-Notation noch für die späteren Stadien der russischen Krjuki-Noten-Schrift typisch sind. S. W. Smolenski gibt in seiner Beschreibung einer irmologischen Handschrift aus dem 13. Jahrhundert, die dem Auferstehungs-Kloster gehört, eine Liste der in dieser Handschrift verwendeten Zeichen, wobei er eine ganze Gruppe von Zeichen herausgreift, die er nicht identifizieren kann (256, 15-16).

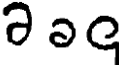
In den meisten Fällen lassen sich diese „mysteriösen“ Banner jedoch leicht als Überbleibsel fremder Systeme und vor allem der so genannten kondakarischen Notation⁹ erklären.

⁹ Siehe zur Kondakar-Notation weiter unten auf S. 111-118.

Das Auferstehungs-Irmologion stellt in diesem Sinne keine Ausnahme dar. Die Gesangsbücher des 12. bis 14. Jahrhunderts enthalten oft nicht nur einzelne Zeichen, sondern auch ganze Abschnitte der kondakarischen Notation, die mit einer besonderen Art von Gesang verbunden sind. Von der kondakarischen Notation

wurden zum Beispiel Zeichen wie das „gefiederte Kreuz“  übernommen,


 ein Zeichen, das in seiner Bedeutung dem byzantinischen Ison nahe kommt, sich aber in der Schrift unterscheidet ¹⁰, eine Gruppe von unterschiedlich gedrehten „großen Hypostasen“



¹⁰ Floros bringt dieses Zeichen näher an den Begriff der Zeile im altrussischen Gesang (334, III, 51).

Die Verwendung der gleichen Zeichen in verschiedenen Positionen - vertikal, horizontal, geneigt, umgedreht - ist eines der charakteristischen Merkmale der kondakarischen Notation (334, IV, 28-29). Einige der Zeichen der Auferstehungs-

Irmologie werden in ähnlicher Weise erklärt, wie z. B. das Zeichen, das man als „umgedrehte Tasse“ bezeichnen würde:

 (Tasse) -

 (umgedrehte Tasse).

Eine Reihe komplexer Notationen, die in den Denkmälern der frühen Bannerschrift auffallen, sind in der Tat die so genannten Ligaturen oder Konjunkturen, die in einzelne einfache Zeichen zerlegt werden können¹¹.

¹¹ Zu den Prinzipien von Ligatur und Konjunktur siehe: 335, I, 194-195.

Die Fülle solcher komplexer, mehrgliedriger Notationen ist charakteristisch für die Chartres-Schrift, die archaischer ist als die Kualen-Schrift, und mit der die Kondakar-Schrift genetisch verwandt ist. Elemente der Chartres-Notation waren auch in der Krjuki-Noten-Schrift in den frühen Stadien ihrer Entwicklung enthalten. Daraus ist zu schließen, dass die Chartres-Schrift nicht aus einer bestimmten Art von griechischen Handschriften kopiert wurde, sondern auf der Grundlage verschiedener Quellen durch eine eigenständige Auswahl und teilweise Umdeutung des in der paläobyzantinischen Notation vorhandenen Fundus an Gesangszeichen entwickelt wurde.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass es ein gesamtrussisches Zentrum gab, in dem die Formen der Krjuki-Notation ausgearbeitet und die ersten Muster erstellt wurden, die dann in ganz Russland verbreitet wurden. Ob es sich nun in der Sophienkathedrale in Kiew, in der Kiew-Petschersker Lawra oder in Nowgorod befand, ändert nichts an der Situation¹².

¹² Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass die meisten der ältesten Gesangsmanuskripte deutliche Anzeichen für eine Herkunft aus Nowgorod aufweisen. Daher kann man davon ausgehen, dass Nowgorod bereits Ende des 11. Jahrhunderts eine führende Rolle bei der Entwicklung der Gesangskunst in Russland spielte.

Es ist wichtig zu betonen: 1.) die älteste slawische Musikschrift war zunächst einmal russisch und entstand in Russland, 2.) diese Schrift entstand nicht spontan, nicht als Ergebnis einzelner zufälliger Abweichungen von der byzantinischen Notation, sondern war das Ergebnis bewusster und zielgerichteter Bemühungen. Hier ist eine gewisse Analogie mit der Entstehungsweise des altslawischen Alphabets - des kyrillischen Alphabets - möglich. Es basierte bekanntlich auf der griechisch-byzantinischen Feierschrift (der so genannten Unziale) mit einigen Änderungen und Ergänzungen, die den phonetischen Eigenheiten der slawischen Sprache entsprachen. In der gleichen Beziehung steht die Krjuki-Noten-Schrift zur paläobyzantinischen Notation. Die russischen Meister behielten das Grundsystem der Zeichen bei, gaben aber einige von ihnen auf und führten andererseits solche Zeichen oder Zeichenkombinationen ein, die in der byzantinischen Musikschrift nicht vorhanden waren. So entwickelten sie eine eigene Notation, die von der frühen byzantinischen Neumenschrift abgeleitet, aber nicht mit ihr identisch ist.

K. Høeg, der eine Reihe von Besonderheiten der Krjuki-Noten-Schrift feststellt, die sie von der paläobyzantinischen Notation unterscheiden, bemerkt: „Das Problem ist, ob die Unterschiede nur einen anderen Notationsstil oder einen anderen melodischen

Stil widerspiegeln“ (347, 47). Schon die Formulierung dieser Frage enthält implizit die Antwort, zu der der dänische Gelehrte neigt. Im Zusammenhang mit den von E. Koschmieder herausgegebenen Fragmenten zweier Nowgoroder Irmologien aus dem 12. Jahrhundert spricht Høeg von einer besonderen slawischen Tradition und legt nahe, dass diese Fragmente eine neue oder radikal revidierte Übersetzung des Textes und eine neue Ausgabe der Gesänge enthalten. „Wenn dem so ist“, argumentiert der Forscher, „dann müssen wir es für wahrscheinlich halten, dass der besondere Stil der Notation einen anderen Musikstil widerspiegelt“ (347, 49).

Das Verhältnis von Text und Melodie in den ältesten slawischen Gesängen

Die Frage der Übersetzung liturgischer Texte ist für das Verständnis der melodischen Struktur des Krjuki-Noten-Gesangs von herausragender Bedeutung. Die enge Verbindung zwischen dem Gesang und dem poetischen Text war eines der Grundprinzipien der mittelalterlichen christlichen Monodie in Ost und West. Die Abhängigkeit dieser beiden Elemente voneinander war wechselseitig und zweiseitig. So wurden im Kanon auf die Melodie eines Irmos mehrere weitere Zeilen gesungen, die genau der Struktur der ursprünglichen Vorlage entsprechen mussten: „Die neue Strophe musste nicht nur die gleiche Anzahl von Silben enthalten wie die Strophe, die ihr als Vorlage diente, sondern auch Akzente an den gleichen Stellen haben, so dass der höchste Ton der melodischen Kurve mit dem Akzent im Vers zusammenfiel. Wenn eine Zeile der neuen Strophe eine oder zwei Silben mehr vor der betonten Silbe hatte als die Modellstrophe, wurden einige unbetonte Töne in der gleichen Tonhöhe oder eine Stufe höher eingefügt“ (382, 349).

Das gleiche Prinzip wurde beim Krjuki-Noten-Gesang angewandt, wenn neue Texte oder Übersetzungen aus dem Griechischen gesungen wurden. Die Aufgabe des Übersetzers war in diesem Fall sehr schwierig. Während die Übersetzung nicht-liturgischer Werke eine große Freiheit gegenüber dem Original zuließ, war der Übersetzer bei der Übertragung kanonisierter liturgischer Texte oder von Büchern der "Heiligen Schrift" verpflichtet, sich nicht nur streng an den Sinn, sondern auch an den Satzbau und die Anordnung der Wörter im Original zu halten. Im Idealfall musste eine solche Übersetzung wortgetreu sein. Es war nicht immer möglich, diese Regel mit der Forderung zu vereinbaren, dass der poetische Text mit dem Gesang übereinstimmen sollte.

Viele Forscher haben sich sehr kritisch mit slawischen Übersetzungen von Kirchenliedern auseinandergesetzt. So findet A. W. Preobraschenski, der einige ähnliche Irmosen wie „Jungfräulichkeit ist fremd den Müttern“ betrachtet, in ihnen „Opfer... der Richtigkeit der slawischen Sprache“ zum Zweck der Erhaltung einer bestimmten melodischen Modells und „Versklavung“ des slawischen Textes durch einen fremden, entliehenen Gesang. Er kontrastiert die Zufälligkeit und Unordnung der Anordnung der Akzente im slawischen Text mit der vollständigen Übereinstimmung der musikalischen Akzente mit den verbalen Akzenten im griechischen Text (215, 258- 259). Auch E. Koschmieder (350, II, 60) spricht von den Unzulänglichkeiten der slawischen Übersetzungen, die durch das mechanische Festhalten der Übersetzer an der Wortfolge des griechischen Originals und manchmal durch ihr mangelndes Verständnis der genauen Bedeutung verursacht werden.

Lange Zeit herrschte in der Literatur die Meinung vor, dass die Versform der griechischen liturgischen Poesie in den Übersetzungen der liturgischen Texte völlig

durchbrochen wurde und dass sie in gewöhnlicher Prosa, ohne Rhythmus und innere Ordnung im Wechsel der Zeilen, angefertigt wurden. Dies stand in merkwürdigem Widerspruch zu dem, was über das hohe Niveau der ersten slawischen Übersetzer im 9. und 10. Jahrhundert bekannt ist, ganz zu schweigen von der glänzenden Entwicklung der Kunst des künstlerischen Übersetzens in der Kiewer Rus ab der Mitte des 12. Jahrhunderts.

Die poetische Form der slawischen Kirchenlieder ist bisher nur wenig untersucht worden. In den zahlreichen Studien, die der altrussischen übersetzten Literatur gewidmet sind, wird dieser Art der verbalen Kreativität wenig oder gar keine Aufmerksamkeit geschenkt. Den hohen künstlerischen Wert der von bulgarischen Schreibern in der Anfangszeit der Entwicklung der slawischen Schrift oder in der Kiewer Rus im 11. - 12. Jahrhundert¹³ angefertigten Übersetzungen der griechischen Hymnographie hat R. Jakobson herausgestellt (348).

¹³ Die oben zitierte Meinung von K. Høeg, dass der Kompilator der Nowgoroder Irmologie neue Übersetzungen von Texten anfertigte oder frühe südslawische Übersetzungen wesentlich überarbeitete. Auch E. Koschmieder argumentiert in Polemik mit Palikarova-Verdeil, dass es sich bei der Sprache der ältesten russischen Gesangshandschriften nicht um eine altbulgarische, sondern um eine ostslawische Version handelt (353, 147).

Wie Jakobson anhand einer Reihe von Beispielen zeigt, behalten die slawischen Übersetzungen des Irmos das für die griechische liturgische Dichtung charakteristische Prinzip des Wechsels von ungleichen Zeilen mit paarweiser Gruppierung der Zeilen bei. Die Anzahl der Silben in den Zeilen entspricht jedoch nicht immer derjenigen im Original. Dies führt zu einer Veränderung der poetischen Struktur des Gesangs, die durch die Reihenfolge der unterschiedlich langen Zeilen bestimmt wird. Gleichzeitig ist die slawische Version manchmal schlanker, ausgewogener und proportionaler ¹⁴.

¹⁴ Jakobson nennt als Beispiel die Irmosen des ersten Vokals des 6. Liedes „Wie Jona, der Prophet“ und des zweiten Vokals des 9. Liedes „Du bist ganz der Wunsch“, wo im griechischen und im slawischen Text zwar die Gesamtzahl der Silben gleich oder fast gleich ist, ihre Verteilung auf die Zeilen aber nicht übereinstimmt (348, 252). Die Abfolge der Zeilen in diesen Texten ist wie folgt:

Beispiel 1. Griech. 17. 14. 9. 9

Slaw. 15. 15. 10. 9

Beispiel 2. Griech. 8. 5. 4. 5. 7. 8. 6. 5. 5

Slaw. 8. 5. 5. 5. 8. 8. 5. 5. 5

Ein flüchtiger Blick auf dieses numerische Schema genügt, um zu erkennen, dass bei den slawischen Übersetzungen eine vollständigere Symmetrie erreicht wurde.

Der byzantinische Vers basierte auf dem so genannten akzentuierten Vers, der durch die Anzahl und Anordnung der Akzente in einer Zeile mit einer variablen Anzahl von unbetonten Silben bestimmt wurde. Ohne das quantitative Maß des Verses zu beachten, versuchten die russischen Übersetzer, die Akzente des Originals zu erhalten. „Es gibt Beispiele“, bemerkt Jakobson, „wo das sillabische Maß offensichtlich der symmetrischen Verteilung der Akzente im Vers geopfert wird“ (348, 254).

Wenn man sich mit den ältesten russischen Gesangsmanuskripten vertraut macht, fällt einem unwillkürlich die häufige Inkonsistenz der musikalischen mit den verbalen

Akzenten auf. Die Banner, die rhythmisch starke Töne bezeichnen, stehen über den Silben des Textes, die keinen grammatikalischen Akzent haben. Solche Beispiele sind so zahlreich, dass es unmöglich ist, sie auf zufällige Erfindungen zurückzuführen. Dies war die Grundlage für eine scharfe Kritik an der Arbeit russischer Übersetzer, die seinerzeit von L. W. Preobraschenski geäußert und später von einigen ausländischen Forschern aufgegriffen wurde. Die weitere Untersuchung dieses Phänomens zwang jedoch, die Frage zu stellen, gibt es nicht in den scheinbaren Regelverstößen eine andere Gesetzmäßigkeit enthalten sei, die auf den Unterschieden zwischen dem altrussischen Versmaß und dem Versmaß beruht, das sich bereits im 6. Jahrhundert in der byzantinischen Poesie etabliert hatte?

E. Koschmieder schlug in einem seiner Werke vor, dass in der altslawischen poetischen Sprache, zumindest bis zum 11. Jahrhundert, die Akzentuierung eher „musikalisch“ oder „intonatorisch“ als dynamisch und perkussiv war. Diese Art der Akzentuierung kann nicht mit der grammatikalischen Akzentuierung übereinstimmen, die beispielsweise in der russischen Volksdichtung zu beobachten ist. Unter Hinweis darauf, dass die Übersetzungen der liturgischen Texte von russischen Schreibern mit großer Sachkenntnis angefertigt wurden, schreibt Koschmieder: „Wenn das Missverhältnis zwischen rhythmischen und verbalen Akzenten nicht auf ein langes künstlerisches Missverständnis und einen unzureichenden Grad an künstlerischer Entwicklung zurückgeführt werden kann, ist es daher erforderlich, zu untersuchen, ob dies nicht in den sprachlichen Besonderheiten verwurzelt ist und ob nicht prosodische Bedingungen, ähnlich denen, die im Altgriechischen existierten, wo die grammatischen Akzente nicht den Rhythmus des Verses bestimmten, der Grundlage dieses Phänomens sein können, und dann ist es leicht, sich zu vergewissern, dass wir die richtige Spur gefunden haben“ (351, 9) ¹⁵.

¹⁵ Koschmieder korrigiert hier einige seiner früheren, einseitig negativen Urteile über die Arbeit der altrussischen Übersetzer. Dies mag eine Folge der Kritik gewesen sein, der seine Ansichten von anderen ausländischen Wissenschaftlern ausgesetzt waren (siehe z.B. 346, 195).

In einem Versuch, die dem altrussischen liturgischen (oder „Gebets“-)Vers zugrundeliegenden Regelmäßigkeiten zu erhellen, weist der amerikanische Philologe und Slawist Cyril Taranowski auf das Vorhandensein „eines Systems von rhythmischen Signalen, die den Beginn von Zeilen markieren“ (273, 377)¹⁶ hin.

¹⁶ Zur Erläuterung seiner Definition schreibt Taranowski: „Der Gebetsvers ist der freie nichtsilbige Vers einer ganzen Reihe von kirchlichen Gebeten und Lobpreisungen.“

Grammatikalisch gesehen handelt es sich bei diesen Signalen um die Vokativform und den Imperativ, die in der Regel am Anfang einer Zeile stehen. „In der syntaktischen Prosodie“, schreibt der zitierte Autor, „spielen diese beiden Formen auch eine besondere Rolle: sie sind häufiger als alle anderen Formen mit einem expressiven, d.h. stärkeren Klang ausgestattet.... Und beim rezitativen Vortrag eines Gebetsverses sind die Zeilenanfänge sogar mit stärkeren Akzenten versehen“ (273, 377-378).

Die Gesangslinien wurden auch durch musikalische Mittel klar unterteilt. Am Anfang der Zeilen standen in der Regel „starke“, perkussive Banner, während die Zeilenenden in den allermeisten Fällen durch den Artikel, d.h. das längste Singzeichen, markiert wurden. Diese rhythmische Unterbrechung verstärkte das

Moment des „Wartens auf den Zeilenbeginn“, das Taranowski als wesentlich für das von ihm beschriebene System des Versmaßes betrachtet.

Natürlich bedürfen diese Hypothesen der Überprüfung und Bestätigung durch ein breiteres Material als das, das den zitierten Gelehrten zur Verfügung steht. Aber ihre Beobachtungen widerlegen überzeugend die Meinung über die Unbeholfenheit und Primitivität der von altrussischen Schreibern angefertigten Übersetzungen aus dem Griechischen und helfen uns, zumindest einige Aspekte des besonderen und eigentümlichen poetischen Systems zu verstehen, das der slawischen Hymnographie des 11. bis 13. Jahrhunderts.

In slawischen Texten wird in der Regel eine größere Anzahl von Silben durch einen einzigen Akzent verbunden als in griechischen Texten, was zu einer allgemeinen Verlängerung der Zeilen führt. Aus rein formaler Sicht scheint die Erhöhung der Silbenzahl von geringer Bedeutung zu sein, da die akzentuierte Struktur des Verses nicht gestört wird. Aber die musikalische Seite des Verses erfährt spürbare Veränderungen. Der Vers wird weicher, sanglicher, das Tempo der poetischen Rede verlangsamt sich. Dies spiegelt sich unmittelbar im Charakter des Gesangs wider. Der Regel folgend, von der Wellesz im obigen Zitat schreibt, setzten die Kompilatoren russischer Gesangsbücher Stopicas über die „überflüssigen“ spannungslosen Silben. Die musikalische Bedeutung dieses Zeichens ist noch immer nicht vollständig geklärt.¹⁷

¹⁷ M. Velimirović spricht von der „geheimnisvollen Bedeutung“ der Stopica, das als Ersatz für das griechische Neon dient (378, I, 116).

Man geht davon aus, dass das Stopicazeichen in der Bannerschrift hauptsächlich als rezitatives Zeichen diene und die Wiederholung eines Tons derselben Tonhöhe oder in einigen Fällen eine Abweichung von einem bestimmten Niveau um eine Sekunde nach oben oder unten anzeigte. Einige ausländische Wissenschaftler neigen dazu, die Stopica zu weit auszulegen und glauben, dass sie Melodieschritte auf verschiedene Intervalle bezeichnen könnte, was sie zu einem Ersatz für alle anderen Zeichen macht.¹⁸

¹⁸ Die „Mehrdeutigkeit“ der Stopica wird besonders von C. Floros hervorgehoben (335, I. 100). Siehe auch 373, 59.

Eine solche Interpretation widerspricht jedoch der Tradition, die in den seit dem Ende des 15. Jahrhunderts erscheinenden Gesangsalphabeten verankert ist. Høeg bemerkt zu Recht, dass man bei der Beurteilung des Charakters der russischen Gesangkunst der frühesten Periode ihre späteren Formen nicht außer Acht lassen darf, von denen wir die Möglichkeit haben, uns aus den Handschriften der „Markierungs“-Periode, die genau entziffert werden können, ein ziemlich vollständiges Bild zu machen. Die allgemeine charakteristische Form der Melodie des Krjuki-Noten-Gesangs wird von Høeg mit den Worten „kontinuierlicher Stil“ definiert. Das „Wesen der russischen Melodie“, das in der Sanftheit der Entwicklung, den allmählichen Übergängen von einem Ton zum anderen besteht, sollte sich seiner Meinung nach bereits in den frühesten Beispielen des Kirchengesangs manifestiert haben. Einige Besonderheiten der Krjuki-Notation, die sie von der paläobyzantinischen Notation unterscheiden, lassen sich nach Ansicht des Forschers „leichter erklären, wenn wir annehmen, dass die melodische Bewegung das Tonmaterial in einem fast kontinuierlichen Fluss umfasste“ (346, 50).

Das Problem der Entzifferung der ältesten Formen der Krjuki-Noten-Schrift

Seit langem wird die Frage gestellt, inwieweit der spezifische Klang der Proben des russischen Kirchengesangs der „unmarkierten“ Zeit wiederhergestellt werden kann und ob diese Aufgabe überhaupt machbar ist. Während Handschriften des 16. und teilweise des 17. Jahrhunderts beim Vergleich mit markierten oder postfaktisch markierten Gesangsbüchern des 17. Jahrhunderts ohne große Schwierigkeiten gelesen werden können, da das grundlegende Notationssystem in ihnen unverändert bleibt, ist die Frage in Bezug auf weiter zurückliegende Perioden viel schwieriger. C. W. Smolenski schrieb Anfang der 1900er Jahre: „Es ist wahrscheinlich, dass wir bei der Lektüre der jetzt nicht gekennzeichneten Handschriften des 16. Jahrhunderts bald zu einer genauen Lektüre der Denkmäler des 14. Jahrhunderts gelangen werden, wie sie nach demselben bisher existierenden Notationssystem niedergelegt sind, aber die Lektüre älterer Notationen wird noch lange Zeit schwierig sein“ (258, 43). W. M. Metallow, der der Meinung war, dass die Entzifferung der Krjuki-Noten-Schrift des 12. bis 14. Jahrhunderts „eine Angelegenheit der Zukunft“ sei, bot gleichzeitig seine eigene Methode zur Lösung dieses Problems an, indem er sich schrittweise von den späteren, unserem Verständnis leicht zugänglichen Stufen zu den älteren, in vielerlei Hinsicht rätselhaften und undurchsichtigen Stadien „zurückbewegte“ (155, 322-333; 159, 45-46).

Allerdings wurden auf diesem Weg praktisch keine nennenswerten Ergebnisse erzielt, da es an festen wissenschaftlichen Kriterien für den Vergleich verschiedener Stufen der Krjuki-Noten-Schrift mangelt. Die Interpretationen späterer Alphabete können nur als eine Art „Regulativ“ bei der Untersuchung der frühen Formen der Krjuki-Notation dienen, bieten aber keinen zuverlässigen Schlüssel zu deren Verständnis.

In jüngster Zeit haben einige ausländische Wissenschaftler versucht, sich der Lösung desselben Problems sozusagen von der anderen Seite zu nähern, und zwar durch einen Vergleich der frühesten Beispiele von Krjuki-Noten-Gesängen mit ihren griechischen Vorbildern in paläobyzantinischer Notation. Solange die frühesten Formen der byzantinischen Neumen-Schrift nicht gelesen wurden, konnte ein solcher Vergleich keine fruchtbaren Ergebnisse liefern und blieb eine Gleichung mit zwei Unbekannten. Während die größte Errungenschaft des musikalischen Byzantinismus in den 20er und 30er Jahren die erschöpfende Offenlegung aller Besonderheiten der mittelbyzantinischen Notation war, richteten sich in der Nachkriegszeit die Bemühungen einer Reihe von Wissenschaftlern auf die Klärung ihrer früheren Stadien (380). Eine vergleichende Untersuchung der verschiedenen Notationstypen, die sich historisch abgelöst hatten, ließ den Schluss zu, dass der Wandel der Formen und Prinzipien der Musikschrift nicht mit einem Wandel der Gesänge selbst verbunden war. G. Tillyard konnte zumindest für einige byzantinische Gesänge die Existenz einer „kontinuierlichen Tradition vom Beginn des 11. Jahrhunderts bis zum Ende des Mittelalters“ nachweisen (374, 231).

Dies ist die Grundlage der von byzantinischen Musikwissenschaftlern verwendeten Methode der „Paralleltranskription“. Wenn die Melodien der Gesänge bei der Übersetzung in ein anderes Aufzeichnungssystem keine wesentlichen Änderungen erfahren haben, ist es nicht schwierig, frühere Handschriften gleichen Inhalts zu lesen, wenn man die entsprechenden Muster der mittelbyzantinischen Notation vor sich hat. Heutzutage gibt es eine ausreichende Zahl solcher Entzifferungen und die Denkmäler der paläobyzantinischen Notation sind für die Forscher kein Rätsel mehr. Damit sind die wissenschaftlichen Voraussetzungen geschaffen, um nicht nur einzelne Inschriften der Krjuki-Noten-Schrift mit griechischen Neumen des 11. - 12.

Jahrhunderts zu vergleichen, sondern auch ihre tatsächliche melodische Bedeutung zu bestimmen. Allerdings gibt es hier spezifische Schwierigkeiten, die durch die bereits erwähnten Diskrepanzen zwischen der Krjuki- und der paläobyzantinischen Notation verursacht werden.

M. Velimirović, der dem Problem der slawisch-byzantinischen Musikverbindungen eine besondere Studie gewidmet hat, kam zu dem Schluss, dass nur einige der Anfangs- und Schlussformeln des Krjuki-Noten-Gesangs recht zuverlässig und nachweisbar transkribiert werden können. Nach den Beobachtungen des Forschers stimmen die Endformeln in einer großen Zahl von griechischen und russischen Irmoi überein (378, I, 52)¹⁹.

¹⁹ Der Autor stützt seine Schlussfolgerungen auf eine Analyse der Irmoi des ersten Vokals aus dem sogenannten „Hilandar Irmologion“ (336). Der russische Ursprung dieses Irmologions wurde bereits oben erwähnt. In einem Ergänzungsband seines Werkes gibt Velimirovićs vergleichende Tabellen, in denen die in diesem Monument vorhandenen Irmos des ersten Vokals mit verschiedenen griechischen Ausgaben verglichen werden.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass sie völlig identisch sind. Der Gelehrte betont die Variabilität und Wandelbarkeit der melodischen Formeln (oder Gesänge, wenn wir den in der russischen Kirchengesangspraxis verwendeten Begriff verwenden). Eine Formel ist nach seiner Definition „nur ein Rahmen, in dem es neben dem Konstanten auch wechselnde Elemente gibt“ (378, 62). Die Position wird überzeugend durch ein Beispiel veranschaulicht, in dem sechs Varianten einer Zeile aus dem Irmos des ersten Vokals von „Der Prophet ist aus dem Wal gefallen“ nach verschiedenen griechischen Handschriften im Vergleich mit der Notation der gleichen Passage in der „Hilandar-Irmologie“ (Beispiel 6)²⁰ angegeben sind.

²⁰ Die Notation dieses Irmos in anderen bekannten russischen Handschriften des 12. - 13. Jahrhunderts unterscheidet sich von dieser Version nur in kleinen Details.

Ohne es für möglich zu halten, die in der Krjuki-Notation enthaltene melodische Formel vollständig und genau zu entziffern, stellt der Autor fest, dass diese slawische Version rhythmisch nur mit einer der in der oberen Notenlinie dargestellten griechischen Varianten übereinstimmt. Es ist diese Variante, die die engste Verwandtschaft mit jenem „kohärenten Stil“ aufweist, in dem Høeg „das Wesen der russischen Melodie“ sah. Und auch wenn wir ihre absolute Identität mit der Krjuki-Noten-Formel nicht behaupten können, so ist es doch sehr wahrscheinlich, dass zwischen ihnen eine enge melodische Ähnlichkeit besteht.

Velimirovićs Arbeit enthält nur ein Beispiel für eine partielle Transkription eines ganzen Gesangs (den Irmos des Liedes des ersten Vokals „Wie du, der du unermüdlich pflügst“), dessen Zweck eher darin besteht, die Methode der Analyse der Krjuki-Notation zu veranschaulichen als die ursprüngliche Form der Melodie wiederzugeben. In dem Beispiel werden die Anfangs- und Endwendungen der Gesangslinien, die den stabilsten Teil des Gesangs darstellen, jotiirt. In den „Zwischen“-Abschnitten werden nur die rhythmischen Dauern angegeben, ohne dass die Tonhöhen angegeben werden (Beispiel 7)²¹.

²¹ Die unterste Zeile unseres Beispiels gibt eine der griechischen Varianten desselben Irmos wieder. Siehe den Vergleich der verschiedenen Varianten (378, II, 1-11).

Es ist leicht zu erkennen, dass während der gesamten Melodie zwei melodische Wendungen mit leichten Variationen wiederholt werden. In den nicht notierten Abschnitten überwiegen die Stopicas. Es ist dieses Zeichen, das aufgrund der Unklarheit seiner Bedeutung den größten „Stolperstein“ beim Lesen der frühen Formen der Krjuki-Notation darstellt. Wenn wir die für die Handschriften des 12. - 13. Jahrhunderts typischen Stopicareihen als Wiederholung eines Tons derselben Tonhöhe interpretieren, dann entsteht, wie Velimirović bemerkt, der Eindruck einer „monotonen Wiederholung auf derselben Ebene“ (378, I, 116). Bei dieser Interpretation sollte man sich den Krjuki-Noten-Gesang jener Zeit als eine glatte, monotone Psalmodie mit gesungenen „Anfängen“ und „Enden“ von Phrasen vorstellen. Der zitierte Autor hält jedoch fest, dass zur endgültigen Klärung der Funktionen der Stopicas eine weitere Untersuchung der Gesänge im Zusammenhang mit den Besonderheiten der altslawischen Sprache notwendig ist.

Ein bedeutender Fortschritt bei der Erhellung vieler obskurer Aspekte der frühen slawischen Musikschrift war das bereits erwähnte grundlegende Werk von C. Floros „Universale Neumenkunde“ (335). Unter Einbeziehung von umfangreichem und vielfältigem Vergleichsmaterial besteht die Aufgabe des Autors darin, den spezifischen melodischen Inhalt der in den russischen Gesangsbüchern des 12. - 13. Jahrhunderts enthaltenen Krjuki-Noten-Muster vollständig aufzudecken. Nach Meinung des Forschers ist eine hinreichend genaue und fallweise Transkription der Krjuki-Notation des frühen Typs nicht schwierig, wenn die notwendigen Bedingungen erfüllt sind.

Das Werk Floros' beeindruckt durch die Breite seines Umfangs, die akribische Gründlichkeit und die Subtilität seiner Analysen, doch scheinen einige der Schlussfolgerungen des Autors nicht ganz überzeugend zu sein. Seinem Prinzip der exakten oder möglichst genauen Übereinstimmung mit dem griechischen Original folgend, unterschätzt Floros in seinen Transkriptionen der Krjuki-Noten-Gesänge oft die Bedeutung jener „Diskrepanzen“, die beim Vergleich slawischer und byzantinischer Notation unwillkürlich ins Auge fallen. Es bleibt unklar, was die Ersetzung einiger Zeichen durch andere in der slawischen Version motiviert hat, wenn die gleiche melodische Wendung beibehalten wurde.

Viele der Schwierigkeiten, vor denen frühere Forscher der Zeichnotation stehen geblieben sind, werden nicht gelöst, sondern einfach abgetan. Dies gilt insbesondere für Floros' Interpretation der Stopica als Zeichen, das jedes auf- oder absteigende Intervall von einer Sekunde bis zu einer Quarte oder Quinte bezeichnen kann. Einziges Kriterium für die Bestimmung seiner Klanglichkeit im Einzelfall ist das Vorhandensein dieses Intervalls an der entsprechenden Stelle in der griechischen Ausgabe. Hier entsteht eine Art *circulus vituosus* - was zu beweisen ist, wird als Beweis akzeptiert. Auch die Interpretation einiger anderer Zeichen ist fraglich. So werden z. B. zwei aufeinander folgende Artikel in einem slawischen Sticheron aus dem 12. Jahrhundert als Quartvorschub interpretiert (Beispiel 8).

In allen von Floros zitierten griechischen Varianten steht ein Zeichen über der ersten Silbe, das deutlich auf das Aufwärtstreben der Melodie hinweist. Das Vorzeichen des Artikels war in der Regel mit einer sanften und gemächlichen melodischen Bewegung verbunden. Zwei Artikel in einer Reihe deuteten in der Regel auf einen Wechsel zu einer benachbarten Stufe hin²². Und in diesem Fall wäre es natürlicher, eine allmähliche Aufwärtsbewegung vom Ton zum oder eine Wiederholung des oberen Tons zu haben.

²² Ein ähnliches Symbol in der paleobyzantinischen Musiknotation, das Diploe, bezeichnete, wie Floros an anderer Stelle in seinem Werk schreibt, einen Schritt zu einer Sekunde oder Terz (335, I, 197).

Krjuki-Noten-Gesang als besondere Variante der ostkirchlichen Gesangskunst

Der Einfluss einer Kultur auf eine andere, wenn er durch die tatsächlichen historischen Bedürfnisse bedingt ist, reduziert sich nicht auf die mechanische Übernahme von vorgefertigten, etablierten Formen. Ihre Assimilierung geht in der Regel mit einer mehr oder weniger selbständigen Verarbeitung und Anpassung an die Bedingungen und Aufgaben der wahrnehmenden Kultur, an das für diese gewohnte Denksystem einher. Ähnlich verhielt es sich mit den Entlehnungen bei der „Verpflanzung“ des byzantinischen Kirchengesangs in die slawischen Länder. Welches Maß an Eigenständigkeit die russischen Meister bei der Interpretation der griechischen Gesänge an den Tag legten, lässt sich erst feststellen, wenn die Bedeutung einiger obskurer Aspekte der Krjuki-Notation geklärt ist, wenn nicht genau dokumentiert ist, welche spezifischen Quellen die Übersetzer und Transkriptoren der Kirchengesänge verwendeten und wann die Gesänge mit Hilfe einer speziellen slawischen Variante der byzantinischen Neumen niedergeschrieben wurden. In jedem Fall handelte es sich nicht um eine sklavische Unterwerfung unter etwas Fremdes, von außen Aufgezwungenes, sondern um eine tiefe, organische Beherrschung von künstlerischen Formen und Traditionen, die für die slawischen Völker neu waren.

Der byzantinische Kirchengesang hatte bekanntlich einen großen Einfluss auf die Gesangskunst nicht nur der slawischen Länder, sondern auch der Völker Westeuropas. Im Zuge der Migration von Gesängen oder einzelnen Gesangsformeln erfuhr die melodische Struktur des byzantinischen Gesangs überall unter dem Einfluss lokaler Bedingungen gewisse Veränderungen. E. Wellesz schreibt zur Frage nach byzantinischen Elementen im gregorianischen Gesang der christlichen Westkirche: „Die byzantinische Musik hat einen ausgeprägten dramatischen Charakter, Melodie und Text streben nach betontem Ausdruck. Im gregorianischen Gesang ist die melodische Linie vor allem durch Geschmeidigkeit und Fließen gekennzeichnet, wobei die Intervalle so weit wie möglich mit Zwischenklängen gefüllt werden“ (384, 120).

Es ist anzunehmen, dass die griechischen Melodien eine ähnliche Entwicklung durchmachten, als sie auf slawischen Boden verpflanzt wurden. Sie wurden weniger beweglich, ihr Rhythmus wurde oft vereinfacht und erhielt einen sanfteren, ruhigeren Charakter, die melodische Linie wurde geebnet, die Schärfe der Konturen wurde geglättet. All dies führte oft zu einer deutlichen Veränderung des Aussehens und der Ausdrucksstruktur der Melodie. Es sind diese Abweichungen vom griechischen Original, die sich in den frühen russischen Übersetzungen finden, so klein und unmerklich sie auf den ersten Blick auch sein mögen, die unter dem Gesichtspunkt der Entstehung und Entwicklung der russischen Musikkunst besonders wichtig sind. In ihnen kann man die eigene Herangehensweise, die eigene Einstellung zum Material und die Merkmale des eigenen musikalischen Denkens erkennen. Ohne Berücksichtigung dieser ersten Manifestationen der Selbständigkeit ist es schwer zu verstehen, wie sich später jener völlig eigentümliche, in seiner Originalität einzigartige Stil des hochentwickelten Krjuki-Noten-Gesangs entwickeln konnte, der jeden, der ihn kennenlernt, durch seine bemerkenswerte melodische Schönheit, Kraft und seinen Reichtum beeindruckt.

Da die Krjuki-Notation ebenso wie die paläobyzantinische Notation nur ein Hilfsmittel zur Erinnerung an die nach dem Gehör erlernten Gesänge war, konnten die einzelnen Sänger und Gesangsgruppen in ihrer Interpretation erheblich abweichen. Jede Aufführung war bis zu einem gewissen Grad ein kreativer Akt und enthielt ein Element der Improvisation. Selbst ein und derselbe Sänger konnte, wie Velimirović feststellt, „nur selten dieselbe melodische Formel auf genau dieselbe Weise und unter Beibehaltung derselben rhythmischen Struktur vortragen“ (378, I, 67).

Diese Freiheit der Intonation war die Quelle der Vielseitigkeit, die den mittelalterlichen Gesang kennzeichnete. Verschiedene Varianten entstanden im Prozess der lebendigen Intonation und der Weitergabe der Gesänge von einem Sänger zum anderen, beim Übergang zu einem anderen Ort, einem anderen sozialen und ethnischen Umfeld. In den Gesangsbüchern wurde festgehalten, was sich in der Aufführungspraxis herausgebildet hatte, und sie durchliefen oft eine lange Zeit der mündlichen Überlieferung. Aus diesem Grund ist die Erstellung eines einzigen kanonischen Notentextes oft eine sehr schwierige, wenn nicht gar unmögliche Aufgabe. O. Strunk vergleicht zwei Veröffentlichungen griechischer Oktoechoi von so bedeutenden Autoritäten wie G. Tillyard und L. Tardo und weist auf die auffälligen Unterschiede zwischen ihnen hin. In einer Reihe von Fällen, so Strunk, „haben beide Gelehrte schlichtweg die falschen Melodien entziffert“. Strunk erklärt eine so große Diskrepanz zwischen den Varianten ein und desselben Gesangszyklus mit der Tatsache, dass die Gesänge lange Zeit mündlich überliefert wurden und die Schreiber, die ihre Melodien zuerst aufzeichneten, zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten arbeiteten und aufzeichneten, was sie in ihrer Umgebung hörten: „So ist die schließlich verwirklichte schriftliche Überlieferung in Wirklichkeit nichts anderes als eine Sammlung verschiedener, aber miteinander verbundener Überlieferungen, und wenn auch keine von ihnen der Hüter der Wahrheit ist, so enthält doch jede für sich wenigstens einen Teil davon“ (372, 22).

Ein Vergleich verschiedener Gesangsvarianten ermöglicht es, zumindest teilweise das Leben jener Gesangskunst wiederherzustellen, die gemeinhin als byzantinisch bezeichnet wird und die sich zu Beginn des zweiten Jahrtausends n. Chr. auf dem Balkan, auf dem Gebiet des alten russischen Staates, in einigen Regionen Vorderasiens und Afrikas, teilweise auf der Apenninhalbinsel und den Inseln des Mittelmeers ausbreitete. Diese Kunst war nicht ein einziger mächtiger breiter Strom, der auf seinem Weg zahlreiche kleine Ströme erfasste und aufsaugte, sondern eine Reihe von vielen Strömen, die sich manchmal einander näherten, manchmal in mehr oder weniger großer Entfernung auseinandergingen und manchmal, wie es im Laufe der Zeit in Russland geschah, einen neuen Kanal legten und sich in einen unabhängigen großen Fluss verwandelten.

Die mündliche Überlieferung spielte bei der Herausbildung des Krjuki-Noten-Gesangs als eines besonderen Zweigs des ostkirchlichen Kultgesangs zweifellos eine bedeutende Rolle. Als die ersten mit Krjuki-Zeichen versehenen russischen Gesangsbücher erschienen, hatten sich bereits Varianten von Gesängen herausgebildet und eine charakteristische Art und Weise ihrer melodischen Intonation entwickelt.

Nach all dem Gesagten können wir versuchen, kurz zusammenzufassen, welche Elemente des byzantinischen Kirchengesangs in Russland entlehnt wurden und wie sie sich in der russischen Gesangspraxis niederschlugen. Diese Entlehnungen lassen sich im Wesentlichen auf drei Punkte reduzieren: 1.) das griechische System der Osmoglasie, das als Mittel zur Organisation des gesamten melodischen Materials diente; 2.) die Hauptgattungen der Gesangskunst, die wichtigsten Arten von

Gesangsbüchern und ihr Platz in der Ausführung des liturgischen Ritus, der durch das byzantinische Kirchenritual geregelt wurde; 3.) die Form der Gesänge, die durch die Anzahl und das Verhältnis der Gesangslinien bestimmt wurde.

Osmoglasie

A. W. Preobraschenski machte darauf aufmerksam, dass die Hinweise auf die Zugehörigkeit eines bestimmten Gesangs zu einer bestimmten Stimme (griechisch ἦχος „echos“) in griechischen und slawischen Handschriften völlig übereinstimmen, und sogar die Reihenfolge des Stimmenwechsels in den so genannten „mehrstimmigen“ Gesängen bleibt dieselbe. Dies ist seiner Meinung nach ein unwiderlegbarer Beweis dafür, dass nicht nur die Notation und die allgemeinen Prinzipien der melodischen Struktur, sondern auch die Melodien der Kirchenlieder selbst aus Byzanz entlehnt wurden (215, 259). Um jedoch zu überprüfen, wie überzeugend und beweisbar eine solche Behauptung ist, war es zunächst notwendig, die spezifische Bedeutung zu klären, die den Definitionen von echos, Osmoglasie, gegeben wurde.

Die Wissenschaftler des 19. Jahrhunderts (D. W. Rasumowski, J. K. Arnold, I. I. Wosnessenski) versuchten, die russische Osmoglasie auf der Grundlage des altgriechischen Harmoniesystems als diatonische Oktavreihe zu erklären, die auf der Verbindung zweier in ihrer Struktur identischer Tetrachorde beruht. Dieses rein spekulative Konzept erwies sich jedoch als völlig unhaltbar, als man versuchte, es auf die Analyse spezifischer Proben des Krjuki-Noten-Gesangs anzuwenden²³.

²³ Für eine Kritik dessen siehe: 285, 71-72.

Der erste, der sich dem Verständnis des wahren Wesens der Osmoglasie näherte, war W. M. Metallov. Er lehnte alle vorgefassten theoretischen Konstruktionen ab und näherte sich der Lösung dieser Frage durch das Studium des melodischen Materials des Krjuki-Noten-Gesangs selbst. Es gelang ihm festzustellen, dass jede der acht Stimmen der Osmoglasie durch eine bestimmte Summe von melodischen Formeln (Gesängen) gekennzeichnet ist, von denen einige nur für eine Stimme spezifisch sind, während der andere Teil in mehreren Stimmen vorkommen kann (157). Auch wenn Metallovs Beobachtungen nicht immer absolut genau und erschöpfend sind, hat er das der russischen Osmoglasie zugrunde liegende Prinzip richtig erkannt.

Zwanzig Jahre nach der Veröffentlichung von Metallovs Werk „Osmoglasie des Krjuki-Noten-Gesangs“ gelang es E. Wellesz, ein ähnliches Konstruktionsprinzip in den Melodien des serbischen Oktoechos festzustellen (383). Dies führte in der Folge zu einer radikalen Revision der bisherigen Auffassung über das Wesen der Osmoglasie im Kultgesang der Byzantiner und anderer Länder, die im Einflussbereich der griechischen Ostkirche lagen. „Bei der Analyse der musikalischen Struktur von Melodien, die zu einem der acht Echos gehören“, schreibt der oben genannte Forscher, „habe ich festgestellt, dass die Melodien jedes Echos auf einer bekannten Anzahl von Formeln aufgebaut sind, die für die jeweilige Harmonie charakteristisch sind: mit anderen Worten, es war nicht die „Tonleiter“, die in der frühchristlichen und byzantinischen Hymnographie als Kompositionsgrundlage diente, sondern die Gruppe von Formeln, deren Gesamtheit das Material jeder Harmonie bildete“ (382, 71). Das Verständnis der Harmonie als Klangreihe, in der die wichtigsten Referenzöne, die die Zentren der melodischen Gravitation sind, unterschieden werden, war, wenn es in der byzantinischen Musiktheorie existierte, sekundär und

entstand als Ergebnis der Verallgemeinerung des in der Gesangspraxis entwickelten Systems von Intonations- und Melodieformeln²⁴.

²⁴ E. Wellesz betont, dass „Tonleiter, Echos und Tonart (Modus) ursprünglich nicht als notwendige Grundlage für die Komposition existierten, sondern eine Abstraktion sind, die später entstanden ist“ (384, 89).

Die Bedeutung dieser Referenztöne, die den Gesang einleiteten und beendeten, war konventionell, und in einigen Harmonien gab es bis zu drei oder fünf davon (382, 301-302).

Die Prinzipien, auf denen die preußische Osmoglasie beruhte, waren also die gleichen wie im Griechischen. Schwieriger zu lösen ist die Frage nach dem Grad der melodischen Abhängigkeit des ersteren vom letzteren. Für eine überzeugende Antwort auf diese Frage wäre es notwendig, den gesamten Gesangsfundus des Krjuki-Noten-Gesangs mit dem Kreis der melodischen Formeln des byzantinischen Gesangs zu vergleichen. Aber auch in diesem Fall wäre es unmöglich, von einer wörtlichen Übernahme zu sprechen, da dieselbe Formel unterschiedlich intoniert werden konnte und in verschiedenen Varianten existierte. Mit der Umarbeitung und Neuinterpretation der entlehnten Formeln entstanden eigenständige melodische Wendungen, die sich in der Gesangspraxis festsetzten und im Laufe der Zeit dieselbe typische Bedeutung erhielten. Die besondere Struktur der russischen Osmoglasie als eigentümliches Phänomen der russischen Kunstkultur hat sich historisch entwickelt, als Ergebnis eines langen, allmählichen Prozesses der Selektion und Akkumulation charakteristischer intonatorischer Elemente.

Im byzantinischen Kirchengesang gab es verschiedene melodische Stile oder, genauer gesagt, Melodietypen, die mit bestimmten Arten von Gesängen verbunden waren. In der Regel lassen sich drei Typen unterscheiden: 1.) der sillabische Gesang, bei dem jeder Silbe des Textes ein einziger melodischer Klang entspricht und die Gesänge durch Kürze und Einfachheit des Musters gekennzeichnet sind; dieser Typ ist in der Kirmes vorherrschend; 2.) der stärker ausgeprägte melodische Gesang mit mäßig verwendeten melismatischen Elementen, der für den Vortrag von Stichera charakteristisch ist; 3.) der melismatische Gesang, bei dem einzelne Silben des Textes manchmal zu großen melodischen Strukturen gedehnt werden und die Gesamtdauer des Gesangs sehr beachtliche Dimensionen erreicht.

Diese drei Arten finden sich auch in der altrussischen Gesangskunst. Dazu kommt noch eine weitere Art des Singens, die W. M. Metallow „gewöhnliche osmoglasische Melodie“ oder „Melodie des Altertums“ nennt. Unter diesen Definitionen versteht er das Singen nach dem Gehör, nach dem Gedächtnis, auf der Grundlage einfachster, leicht auswendig zu lernender Gesänge, oder das Singen nach Art der Psalmodie.

Um diese Lesart zu regeln, gab es ein spezielles Zeichensystem, das „ekphonetische Zeichen“ genannt wurde (vom griechischen „ekphonesis“, das Koschmieder mit dem russischen Wort „Verkündigung“ übersetzt). Die Grundformel der ekphonetischen Lesart war dieselbe wie die Intonationsformel der Psalmodie, die im Westen im gregorianischen Gesang übernommen wurde: ein Anheben der Stimme zu Beginn, ein gleichmäßiges Rezitativ auf diesem Grundton (manchmal mit Abweichungen von einer Sekunde nach oben oder unten) und eine abschließende absteigende Wendung, die melodisch am weitesten entwickelt war. Allerdings hat sich die ekphonetische Notation in Russland offenbar nicht durchgesetzt. Ihr einziges Denkmal aus der ältesten Zeit ist das Ostromirow-Evangelium aus dem Jahr 1056. Von der Gesamtzahl der Zeichen (etwa 12) werden nur zwei verwendet: das Krjuki

(Kreuz) und in geringerem Maße das Komma. Die Formeln der gesungenen Lesung wurden meist mündlich verwendet²⁵.

²⁵ Ein interessantes Vergleichsmaterial sind die phonographischen Aufnahmen von Gesängen der Altgläubigen, die T. F. Wladyschewskaja in unserer Zeit gemacht hat.

Wie bereits erwähnt, tauchen notierte Gesangsbücher im alten Russland frühestens Ende des 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts auf. Aber das Gesangsrepertoire ist auch in Manuskripten enthalten, die nicht mit den Zeichen der Krjuki-Notation ausgestattet sind oder nur einige ihrer Elemente aufweisen. In der Regel handelt es sich dabei um die Angabe der Stimme, zu der dieser oder jener Gesang gehört, und um die Trennungspunkte zwischen den Zeilen des Gesangs. Aus der Mitte des 11. Jahrhunderts sind mehrere Menaeas dieser Art überliefert. Sie enthalten hauptsächlich Gesänge des Kanons und teilweise Stichera. Die Dominanz des Kanons gegenüber anderen Gesangsgattungen war auch für den byzantinischen Kirchengesang jener Zeit charakteristisch. Krumbacher stellt fest, dass sich die Zusammensetzung der griechischen liturgischen Bücher ab dem 9. Jahrhundert erheblich veränderte und die ältesten christlichen Hymnen durch Kanons neueren Ursprungs ersetzt wurden. Insbesondere aus den Menaeas, so der Gelehrte. „werden die alten Hymnen gnadenlos verdrängt“ (354, 686).

Unter den ältesten russischen Beispielen dieses Gesangbuches ist die so genannte Putjatina-Minea von Nowgoroder Herkunft von besonderem Interesse. Sie wird auf das Ende des 11. und den Beginn des 12. Jahrhunderts datiert (GPB6 Sammlung des Solowezki-Klosters 752/690). Auf dem letzten Blatt der Handschrift (Blatt 135) steht die Unterschrift: „Amen. Putjatina schrieb, wenn es falsch ist, korrigiert es und schimpft nicht.“ Offenbar ist Putjatina der Name des Mönches, der dieses Manuskript geschrieben hat.

In der Beschreibung der russischen und slawischen Pergamenthandschriften der GPB stellt J. E. Granström fest, dass die einzelnen Blätter der Putjatina Menea die Zeichen der Krjuki-Notation tragen (67, 18). Allerdings finden wir die einzige jotisierte Stelle auf Bl. 135, bereits nach der angegebenen Signatur, und sie ist in einer anderen, kleineren Handschrift geschrieben. Es handelt sich also eindeutig um eine spätere Hinzufügung. Allerdings unterscheidet sich diese Handschrift von anderen bekannten Mineas aus derselben Zeit dadurch, dass zu allen Liedern des Kanons neben der Angabe des Irmos auch die entsprechenden Stimmen angegeben sind und die Stichera mit Hinweisen auf die ähnliche Gesangsform versehen sind. Es gibt nur drei selbststimmige (d.h. mit eigenständigem Gesang) Stichera auf 135 Blättern (mit Umschlägen - 269 Seiten).

Man kann davon ausgehen, dass die Irmosen und ähnlichen Hymnen, von denen es im 11. Jahrhundert nur relativ wenige gab²⁴, auswendig gelernt wurden, und die einfache Beschaffenheit des Repertoires machte es nicht notwendig, die Melodien genauer festzuhalten.

²⁴ Der Kreis der Lieder, die als Ähnliche dienen konnten, war fest festgelegt. Einer der ältesten Denkmäler der Krjuki-Notenschrift (12. Jahrhundert), bekannt unter dem Namen Typographischer Kodex, enthält eine Sammlung von Ähnlichen. Hier gibt es 39 von ihnen. Nach den Beobachtungen von T. F. Wladyschewskaja wurden sie bis zum 17. Jahrhundert ziemlich stabil bewahrt (52, 615).

Im 12. - 13. Jahrhundert erweiterte sich dieses Repertoire beträchtlich, in einigen Fällen erreichten die Gesänge eine große Länge, wurden komplexer und manchmal

auch anspruchsvoller. Selbst für einen gut ausgebildeten, qualifizierten Sänger war es schwierig, sie auswendig zu lernen. In diesem Zusammenhang besteht ein Bedarf an einer genaueren musikalischen Aufzeichnung der wichtigsten liturgischen Gesänge.

Grundlegende Gesänge der Krjuki-Notation

Es ist anzumerken, dass nicht alle Hymnen, die in der liturgischen Praxis verwendet wurden, „auf ein Banner geschrieben“ wurden, sondern nur ein Teil von ihnen. Die wichtigsten liturgischen Bücher, die in dieser Zeit entstanden sind, sind das Irmologion, das Sticheron und das Kondakar. Da die Kondakari jedoch mit einem besonderen Gesangsstil verbunden sind und sich das in ihnen verwendete Notationssystem in vielerlei Hinsicht vom Krjuki-Noten-System unterscheidet, bedürfen sie einer eigenständigen Betrachtung.

Im Gegensatz zu den Mineas, die den vollständigen Text der Kanons enthalten, enthalten die Irmologien nur die ersten Strophen dieser komplexen Komposition, nach deren Vorbild alle anderen Strophen aufgebaut wurden.

Die frühesten jotierten russischen Irmologien des 12. - 13. Jahrhunderts ähneln sich in der Komposition und Überarbeitung der Gesänge sehr stark und unterscheiden sich nur in geringfügigen Details, was auf das Vorhandensein einer starken, stabilen Tradition hinweist. Gleichzeitig unterscheiden sich die Komposition und die Anordnung des Materials in ihnen, wie von einer Reihe von Forschern festgestellt wurde, deutlich von griechischen Irmologien aus derselben oder einer etwas früheren Zeit. Dies deutet auf eine gewisse Unabhängigkeit der russischen Übersetzer hin, die nicht einfach griechische Vorlagen kopierten, sondern das auswählten, was ihnen am nächsten und wertvollsten erschien.

In der Melodie der Irmoi herrscht das sillabische Prinzip vor: ein Ton der Melodie entspricht gewöhnlich einer Silbe des Textes. Die Länge der Gesänge ist meist kurz und beschränkt sich auf fünf oder sechs kurze Zeilen. Vergleicht man die verschiedenen Irmoi untereinander, so fällt auf, dass sie auf einer kleinen Anzahl von melodischen Formeln beruhen, die wörtlich oder mit geringfügigen Variationen von einem Gesang zum anderen weitergegeben werden. Der Anteil der rezitativischen Elemente ist (gemessen an der Anzahl der aufeinanderfolgenden Stopicas) immer noch recht groß. Fiten, obwohl die einfachsten in ihrem Gesang, werden sparsam verwendet, nicht mehr als eine in einem Irmos. Als eine der einfachsten Formen des Krjuki-Noten-Gesangs besitzt die Melodie des Irmos gleichzeitig die bekannten Merkmale der Flexibilität des Gesangs und der Sanftheit der Atmung und ist nicht auf eine glatte, monotone Psalmodie reduziert.

Betrachten wir als Beispiel die Irmosen des ersten Kapitels des ersten Liedes „Von harter Arbeit befreit“²⁷ in der Fassung der Auferstehungs-Irmologie (zu ihrer Beschreibung siehe: 256).

²⁷ Jedes der neun Lieder (Oden) des Kanons war inhaltlich auf eines der Bücher der „Heiligen Schrift“ bezogen. Der Text des ersten Liedes basiert auf den Anfangszeilen des sogenannten „Buches Exodus“.

Dieses Beispiel, das zu den Gesängen „mittlerer Komplexität“ gehört, gibt eine ziemlich vollständige Vorstellung von den charakteristischen Merkmalen des „Irmologion“-Gesangs (Beispiel 9).

Die fünf Zeilen des obigen Irmos sind in zwei Abschnitte gegliedert, die fast die gleiche Silbenzahl haben (35 + 33). Die Grenze zwischen ihnen wird durch eine der typischen Kadenzformeln des Krjuki-Noten-Gesangs markiert, die als Kulisma²⁸ bekannt ist.

²⁸ In der paleobyzantinischen Notation bezog sich dieser Name auf ein anderes Zeichen, dem die große Spinne in der Krjuki-Noten-Schrift entspricht (335, 1, 208-213). Im Wortsinn bedeutet es „rollen“, „wälzen“, während die musikalische Bedeutung von Kulisma in der Bearbeitung eines Tones durch zwei oder drei benachbarte Töne von oben und unten bestand. Wahrscheinlich wurde es in späterer Zeit einer stabilen Abfolge von Krjukis zugeordnet und bezeichnete eine ähnliche melodische Wendung im Krjuki-Noten-Gesang.

Diese Formel erscheint in der Regel in den Irmoi der frühen Fassung als „mittlere Kadenz“; seltener findet sie sich am Ende des Gesangs. Typisch ist auch die Schlussformel, die in den Endungen einer Reihe von anderen Irmoi verwendet wird. Ihren Klang kann man sich ungefähr wie folgt vorstellen (Beispiel 10)²⁹.

²⁹ Tillyard entschlüsselt dieselbe Formel etwas anders am Ende des Irmos des ersten Liedes des ersten Vokals von „Auferstehungstag, lasst uns erleuchtet werden“ (Beispiel 11).

Am Ende der vierten Zeile gibt es eine Fite mit der Schlange, die zur einfachsten Art von Fiten gehört und deren Gesang sehr kurz und einfach ist. Diese Fite findet sich zusammen mit der ebenso elementaren Licht-Fite am häufigsten in den Irmoi³⁰.

³⁰ In ihrer melodischen Bedeutung sind diese beiden Fiten nach Floros identisch mit dem paläobyzantinischen thema haploun, das eine dreitönige absteigende Wendung vom Typ C-H-A oder F-E-D bezeichnete (335, I, 257). Der deutsche Forscher irrt sich jedoch, wenn er glaubt, dass in den ältesten slawischen Handschriften nur die zweite der genannten Fiten vorkommt.

Einige andere Zeichen, die in den ältesten Irmologien verhältnismäßig wenig verwendet werden, ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. Dazu gehören das Schütteln und der donnernde Pfeil, die in der zweiten Zeile über den Silben „de“ und „po“ stehen. Beide Zeichen gehören zu den zusammengesetzten Zeichen, die aus der Verbindung von zwei einfachen Zeichen gebildet werden, und ihr Gesang enthält zwei oder drei Laute.

In den Irmologien des alten „Auszugs“ gibt es auch elementarere Gesänge, bei denen das sillabische Prinzip streng befolgt wird und die Elemente des intrasyllabischen Gesangs völlig fehlen. Zu solchen Beispielen gehört der Siemos des ersten Liedes des ersten Vokals, „Seht, seht, dass ich Gott bin“, der in der Auferstehungs-Irmologie³¹ zitiert wird (Beispiel 12).

³¹ In dem von Koschmieder (350, I) herausgegebenen Nowgoroder Fragment gibt es geringfügige Abweichungen von dieser Ausgabe.

In diesem Fall reichten neun Zeichen für die Aufzeichnung des Gesangs aus. Zählt man jedoch die Zeichen einer Gruppe insgesamt, sinkt diese Zahl auf sechs. Die starke Dominanz von Stopicas (39 von insgesamt 62 - etwas weniger als zwei Drittel) fällt sofort ins Auge. An zweiter Stelle stehen die Krjukis- es gibt nur 13 von ihnen (11 einfache und 2 dunkle). Dann folgen die Artikel (5 einfache, ein geschlossener und einer mit einer Unterliege). Verachtete Zeichen (Becher, Stock und Flügel) finden sich

nur einmal. Alle Banner sind „einstimmig“ (nach der Terminologie von Mesetschtschewa), d.h. jedes von ihnen bezeichnet nur einen Laut. Es gibt nicht einmal eine schnelle Taube, die schon in den frühesten Stadien der Krjuki-Notation vergleichsweise weit verbreitet war. Der rein rezitativische Charakter des Gesangs in diesem Irmos ist offensichtlich.

Im Rahmen des Sticherongesangs finden wir eine größere Vielfalt an Formen - von den einfachsten kurzen Gesängen, die in ähnlicher Gesangsform gesungen werden, mit überwiegend sillabischer Melodie, bis hin zu ausgedehnten und recht komplexen Kompositionen in ihrer poetischen und musikalischen Struktur. Auch die Art der musikalischen Notation unterscheidet sich entsprechend. Während der Hauptfundus der Gesangszeichen in Stichera (d. h. nach dem Kirchenkalender geordnete Stichera-Sammlungen) derselbe bleibt wie in den Irmologien, nimmt die Verwendung komplexer Ligaturen und Konjunktionen erheblich zu, und die Zahl der Fiten, mit denen einige Gesänge buchstäblich ausgefüllt werden, steigt. Für die Kondakar-Notation spezifische Zeichen sind weit verbreitet, und oft finden sich ganze Abschnitte in Kondakar-Schrift. All dies deutet auf einen höheren Grad an Gesang hin, der dem spontanen Gesang innewohnt, bei dem das sillabische Prinzip durch Elemente der Melismatik und des intrasyllabischen Gesangs kompliziert wird.

Anders als die Irmologien, deren Grundkomposition feststand und nur im Sinne einer mehr oder weniger großen Vollständigkeit variiert wurde³², wuchs das Repertoire des Sticheragesangs ständig und wurde erneuert.

³² Im 12. - 13. Jahrhundert wurden viele Kanons nicht mehr verwendet, die Zahl der Irmoi wurde reduziert und die Ordnung ihrer Anordnung gestört (siehe: 318, 145-146).

Es wurden neue Stichera geschaffen, die bestimmten, von der Kirche heiliggesprochenen Ereignissen und Personen gewidmet waren. So finden sich in allen ältesten russischen Stichera Verse zum Gedenken an die Fürsten Boris und Gleb Wladimirowitsch, die nach ihrer heimtückischen Ermordung durch ihren älteren Bruder Swjatopolk im Jahr 1015 heiliggesprochen wurden. Es ist möglich, dass einige dieser Hymnen kurz nach dem Ereignis selbst komponiert wurden und an der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert notiert wurden. Die Heiligsprechung von Theodosius von Petschersk im Jahr 1108 war der Anlass für die Schaffung von Stichera zu seinen Ehren. Das Aufkommen des Kultes um die einheimischen Heiligen war einer der Anreize für die Intensivierung der kreativen Tätigkeit im Bereich des Kirchengesangs.

Es folgt ein Sticheron für den Tag des Eustratius, Auxentius, Eugenius, Mardarius und Orestes (13. Dezember) aus einer Handschrift des 12. Jahrhunderts, die als Beispiel für einen relativ komplexen Gesang mit entwickelten melismatischen Elementen dienen kann (Beispiel 13). Ein flüchtiger Blick auf das ikonische Bild der Melodie genügt, um sich davon zu überzeugen, dass sie sich wesentlich von den betrachteten Beispielen des Irmologion-Gesangs unterscheidet. Zunächst einmal fällt die extrem geringe Anzahl von Stopicas auf. In einigen Zeilen gibt es überhaupt keine Stopicas, und wo wir sie finden, treten sie nur gelegentlich und nicht mehr als zwei hintereinander auf. Der rezitativische Anfang ist hier also auf ein Minimum reduziert. Im Allgemeinen herrscht das sillabische Prinzip vor, aber auf einigen Silben des Textes ist ein breiter Gesang angegeben. Die erste Silbe des Wortes „Qualen“ in der dritten Zeile (die Zeilen sind durch Punkte getrennt) und die letzte Silbe des Wortes „durch Glauben“ in der achten Zeile sind in dieser Hinsicht besonders bemerkenswert, über denen komplexe Zeichenkombinationen stehen, die leicht in einzelne einfache Zeichen zerlegbar sind, aber in einer solchen Kombination

ungewöhnlich sind. Ob jedes der Zeichen seine eigenständige Bedeutung behält oder ob ihre Kombination eine konventionelle Kurzformel zur Angabe einer besonderen melodischen Wendung bildet, bleibt unklar. In beiden Fällen müssen wir jedoch von einem Gesang mit mindestens vier oder fünf Tönen ausgehen.

Die Fite in der zweiten Zeile auf der letzten Silbe des Wortes „zu Christus“ verdient besondere Aufmerksamkeit. In den Stichera des 12. und 13. Jahrhunderts kommt diese Art von Fite, buchstäblich in der gleichen Form oder mit geringfügigen Abweichungen, wiederholt vor³³.

³³ Im vorliegenden Manuskript ist dieselbe Fite im sechsten Sticheronvers der Erhöhung über die letzte Silbe des Wortes „Herr“ gesetzt.

Es handelt sich also nicht um eine zufällige Kombination, sondern um eine etablierte Formel, deren melodische Bedeutung fest verankert war. Die Bestandteile dieser Fite in seiner ersten Hälfte sind unzweifelhaft: sie besteht aus einem Pfeil mit zwei Falten unter einer schrägen Linie. Weniger klar ist das nächste Gesangszeichen: ein schräges Kreuz, das nicht zu den Grundzeichen der Krjuki-Notation gehört und uns als nichts anderes als ein griechisches Hamela³⁴ erscheint.

³⁴ In der Krjuki-Notation ist der Name „Hamela“ an ein anderes Banner gebunden, das aus zwei Kommas mit einer Tasse besteht. Dies lässt sich historisch dadurch erklären, dass ein Buchstabe des griechischen Alphabets, chacela genannt, in der paläobyzantinischen Notation zu einem ähnlichen Konjunktionsteil hinzugefügt wurde und sein Name Bilo in der slawischen Simiographie auf die gesamte Gruppe von Zeichen übertragen wurde.

Darauf folgt eine Spinne in der üblichen Schrift der Zeit. Nach Floros ist diese Fite die umfangreichste und impliziert einen melodischen Gesang von 14 bis 15 Tönen (Bsp. 14a, b, c).

Die Fite auf der dritten Silbe des Wortes „beten“ in der siebten Zeile ähnelt der Zelnaya-Fite³⁵.

³⁵ Floros stellt mehrere Varianten von Fiten vor, die er als Varianten desselben Typs betrachtet. In allen von ihm angeführten Beispielen steht der Buchstabe θ in der Mitte und ist von singenden Zeichen umgeben (335, I, 259-260; 335, III, 122-133), während er in unserem Fall am Anfang steht. Aber dieser äußere grafische Unterschied war kaum von grundlegender Bedeutung.

In den Stichera des 12. und 13. Jahrhunderts kommt sie recht häufig vor. Ihre Transkription ist nach Floros eine eintönige melodische Formel (Beispiel 15).

Entgegen den Gepflogenheiten steht die Fite nicht auf der letzten Silbe des Wortes, sondern auf der vorletzten, und ihre unmittelbare Fortsetzung ist ein ziemlich ausgedehnter Gesang, der durch eine einfache Abfolge von Bannern untermalt wird.

Über die Form der Gesänge

Ein weiteres Beispiel aus demselben Manuskript, das Sticheron des sechsten Vokals für den 24. Juli, an Boris und Gleb, ist unter dem Gesichtspunkt der Form interessant (Beispiel 16).

Was die Art der Vertonung betrifft, so enthält das zitierte Sticheron nichts Bemerkenswertes an sich. Sie ist mit einer vergleichsweise geringen Anzahl der üblichen, gebräuchlichsten Bannern versehen. Auch die Fite, die mit leichten Variationen am Ende einiger Zeilen wiederholt wird, ist in ihrem Gesang relativ einfach und kurz³⁶.

³⁶ Schriftlich ist diese Fite mit einer Gruppe von Fiten zu vergleichen, die in verschiedenen Stimmen den Namen Fite essen, kurz, rot, tragen. Die Bedeutung des Buchstabens „F“ (das F) in der vorletzten Zeile vor dem Pfeilzeichen ist nicht ganz klar. Es ist möglich, dass dieser Buchstabe in diesem Fall anstelle von θ geschrieben wird. Fite mit einem Pfeil wurde in der Bannerschrift des 12. -13. Jahrhunderts verwendet.

Im Gegensatz zum vorangegangenen Gesang mit seinen langatmigen melismatischen Formeln werden in diesem Sticheron die melismatischen Elemente sehr sparsam eingesetzt, ihre Melodie hat, soweit man das aus der Zusammensetzung der Zeichen beurteilen kann, einen sanften und ruhigen Charakter. Der Aufbau des Gesangs zeigt jedoch ein feines Gespür für die Form, die Fähigkeit, einzelne poetische Bilder hervorzuheben und dabei die Einheit und Vollständigkeit des Ganzen zu bewahren. Es ist zu betonen, dass diese Struktur und Sinnhaftigkeit der künstlerischen Form vor allem durch musikalische Mittel erreicht wird. Betrachtet man den verbalen Text für sich allein, losgelöst von der Verserzählung, so ist es schwierig, eine kohärente Struktur zu finden. Zeilen unterschiedlicher Länge, von zwei bis zwanzig Silben, wechseln sich ab, ohne dass ein bestimmtes System erkennbar ist.

Der Gesang dient als strukturierend-organisierender, verbindender Anfang. Einzelne Zeilen werden nach dem Prinzip der Ähnlichkeit und Gleichartigkeit zu größeren Strukturen zusammengefügt. Die identischen Zeilenenden werden in strikter Rhythmik wiederholt, wodurch ein System von Querverbindungen entsteht, das manchmal bedeutende Abschnitte des Formats abdeckt. Von den neunzehn Zeilen enden sieben in der oben erwähnten Fite, drei in Kulisma und

sieben in der Formel 

oder 

(Artikel - Pfeil - Artikel einfach oder Licht) ³⁷.

³⁷ Zu den verschiedenen Versionen dieses Anspruchs, der aus einem Pfeil und zwei Artikeln besteht, siehe: 378, I, 118 - 119. Am Ende des gesamten Gesangs steht das ??? nach den Artikeln und dem Kreuz. Die Verwendung des Kreuzes als Schlusszeichen dient als Regel in der Bannerschrift des 12. - 13. Jahrhunderts, die fast keine Ausnahmen kennt.

Die einzigen Ausnahmen sind die fünfte und die neunzehnte Zeile: die eine endet mit einer einfachen Kombination aus Stock und Artikel, die andere mit einer weit verbreiteten Kadenz, die aus zwei Artikeln und einem Flügel besteht. Meistens werden dieselben Endungen in jeder zweiten Zeile wiederholt, z. B. die Fite in den Zeilen 1 und 3 oder 11, 13, 15, 17, die Pfeilwendung in den Zeilen 2 und 4 oder 10, 12 und 14, die Kulismen in den Zeilen 16 und 18.

Die Form des Gesangs besteht aus drei musikalischen Strukturen mit mehr oder weniger großer struktureller Vollständigkeit. Die erste Struktur (Zeilen 1-8) wird durch identische Fiten in der Anfangs- und Schlusszeile begrenzt. In der zweiten Struktur (Zeilen 9-15) wird der Gesang mit einer Fite auf dem Wort „Freude“ als ständiger Refrain wiederholt, abwechselnd mit Zeilen mit narrativer Struktur, die, nach der Fülle der Stopicas zu urteilen, in einem Geist intoniert wurden, der dem Lesen von Gesängen nahe kommt. In der dritten Konstruktion (Zeilen 16-19) bildet der Kulisma in den Endungen der ersten und dritten Zeile den Anschein eines musikalischen Kreuzreims. Die eigenständige, isolierte Stellung dieser letzten Konstruktion wird dadurch unterstrichen, dass die in den vorangegangenen Abschnitten häufig verwendete Pfeilformel hier kein einziges Mal vorkommt.

All dies zeugt von der hohen künstlerischen Kultur der altrussischen Meister der Gesangkunst und ihrem äußerst durchdachten und sinnvollen Umgang mit den traditionellen melodischen Formeln des Krjuki-Noten-Gesangs.

Eine beträchtliche Anzahl von Gesängen in früh russischen Stichera wird nach einer ähnlichen Melodie gesungen, d. h. nach dem Muster bekannter Gesänge. Das Podoben selbst wurde in der Regel nicht in Gesangsbüchern notiert, und nur seine Anfangsworte wurden angegeben. Offenbar ging man davon aus, dass man ihn auswendig kannte. Die abgeleiteten Varianten (Gesänge, die zum Podoben gesungen werden) sind größtenteils vollständig mit Gesangszeichen versehen, was es ermöglicht, die Technik der Streuung des Textes nach einem bestimmten melodischen Stereotyp zu veranschaulichen. Zur Veranschaulichung betrachten wir sechs Stichera für das Fest der Himmelfahrt der Gottesmutter aus dem oben erwähnten GIM-Manuskript (Sammlung der Nowgoroder Chroniken, Nr. 279), gesungen zur Melodie „Haus Ephrata“. Der Einfachheit halber sind sie in Form einer Spalte angeordnet, Zeile für Zeile, d.h. zuerst alle ersten Zeilen, dann alle zweiten Zeilen usw. (Beispiel 17).

Der Gesang dieser Stichera ist, soweit man das aus der Zusammensetzung der Zeichen beurteilen kann, äußerst einfach, und 13 Zeichen reichen aus, um ihn festzuhalten. Wie man unschwer erkennen kann, ist das Großbuchstabenzeichen das zahlenmäßig vorherrschende Zeichen. Die anderen Zeichen³⁸ kommen im gesamten Gesang ein- oder zweimal vor.

³⁸ Neben der Stopica finden wir hier die folgenden Zeichen (nach der Nomenklatur der singenden Alphabete des 15. - 16. Jahrhunderts): Krjuki einfach, Krjuki dunkel, Krjuki hell, Krjuki einfach, Krjuki geschlossen, Spinne mit Artikel, Pfeil einfach, Tasse, Stock, Taube schnell, Bänkchen(?), Häkchen.

Betrachtet man die Texte der Stichera isoliert vom Gesang, so ist außer der gleichen Zeilenzahl³⁹ keine eindeutige strukturelle Ähnlichkeit zwischen ihnen festzustellen.

³⁹ Die Ausnahme ist das Sticheron „Trost für Christen“, das eine „überflüssige“ Zeile zwischen den Zeilen 3 und 5 enthält. Es ist möglich, dass hier einfach ein Fehler beim Kopieren gemacht wurde, wobei der Schreiber eine Zeile des Textes – „Hilfe in der Not“ – künstlich in zwei Zeilen aufgeteilt hat, wie die Großbuchstaben über dem Vokal „i“ zeigen, die am Ende von Zeilen nicht verwendet wurden. Wenn dieser Fehler behoben wird, indem die Wörter „in Trauer“ an das Ende der zweiten Zeile gestellt werden, wird die gleiche Anzahl und Reihenfolge der Zeilen dieses Sticherons wiederhergestellt.

Die Anzahl der Silben in den entsprechenden Zeilen der reichen Gesänge variiert sehr stark. Ihre Ähnlichkeit wird durch das Zusammentreffen der melodisch tragenden Hauptpunkte des Gesangs bestimmt, deren Lücken mit Stopicas gefüllt werden. Am formalisiertesten und eindeutigsten sind die Schlüsse der Zeilen, aber auch diese verwenden nur die elementarsten Formeln von zwei-drei, maximal vier Zeichen. Im Allgemeinen kann man sich diese Melodie als eine sanfte Rezitation mit leichten Abweichungen vom festen Grundton und melodischen Abrundungen der Phrasen vorstellen.

Die Einfachheit und Kürze der Gesänge ist charakteristisch für die Mehrzahl der auf dem Podoben gesungenen Gesänge, obwohl es unter ihnen auch ausgedehntere Formen gibt, die sich durch eine große Vielfalt an grafischen Darstellungsmitteln der Melodie auszeichnen.

Kondakar-Gesang

Diese Art der Gesangskunst ist in einer kleinen Anzahl von Handschriften erhalten, die zu den ältesten Denkmälern des Kirchengesangs in Russland gehören. Es sind nur fünf Kondakari bekannt, die historisch vom Anfang des 12. bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts datiert werden⁴⁰.

⁴⁰ Die frühesten von ihnen sind das im typographischen Statut enthaltene Kondakar und das Verkündigungs-Kondakar aus dem ersten Viertel des 12. Jahrhunderts. Der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts kann vermutlich der Lavrsky-Kondakar (aus der Dreifaltigkeits-Sergius-Lawra) zugeschrieben werden. Die späteren Kondakari - der Synodal- und der Uspenski-Kondakar - gehen auf den Beginn des 13. Jahrhunderts zurück. Letzteres hat ein genaues Datum: 1207.

Das Fehlen späterer Denkmäler lässt vermuten, dass die Art des Gesangs, die in dieser Gruppe von Gesangbüchern vertreten ist, nicht mehr verwendet wurde und bald in Vergessenheit geriet. Nur vereinzelte Reste davon finden sich gelegentlich in Handschriften des 14. Jahrhunderts⁴¹, dann verschwinden die Spuren gänzlich.

⁴¹ M. W. Braschnikow gelang es, in einer Nowgoroder Minea aus dem 14. Jahrhundert (GIM. Sammlung der Nowgoroder Chroniken, Nr. 196) einen ganzen Gesang in Kondakar-Zeichen mit all seinen charakteristischen Merkmalen zu entdecken, die diese Art der Notation von der Krjuki-Noten-Schrift unterscheiden.

Die Unterschiede zwischen den Krjuki- und den Kondakar-Notationen schließen die Gemeinsamkeiten einiger Elemente nicht aus. Eine ziemlich große Anzahl von Zeichen in ihnen stimmen in ihrer Beschriftung und vielleicht auch in ihrer singenden Bedeutung überein. Zugleich besitzt die Kondakar-Notation eine beträchtliche Anzahl

spezifischer, nur ihr eigentümlicher graphischer Symbole, die, wenn sie in der Krjuki-Noten-Schrift vorkommen, dann nur gelegentlich und dort den Eindruck eines fremden Elements machen. Rein äußerlich betrachtet, zeichnen sich diese besonderen Zeichen der Kondakar-Notation durch eine Fülle von verschlungenen Linien, manchmal sogar phantasievollen Mustern aus, im Gegensatz zur klaren, geraden Schrift der frühen Krjuki-Noten-Handschriften.

Ein weiteres, ebenso auffälliges Merkmal der Kondakar-Notation bezieht sich auf das Verhältnis von Noten- und Textzeilen. Während in der frühen Krjuki-Noten-Schrift in der Regel jede Silbe des Textes einem einzigen Notenzeichen entspricht und nur einzelne Silben durch komplexe Ligaturen und darüber stehende Konjunktionen hervorgehoben werden, gibt es in den Kondakari oft eine ganze Reihe von Zeichen pro Silbe.

Langgezogene Silben werden in einigen Fällen durch wiederholtes Auftreten von Vokalen und Halbvokalen markiert, wie zum Beispiel (*Das lässt sich nicht ins Deutsche übertragen wegen Verschiebungen der Vokale*): „Christus-e-e-e-e-e-e-e-e-Gott“, „Gott-o-o-o-o-Tag“, „ja-a-k-o-o Engel-ъ-ъ-ъ-ъ-мъ-ъ“.

Darüber hinaus wurden besondere Silbenformeln wie „ha“, „hu“, „he“ oder „ne“, „na“, „neanes“, „aneaissa“ verwendet, um Lücken zwischen den Silben eines Wortes sowie in den Endungen von Wörtern auszufüllen. Diese Formeln wurden als „небув“ (*Silbe beginnt mit e*) und „аненакъ“ (*Silbe beginnt mit a*) bezeichnet. Infolgedessen werden zum Beispiel die ersten Zeilen des Troparions „Крестови твоему покланяемъ владыко“ wie folgt gelesen: „кръстови твоему покланяемъ-ъ-ъ-ъ-ъ-ся-ха-а-а вла-а-ха-ха-ды-и-хi-xi -ко-хо-хоо“. Im langen Gesang «аллилугия» (Halleluja), der den Kommunionhymn «Яды мою плоть» abschließt, werden die Einfügungssilben beider Arten kombiniert: «а-ха-ха-а-а-у-а-а-ха-у-а-а-а-на-а-у-а-ле-хе-хе-е-е-у-е-е-хе-у-е-е-е-на-а-не-е-у-е-е-е-у-е-е-хе-хе-е-лугия-а-а».

Diese Art von eingefügten Phonemen wurde im frühchristlichen, byzantinischen und römisch-katholischen melismatischen Gesang als Hilfsmittel für die Darbietung weiträumiger melodischer Verzierungen verwendet, die ein überwältigendes Gefühl des Hochgefühls und des Jubels ausdrücken. Das Wort in seiner konkreten semantischen Bedeutung trat in den Hintergrund, das Gefühl wurde unmittelbar in einer breiten, ausdrucksstarken Melodie ausgegossen. „Wer triumphiert, spricht keine Worte“, sagte der selige Augustinus, „es ist ein wortloser Gesang der Freude.“

Auch der Kondakar-Gesang sollte als eine Variante dieses melismatischen Stils betrachtet werden, dessen Wurzeln bis in die vorchristliche Antike zurückreichen. W. M. Metallow betonte, dass die Kondakar-Notation vor allem für Gesänge mit feierlichem, festlichem Charakter verwendet wurde, und sah dies als Beweis dafür an, dass „das Kondakar-Banner ein überarbeitetes byzantinisches Banner ist und der Kondakar-Gesang byzantinisch.... höfisch“ (155, 229).

Die Meinung über den griechischen Ursprung des Kondakar-Gesangs hat sich in der russischen Musikgeschichtsschreibung seit D. W. Rasumowski⁴² durchgesetzt.

⁴² Siehe: 226, 111-114; 258, 17-30; 214, 7-8. Die ausführliche Beschreibung des Verkündigungskondakars und die von M. W. Braschnikow (36) zusammengestellten Verzeichnisse sind als Forschungsmaterial von großem Wert. Besondere Aufmerksamkeit wird den Fragen des kondakarischen Gesangs in den Arbeiten von N. D. Uspenski (284; 285) sowie in den Berichten von T. Wladyschewskaja (52) und G. Nikischow (171) gewidmet.

Das Wesen dieses Gesangs ist jedoch nicht wirklich erforscht worden, und viele seiner Aspekte blieben rätselhaft. Unter den Denkmälern des byzantinischen Kirchengesangs war es nicht möglich, ein Manuskript zu finden, das als „Protograph“ der russischen Kondakari betrachtet werden könnte. Erst in den 60er und 70er Jahren erschienen Werke, die es uns ermöglichten, die Ursprünge und künstlerischen Merkmale dieser besonderen Form der altrussischen Gesangkunst besser zu verstehen, auch wenn einige ihrer Aspekte immer noch nicht klar sind.

Der amerikanische Gelehrte K. Levy hat auf die große Ähnlichkeit zwischen den Hymnen des sakramentalen Zyklus im Uspenski-Kondakar und ihrer Darstellung im griechischen Asmatikon⁴³ des 13. Jahrhunderts hingewiesen.

⁴³ Das Asmatikon ist eine Sammlung von melismatischen Gesängen, die vom Chor gesungen werden.

Nach den Beobachtungen des Forschers stimmen beide Versionen nicht nur in der allgemeinen, der byzantinischen liturgischen Ordnung um 1100 entsprechenden Reihenfolge und der Vokalzugehörigkeit der einzelnen Gesänge überein, sondern auch im Zeichensystem der Aufzeichnung der einzelnen Gesänge: „In diesem mäßig verzierten Stil zeigen die Formen eine Tendenz zur Stabilität, und wenn man dieselben Formen mehr oder weniger systematisch auf die entsprechenden Wörter und Phrasen anwendet, scheint es klar genug zu sein, dass diese slawischen Partizipien vom griechischen asmatischen Archetyp abstammen“ (357, 572).

Damit scheint der erste wichtige Schritt zur Entschlüsselung des „Geheimnisses“ des Kondakar-Gesangs getan zu sein. Aber Levy stützte seine Beobachtungen und Schlussfolgerungen nur auf eine Gruppe von Gesängen des Uspenski-Kondakars, die nicht den wichtigsten und grundlegenden Teil desselben bildeten. Der wichtigste Teil des Repertoires der russischen Kondakari - die Kondakion selbst - ist in den griechischen Asmatika nicht vertreten.

In Byzanz waren zwei Arten von melismatischem Gesang bekannt: der solistische, so genannte psaltische, und der chorische, asmatische, der für kleine Gruppen hochqualifizierter Sänger bestimmt war. Der psaltische Gesang zeichnete sich durch eine große Opulenz und eine Fülle von Verzierungen aus, während der asmatische Chorgesang in der Verwendung melodischer Verzierungen eher zurückhaltend und moderat war. Auch das Repertoire war unterschiedlich: bestimmte Arten von Gesängen wurden in der Regel entweder von einem Solosänger (Psalt) oder vom Chor allein vorgetragen. Kondakionen gehörten zum Repertoire des Sologesangs und sind uns als Teil der entsprechenden Bücher, der Psaltikons, überliefert. Ob es auch eine Tradition ihrer chorischen Aufführung gab, ist nicht bekannt.

Bedeutende neue Ergebnisse in der Erforschung des Kondakar-Gesangs wurden von K. Floros (334) erzielt. Mit dem Ziel, diese lange untergegangene Gesangkunst vollständig wiederherzustellen und uns zugänglich zu machen, analysiert er zunächst das System der Kondakar-Notation äußerst gründlich und umfassend. Im Vergleich zu ähnlichen Versuchen früherer Forscher gibt Floros eine viel vollständigere und präzisere Klassifizierung der Zeichen, aus denen es besteht. Er stellt fest, dass die meisten von ihnen mit den Zeichen der Chartres-Notation verwandt sind, einer frühen Variante der paläobyzantinischen Neumenschrift. Gleichzeitig betont er, dass nicht alle Kondakar-Zeichen als Zeichen der Chartres-Notation identifiziert werden können und viele von ihnen nur eine geringe Ähnlichkeit mit letzterer aufweisen.

Eines der Geheimnisse der Kondakar-Schrift, das in der wissenschaftlichen Literatur verschiedene Interpretationen hervorgerufen hat, ist die zweizeilige Darstellung: über der Hauptreihe der Gesangszeichen, von denen viele den Zeichen der Krjuki-Notation nahe stehen, befindet sich eine weitere Reihe konventioneller Inschriften, die sich in ihrer grafischen Form von der unteren Reihe unterscheiden und in größerem Abstand zueinander angeordnet sind⁴⁴.

⁴⁴ Denkmäler der byzantinischen Musikschrift mit der zweizeiligen Tacha-Strophe waren bis vor kurzem nicht bekannt. Erst 1965 gelang es dem griechischen Philologen L. Polites, ein Manuskript des Asmatikons aus dem 14. Jh. zu finden, in dem die Hauptreihe der Gesangszeichen auf die mittelbyzantinische Notation verweist, oben aber mehr grafische Figuren stehen, die in ihrem Aussehen den großen Bannern der Kondakar-Schrift ähneln (335, II, 266-268). Die Einzigartigkeit des aufgefundenen Manuskripts und seine späte Entstehung lassen jedoch keine eindeutigen und sicheren Rückschlüsse auf die Verbreitung eines solchen Notationssystems im byzantinischen Raum zu einer weiter zurückliegenden Zeit zu.

Einige Autoren haben die Notationen der oberen Zeile als chironomatische Zeichen interpretiert, die den Bewegungen der Hand beim Singen entsprechen (159, 214, 285). Die Belastung einer solchen Erklärung wird von M. W. Braschnikow in seiner Beschreibung des Manuskripts des Mariä-Verkündigungs-Kondakars zu Recht festgestellt (36). Überzeugender ist die Meinung, dass diese Figuren mit den "großen Zeichen" der Chartres-Notation verwandt sind, die ganze melodische Formeln stenographisch kennzeichneten. Diese Zeichen wurden in Byzanz zu Beginn des 14. Jahrhunderts teilweise wiederbelebt und vor allem als Lehrmittel zum Einprägen von Gesangsformeln verwendet. K. Høeg führt die Rückkehr zu ihnen auf die Aktivitäten der slawischen Sänger unter der Leitung von Johannes Kukulselis zurück (346, 54).

Das Vorhandensein spezieller Zeichen in der Kondakar-Notation zur Bezeichnung melodischer Formeln und die Übereinstimmung oder scheinbare Ähnlichkeit einer Reihe dieser Zeichen mit den „großen Hypostasen“ in Kukulselis poetischem Traktat „Lehrgedicht“ dient als einer der wichtigsten Bezugspunkte bei den jüngsten Versuchen, die Kondakar-Notation zu entziffern. Inwieweit diese Aufgabe realistisch und machbar ist, darüber gehen die Meinungen der Gelehrten auseinander. Die eine, eher vorsichtige Position findet sich in den Arbeiten von K. Levy (356-358); die andere, die man als radikal bezeichnen kann, wird von K. Floros vertreten, der glaubt, dass die Kondakar-Notation genau entziffert und in das moderne pentatonische System übersetzt werden kann.

Die Ergebnisse, zu denen ausländische Wissenschaftler in letzter Zeit in der Frage des Kondakar-Gesangs gelangt sind, können nicht als endgültig und unanfechtbar angesehen werden. Wenn man ein breiteres Spektrum an Material kennenlernt, zweifelt man an der Behauptung von K. Levy, dass der Kondakar-Gesang eine Kopie des griechischen melismatischen Chorgesangs ist und dass Kondakari „eher als slawische Asmatiki bezeichnet werden sollte“ (356, 77). In Manuskripten, die Proben des Kondakar-Gesangs enthalten, gibt es Hinweise darauf, dass dieser Gesang nicht chorisches, sondern solistisches war. Dies wurde erstmals von T. F. Wladyschewskaja beim Studium des Typographischen Statuts festgestellt. Nach dem auf den Kondakion folgenden Gesang, dem Ikos, enthält dieses Manuskript einen Refrain aus der letzten Phrase des Kondakions, mit der Bezeichnung „Ludne“. Und in der ersten Kondakion (Akathist an die Mutter Gottes), die im Manuskript viermal zitiert wird, wird sie durchweg kontrastiert: „Sänger“ und „Volk“. „Hier meint man“ Menschen, nicht: Chor,

sonst würde das kirchenslawische „Antlitz“ verwendet“, bemerkt Wladyschewskaja vernünftigerweise (52, 612). Unter Hinweis darauf, dass viele Kondakionen „auf ähnlich“ gesungen wurden, schreibt die Forscherin weiter: „Beim Singen ist es äußerst schwierig, die entwickelten Gesänge der Samoglasni (*Selbstgesang*) mit den Texten anderer Kondakionen zu harmonisieren, ohne eine musikalische Linie zu haben. Dies ist selbst für einen erfahrenen Sänger schwierig und bei der Aufführung im Chor praktisch unmöglich. Daher zeugt gerade das System der Zitierung von Samoglasnis zu Unterliedern, die in den typographischen Statuten nicht notiert sind, indirekt davon, dass die altrussischen Kondakionen von einem Solisten und nicht von einem Chor gesungen werden sollten.“

Diese Beobachtungen lassen sich jedoch nicht auf die gesamte Praxis der Kondakionen in Russland verallgemeinern. Möglicherweise haben wir es hier mit einer besonderen klösterlichen Tradition zu tun, die sich im Typographischen Statut niedergeschlagen hat. Charakteristisch für das klösterliche System ist auch, dass dem Solisten nicht ein spezieller Chor von Sängern antwortet, sondern das ganze „Volk“ im Gotteshaus. Der Brauch, dass alle Betenden gemeinsam Hymnen singen, ist in einigen Klöstern noch erhalten. Eine Besonderheit der Typographischen Statuten scheint der Kondakar-Gesang „nach dem Vorbild“ zu sein.

Die Meinung, dass die Kondakionen solistisch vorgetragen wurden, wurde auch in der ausländischen Literatur von I. Gardner vertreten. Als Beweis verweist er u.a. auf die russische Mariä Schutz und Fürbitten-Ikone, die den griechischen Melodiker Roman in feierlichem Gewand und mit einer Schriftrolle in den Händen auf dem Ambo stehend zeigt. Am unteren Rand der Ikone befindet sich eine Unterschrift, deren Text dem Weihnachtskanon entnommen ist, der Roman zugeschrieben wird. Gardner weist darauf hin, dass die Kontakionen in den griechischen Kirchen auf diese Weise gesungen wurden, und kommt zu dem Schluss: „Es ist durchaus möglich, dass diese Ikone den Gesang der Kontakionen im 13. - 14. Jahrhundert abbildet“. „Wenn unsere Überlegungen richtig sind“, fügt er hinzu, „dann ist es sehr wahrscheinlich, dass die Kondakionen in der russischen Kirche im 13. Jahrhundert solo gesungen wurden“ (338, 224).

Die Überzeugungskraft von Gardners Argumenten wird durch die Tatsache geschwächt, dass die Ikone, auf die er sich beruft, aus dem 14. Jahrhundert stammt, als der Kondakar-Gesang bereits nicht mehr in Gebrauch und weitgehend vergessen war. Um sich bei der Lösung von Fragen im Zusammenhang mit dem Kondakar-Gesang auf diese Ikone stützen zu können, muss man außerdem erst einmal beweisen, dass sie in ihrer Komposition wirklich original ist und nicht nach einem griechischen Vorbild geschrieben wurde. Dennoch können die Beobachtungen von Wladyschewskaja und Gardner nicht ignoriert werden. Sie zwingen uns, die Behauptung, der Kondakar-Gesang sei nur eine russische Variante des griechischen asmatischen Gesangs, wenn nicht gänzlich zu verwerfen, so doch zu hinterfragen.

Der Kondakar-Gesang, der einen besonderen Platz in der Gesangskultur der Alten Rus einnimmt, war gleichzeitig nicht völlig isoliert von dem in dem gewöhnlichen Banner verankerten Irmologion- und Sticherongesang. Es gab eine Wechselwirkung zwischen den verschiedenen Arten altrussischer Gesangskunst, die sich sowohl in der Gemeinsamkeit einiger melodischer Formeln als auch in der häufigen Vermischung von Notationssystemen manifestierte: wie bereits erwähnt, finden sich in den Stichera und teilweise in den Irmologion kondakar-spezifische Notationszeichen und manchmal ganze Abschnitte in Kondakar-Schrift⁴⁵; andererseits finden sich in den Kondakari Gesangszeilen und -abschnitte, die sich in ihrer Darstellung nicht von gewöhnlichen Bannerhandschriften unterscheiden.

⁴⁵ G. A. Nikischow weist zu Recht darauf hin (171), zieht aber die falsche Schlussfolgerung, dass „die Komplexität der Intonationsformeln in den Kondakari und Stichera ungefähr gleich ist“ (171, 566). Der Gesang einer Silbe in den Stichera des 12. - 13. Jahrhunderts übersteigt selten drei oder vier Töne, während er in den Kondakarien mit Hilfe der eingefügten Phoneme „ha-he-hu“ usw. manchmal eine Länge von zwanzig oder mehr Tönen erreicht. Daher ist der melismatische Gehalt der Melodie in den Kondakari natürlich viel größer.

Abschließend gibt es noch zwei besondere Fragen im Zusammenhang mit dem Studium des Kondakar-Gesangs. Die erste ist die Frage, wie es zur Verwendung griechischer Wörter und Wendungen in den Texten einiger Gesänge kam, und in einem Fall sogar zur Platzierung des vollständigen griechischen Textes in slawischen Buchstaben unmittelbar nach der slawischen Übersetzung⁴⁶.

⁴⁶ Blagoweschtschenskis Mariä-Verkündigungs-Kondakar (GPB, Q p. I, Nr. 32, Blatt 84 - 84 Rückseite und 84 Rückseite - 85 Rückseite), „Heute wird sich das prophetische Wort erfüllen“ („Simeron to Profitikon“). Sowohl die slawische als auch die griechische Version dieses Hymnus werden mit der musikalischen Transkription desselben Hymnus nach dem byzantinischen Asmatikon aus dem 13. Jahrhundert von K. Levy (356, 79-83) verglichen.

W. M. Metallow verweist auf diesen Umstand, um zu bestätigen, dass der Verkündigungskondakar, in dem dieses Beispiel zu finden ist, direkt aus dem griechischen Original transkribiert wurde (155, 172). Aber warum hielt es der Übersetzer dann für notwendig, nur einen Originaltext zu erhalten und schrieb ihn in kyrillischer statt in griechischer Schrift? Die Erklärung dafür liegt meines Erachtens in dem im 13. Jahrhundert bestehenden Brauch, einige Gesänge gleichzeitig auf Russisch und Griechisch zu singen (vgl. 155, 152). In der zweiten Fassung sangen die russischen Sänger, die kein Griechisch lesen konnten, wahrscheinlich in der zweiten Fassung, was den Übersetzer oder Schreiber dazu veranlasst haben könnte, auf diese Schreibweise zurückzugreifen. Abgesehen von den Ipakoi für die Erhöhung, die im Verkündigungskondakar in zwei Textvarianten dargestellt werden, sind griechische Wendungen in kurzen Chorrefrains oder Ausrufen wie „Ehre sei dir, o Gott“, „Erbarme dich meiner, o Gott“, „Und dem Heiligen Geist“ usw. erhalten, die hier als „Asmatikon“ bezeichnet werden.

Die zweite Frage betrifft eingefügte Phoneme oder mehrfache Wiederholungen von Vokallauten in den Texten der Kondakar-Gesänge. Zwei Arten von eingefügten Silben, die im Kondakar-Gesang verwendet werden, um lange melodische Gesänge zu füllen, wurden bereits erwähnt: das aspirierte „h“ („ha-ha-ha-he-he-hu-hu“) und das nasale oder palatinale „n“ („na-na-ne-ne-ane“ usw.). (?) Der zweite Typ wird verwendet, um unabhängige, vom Text isolierte Formeln zu bilden, die vor dem Beginn des Gesangs oder zwischen dessen Zeilen stehen. Zur besseren Übersichtlichkeit wurden diese Formeln mit roter Tinte geschrieben. Sie sind jenen Intonationsformeln sehr ähnlich, die in der byzantinischen Gesangspraxis als Mittel zur Charakterisierung der Stimme dienten und nach der Buchstabenbezeichnung angebracht wurden. Jeder dieser Formeln entsprach eine spezielle Silbenfolge: in der ersten Stimme - „ananeanes“, in der zweiten - „neanes“, in der dritten - „nana“, usw. (371). Ihre Verwendung im Kondakar-Gesang entspricht jedoch nicht immer den Regeln der byzantinischen Musiktheorie.

Die Rolle von „habuw“ oder „hebuw“ im Kondakar-Gesang wird auf unterschiedliche Weise interpretiert. Nach N. D. Uspenski sind „habuws Techniken der Tongebung, die auf der Aussprache einzelner Guttural- und Lippenlaute beruhen“ (285, 53). I. Gardner vertritt dieselbe Auffassung und ist der Meinung, dass diese Tatsache eher für einen solistischen als für einen chorischen Vortrag der Gesänge des Kondakar-Repertoires spricht (338, 215). Dieses Urteil wird jedoch durch die Tatsache widerlegt, dass eingefügte Silbenformeln wie „habuw“ in der byzantinischen Asmatik, d. h. im Chorgesang, verwendet wurden, während sie im solistischen Psalmgesang nicht zum Einsatz kamen⁴⁷.

⁴⁷ Wie K. Floros bemerkt, „sind es diese Vokalisationssilben und diese eingefügten Buchstaben, die das Kriterium zur Unterscheidung zwischen den Gesängen der griechischen Psalmen und dem Asmatikon bilden“ (334, III, 18).

Offenbar sollten sie die Koordination der Stimmen bei der Ausführung umfangreicher melismatischer Figuren erleichtern und nicht den Feinheiten der Klangerregung dienen.

Die Gründe für das relativ rasche Verschwinden des Kondakar-Gesangs, der im 14. Jahrhundert völlig in Vergessenheit geriet und nicht mehr verwendet wurde, können unterschiedlich sein. Einer davon ist offensichtlich die Fremdheit seiner kunstvoll melismatischen, farbenfrohen Melodie für die Wahrnehmung der breiten Masse. Der Kondakar-Gesang konnte sich nicht durchsetzen, weil er gut ausgebildete, qualifizierte Sänger erforderte, die in den meisten russischen Kirchen nicht vorhanden waren.

Schließlich war das Notationssystem, mit dem seine Gesänge aufgezeichnet wurden, äußerst kompliziert, umständlich und unpraktisch. „Wenn wir nicht von der byzantinischen Chartres-Notation sprechen“, so Floros, „dann werden wir unter der beträchtlichen Anzahl von bewegungslosen Systemen des Ostens und des Westens keines finden, das sich in seiner Komplexität und Differenziertheit neben die altslawische Kondakar-Notation stellen ließe. Nicht nur die ungewöhnliche Vielfalt der Zeichen und ihrer Verbindungen, sondern auch die pedantische Regelung der Funktionen, die sie innerhalb dieses Systems erfüllen, ist entscheidend auffällig. Gleichzeitig ist zu betonen, daß diese hochentwickelte Semigraphie bei aller Vollständigkeit nicht die diastematische (Intervall.- J. K.) Präzision der mittelbyzantinischen Notation besitzt, da die meisten kondakarischen Intervallzeichen für sich genommen, d. h. ohne Berücksichtigung großer Hypostasen, oft eine doppelte oder sogar dreifache Interpretation zulassen“ (334, IV, 34).

Es ist nicht verwunderlich, dass dieses äußerst komplizierte und zugleich unzureichend klare und sichere System, das in vielerlei Hinsicht bereits im 12. Jahrhundert archaisch anmutete, recht schnell seine Untauglichkeit entdeckte. Doch wenn sich der Kondakar-Gesang als ganzheitliches, eigenständiges Phänomen mitsamt dem ihm innewohnenden spezifischen Notationssystem nicht weiterentwickelte, so blieben seine einzelnen Elemente, „aufgelöst“ in anderen Stilkomplexen und Formen der Gesangkunst, in späteren historischen Phasen erhalten. Inwieweit die späteren Formen des melismatischen ethischen Gesangs in der russischen liturgischen Praxis mit dem Kondakar-Gesang der Kiewer Rus verwandt sind und mit diesem in Kontinuität stehen, ist eine Frage, die noch nicht hinreichend geklärt ist und weiterer Untersuchungen bedarf.

MUSIKKULTUR DER EPOCHE DER ENTSTEHUNG DES VEREINTEN RUSSISCHEN STAATES (XIV. - XVI. JAHRHUNDERT)

ALLGEMEINE VORAUSSETZUNGEN FÜR DIE ENTWICKLUNG DER RUSSISCHEN MUSIK IM XIV. - XVI. JAHRHUNDERT

Der Einfall der tatarisch-mongolischen Horden in das russische Land, begleitet von kolossalen Verwüstungen und Verlusten, verursachte eine gewisse Verzögerung in der kulturellen Entwicklung Russlands. Doch im Laufe der Zeit gelang es dem Land, sich mit vereinten Kräften von diesem Schlag zu erholen, und im 14. Jahrhundert gibt es Anzeichen für einen erneuten Aufstieg und eine Wiederbelebung. Dieser neue Aufschwung war mit dem wachsenden Wunsch nach Einheit und Überwindung der feudalen Zersplitterung verbunden, der sowohl von wirtschaftlichen Faktoren als auch von der Notwendigkeit diktiert wurde, alle russischen Länder im Kampf um die Befreiung vom Mongolenjoch zu vereinen. Moskau wurde zum Zentrum der Einigung Russlands, und so wird die gesamte Entwicklungsperiode der russischen Kunstkultur vom 14. bis zum 16. Jahrhundert manchmal als „Moskauer Zeit“ bezeichnet.

Die Rolle Moskaus als Vertreter der gesamtrussischen Interessen zeigte sich besonders deutlich im Jahr 1380, als das vereinte russische Heer unter der Führung des Moskauer Fürsten Dmitri Iwanowitsch den Horden des Khans auf dem Kulikowofeld einen vernichtenden Schlag versetzte, der einen Angriff auf die vollständige Vernichtung des tatarisch-mongolischen Jochs darstellte. Dieser Sieg, der in allen Regionen Russlands ein breites Echo fand, trug zum Aufstieg Moskaus und zur Stärkung der Autorität seiner Fürsten bei. Der Prozess der Einigung der russischen Gebiete um Moskau entwickelte sich im 15. Jahrhundert besonders intensiv. Am Ende dieses Jahrhunderts war das Territorium des vereinigten russischen Staates gebildet, das sich im Norden und Osten bis nach Pomorje, Prikamje und zum Priuralje erstreckte und im Westen und Süden an die Ostsee, Litauen und die Schwarzmeersteppe grenzte. Bereits 1480 warf Russland das Joch der Abhängigkeit von den tatarischen Khans, das mehr als zwei Jahrhunderte lang auf ihm gelastet hatte, vollständig ab. Und in den 50er Jahren des 16. Jahrhunderts wurden unter Iwan dem Schrecklichen die Überreste der Goldenen Horde - die Khanate von Kasan und Astrachan - liquidiert.

In engem Zusammenhang mit der staatlichen Einigung der russischen Länder und der Stärkung der wirtschaftlichen Beziehungen zwischen ihnen stand der Prozess der Bildung der russischen Nationalität. Im 14. Jahrhundert tauchten die Namen „Großrussland“, „Kleinrussland“ und „Weißrussland“ auf, die sich auf die drei ostslawischen Völker bezogen, die sich von der einheitlichen altrussischen Nationalität - Russen, Ukrainer und Weißrussen - unterschieden.

Trotz der Verwandtschaft dieser Völker hatte jedes von ihnen seine eigene Sprache und kulturelle Tradition. Der Prozess der sprachlichen Differenzierung begann sogar noch früher, vor der Entstehung Moskaus, aber im 14. und 16. Jahrhundert nahm er klare, deutlich ausgeprägte Formen an.

Die russische (oder „großrussische“) Sprache, die sich auf der Grundlage des Altslawischen herausgebildet hatte, nahm Elemente verschiedener lokaler Dialekte und Sprachen nicht-slawischer Stämme auf, die an den Nordosten Russlands grenzten, und ordnete sie einer einzigen gemeinsamen Norm unter.

Diese Sprache bildete sich vor allem im Leben selbst, in der direkten Kommunikation der Menschen. Gleichzeitig wurde an der literarischen Festigung ihrer Grundlagen gearbeitet. Die besondere Aufmerksamkeit für das Wort, für die Stilistik

der literarischen Rede war charakteristisch für die neue Strömung in der russischen Literatur, die an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert aufkam.

Literatur und Kunst des moskowitzischen Russlands waren von einem hohen patriotischen Pathos und dem Bewusstsein der Einheit des historischen Schicksals des russischen Volkes durchdrungen. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts wurde in Moskau die Allunions-Chronik verfasst, die den regionalen Separatismus der Appanage-Fürsten verurteilte und den Gedanken bekräftigte, dass das Land seine Unabhängigkeit nur durch eine enge Einigkeit verteidigen könne. Der Aufruf zu Einheit, Frieden und Harmonie wird zu einem der Hauptmotive des künstlerischen Schaffens. In dieser Hinsicht erlangten manchmal Werke Relevanz, die in ihrem Inhalt scheinbar weit von der brennenden Moderne entfernt sind. M. W. Alpatow schreibt über Rubljows „Dreifaltigkeit“: „Das Werk mit kirchlicher Zielsetzung wirft eine lebenswichtige Frage jener Jahre auf, als selbst auf dem Schlachtfeld nur die freundschaftlichen Bemühungen ehemals ungleicher Fürstentümer den Widerstand des uralten Feindes brechen konnten. Wie oft im Mittelalter wurde die in den harten Prüfungen des Lebens erlittene Darstellung in die Form einer kirchlichen Legende gekleidet“ (15, 100).

Die Bedeutung Moskaus als panrussisches Zentrum wurde nicht nur im politischen und wirtschaftlichen Leben, sondern auch auf dem Gebiet der Kultur geltend gemacht. Hier begannen sich die besten kulturellen Kräfte aus verschiedenen russischen Ländern zu konzentrieren, viele Werte der Literatur und Kunst, die in Wladimir, Nowgorod, Pskow und anderen Städten geschaffen wurden, sammelten sich an. Dieser Zustrom war teils natürlich, teils das Ergebnis bewusster und zielgerichteter Bemühungen der weltlichen und geistlichen Obrigkeit. Bereits im 15. Jahrhundert zeichnete sich eine Tendenz zur „Vereinheitlichung“ des gesamten altrussischen Buchbestandes, zur Entwicklung einheitlicher kanonisierter Ausgaben und zur Beseitigung der über mehrere Jahrhunderte angesammelten abweichenden Lesarten und willkürlichen Interpretationen ab. Sie fand ihren Ausdruck in den bereits erwähnten Annalen des frühen 15. Jahrhunderts, in der Revision des gesamten Kodex der biblischen Bücher, die Ende desselben Jahrhunderts unter der Aufsicht von Erzbischof Gennadi von Nowgorod durchgeführt wurde. Die Arbeit nahm in der Mitte des 16. Jahrhunderts besonders weite Ausmaße an, als unter der direkten Aufsicht des Zaren Iwan des Schrecklichen und seines geistlichen Mentors, Metropolit Makarios, eine ganze Reihe von zusammenfassenden Unternehmen durchgeführt wurden, zu denen die Beschlüsse des Stoglaw-Konzils, die Schaffung eines riesigen Pantheons russischer Heiliger, der sogenannten „Makarios Heiligenleben“ (12-bändige Sammlung von Lebensbeschreibungen, die nach dem kirchlichen Kalender angeordnet sind), das monumentale „persönliche“- (illustrierte) Chronikenwerk und das „Stufenbuch“, das eine erweiterte (sehr tendenziöse und zu einem großen Teil phantastische) Ahnentafel russischer kirchlicher und weltlicher Herrscher darstellte, beginnend mit Wladimir I. dem Großen von Kiew.

Diese Maßnahmen hatten einen schützenden Charakter. Sie zielten darauf ab, die Grundlagen des bestehenden Systems zu stärken, alle Aspekte des Lebens und des Denkens der Menschen einem einzigen autoritären Prinzip unterzuordnen. Der Kampf gegen verschiedene Unzulänglichkeiten im Alltagsleben, im Bereich der Kultur und der Aufklärung, in der liturgischen Praxis wurde im Namen der Wiederherstellung der Reinheit der „alten Traditionen“ geführt und nicht mit dem Ziel, radikale Reformen durchzuführen. Jede Art von „Eigensinn“, die Manifestation individueller Freiheit und Unabhängigkeit des Denkens wurde streng verurteilt und als Abweichung von der „wahren Orthodoxie“ betrachtet.

Trotzdem wurden die gebildeten Kreise der russischen Gesellschaft immer kritischer gegenüber dem Dogmatismus der offiziellen kirchlichen Ideologie und stellten einige der Grundlagen in Frage, auf denen ihre unbegrenzte Macht über den Verstand und die Seelen der Menschen beruhte. Diese Oppositionsbewegung nahm zunächst die Form von „Häresien“ an, die sich im Kampf gegen die herrschende Lehre auf religiöse Argumente stützten. In der Zeit vom Ende des 14. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts waren Häresien weit verbreitet und fanden sogar unter den höchsten Geistlichen und dem Bojarenadel Anhänger. Das 16. Jahrhundert ist gekennzeichnet durch eine intensive Entwicklung des sozialen und politischen Denkens, eine Fülle von publizistischen Werken, die sich mit drängenden Fragen des sozio-politischen und kulturellen Lebens der Zeit befassten, einschließlich Fragen der Kunst. Die religiöse und soziale Kritik des 15. - 16. Jahrhunderts geht mit der Entwicklung der Individualität einher. Man begann, den Wert der menschlichen Person anzuerkennen, und das Interesse an ihrer inneren Welt, ihren geistigen Antrieben und Bestrebungen nahm zu.

Diese Tendenzen konnten die Grundlagen der altrussischen Kunst nicht erschüttern. Das 16. Jahrhundert war dagegen von dem Wunsch geprägt, die nationalen Traditionen zu stärken und die Kontinuität mit dem Erbe der Kiewer Rus auf jede erdenkliche Weise zu betonen. Die Formen und Gattungen, die während dieser heroischen Periode im Leben des Volkes entwickelt wurden, behielten ihre Bedeutung vollständig bei. Der mittelalterliche Kanon dominierte weiterhin in allen Bereichen des künstlerischen Schaffens. Das Neue manifestierte sich „von innen“, im Rahmen des Gewohnten, Traditionellen, bereicherte das aus vergangenen Epochen Ererbte und veränderte in gewissem Maße sein Aussehen.

WELTLICHE MUSIKKUNST DER MOSKAUER RUS

Die allgemeinen Prozesse, die die Entwicklung der russischen Kunstkultur im 14. - 16. Jahrhundert kennzeichnen, wirkten sich in den verschiedenen Bereichen unterschiedlich aus. Mehr oder weniger deutlich lassen sie sich jedoch in der Literatur, der Malerei und der Architektur sowie in der Musik nachvollziehen. Hier wie anderswo gibt es Anzeichen für das Neue, das sich in der Entstehung einiger neuer Gattungen, der Bereicherung bereits bestehender Gattungen, einer größeren Freiheit des Ausdrucks und der beginnenden Freisetzung des persönlichen Anfangs manifestiert. All dies konnte noch nicht zu einem Bruch mit dem etablierten Kanon führen. Die Musik entwickelt sich weiterhin im Rahmen der mittelalterlichen Kunststruktur und wird weiterhin von konservativen religiösen und dogmatischen Darstellungen beherrscht. Die weltliche Kunst, die im Volksleben verwurzelt war, wurde verfolgt und als sündhaft und dem Geist der christlichen Frömmigkeit zuwiderlaufend angeprangert. Diese Verfolgung verschärfte sich besonders in der Mitte des 16. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der allgemeinen kirchlichen Reaktion.

Über die weite Verbreitung von Volksliedern und -tänzen in dieser Zeit und das Festhalten des Volkes an den Bräuchen und Riten, die sich in der heidnischen Zeit entwickelt hatten, erfahren wir vor allem aus den Dekreten des Konzils von Stoglaw (1551) und aus Werken der religiösen und denunziatorischen Literatur. Vieles in ihnen ähnelt sowohl inhaltlich als auch stilistisch den Anklagen der kirchlichen Prediger aus den ersten Jahrhunderten des Christentums in Russland. Kapitel 45 der Konzilsakten ist der Verurteilung der Bigotterie und der Überreste des Heidentums im Leben der

Massen gewidmet. In den Anfragen von Zar Iwan IV. an den Heiligen Synod wird äußerst lebhaft die Hochzeitszeremonie beschrieben, wie sie zu jener Zeit abgehalten wurde. Daran beteiligt sind Spaßmacher (Skomorochi), traditionelle Lieder und das Spielen von Musikinstrumenten: „Bei weltlichen Hochzeiten beteiligen sich Spaßmacher am Frohsinn, und Orgelspieler sorgen für Heiterkeit. Geiger sind ebenfalls präsent und spielen dämonische Lieder. Während sie zur Kirche für die Trauungszeremonie gehen, begleitet der Priester das Geschehen mit einem Kreuz, und vor ihm tummeln sie sich mit all diesen dämonischen Festlichkeiten. Die Priester untersagen ihnen nicht, dies zu tun, und es obliegt dem Priester, solche Praktiken zu untersagen“ (150, 72). „Die Beschreibung heidnischer Gedenkfeiern, die in der Nacht vor dem Dreifaltigkeitstag abgehalten werden, von Rusalka-Spielen und Ritualen in der Nacht vor dem Johannistag, unterscheidet sich nur geringfügig von ähnlichen Darstellungen in Chroniken und kirchlichen Lehren des 12. - 13. Jahrhunderts: „Am Dreifaltigkeitssamstag versammeln sich Männer und Frauen in Dörfern und auf Friedhöfen an den Gräbern und weinen laut um den Sarg herum, begleitet von lauten Schreien. Wenn dann die Spaßmacher mit ihren Dudelsäcken und Rasseln anfangen zu spielen, hören sie auf zu weinen und beginnen zu springen, zu tanzen, in die Hände zu klatschen und satanische Lieder zu singen. Auf den gleichen Grabstätten operieren auch Betrüger und Täuscher. An den Tagen von Rusalja, am Tag von Johannes und am Vorabend der Geburt Christi sowie der Taufe Christi versammeln sich Männer, Frauen und junge Frauen für fröhliches Herumziehen, unanständiges Gerede, dämonische Lieder und Tanz“ (150, 74).

Eine Reihe von Zeugnissen aus der gleichen oder einer näheren Zeit zeigen, dass die Liebe zur weltlichen Musik, zu „weltlichen“ Liedern und Tänzern in allen Schichten der Gesellschaft verbreitet war, den Klerus nicht ausgenommen. Metropolit Daniel, einer der Polemiker der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, schreibt darüber. Wie es für die religiöse und lehrende Literatur des Mittelalters typisch ist, bringt Daniel die Liebe zur Musik mit Trunkenheit, Ausschweifung und Lasterhaftigkeit in Verbindung. „Nun sind einige der Heiligen, die diese Presbyter und Diakone und Subdiakone und Leser und Sänger sind, spöttisch, spielen Gusli, Domras und Bogen... und in dämonischen Liedern und in unermesslicher und ungeheurer Trunkenheit und in aller fleischlichen Weisheit und Lust mehr als in geistlicher Liebe“ (88, 555). Derselbe Autor zeichnet ein farbenfrohes Porträt eines Mannes, der zweifellos einem privilegierten Adelskreis angehörte, und nennt unter seinen Lastern seine Vorliebe für „dämonische Schande“, Gusli, Sopeli und Flöten. Man kann auch auf das Gemälde eines Gelages im Pamphlet des Krempriesters „Die wohlwollende Herrscherin und das Landvermessen“, verweisen. Dort werden vielfältige Themen des wirtschaftlichen Lebens, des Alltags und der Sitten angesprochen: „Es werden jedoch bald unzüchtige Dirnen kommen, die Gusli, Geigen und Flöten haben, quietschen und stöhnen, sowie Trommeln und andere dämonische Spielzeuge, und diese werden vor verheirateten Frauen spielen, sich in Raserei begeben, tanzen und obszöne Lieder singen“ (96, I, 487- 488).

Spielmänner

Wo immer von „dämonischen“ heidnischen Liedern und dem Spielen von Instrumenten die Rede ist, tauchen die Spielmänner auf, die fast das gesamte russische Mittelalter hindurch die einzigen Vertreter der weltlichen Musiktradition blieben. Die kirchlichen Schriftsteller schreiben über sie stets mit frommer Empörung und Abscheu und warnen ihre Schäfchen davor, mit diesen vom Gesetz und der

christlichen Kirche abgelehnten Trägern aller Arten von Sünde und Laster in Kontakt zu kommen. Der Stoglaw (*Konzil von Stoglaw*) warnt eindringlich: „In fernen Ländern ziehen die Spielmänner umher und schließen sich in Gruppen von bis zu fünfzig und bis zu siebzig und bis zu hundert Personen zusammen, und in den Dörfern der Bauern essen und trinken sie viel und rauben die Bäuche der Menschen, sie rauben sie sogar auf der Straße aus“ (150, 74).

Wahrscheinlich gab es tatsächlich solche Banden von Vagabunden, die Passanten auf den großen Straßen ausraubten, Bauern ausbeuteten und alle Arten von Tieren aus ihren Ställen stahlen. Spielmänner konnten sich diesen Banden anschließen. Es ist bekannt, dass man sich im Westen im Mittelalter vor fahrenden Musikanten in Acht nehmen musste, die manchmal Gewalt gegen die Bevölkerung von Städten und Dörfern ausübten. Allerdings, um alle Spielmänner in Form von Vagabunden vorzustellen, in Diebstahl und Raub beschäftigt, wäre natürlich falsch. Die Art und Weise, wie sie im Stoglaw geschildert werden, ist sehr tendenziös.

Viele Spielmänner gingen zu einer sesshaften Lebensweise über, indem sie sich unter die städtischen Handwerker mischten oder sich in Bauern verwandelten, die in der Landwirtschaft arbeiteten. Dies belegen die von N. F. Findeisen (294, 149) gesammelten und analysierten Daten aus den Schreiberbüchern von Nowgorod und anderen Städten und Ländern. Für einige dieser sesshaften Spielmänner war die Teilnahme an Spielen aller Art oder an Hausfesten eine Art „Abfallhandel“. Wie aus denselben Quellen hervorgeht, waren die Nowgoroder Besitzungen das Hauptzentrum der Spielmänner. Auf dem Gebiet von Nowgorod gab es eine Reihe von Dörfern und Friedhöfen, in denen Spielmänner lebten; viele dieser Siedlungen trugen die Namen Skomorochow, Skomorochow, Skomoroschicha. In Nowgorod selbst war das Spielmänner-Geschäft sehr weit entwickelt. Von Nowgorod aus verbreiteten sich die Spielmänner in andere Orte. So berichtet die Nowgoroder Chronik von einer Massenrekrutierung von Spielmännern, die 1571 auf Befehl Iwans des Schrecklichen nach Moskau geschickt wurden (294, 143).

Das uns zur Verfügung stehende dokumentarische Material charakterisiert das volkstümliche Leben im betrachteten historischen Zeitraum sehr unvollständig und einseitig. Die Volkskunst jener Zeit war in Wirklichkeit viel reicher und vielfältiger. Neben den alten, traditionellen Formen, die sich im Alltag erhalten hatten, entstanden neue Arten und Gattungen, die die Veränderungen in der Lebensweise und im Bewusstsein der Massen widerspiegeln. Unter dem Einfluss der neuen Lebensbedingungen änderte sich vieles im volkstümlichen Erbe früherer Epochen.

Epische Gattungen im 15. - 16. Jahrhundert

Diese Prozesse spiegeln sich deutlich in den epischen Gattungen wider, die Ereignisse von großer historischer Bedeutung widerspiegeln und die Interessen der gesamten Nation berühren. Es wird allgemein angenommen, dass es in den 15. - 16. Jahrhunderten zu einer Zyklisierung des Heldenepos kommt, wobei einzelne Geschichten zu einem großen, komplexen und vielfarbigem Ganzen zusammengefügt werden. Alle Ereignisse und Personen gruppieren sich um den mit legendären Zügen ausgestatteten Kiewer Fürsten Wladimir I. Die späteren Handlungen im Zusammenhang mit dem Kampf gegen das tatarisch-mongolische Joch wurden in dieselbe Zeit gelegt. Die Berufung auf diese Zeit der „heroischen Jugend“ war eines der charakteristischen Merkmale jener Zeit, als nach langen Auseinandersetzungen

und Zwistigkeiten zwischen den zersplitterten Fürstentümern die staatliche Einheit wiederhergestellt werden sollte. Die Idee der Kiewer Erbfolge spielte im politischen Denken und in der Kultur des Moskauer Russlands eine wichtige Rolle. Die Idee der Nachfolge des Moskauer Staates von der alten Kiewer Macht wurde in der Publizistik und in den Chroniken des 15. - 16. Jahrhunderts sowie in einer Reihe von belletristischen Werken, in denen der Sieg der russischen Armee auf dem Kulikowo-Feld verherrlicht wurde, beharrlich weiterverfolgt (die zahlreichen Anklänge in der „Sadonschtschina“ mit der „Geschichte von Igors Feldzug“ sind in dieser Hinsicht bezeichnend). Diese allgemeine Tendenz spiegelt sich auch in der Volksepik wider.

Die Zyklisierung des Epos war keine mechanische Kompilation. Bei der Kombination einzelner, unabhängiger Lieder, die unabhängig voneinander entstanden sind, wurde vieles neu überdacht und umgedeutet. In der Entwicklung des russischen Heldenepos gab es offenbar zwei Momente, in denen dieser Prozess besonders intensiv war. Der eine bezieht sich auf die Zeit der tatarisch-mongolischen Invasion und der inneren feudalen Wirren, als das Volksepos laut N. L. Dobroljubow nicht nur in der Zeit der tatarischen Invasion, sondern auch in der Zeit der mongolischen Invasion entstand. Laut N. L. Dobroljubow verglich das Volk „unwillkürlich die gegenwärtigen Ereignisse mit den Legenden längst vergangener Zeiten und besang traurig die glorreichen, mächtigen Helden um Fürst Wladimir“ (80, 235). Ein weiterer wichtiger Moment war die Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts - die Zeit der Erreichung der staatlichen Einheit und der vollständigen Befreiung vom tatarischen Joch. Eine Reihe von Ereignissen, die im Epos geschildert werden, erhielten ein neues Licht, das wachsende Bewusstsein der Macht und Unbesiegbarkeit des russischen Landes diente als ideologischer Dreh- und Angelpunkt, um eine Vielzahl unterschiedlicher historischer und legendärer Geschichten zu einem grandiosen Gesamtepos zu vereinen. Es besteht Grund zu der Annahme, dass in dieser Zeit nicht nur der Hauptbereich der heldenhaften Handlungen endgültig definiert und stabilisiert wurde, sondern auch der Komplex der stilistischen Merkmale, die in den Heldenepen der nördlichen Erzähler bis zum Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts überlebten.

Gleichzeitig entstand im 16. Jahrhundert eine neue Gattung historischer Lieder, die im Gegensatz zu den Heldenepen oder „Heldensagen“, die die Erinnerung an die heroische Volksvergangenheit bewahrten, unmittelbar auf die Ereignisse der Gegenwart reagierten. Die poetische Erzählung in diesen Liedern unterscheidet sich von dem Heldenepos. Das historische Lied gibt wahre, tatsächliche Ereignisse wieder, oft mit großer Genauigkeit und Spezifität, seine Helden sind keine verallgemeinerten, überhöhten Figuren mächtiger Heldenepen, sondern real existierende Personen. Einige Forscher schreiben die Entstehung dieser Gattung dem frühen 14. und sogar dem 13. Jahrhundert zu (244, 283). Nach Ansicht der meisten Literaturhistoriker und Volkskundler entstand das historische Lied als eigenständige Gattung, die sich von dem Heldenepos unterscheidet, jedoch erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts¹.

¹ Moderne wissenschaftliche Daten über das historische Lied sind in dem Buch von W. K. Sokolowa (264) am ausführlichsten zusammengefasst.

Der früheste Zyklus historischer Lieder, der in der mündlichen Volksüberlieferung erhalten ist, steht im Zusammenhang mit den Ereignissen während der Herrschaft Iwans des Schrecklichen. Es handelt sich um Lieder über die Eroberung von Kasan, über die Eroberung Sibiriens durch Jermak und über einige Aspekte des persönlichen Lebens des furchterregenden Zaren.

Obwohl die Themen der historischen Lieder des 16. Jahrhunderts recht gut und vollständig erforscht sind, können wir nicht mit völliger Sicherheit beurteilen, wie ihre

musikalische und poetische Struktur zu jener Zeit aussah. Einzelne Aufzeichnungen über sie erscheinen erst im 18. Jahrhundert², also zwei Jahrhunderte nach ihrer Entstehung, während ihre systematische Sammlung und Fixierung von Melodien erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann. Im Laufe der mündlichen Überlieferung näherte sich das historische Lied immer mehr dem Heldenepos an. Die nordrussischen Erzähler trugen es in der gleichen halb-rezitativen Weise und oft sogar zu den gleichen Melodien vor³.

³ Zum Beispiel gibt es zwei Lieder über Iwan den Schrecklichen, die im Sammelband von M. A. Balakirew (23) enthalten sind: „Kostrjuk“ und „Die Einnahme Kasans“. Die zweite davon mit einer ausführlicheren Textfassung befindet sich auch im Sammelband von F. M. Istomin und G. O. Dütsch (93).

In anderen Regionen (z. B. bei den Donkosaken) werden die historischen Lieder eher gesungen, was sie in ihrer melodischen Struktur dem langen lyrischen Lied näher bringt.

Lyrische Ballade

Es ist sehr wahrscheinlich, dass der charakteristische nationale Typus des russischen lyrischen Volksliedes in seinen Grundzügen in der gleichen historischen Zeit der Bildung und Konsolidierung des vereinigten russischen Staates entstanden ist. Dieses Genre ist ein unveräußerliches Eigentum des russischen Volkes, einer der wichtigsten und wertvollsten Aspekte seiner künstlerischen Kultur. Im Gegensatz zur rituellen Folklore, die sich in gleicher oder sehr ähnlicher Form bei allen ostslawischen Völkern (und teilweise bei den Südslawen) erhalten hat, finden wir lyrische Lieder dieser Art weder bei den Ukrainern noch bei den Weißrussen, obwohl natürlich beide ihre eigenen Liedtexte haben. Daraus können wir schließen, dass die lyrische Ballade nicht entstanden sein können, bevor sich drei unabhängige, wenn auch eng verwandte Völker von der einheitlichen altrussischen Nationalität getrennt haben. Seine Entstehung erfolgte also gleichzeitig mit der Bildung der großrussischen Nationalität (siehe: 205, 217-218; 92, 14-16).

Das lyrische Volkslied spiegelte die zunehmende Bedeutung des Persönlichen im Leben und in der Weltanschauung der Menschen wider und markierte eine gewisse Abkehr von den starren Kanons des mittelalterlichen Denkens. Es entstand im 15. und 16. Jahrhundert und erreichte ihre volle Entwicklung im 17. Jahrhundert, als die Krise des mittelalterlichen Weltbildes bereits deutlich sichtbar war. Im 17. Jahrhundert bildete sich das Hauptthema des lyrischen Volksliedes mit seiner deutlich zum Ausdruck gebrachten „antipatriarchalischen“-Ausrichtung heraus. Zu dieser Zeit bildete sich nach Ansicht einiger Forscher auch seine besondere, charakteristische melodische Struktur heraus.

In der lyrischen Ballade mit seiner unerschöpflichen Breite des Atems und der Freiheit der melodischen Entwicklung fanden viele Schriftsteller, Dichter und Kritiker, angefangen bei Raditschew, einen besonders lebendigen und wahrheitsgetreuen Abglanz „der Seele des russischen Volkes“. N. A. Lwow wies in seinem Vorwort zu I. Pratschs Sammlung russischer Volkslieder, die den Grundstein für die Entwicklung der wissenschaftlichen Musikfolkloristik in Russland legte, auf die hohen künstlerischen Verdienste der lyrischen Ballade hin. Das ausgedehnte Lied stellt den

Höhepunkt der Entwicklung der russischen bäuerlichen Volksliedtradition dar, und darin liegt seine bleibende ästhetische und kulturgeschichtliche Bedeutung.

Das lyrische Lied ist viel stärker dem Einfluss der Zeit unterworfen als das rituelle Lied. Seine Melodie ist reicher, vielfältiger und nicht durch die Summe konstanter, feststehender Formeln begrenzt. Eines seiner Hauptmerkmale ist die Variation. Jedes Lied existiert in einer Vielzahl von Varianten, deren Bedeutung im Wesentlichen gleich ist. Neue Varianten entstehen, wenn ein Lied von einem Ort zum anderen geht, wenn es von der älteren an die jüngere Generation weitergegeben wird. Das Lied verändert sich je nach der Umgebung, in der es vorgetragen wird, je nach der Zusammensetzung des Publikums, vor dem der Sänger singen muss, und aus vielen anderen Gründen. Einige seiner Varianten geraten in Vergessenheit und sterben aus, während andere weiterleben und weitere Varianten hervorbringen.

Dies hängt mit der Schwierigkeit einer historischen Untersuchung der Ballade zusammen. Ohne zuverlässiges dokumentarisches Material in Form von Aufzeichnungen von Zeitgenossen können wir nur allgemeine hypothetische Überlegungen über die Entstehung des lyrischen Volksliedes als besondere, eigenständige Gattung und seine Entwicklung im 15., 16. und sogar 17. Jahrhundert anstellen. Es wäre unwissenschaftlich und antihistorisch, bestimmte Beispiele lyrischer Volkslieder, die im 19. und 20. Jahrhundert aufgezeichnet wurden, auf diese ferne Epoche zu übertragen.

Das Eindringen westeuropäischer Instrumente in das höfische Leben

Die Entwicklung wirtschaftlicher und politischer Beziehungen zum Westen, die Auslandsreisen russischer Bürger im Rahmen diplomatischer und geschäftlicher Missionen trugen dazu bei, dass sie verschiedene Aspekte der westlichen Kultur und der Lebensweise in den europäischen Ländern kennen lernten. Trotz der scharfen Verurteilung „heidnischer“ Bräuche durch die Kirche und der Maßnahmen, die die Behörden ergriffen, um die Einwohner Moskaus und anderer russischer Städte vor engem Kontakt mit Ausländern zu schützen, drangen bestimmte Elemente der europäischen Bildung und der Lebensweise westlicher Länder in die russische Realität ein. Auf dem Gebiet der Musik waren diese Einflüsse noch nicht spürbar, hier kann man nur von vereinzelt, mehr oder weniger zufälligen direkten und unmittelbaren Anleihen aus dem Westen sprechen. Aber dennoch gab es solche Fakten. So tauchten am Hof der Moskauer Zaren und in den Häusern der Adelsfamilien gelegentlich Musikinstrumente nach westlichem Vorbild auf.

In diesem Zusammenhang wurde die Aufmerksamkeit der Historiker durch den Chronikbericht über die Ankunft des Kaplans des Augustinerordens und „Orgelspielers“ Iwan des Erlösers⁴ im Jahr 1490 aus Rom erregt, der zusammen mit Andrej Paleologus, dem Bruder der byzantinischen Prinzessin Sophia Paleologus - der zweiten Frau von Iwan III. nach Moskau kam.

⁴ Erlöser ist eine Übersetzung des italienischen Salvator.

Die Heirat des Großfürsten von Moskau mit einem der letzten Vertreter der byzantinischen Kaiserfamilie, der nach der Niederlage von Byzanz durch die Türken Zuflucht im päpstlichen Rom gefunden hatte, trug zur Stärkung der internationalen Beziehungen des Moskauer Russlands bei. Vor allem Ende des 15. Jahrhunderts wurden engere Beziehungen zu Italien geknüpft, aus dem berühmte Architekten und

Vertreter verschiedener Kunsthandwerke kamen, die an der Errichtung und Ausschmückung neuer Prachtbauten beteiligt waren, die das Erscheinungsbild der alten russischen Hauptstadt veränderten. Wie wir aus derselben Chronik erfahren, kehrten russische Botschafter zusammen mit Andrej Paleologos nach Moskau zurück und brachten im Auftrag des Großfürsten eine Gruppe ausländischer Handwerker mit. Der Augustinermönch, um den es hier geht, ließ sich fest in Russland nieder und „entsagte zwei Jahre nach seiner Ankunft seinem Gesetz“, d. h. er konvertierte zur Orthodoxie, nahm sich eine Frau - eine „russische Frau“ - und erhielt von Iwan III. „ein reiches Dorf“ geschenkt und wurde so zum Begründer der russischen Adelsfamilie⁵.

⁵ In der „Genealogie der russischen Fürsten und Adligen“ kommt der Nachname „Spassiteljew“ vor, deren Vorfahr aus dem „Augustinischen Bekenntnis der weißen Mönche“ hervorging (172, 12).

Wir wissen nicht, was dieser katholische Pope-Apostat in Moskau gemacht hat und für welche Verdienste er in den Adelsstand erhoben wurde. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass er eine so hohe Ehre nur dadurch erlangte, dass er den Großfürsten mit seinem Spiel auf einem ausgefallenen Instrument aus Übersee erfreute. Im Text der zitierten annalistischen Nachricht gibt es eine in der Schreibweise unklare, zweifelhafte Stelle, die Anlass zu verschiedenen Vermutungen und Annahmen über den Beruf und die Tätigkeit vom Salvator dem Erlöser gegeben hat⁶.

⁶ Es wurde vermutet, dass er ein Ikonenmaler war, I. E. Sabelin hielt ihn für einen Goldschmied, M. N. Tichomirow schließt aus der Tatsache, dass der Chronist ihn als Kaplan, d. h. als Abt der Kirche bezeichnet, dass es in Moskau am Ende des 15. Jahrhunderts eine katholische Kirche gab (275, 140-141). Doch wenn Iwan der Erlöser im Zusammenhang mit der Gründung einer katholischen Kirche nach Moskau geschickt wurde, blieb er nicht lange deren Vorsteher, denn bereits am 17. Mai 1442 (das vom Chronisten genau festgehaltene Datum) trat er zur Orthodoxie über.

K. M. Obolenski schlug in den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts diese Lesart der Worte - „Orgelspieler“ - vor, die eine Reihe von Historikern der russischen Musik zu der Annahme veranlasste, dass es in der Moskauer Rus des 15. Jahrhunderts Orgeln gab. Diese Stelle allein, selbst wenn wir mit der Richtigkeit einer solchen Lesart einverstanden sind, kann nicht als ausreichender Beweis für diese Tatsache dienen, zumal die Bedeutung der Worte „Orgel“ und „Orgeln“ im alten Russland nicht immer klar war. Wie bereits erwähnt, wurden sie meist in einem kollektiven Sinn verwendet und bezogen sich nicht auf ein Instrument eines bestimmten Typs.

Gleichzeitig ist nicht auszuschließen, dass Iwan der Erlöser (oder Iwan Frjasin, wie er in Russland genannt wurde) ein Organist war und die Möglichkeit hatte, seine Kunst in Moskau zu demonstrieren. Solange wir keine anderen Informationen über die Verwendung der Orgel im Moskauer Hofleben des 15. und 16. Jahrhunderts haben, könnte sich dieses Instrument in den Privaträumen der Großherzogin befunden haben. Es ist bekannt, dass Sophia Palaeologus in der russischen Hauptstadt große Unabhängigkeit genoss und sogar selbst ausländische Botschaften empfing. Es ist nicht verwunderlich, dass die Nichte des letzten byzantinischen Kaisers, die auf jede erdenkliche Weise ihre Herkunft und ihre Treue zu den Traditionen, in denen sie aufgewachsen war, betonte, eine Orgel haben wollte, die in Byzanz seit langem einen ehrenvollen Platz als Instrument für feierliche Hofzeremonien einnahm.

Abbildungen von kleinen Orgeln mit Figuren von Menschen, die sie spielen, finden sich auf Miniaturen des „Buches von Kosma Indikoplow“ (ein Manuskript aus dem 16. Jahrhundert aus Nowgorod) und dem so genannten Godunow-Psalter. Es wird allgemein angenommen, dass diese Bilder von westlichen Vorbildern kopiert wurden. N. F. Findeisen weist auf die fehlerhaften Inschriften im ersten dieser Manuskripte hin, wo die Orgeln als „Zimbeln“ und „Kimbeln“ bezeichnet werden. „Offensichtlich“, so bemerkt er, „hatte der Meisterminiaturist keine genaue Vorstellung von jedem dieser Instrumente“ (294, 173). Der Irrtum des Künstlers oder des Verfassers der Inschriften unter den Zeichnungen lässt sich jedoch recht einfach erklären. Die Bezeichnungen „Zimbal“ oder „Kimbal“ sind aller Wahrscheinlichkeit nach nicht als ein seit biblischen Zeiten bekanntes antikes Instrument zu verstehen, das später im Volksleben Ungarns, Polens, der Ukraine und Weißrusslands weit verbreitet war, sondern als eine freie Transkription des italienischen cembalo - der Bezeichnung für Cembalo, die auch in den Ländern der deutschen Sprache übernommen wurde. Obwohl beide Instrumente im 16. Jahrhundert in Russland bekannt sein konnten, waren sie in der heimischen Musikszene nicht weit verbreitet, und die Bekanntschaft mit ihnen blieb zufällig und gelegentlich. Unter diesen Umständen konnte ein russischer Schreiber sie aufgrund des rein äußerlichen Zeichens der Tonentnahme durch Drücken der Tasten leicht verwechseln.

Der Bericht des englischen Staatsmannes und Kaufmanns Jerome Gorsey über die Orgel und die Klavichorde, die Königin Elisabeth 1586 als Geschenk an Zarin Irina, die Frau von Zar Fjodor Ioannowitsch und Schwester von Boris Godunow, schickte, wird oft zitiert. Dieser geschickte Geschäftsmann, der im Rahmen verschiedener Handels- und politischer Missionen immer wieder nach Russland reiste, schrieb in seinen Reiseaufzeichnungen, dass die ihn begleitenden Personen, die Musikinstrumente spielen konnten, in eine Gesellschaft aufgenommen wurden, zu der er selbst nicht zugelassen war (63, 74). Dabei handelte es sich wahrscheinlich um Abende in den Privatgemächern der Königin, die nur einem sehr kleinen Kreis zugänglich waren. Daraus lässt sich schließen, dass es sich bei der Orgel um ein kleines Positiv handelte, wie es auch in den Buchminiaturen des 16. Jahrhunderts abgebildet ist.

Musikinstrumente nach westlichem Vorbild waren wahrscheinlich nicht nur bei Hofe, sondern auch bei einigen aufgeklärten, europäisierten Bojaren und „vornehmen Leuten“ vorhanden. Im Inventar des Eigentums der Stroganows in ihrem 1565 erbauten Haus in Solwytschegodsk werden beispielsweise „Zimbeln“ aufgeführt. Es besteht kein Zweifel, dass hier das Cembalo gemeint war. Das Inventar wurde zwar erst später, im Jahr 1627, erstellt, aber nach Ansicht von Historikern war ein erheblicher Teil der darin genannten Gegenstände bereits im 16. Jahrhundert vorhanden (179, 397).

NEUES IN DER KIRCHENGESANGS-KUNST

Die Periode des 15. - 16. Jahrhunderts war für die russische Kirchengesangskunst eine bedeutende und fruchtbare Zeit. In dieser Zeit erreichte der Krjuki-Noten-Gesang seine Blütezeit, nachdem er sich von seiner unmittelbaren Nähe zu byzantinischen Vorbildern gelöst und eigenständige, zutiefst originelle Formen entwickelt hatte, die den Stempel einer lebendigen nationalen Originalität trugen.

Lokale Gesangsschulen

Die hohe Blüte der kirchlichen Gesangkunst wurde durch die Entwicklung lokaler Gesangsschulen in der Zeit der feudalen Zersplitterung vorbereitet, über die wir jedoch nur sehr spärliche und wenige Daten haben. Während auf dem Gebiet der altrussischen Literatur, Malerei und Architektur die lokalen Stile hinreichend erforscht sind, um über die Eigenheiten der Wladimir-Susdal-, Rostow-, Twer- und einer Reihe anderer Schulen sprechen zu können, muss sich der Musikhistoriker mit gelegentlichen, bruchstückhaften Hinweisen auf den Kirchengesang in verschiedenen russischen Städten begnügen, die keine Grundlage für eindeutige, konkrete Urteile bieten. So wird in der Laurentianischen Chronik unter 1175 von gewissen „Luzinas Kindern“ berichtet, die bei der Beerdigung von Andrej Bogoljubski sangen (226, 60). Forscher glauben, dass dieser Spitzname vom Namen des Vorstehers des Kirchenchors (Domestik) Luka stammt, der auch ein Pädagoge, ein Erzieher junger Sänger war. Das 1274 in Wladimir versammelte Konzil beschloss, dass nur speziell ausgebildete Sänger, die eine entsprechende Widmung erhalten hatten, im Chor singen durften. N. D. Uspenski zieht die logisch begründete Schlussfolgerung, dass „in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nicht nur in Wladimir, sondern in ganz Russland bereits Kader von Berufssängern herangewachsen waren“ (285, 69).

In der Ipatjew-Chronik ist der Name des „berühmten“ (d.h. verherrlichten) Sängers Mitusa erhalten, der 1240 im Zusammenhang mit seiner Gehorsamsverweigerung gegenüber dem Fürsten Daniel von Galizien erwähnt wird. Die Persönlichkeit dieses Sängers erregte die Aufmerksamkeit vieler Historiker, angefangen bei N. M. Karamsin. Einige Forscher waren geneigt, in ihm einen Vertreter jener hohen Tradition des Heldengesangs zu sehen, die durch das Bild des legendären Bojan verkörpert wird. Diese Version scheint jedoch nicht überzeugend zu sein. Aus dem Text des Chronikprotokolls lässt sich vielmehr schließen, dass Mitusa der Kirchensänger des Bischofs von Peremyschl war (siehe: 253).

So gab es bereits am Ende des 12. und im 13. Jahrhundert in verschiedenen russischen Ländern herausragende Meister des Kirchengesangs, deren Namen bekannt und von Ehre umgeben waren.

Die in ihrer Bedeutung größte unter den Gesangsschulen war die Nowgoroder Schule. Schon im 11. - 12. Jahrhundert war Nowgorod eines der führenden Zentren für die Entwicklung des russischen Kirchengesangs, und diese Rolle behielt es bis ins 16. Jahrhundert und teilweise sogar noch später. Berühmte Nowgoroder Sänger und Sängerinnen wirkten außerhalb ihrer Heimatstadt und leisteten einen großen Beitrag zur Entwicklung und Stärkung der gesamtrussischen Gesangstradition. In Nowgorod dürften viele der neuen Phänomene des Kirchengesangs entstanden sein, die seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts weit verbreitet sind.

Mit dem Wachsen der staatlichen Einheit und der Stärkung der gesamtrussischen Beziehungen auf dem Gebiet der Kultur und der Ideologie kam es zu einem Prozess der Vereinheitlichung und Synthese der verschiedenen lokalen Traditionen in der Gesangkunst. Das Zentrum des kirchlichen Gesangs wurde, wie auch in anderen Bereichen der kulturellen Tätigkeit, Moskau. Die Verlegung der Metropolitensitz von Wladimir nach Moskau im Jahr 1326 spielte dabei zweifellos eine wichtige Rolle. „So wurde Moskau zur kirchlichen Hauptstadt Russlands, lange bevor es zur politischen Hauptstadt wurde“, bemerkt W. O. Kljutschewski (105, II, 24). Die Pracht und Feierlichkeit des Metropolitens-Gottesdienstes verlangte nach einer angemessenen dekorativen, malerischen und musikalischen Ausstattung.

Die Kunst des Kirchengesangs entwickelte sich besonders intensiv im späten 15. und 16. Jahrhundert, als der Prozess der Bildung eines einheitlichen russischen

Staates weitgehend abgeschlossen war und die Bedeutung Moskaus als nationales politisches und kulturelles Zentrum bestätigt wurde. Zu dieser Zeit wurde eine Reihe von Maßnahmen ergriffen, um den Verwaltungsapparat und die Verwaltung des gesamten riesigen Staatsgebiets zu verbessern und die Verteidigungsfähigkeit des Landes zu stärken. Die Mauern des Kremls, die Kathedralen und die Zarenpaläste wurden wiederaufgebaut. Der Facettensaal für feierliche Empfänge - all dies sollte dem äußeren Erscheinungsbild Moskaus den Glanz und die Pracht verleihen, die der Hauptstadt einer Großmacht angemessen waren. Auch der Kirchengesang wurde zu einer Angelegenheit des Staates.

Es wurde ein Hofchor gegründet, der sich aus den besten, ausgewählten Meistern der Gesangskunst zusammensetzte, den so genannten singenden Schreibern des Zaren. Diese Sänger, die zum persönlichen Stab des Zaren gehörten, nahmen am Gottesdienst des Zaren und an feierlichen offiziellen Empfängen teil, begleiteten den Zaren auf Feldzügen und Paradedfahrten. Im Laufe der Zeit erlangte der Chor der souveränen Diakone eine größere Bedeutung und wurde zu einer Art gesamtrussischer Akademie für Kirchengesang. So wie in der Ikonenmalerei seit dem Ende des 15. Jahrhunderts Moskauer Meister den Ton für alle anderen angaben, so diente die Kunst dieser berühmten Moskauer Gruppe als Vorbild und Maßstab für Kirchenchöre.

Das genaue Datum ihrer Entstehung ist nicht bekannt. Die frühesten Hinweise in historischen Dokumenten auf den Hofchor der Moskauer Großfürsten und Fürsten stammen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass er bereits Ende des vorigen Jahrhunderts existierte. N. F. Findeisei stellt die Bildung des Chors der singenden Diakone des Fürsten in Zusammenhang mit der umfangreichen Bautätigkeit Iwans III., dem Bau neuer luxuriöser Gotteshäuser, deren große Räume eine ausreichende Anzahl von Sängern mit guten, klangvollen Stimmen erforderten (294, 241-242) ¹.

¹ Findeisen verbindet die Gründung des Chors der landesherrlichen Geistlichen nur vermutlich, in Form einer Vermutung, mit dem Bau der neuen Mariä-Entschlafens-Kathedrale, die am 12. August 1479 eingeweiht wurde. In einem der späteren Werke heißt es ohne Einschränkung: „1479 wurde der Bau der Mariä-Entschlafens-Kathedrale fertiggestellt...“. Für die Aufführung der kirchlichen Riten in ihr und für die „weltlichen Vergnügungen“ des Hofes wurde der erste professionelle Staatschor in Russland geschaffen...“ (280, 12). Aber erstens gibt es keine Daten, die dieses Datum direkt angeben, und die erste urkundliche Information über den Chor der singenden Diakone des Herrschers erscheint etwa ein halbes Jahrhundert später; zweitens war dieser Chor ein Kirchenchor und konnte kaum an den „weltlichen Vergnügungen“ des Hofes zusammen mit den von der Kirche verfolgten Spielmännern teilnehmen.

Dieser Chor erreichte Mitte des 16. Jahrhunderts während der Herrschaft von Iwan dem Schrecklichen einen hohen Stand. Zu dieser Zeit setzte er sich aus den größten Meistern des Kirchengesangs zusammen, die sich in Russland großer Beliebtheit erfreuten. Einige von ihnen, wie Fjodor Christianin und Iwan Nos, gründeten ihre eigenen Schulen und hatten einen bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung der Gesangskunst. Es ist bekannt, dass Iwan der Schreckliche ein großer Kenner des Kirchengesangs war und sich sogar in gewissem Maße als Autor auf dem Gebiet der liturgischen Poesie betätigte. In den Gesangsmanuskripten des 17. Jahrhunderts sind zwei Stichera auf Worte des Schrecklichen erhalten, deren Urhebererschaft durch die Inschriften belegt ist: „Das Werk des Zaren Johann, Despot von Russland“, „Das Werk des Zaren“².

² In der Veröffentlichung der Stichera (272) werden neben einer Fotokopie des Manuskripts die Transkription des Textes und die Entschlüsselung der Krjuki-Noten-Aufzeichnung in einer Übersetzung in das Fünf-Linien-Notensystem von W. M. Metallow präsentiert.

Eine von ihnen ist dem Gedenken an Metropolit Peter gewidmet, das an seinem Todestag am 21. Dezember gefeiert wird, die andere der Darstellung der Gottesmutter von Wladimir (23. Juni). Schon die Wahl der "Themen" ist recht aufschlussreich. Metropolit Peter, der 1326 starb, war ein aktiver Komplize der Moskauer Fürsten in ihrem Kampf um die Einigung der russischen Länder unter ihrer Ägide, ein Verbündeter und geistlicher Berater von Iwan Kalita. Die tatsächliche Übertragung des Metropolitenamtes an Moskau war der Beginn seiner kirchlichen Hegemonie. Später wurde Peter heiliggesprochen, und seine Asche wurde 1479 in der neu errichteten Uspenski-Kathedrale beigesetzt, auf deren Ikonen ein Bild des ersten Moskauer Metropoliten zu sehen ist, das von den Meistern der Dionisius-Schule angefertigt wurde (95, III, 506-512). Die „wundertätige“ Ikone der Gottesmutter von Wladimir galt als nationales Heiligtum, und ihre Überführung nach Moskau sollte die Rolle der neuen Hauptstadt als einzige legitime Erbin und Hüterin des gesamten geistigen Erbes des russischen Volkes unterstreichen. Somit hatten beide Feste nicht so sehr eine kirchliche als vielmehr eine politische Bedeutung.

Es wurde nun festgestellt, dass der Schreckliche ein weiteres kurioses Werk geistlicher Poesie besaß, den „Kanon an den Engel des Schrecklichen Woiwoden“, unterzeichnet unter dem Pseudonym Parfeni der Hässliche, auf den der Zar - ein Schriftsteller und Publizist - in einem anderen Bereich seiner literarischen Arbeit zurückgriff (135). Während die beiden bisher bekannten Stichera die Grundlagen der offiziellen Ideologie der Moskauer Monarchie bekräftigten, verdankt der Kanon seinen Ursprung eher persönlichen, autobiographischen Motiven. D. S. Lichatschow macht auf die Todesangst aufmerksam, die dieses recht umfangreiche liturgische Gedicht durchdringt, und vergleicht es mit dem „Testament“ Iwans des Schrecklichen, das nach Ansicht der meisten Gelehrten 1572 nach zwei Feldzügen gegen Nowgorod und den dort verübten brutalen Massakern geschrieben wurde (135, 17). Zu dieser Zeit war Iwan der Schreckliche schwer erkrankt und in Erwartung seines bevorstehenden Todes von einer bußfertigen Stimmung ergriffen.

Der Schreckliche schrieb seine liturgischen Texte zu traditionellen, in der liturgischen Praxis bereits etablierten Gesängen. Denn zwei Stichera ähneln den „Kronen des Lobes“ und „O wundersames Wunder“, die bereits in Handschriften aus dem 12. Jahrhundert zu finden sind³.

³ Daher entbehrt Findeisens Vermutung, der Sticheron Iwans des Schrecklichen könnten „von Fjodor Christianin oder Iwan Nos auf Krjuki-Noten übertragen worden sein“ (294, 247), jeder Grundlage.

Im „Kanon des Engels des schrecklichen Woiwoden“ wird für jedes der acht Lieder, die er enthält⁴, ein bestimmtes Irmos aus der ständigen Zusammensetzung der russischen Irmologie angegeben.

⁴ Das zweite Lied wird weggelassen, was in der russischen Kirchengesangspraxis üblich war.

Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts war durch einen bedeutenden Anstieg der kreativen Tätigkeit im Bereich des Kirchengesangs gekennzeichnet. Einer der Anreize für ihre Entwicklung war die Heiligsprechung russischer Heiliger auf den Konzilien von

1547 und 1549. Es wurden neue Gottesdienste und Gesangszyklen zu Ehren der Heiligen geschaffen, die eine gesamtrussische Anerkennung erfahren hatten.

Die weit verbreitete und weit verzweigte Tätigkeit des Kopierens von Gesangsbüchern führte zur Entstehung zahlreicher Unstimmigkeiten, die manchmal auf persönliche Ergänzungen des Notentextes, in einigen Fällen aber auch einfach auf die unzureichenden Lese- und Schreibkenntnisse der Schreiber zurückzuführen waren⁵.

⁵ Bücher verschiedener Art, darunter auch Gesangsbücher, wurden nicht nur in Städten, sondern auch in Dörfern und kleinen Siedlungen geschrieben, während vor dem 15. Jahrhundert, wie L. I. Sobolewski bemerkt, „Bücher, soweit wir wissen, nur in großen Städten und Klöstern geschrieben wurden“ (261, 4).

All dies erforderte die Einführung einer gewissen Ordnung und Einheitlichkeit im Gesangswesen, die Festlegung einheitlicher allgemeiner Normen mit verbindlicher Kraft.

Das Stoglawer Konzil über den Gesang

Eine ähnliche Aufgabe wurde dem 1551 versammelten Konzil von Stoglaw gestellt. In den Beschlüssen des Konzils wurde unter einer Vielzahl von Fragen, die die verschiedensten Aspekte des religiösen Lebens, des Alltags, der Moral und der Bildung betrafen, dem Kirchengesang Aufmerksamkeit geschenkt.

In den Dekreten des Konzils gibt es keinen speziellen Abschnitt über die Kunst des Singens, obwohl es einen speziellen Abschnitt über religiöse Malerei gibt (Kapitel 34 - „Die Antwort des Konzils über Maler und ehrenwerte Ikonen“). Der Kirchengesang wird jedoch an mehreren Stellen und zu verschiedenen Anlässen erwähnt. So wird in Kapitel 36 - „Über die Bücherschulen in allen Städten“, in dem den Priestern, den Diakonen und Subdiakonen „jeder in seiner Stadt“ aufgetragen wird, ihre Kinder zur Erziehung dorthin zu bringen, der Kirchengesang unter den obligatorischen Grundfächern erwähnt: „Und sowohl den Priestern als auch den Diakonen und den Subdiakonen sei es gestattet, in ihren Häusern Schulen einzurichten, damit die Priester, Diakone und alle orthodoxen Christen in jeder Stadt ihre Kinder zur Bildung in Schreiben, Lesen, dem Studium der Heiligen Schrift und dem Kirchengesang des Psalters übergeben können. Und jene Priester, Diakone und Subdiakone, die als Lehrer ausgewählt werden, sollen ihre Schüler in der Gottesfurcht unterweisen sowie in Schreiben, Schriftkunde, Schreiben und Singen, verbunden mit jeder Art von geistlicher Disziplin...“ In den folgenden Zeilen wird das Gebot erneut wiederholt, „das Psalmodieren, das Lesen, das Singen und die liturgische Ehre gemäß dem kirchlichen Ritus“ zu lehren (150, 61).

Aus diesen Zeilen können wir uns ein Bild davon machen, wie der Unterricht in den Grundschulen des 16. Jahrhunderts ablief. Sie beschränkte sich im Wesentlichen auf die Beherrschung von Lesen, Schreiben und Kirchengesang sowie das Auswendiglernen von Gebeten, der wichtigsten Bücher der „Heiligen Schrift“ und der Regeln des religiösen Rituals. Die so genannten „Kollegien“ waren kleine Gruppen, die zu Hause von ausgewählten Geistlichen unterrichtet wurden - „verheiratet und fromm, die Gottesfurcht im Herzen hatten“, d.h. die von ihren moralischen Eigenschaften her den Anforderungen an einen Lehrer und Erzieher entsprachen⁶.

⁶ Die Vermittlung von Lese- und Schreibkenntnissen an Kinder begann im Alter von sieben Jahren und dauerte mehrere Jahre. Es scheint keine bestimmte zeitliche Begrenzung oder Verteilung des Materials nach Jahren gegeben zu haben. (261, 15-17). Eine ungefähre Vorstellung von der Anzahl solcher Gruppen vermittelt eine Zeichnung in der Hagiographie des Mönchs Sergius, auf der er mit zehn anderen Schülern in einem Klassenzimmer sitzt.

Die „Buchsulen“, die nach den Anweisungen des Stoglaws in allen Städten eingerichtet werden sollten, hatten keinen spezifisch kirchlichen Charakter. In ihnen wurden nicht nur Kinder unterrichtet, die Geistliche werden sollten. Die Grundschulbildung wurde für alle mehr oder weniger wohlhabenden Bürger als notwendig erachtet. Urkundliche Belege zeigen, dass die Fähigkeit, lesen und schreiben zu können, im 16. Jahrhundert bei Kaufleuten und Bürgern keineswegs eine Ausnahme war, ganz zu schweigen von Bojaren- und Adelsfamilien, in denen mehr als 50 % der Gebildeten des Lesens und Schreibens mächtig waren. Diejenigen, die eine der beschriebenen Schulen besuchten, erwarben offenbar ausreichende Kenntnisse, um im Kirchenchor mitzuwirken, kannten das Grundrepertoire des Gesangs und konnten manchmal vielleicht auch Krjuki-Noten lesen.

Kapitel 37 der Stoglaw, „Über die heiligen Ikonen und die Korrektur der Bücher“, steht ebenfalls in direktem Zusammenhang mit den Fragen des Kirchengesangs. In diesem Kapitel wurden Vertreter des höheren Klerus mit der Aufgabe betraut, den Zustand der für den Gottesdienst verwendeten Bücher zu überwachen und zu kontrollieren. Alle Bücher sollten sorgfältig geprüft und korrigiert werden, wenn sie Fehler oder Verzerrungen enthielten: „Und wenn die heiligen Bücher des Evangeliums, der Apostel, der Psalter und andere Bücher in irgendeiner Kirche, die noch besteht, als falsch und falsch dargestellt gefunden werden, sollt ihr alle diese heiligen Bücher aus guten Übersetzungen zusammen korrigieren, denn die heiligen Regeln verbieten es und befehlen nicht, die falsch dargestellten Bücher in die Kirche zu bringen und nach ihnen zu singen“ (150, 62).

Das nächste, 38. Kapitel - „Über die Schriftgelehrten“ - warnt vor einer strengen Verantwortung für den Verkauf und die Verteilung korrigierter Bücher. Wenn mangelhafte Bücher gefunden wurden, sollten sie zwangsweise aus dem Verkehr gezogen und erst nach ordnungsgemäßer Korrektur verwendet werden. Dies war eines der Mittel, um die Kirchen, die nicht über genügend Bücher verfügten, mit den notwendigen Büchern zu versorgen.

Eine der Fragen, mit denen sich der Zar an die am Konzil teilnehmenden „heiligsten Väter“ wandte, bezog sich auf den Brauch der „Mehrstimmigkeit“, d.h. der gleichzeitigen Aufführung verschiedener Teile des Gottesdienstes, um dessen Dauer zu verkürzen („aber die Priester singen in ihren Kirchen unordentlich zweimal und dreimal“). Die „Konzil-Antwort“ verlangte, dass der Gottesdienst streng „nach der heiligen Regel und nach den kirchlichen Satzungen und in voller Ordnung und Gelassenheit“ (150, 27) durchgeführt werden müsse. Noch einmal auf dieselbe Frage zurückkommend, mahnt das Konzil erneut: „Plötzlich würden nicht Psalmen und Psalter gesagt werden, noch würden plötzlich Kanons zwei auf einmal gesagt werden.“

Die Verordnungen des Konzils von Stoglaw konnten nicht vollständig umgesetzt werden, zum einen, weil es an ausreichenden Mitteln für ihre Umsetzung fehlte, zum anderen, weil sie zu allgemein und unspezifisch waren. Mit der Aufgabe, die „schwachen“ weltlichen und religiösen Grundlagen zu stärken, berief sich Stoglaw

auf die alten Zeiten. In seiner Ansprache an das Konzil rief Zar Iwan Wassiljewitsch dazu auf, „die alte Tradition zu korrigieren“, „unseren wahren und reinen christlichen Glauben zu korrigieren, der aus den göttlichen Schriften stammt“. Doch weder in den Fragen des Zaren noch in den Antworten der Kathedrale wurden praktische Maßnahmen zur Erreichung dieses Ziels festgelegt. Die Bedeutung des Konzils von Stoglaw bestand hauptsächlich darin, dringende Aufgaben zu stellen und die öffentliche Aufmerksamkeit darauf zu lenken. Die Suche nach konkreten Wegen und Methoden zu ihrer praktischen Lösung zog sich nicht nur durch die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, sondern auch durch einen großen Teil des 17. Jahrhunderts⁷.

⁷ M. N. Speranski stellt fest, dass die Kirchenkonzilien der ersten Hälfte und der Mitte des 17. Jahrhunderts die in den Dekreten von Stoglaw enthaltene Kritik an den Unzulänglichkeiten des modernen Lebens weitgehend wiederholen (268, 158). In der kirchlichen Polemik des 17. Jahrhunderts finden wir viele Gemeinsamkeiten mit den Anklagen von Stoglaw.

Eine dieser Aufgaben war die Korrektur der liturgischen Bücher. Das Stoglaw übertrug die Kontrolle und die Verantwortung für die Umsetzung vollständig den örtlichen Kirchenbehörden - den Oberpriestern und „den ältesten Priestern“, die „zusammen mit allen Priestern in jeder Stadt“ dafür sorgen sollten, dass die Gottesdienste nicht nach unkorrigierten Büchern abgehalten wurden. In der Zwischenzeit gab es eine ganze Reihe komplexer Probleme, deren Lösung nicht in der Macht einzelner Geistlicher lag, vor allem nicht in kleinen Städten, die von den großen kulturellen Zentren entfernt waren. Die Korrektur der Gesangbücher konnte sich nicht auf die Beseitigung offensichtlicher Druckfehler und Entstellungen beschränken. Schon damals gab es offenbar Fragen darüber, welche Gesangsvarianten als „wahr“ und kanonisch anerkannt werden sollten und wie mit getrennter Sprache und Homonymie⁸ in den Gesangstexten umzugehen sei.

⁸ Auf diese Phänomene wird im Folgenden näher eingegangen.

Zu diesen und vielen anderen Fragen gab es keine verbindlichen Erklärungen. Man musste sie auf eigene Faust und auf eigenes Risiko lösen. Es gibt Grund zu der Annahme, dass es bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einzelne Versuche gab, Gesangstexte „für die Sprache“ zu korrigieren. Oberpriester Awwakum behauptete, dass er selbst „adverbielle“ Bücher, die unter Iwan dem Schrecklichen und Fjodor Johannowitsch geschrieben wurden, einsehen musste. Auch die Aufzeichnungen von Gesängen wurden wahrscheinlich nach eigenem Ermessen korrigiert. All dies geschah unkoordiniert, ohne einen gemeinsamen Plan, und konnte nur zu noch größerer Uneinigkeit in der Praxis des Kirchengesangs führen.

Gesangs-Alphabet

Die Entwicklung der Schulbildung im 16. Jahrhundert machte es erforderlich, geeignete Lehrmittel bereitzustellen. Es gab keine Lehrbücher, die auf einer entwickelten Theorie des Faches und einem kohärenten System von pädagogischen Methoden basierten. Um den Schülern das Einprägen der vom Lehrer im Unterricht vermittelten Informationen zu erleichtern, wurden einfache praktische Handbücher

verwendet. Dies waren die kleinen handgeschriebenen Alphabete, die für den Lese- und Schreibunterricht in den Grundschulen verwendet wurden⁹.

⁹ A. I. Sobolewski schreibt: „Der heilige Guri von Kasan verdiente, als er noch auf der Welt war, während seiner Gefangenschaft (zu Beginn des 16. Jahrhunderts) seinen Lebensunterhalt damit, dass er „kleine Bücher für den Unterricht kleiner Kinder“, d.h. Alphabete, schrieb“ (261, 30).

Denselben Charakter hatten auch die singenden „Alphabetbücher“, die zum Erlernen der Krjuki-Noten-Schrift verwendet wurden. Sie waren in der Regel sehr kurz und stellten keine eigenständigen Bücher dar, sondern waren in verschiedenen Singmanuskripten enthalten und umfassten nur wenige Seiten.

Die frühesten erhaltenen Handbücher dieser Art stammen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Sie enthalten nur eine Liste von Bannern, ohne jegliche Erklärung, und ihr Zweck war es, als eine Art Nachschlagewerk für die Krjuki-Noten-Schrift zu dienen. M. W. Braschnikow, der sich speziell mit der Frage der altrussischen musiktheoretischen Hilfsmittel beschäftigt hat, konnte nur vier Gesangs-ABCs aus dem 15. Jahrhundert entdecken. Er stellt in gewisser Weise den archaischen Charakter dieser Alphabete fest, einschließlich einer Reihe solcher Zeichen, die zu dieser Zeit bereits nicht mehr in Gebrauch waren und in gewöhnlichen Gesangshandschriften nicht zu finden sind (37, 26).

Im 16. Jahrhundert nimmt die Zahl der Alphabete beträchtlich zu, und es sind mindestens Dutzende. Die Zusammensetzung der Gesangszeichen und die Reihenfolge ihrer Aufzählung werden im Wesentlichen stabilisiert. Die einfache Liste der Zeichen wird manchmal durch einen Kommentar - „wie es gesungen wird“ - ergänzt. In den verschiedenen Alphabeten ist er ungefähr gleich und variiert nur in Details. Diese Interpretationen beruhen ausschließlich auf praktischen Erfahrungen und bewährten Traditionen, außerhalb derer ihre Bedeutung unverständlich bleibt. Zum Beispiel: ein einfacher Haken - „wird ein wenig höher als die Linie vorgetragen“, ein düsterer Haken - „höher als ein einfacher“, ein leichter Haken - „höher als ein düsterer“; „und ein leichter Pfeil sollte mit einer Stimme hochgehalten werden, zwei Schritte sollten hochgehalten werden“; „ein einfacher Artikel sollte wenig stehen“, „ein düsterer Artikel sollte höher als ein einfacher, niedriger als ein leichter sein“. Aus den obigen Erklärungen ist ersichtlich, dass der düstere Haken höher gesungen wird als der einfache, der leichte höher als der düstere usw. Dass der leichte Pfeil zwei melodische Aufwärtsstriche mit einem Stopp auf dem letzten Ton anzeigt. Dass der Artikel einen rhythmisch getragenen, ausgedehnten Ton anzeigt und seine verschiedenen Varianten (einfach, düster, leicht) sich in der Tonhöhe genauso zueinander verhalten wie in der Hakenfamilie. Aber darüber, wie groß das Intervall zwischen dem Haken düster und hell genau ist, oder inwieweit der durch den Artikel angezeigte Ton länger dauert als der durch den Pfeil ausgedrückte Ton, sagt das „ABC“ nichts. Manchmal wird jedoch die Erklärung des Banners durch einen bloßen Hinweis auf die „Sitte“ ersetzt.

Meister des Kirchengesangs

Auf dem Gebiet des Kirchengesangs, wie auch in der religiösen Malerei oder der Buchgrafik, traten einige herausragende Meister hervor, Ihre Werke wurden zum Vorbild und wurden immer wieder kopiert und nachgeahmt. Um die prominentesten und maßgeblichen Meister bildeten sich Gruppen von

Schülern und Anhängern, und es entstanden Schulen, die ihre eigenen Versionen von Gesängen und eine besondere Art der Intonation hatten. Das Vorwort zu einem Sticheron aus der Sammlung von M. A. Obolenski (siehe: 282, 19-23), das in der musikhistorischen Literatur häufig zitiert wird, enthält eine ganze „Genealogie“ berühmter russischer Sänger aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert. Die ältesten unter den von ihm genannten Meistern sind die aus Nowgorod stammenden Rogow-Brüder Wassili (im Mönchsstand Warlaam) und Sawwa.

Die Biographien dieser Meister sind immer noch sehr schlecht erforscht, und in den meisten Fällen muss man sich auf die Informationen beschränken, die in dem erwähnten Vorwort enthalten sind. Über Wassili Rogow ist bekannt, dass er eine glänzende kirchliche Karriere machte und offenbar im hohen Alter als Metropolit von Rostow starb.

Der jungen Leningrader Forscherin S. G. Swerewa ist es kürzlich gelungen, interessante Informationen über die Persönlichkeit von Iwan (Jesaja) Lukoschko zu finden. In der Synodalgesangssammlung des GIM befindet sich ein Oktoechos mit einem beiliegenden Vermerk aufbewahrt, der besagt, dass das Buch im Jahr 1615 vom Archimandriten des Geburtssklosters in Wladimir, Jesaja Lukoschkow, in die Verkündigungs-Kirche in Solwytshegodsk eingefügt wurde.

Der in den Rang eines Archimandriten aufgestiegene Jesaja Lukoschko (oder Lukoschkow), der als junger Mann bei Stefan Golysch im „Ussoljer Land“ studiert hatte, wollte mit diesem Beitrag wahrscheinlich seine Ehre und Dankbarkeit gegenüber seiner Heimatkirche zeigen. Während seiner Zeit als Archimandrit (1602-1621) spielte Lukoschko offensichtlich eine herausragende Rolle im politischen Leben Russlands und zeigte dabei beträchtliche Flexibilität und Gewandtheit. Er war der Beichtvater des falschen Dmitri und beteiligte sich dann an der Wahl von Michail Fjodorowitsch Romanow zum Zarenreich.

Es ist davon auszugehen, dass die anderen in der zitierten Vorrede erwähnten Meister des Kirchengesangs (insbesondere Iwan der Schreckliche und seine Kumpane Iwan Nos und Fjodor Krestianin) eine hohe gesellschaftliche Stellung innehatten und zu ihrer Zeit bedeutende Persönlichkeiten waren.

Zwei große Schulen des russischen Kirchengesangs, die bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts ihre vorherrschende Bedeutung behielten, sind mit dem Namen Fjodor Krestianin oder Christian¹⁰ und Stefan Golysch sowie seines Schülers Iwan (Jesaja) Lukoschko verbunden.

¹⁰ Beide Schreibweisen kommen in Handschriften vor.

Alexandr Mesenez berichtet im Vorwort zur „Bekanntmachung über die konsonantesten Noten“, dass Zar Alexej Michailowitsch, als 1667 die Frage nach der Korrektur der Gesangbücher und der Ausarbeitung einer einheitlichen, koordinierten Revision des Textes und der Gesänge aufkam, „seinem Günstling Pawel befahl, Seine Eminenz Metropolit von Sarsk und Podolsk, wieder Meister zu versammeln, die gut singen können und das Aussehen der Krjuki-Noten, ihre Melodien und Gesänge kennen, sowohl die Moskauer als auch die Christianin - und Ussoljer-Meister, die in den Tönen Poljowka genannt werden (II, 2). Weiter im Abschnitt „Über die Fassungen und ihre Unterschiede“ wird wieder „die alte Christianin -Übersetzung“ erwähnt, die „in vielen Noten, Tönen und Gesängen von den Ussoljer Meisterwerken abweicht“ (11, 15).

Die Christianin - und die Ussoljer-Übersetzung werden von Mesenez konsequent von den zahlreichen Varianten unterschieden, die den Namen des einen oder anderen Meisters tragen. Der Beiname „alt“, der der erstgenannten zugeschrieben wird, deutet darauf hin, dass diese Übersetzung bereits in der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden ist, während die Ussoljer-Übersetzung um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert entstanden ist. Die Stroganows im Ural, wo Stefan Golysch wirkte und wo sein Schüler Iwan Lukoschko seine Arbeit aufnahm, hatten bereits im 16. Jahrhundert einen eigenen Chor. Bei der Inventarisierung der Stroganow-Bibliothek im Jahr 1642 wurden 105 Gesangsbücher gefunden. Einige von ihnen befanden sich bereits in der von Anika Stroganow in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gesammelten Bibliothek (48, 80).

Der Stroganow-Chor war im 16. - 17. Jahrhundert eines der Zentren der Entwicklung der russischen Gesangkunst. Dies erlaubt es, von der Stroganow-Schule des Kirchengesangs in Analogie zum Konzept der Stroganow-Schule in der russischen Malerei als einer ihrer Stilrichtungen im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert zu sprechen¹¹.

¹¹ „Es kann heute als allgemein anerkannt gelten“, schreibt ein zeitgenössischer Forscher, „dass die sogenannte „Stroganow-Schule“ kein lokales Phänomen war, sondern eine der Strömungen im allgemeinen Fluss der Entwicklung der russischen Malerei an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert“ (95. III, 643).

Die „Ussoljer-Übersetzung“ ging über die lokale Bedeutung hinaus und erhielt gesamtrussische Anerkennung. Leider ist es aufgrund der unzureichenden Materiallage nicht möglich, sie im Detail zu untersuchen.

Das Oktoechos von Jesaja Lukoschko war bereits W. M. Metallow bekannt (158, 22), der jedoch nichts zur Klärung der Biographie des Kantors beitrug. Mehrere andere Gesänge desselben Meisters sind inzwischen bekannt (297).

Von großem Interesse ist ein Zyklus von Versen aus dem Evangelium, das von Fjodor Christianin übersetzt wurde und Teil eines Manuskripts ist, das 1955 von W. I. Malyschew im Dorf Ust-Zilma am Petschora-Fluss gefunden wurde (291)¹².

¹² Das Manuskript ist gekennzeichnet, was darauf schließen lässt, dass es aus der Mitte oder der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammt. Da sie aber die Evangelienverse von Fjodor Christianin enthält, der ein Jahrhundert früher arbeitete, müssen wir sie als Abschrift von einem älteren Original betrachten.

Die Bedeutung des Wortes „Übersetzung“ ist in diesem Fall nicht ganz klar: ob es als direkter Hinweis auf die Urheberschaft oder im allgemeineren Sinne der Zugehörigkeit zu einer Schule, einer Stilrichtung, die mit dem Namen des einen oder anderen Meisters verbunden ist, verstanden werden soll. Den Begriff der individuellen Urheberschaft im heutigen Sinne gab es damals noch nicht. Es ist beispielsweise bekannt, wie schwierig es ist, die Werke, die dem Pinsel der größten Künstler jener Zeit entstammen, von den Arbeiten ihrer Schüler und Lehrlinge zu trennen, die unter ihrer direkten Aufsicht oder nach vorgefertigten Mustern entstanden sind. In der handwerklichen, gruppenbezogenen Arbeitsweise wurde die persönliche Urheberschaft weitgehend ausgelöscht. Dennoch lässt sich ein wachsendes Interesse an der Persönlichkeit des einzelnen Meisters, an seiner speziellen, eigentümlichen Art feststellen.

In derselben Quelle, aus der wir über die Arbeit von Fjodor Christianin am Hof Iwans des Schrecklichen und von Stefan Golysch bei den Stroganows im „Ussoljer Land“

erfahren, werden auch Informationen über Strophen, Marienlieder und andere Gesänge von Iwan Nos sowie über einen Nowgoroder Mönch namens Markel Besborody gegeben, von dem der Psalter gesungen wurde.

In der frühesten Zeit war es üblich, die Psalmen (Kathismata) nicht zu singen, sondern sie im Sprechgesang zu rezitieren. Es gibt Hinweise darauf, dass die Lieder manchmal gesungen wurden, mit einem einfachen Gesang, der dem Psalmodieren nahe kommt (52, 619–620). Es ist jedoch nicht bekannt, wie weit verbreitet diese Praxis war; es ist möglich, dass der Gesang der Kathismata nur in einigen Klöstern akzeptiert wurde. In Manuskripten des späten 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts finden sich gesungene Kathismata, bei denen die Rezitativzeile mit einem melodischen Gesang endet. Es ist anzunehmen, dass es sich dabei um den Psalter von Markel Besborody handelt (285, 154-170).

Schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts erhoben die hartnäckigen Eiferer der Antike ihre Stimme gegen selbstherrliche „Weisheit“ und Zwietracht in kirchlichen Angelegenheiten. So finden sich im „Diskurs der Mönche Sergius und Germanus“ denunziatorische Zeilen, die sich gegen die Verliebtheit in fremde Sitten und die Verheidlichung des klösterlichen Lebens richten: „...Und es werden in ihren Flügeln große Sänger sein, und jeder von ihnen wird seinen Gesang preisen, und über keine Übersetzung von ihnen wird ein Zeugnis vom Himmel gegeben worden sein, und wird auch nicht sein. Und so wird vielen Übersetzungen und unpassenden Artikeln die Ehre zuteil, von einem Übersetzungswerk Ekstase zu erlangen, nicht jedoch vielen. Denn solche Narren waren bekannt, wie Ochsen brüllen sie einander an, in ihrem Eifer ringen sie miteinander, mit den Füßen stampfend und mit den Händen zitternd, mit den Köpfen nickend wie Besessene, Stimmen ausstoßend.“ (31, 27).

All dies war ein Symptom für die Gärung der Gemüter und den Kampf zwischen dem Alten und dem Neuen, der auch die Fragen des Kirchengesangs betraf.

Merkmale des Krjuki-Noten-Gesangs im 15. - 16. Jahrhundert

Der Krjuki-Noten-Gesang des 15. und 16. Jahrhunderts unterscheidet sich in seiner melodischen Struktur erheblich von den frühesten Beispielen russischer Gesangkunst aus dem 12. und 13. Jahrhundert. Der Unterschied ist so groß, dass sie S. W. Smolenski dazu veranlasste, die Idee einer im 14. Jahrhundert durchgeführten Reform des Kirchengesangs auszudrücken, die „nicht weniger bedeutsam war als die Nikon-Umgestaltung unseres Gesangs im 17. Jahrhundert“ (258, 43). Die Parallele zur Gesangsreform des 17. Jahrhunderts, die zur Ablösung der mittelalterlichen Monodie durch eine Mehrstimmigkeit vom Typ des „Partes“ führte, die auf grundlegend anderen ästhetischen und kompositorischen Voraussetzungen beruhte, ist in diesem Fall kaum angebracht. Das Neue, das in der kirchlichen Gesangkunst der Zeit der Bildung des vereinigten russischen Staates aufkam, bedeutete keineswegs einen Bruch mit der etablierten Tradition. Die Grundlagen des Krjuki-Noten-Gesangs blieben gleich: die Gesänge behielten ihre Vokalzugehörigkeit bei, und ihre allgemeine Struktur änderte sich in der Regel nicht. Aber leicht wahrnehmbare Veränderungen in der Zusammensetzung der Gesangszeichen und ihrer Gruppierung zeugen davon, dass sich die melodische Struktur des Krjuki-Noten-Gesangs deutlich von seinen frühen Mustern aus dem 12. bis 13. Jahrhunderts unterscheidet.

Der Umfang des Gesangsrepertoires nahm durch das Auftauchen neuer Gesänge und neuer Varianten von Gesängen erheblich zu. Eine ganze Reihe von Kirchenbüchern wurde zunächst überarbeitet und „auf das Banner“ gesetzt. So

erschieden erst im 15. Jahrhundert die für die liturgische Praxis so wichtigen Gesangsbücher wie das Oktoechos und den Obichod (*alltäglichen Gebrauch*)¹³.

¹³ Der Obichod ist eine Sammlung von Liedern, die die wichtigsten Hymnen der Nachtwache und der Liturgie enthalten. Die Lieder sind in der Reihenfolge des Gottesdienstes angeordnet.

Daraus folgt nicht, dass die in diesen Büchern enthaltenen Hymnen erst zu dieser Zeit entstanden sind. Aber es ist wahrscheinlich, dass sie schon früher aus dem Gedächtnis gesungen, „nachgesungen“ oder vielleicht im Gesang gelesen wurden. Inhalt und Charakter anderer Gesangszyklen haben sich so stark verändert, dass die alten Bücher ihren Zweck nicht mehr erfüllen konnten. Dies gilt insbesondere für die Strophen. Die alten Strophen aus dem 12. - 13. Jahrhundert wurden nicht mehr verwendet und durch andere ersetzt.

Es kann jedoch kaum davon ausgegangen werden, dass dies alles das Ergebnis einer einmaligen Reform war. Die Veränderungen in den Gesangbüchern häuften sich allmählich und führten schließlich zu einer tiefgreifenden Wiedergeburt des Krjuki-Noten-Gesangs. Im 14. Jahrhundert sind sie noch nicht so ausgeprägt, der entscheidende Bruch findet in der zweiten Hälfte des 15. oder an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert statt. B. P. Karastojanow kam bei einem Vergleich von Gesangsbüchern verschiedener Epochen zu dem Schluss, dass die Ausgaben des 14. Jahrhunderts den vorangegangenen noch sehr ähnlich waren, während sich im 15. Jahrhundert eine neue Art der Aufzeichnung entwickelte, die später keine wesentlichen Veränderungen mehr erfuhr (98).

Im Allgemeinen ist sie durch eine Zunahme der Gesangselemente und eine Verringerung der rezitativen Abschnitte gekennzeichnet. Der allgemeine Prozess der melodischen Anreicherung lässt sich auch bei den einfachsten Gesangsarten wie Subobodien oder Irmosi beobachten, obwohl hier das sillabische Prinzip im Wesentlichen beibehalten wird und eine relativ begrenzte Anzahl von Gesangszeichen verwendet wird, meist „einstimmig“ und „zweistimmig“, d. h. zur Bezeichnung von einem oder zwei benachbarten Lauten. Im Bereich des Versgesangs hingegen sind komplexe Pfeiltypen, die melodische Wendungen von drei oder vier Lauten bezeichnen, weit verbreitet; oft gibt es eine ganze Gruppe von Zeichen für eine Silbe des Textes, und sehr selten, nur gelegentlich, findet sich ein rezitatives Großzeichen. Viele Gesänge sind reichlich mit Thetas gespickt, die den Melodien einen raffinierten melismatischen Charakter verleihen.

Homonia

Eine der Besonderheiten der Gesangsmanuskripte aus dem 16. Jahrhundert ist die so genannte gespaltene Sprache, die Homonymie. Das Wesen dieses Phänomens besteht darin, dass die Halbvokale oder reduzierten Vokale ъ und ѣ, die der altslawischen Sprache eigen sind, durch die Vollvokale e und o ersetzt wurden. Zum Beispiel „christoso“ anstelle von „Christos“, „bogo“ anstelle von „bog (Gott)“, „djencce“ anstelle von „dnjen (Tag)“, usw. Der Anfang des sechsten Irmos des ersten Liedes des ersten Vokals in der getrennt gesprochenen Aussprache hat die folgende Form: „Zum Siegeslied singen wir Gott die Wunder, die er getan“. Die korrekte Schreibweise ist: „Wir singen dem Gott, der wundersame Wunder geschaffen hat, ein siegreiches Lied“. Ein weiteres Beispiel ist das Irmos des vierten Liedes der gleichen Stimme. Getrennte Rede: „Höre, mein Herr, dein Gehör, und fürchte dich, deine Werke zu verstehen“.

Der Infinitiv lautet: „Höre auf den Herrn, dein Ohr, und fürchte dich, deine Werke zu verstehen“. Die Umwandlung der Verb-Endung „hom“ in „homo“ ist die Quelle der Definition von „homonía“.

Die meisten Werke über altrussische Musik messen der Entstehung der Teilung große Bedeutung bei. Die gesamte Entwicklung des Krjuki-Noten-Gesangs wird manchmal in drei Perioden eingeteilt, je nach der Aussprache des Textes: die Periode der alten echten Sprache des 11. - 14. Jahrhunderts, als die Gesangstexte der lebendigen Sprache entsprachen; die Periode der geteilten Sprache - vom Ende des 15. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts; die Periode der neuen echten Sprache, die in den 50er Jahren des 17. Jahrhunderts begann, nachdem die Gesangsbücher auf der Grundlage der Zarenurkunde „für die Sprache“ korrigiert worden waren. D. W. Rasumowski, der als erster diese Periodisierung vornahm, führte das Anwachsen der Kirchengesänge im 16. Jahrhundert auf die getrennte Sprache zurück: „Die Einführung einer übermäßigen Anzahl von Vokalbuchstaben in den slawischen Text der Kirchengesänge musste mit der Dauer des Gesangs selbst einhergehen. Eine geringere Anzahl von Vokalen in einem bestimmten verbalen Ausdruck wird natürlich schneller ausgesprochen als eine größere Anzahl in demselben Ausdruck. So wurde die Kirchenmelodie, die über den Text der heiligen Gesänge gelegt wurde, nicht durch sich selbst verlängert, sondern wegen der übermäßigen Anzahl von Vokalbuchstaben im Text, die eine lange Aussprache erforderten“ (226, 67).

Diese Erklärung wäre jedoch nur dann überzeugend, wenn die Gesänge auf dem sillabischen Prinzip beruhten und jede Silbe des Textes einem einzigen melodischen Klang entsprach. Wie bereits erwähnt, zeichnet sich die Gesangkunst des 16. Jahrhunderts durch eine Fülle breiter Gesänge aus, in denen einzelne Silben zu langen melodischen Strukturen gedehnt werden, die manchmal bis zu dreißig oder vierzig oder mehr Töne umfassen, wobei es sich nicht unbedingt um „überflüssige“ Silben der Homonymie handelt.

Viele Gelehrte bringen die Getrenntschreibung mit dem Rückgang der reduplizierten Vokale in der slawischen Sprache in Verbindung. In der lebendigen Sprache geschah dies, wie die moderne Linguistik glaubt, bereits im 11. Jahrhundert, etwas später wurden die entsprechenden Änderungen in der Orthographie der Manuskriptbücher fixiert. Reduzierte Vokale in starker Stellung (d. h. auf betonten Silben) wurden durch voll gebildete Vokale ersetzt, und reduzierte Vokale in schwacher Stellung wurden überhaupt nicht mehr ausgesprochen. Da sie in den Gesangsmanuskripten mit eigenständigen Zeichen gekennzeichnet waren, wurden sie beim Gesang weiterhin intoniert, nachdem sie ebenfalls zu vollen Vokalen geworden waren.

Dies ist die übliche Erklärung, die, wenn sie nicht völlig falsch ist, auf jeden Fall als unzureichend angesehen werden muss. Die übermäßige Einfachheit und Geradlinigkeit dieser Erklärung wurde von den Wissenschaftlern erkannt, die versuchten, sie zu korrigieren (294, 90-92; 285, 324-327). In der Tat stellen sich eine Reihe von verwirrenden Fragen. Wenn der Rückgang der reduzierten Vokale in der lebendigen Sprache und teilweise in der Schrift im 11. Jahrhundert stattfand, warum erscheinen die Ergebnisse dieses Phänomens in den Gesangshandschriften erst mehr als drei Jahrhunderte später, am Ende des 15. Jahrhunderts? Wie ist es zu erklären, dass bei der Überarbeitung und Korrektur der Gesangsmanuskripte im 14. - 15. Jahrhundert, dass die Elemente der Homonymie nicht nur nicht aus den Gesangstexten entfernt wurden, sondern im Gegenteil, dass sie in einem sehr großen Ausmaß zunahmen?

Eine überzeugende Antwort auf diese und eine Reihe anderer Fragen kann nicht gefunden werden, wenn wir auf der Grundlage linguistischer Fakten bleiben. Die Homonymie ist ein spezifisches Phänomen der Gesangskunst und muss in engem Zusammenhang mit der Entwicklung der Gesangskunst betrachtet werden. Die singende Aussprache hatte ihre eigenen Besonderheiten, die sie von der buchhaften Aussprache unterschieden, und zwar in der ältesten Periode der Entwicklung des kirchlichen Gesangs in Russland, die von einigen seiner Historiker als „die Periode der alten wahren Sprache“ bezeichnet wird. Interessant in dieser Hinsicht sind die Beobachtungen von B. A. Uspenskis Beobachtungen zu den Texten der Kondakarien. Im Typographischen Statut werden die Texte der Kondakarien zweimal ausgeschrieben: zuerst unabhängig, ohne Singzeichen, und dann mit den Zeichen der Kondakariennotation. In der zweiten Version werden die Silben entsprechend dem melismatischen Charakter der Melodie gedehnt, was zu einer großen Anzahl von eingefügten Vokalen führt, die im nicht notierten Text fehlen (siehe: 283)¹⁴.

¹⁴ N. D. Uspenski macht auf „überflüssige“, eingefügte Vokale in den Texten der Verkündigungs-Kondakar (285, 326) aufmerksam.

Das Erscheinungsbild der Aufnahme erinnert stark an die Exposition vieler separater Gesänge des 16. und frühen 17. Jahrhunderts.

Dies deutet darauf hin, dass einige Elemente des feierlichen, reich verzierten Stils des Kondakar-Gesangs zusammen mit der für ihn charakteristischen besonderen Art, den Text auszusprechen, in der neuen historischen Periode bewusst oder unbewusst wiederbelebt wurden. In der Homonymie spiegelte sich die der gesamten russischen Kunst des 16. Jahrhunderts gemeinsame Tendenz zu paradeartiger Eleganz, Großsprecherei und bewusster Komplikation wider.

Die geteilte Sprache wird zur Norm für Gesangstexte. Sie ist nicht nur in traditionellen Beispielen der Gesangskunst zu beobachten, sondern auch in neuen Gesängen, von denen eine beträchtliche Anzahl in dieser Zeit entstanden ist. Gleichzeitig gab es jedoch keine ausreichende Einheitlichkeit in der Schreibweise der Wörter. Ein und dasselbe Wort in ein und demselben Gesang kann in geringem Abstand in verschiedenen Formen - getrennt- und echt-gesprochen - vorkommen. Handelt es sich dabei um einen Zufall, das Ergebnis einer einfachen Unachtsamkeit des Schreibers, oder gibt es eine gewisse Regelmäßigkeit? Diese Frage lässt sich aus rein linguistischer Sicht nicht beantworten. Wie E. Koschmieder richtig feststellt, beruht die Homonymie nicht so sehr auf sprachlichen Faktoren als vielmehr auf der rhythmischen Struktur des Gesangs (352). Meistens, so stellt er fest, erscheint die Homonymie nach einem rhythmisch akzentuierten Melodieton, am schwachen Ende einer musikalischen Phrase¹⁵.

¹⁵ Koschmieders Arbeit über die Homonymie, die in vielerlei Hinsicht interessant ist, ist meines Wissens an den sowjetischen Forschern des Krjuki-Noten-Gesangs vorbeigegangen. Koschmieder macht zwar eine Reihe richtiger Beobachtungen, geht aber von falschen Annahmen aus, indem er versucht, die Entstehung der Homonymie durch ein wörtliches Festhalten an byzantinischen Modellen in den frühesten slawischen Übersetzungen von Kirchengesängen zu erklären. Auf S. 30 bemerkt er selbst, dass slawische Texte oft sehr weit von griechischen Texten abwichen. In späteren Werken änderte Koschmieder seinen Standpunkt zum Verhältnis der slawischen Übersetzungen zu den griechischen Originalen.

Diese Beobachtung wird durch zahlreiche Beispiele bestätigt, auch wenn es Fälle gibt, die ihr widersprechen. Eine absolute Regel kann hier nicht aufgestellt werden. Aber bei allen möglichen Varianten und Abweichungen bleibt die Tatsache der Abhängigkeit der Homonymie von der rhythmischen und gesanglichen Struktur des Gesangs unbestreitbar.

Bezeichnend ist in dieser Hinsicht die sprachlich geteilte Fassung des Amphytheaters des ersten Irmos der ersten Stimme, „Christus ist verwundet“ (Beispiel 18 ¹⁶):

¹⁶ Für eine Analyse dieses Beispiels siehe Buch: 352, 26-28.

Das Wort „Christos“ wird in der ersten und dritten Zeile dieses Irmos in der lautgetreuen Aussprache wiedergegeben, in der zweiten Zeile in der getrennt gesprochenen Aussprache - „Christoso“. Die scheinbare Ungereimtheit wird deutlich, wenn wir uns der Krjuki-Noten-Aufnahme des Gesangs zuwenden. Koschmieder macht darauf aufmerksam, dass in der ältesten flussgetreuen Fassung über dem verkleinerten ъ im ersten und dritten Fall ein Großbuchstabe gesetzt wurde, ein Zeichen, das keine eigenständige melodische Bedeutung hatte und ohne Schaden für das Ganze leicht weggelassen werden konnte, während in der zweiten Zeile die Tasse, die einen wesentlichen Teil des Gesangs bezeichnete, an ihrem richtigen Platz steht. Aber das Notationssystem ist ein gewisses Maß an Formalität. Die Krjuki-Noten-Schrift erlaubte es, innerhalb gewisser Grenzen einige Zeichen durch andere zu ersetzen, ohne dass dadurch das melodische Muster der Melodie beeinträchtigt wurde. Von größerer Bedeutung ist die Komposition des Gesangs, die in der Version mit geteilter Sprache im Wesentlichen gleich bleibt und nur teilweise geändert wurde.

Der Psalmengesang begann in der Regel mit einem aufsteigenden Intervall (initium), nach dem die Stimme eine Zeit lang auf einer Ebene (tenor) ruhte. In der dritten Zeile wird diese Art der melodischen Gestaltung beibehalten, was durch die vier aufeinanderfolgenden Großbuchstaben nach der aufsteigenden Terz bei dem Wort „Christos“ deutlich wird. In der ersten Zeile erhält die Melodie durch den vorübergehenden Klang des F in der anfänglichen Terzwendung und durch die Ersetzung des zweiten Großbuchstabens im nächsten melodischen Abschnitt durch einen Großbuchstaben mit Punkt (d. h. das „einstimmige“ Banner durch ein „zweistimmiges“) einen eher gesanglichen Charakter. Dies hat jedoch kaum Auswirkungen auf den allgemeinen Charakter des melodischen Musters. In der frühen, flussgetreuen Fassung endet die gesamte Struktur auf ähnliche Weise, mit drei progressiv absteigenden Tönen. Da der rezitativische Teil des Gesangs sich frei ausdehnen und zusammenziehen konnte, bestand keine Notwendigkeit, den „zusätzlichen“ Großbuchstaben am Ende des Wortes „Christos“ beizubehalten.

In der zweiten Zeile ist das Verhältnis von Text und Gesang anders. Sie wird komplett gesungen und besteht aus drei Gesängen. Das Wort „Christoso“ wird mit einer melodischen Wendung gesungen, die Teil des Gesangs „eingeladen“ ist und den unveränderlichen Kern aller seiner Varianten bildet. Weiterhin wird das Wort „vom Himmel“ vollständig als „treulose Einladung“ gegeben und beendet die Zeile mit der abgekürzten Version des Liedes „Kolchanez“ (*Köcherträger*)¹⁷.

¹⁷ Diese Melodie wird vollständig in der letzten Zeile des irmos (Beispiel 19) wiederholt.

Die Abfolge der Lieder scheint sich von Anfang an festgelegt zu haben, bereits in der alten ostkirchenslawischen Ausgabe, obwohl später einige melodische Veränderungen vorgenommen wurden. So bestand der Gesang des Wortes

„Christoso“ aus drei Tönen von gleicher Dauer. Erst im 15. Jahrhundert wird das „einstimmige“ Paraklitikon (in anderen Varianten ein Komma mit Kreuz) durch das „zweistimmige“ schnelle Taubensignet ersetzt. Die charakteristische Formel des zweiten Gesangs und der meisten Redaktionen, beginnend mit den frühesten, enthält einen dissonanten Pfeil, der als ihre Hauptmerkmal dient (was im Namen selbst wiedergespiegelt wird). Die abschließende Phrase der zweiten Zeile hat im Vergleich zu den frühen Ausgaben des 12. und 13. Jahrhunderts keine Veränderungen erfahren. Der Ersatz der beiden Zeichen - Tasse und Donnerpfeil - durch einen Wasserlaufpfeil hat keine praktische Gesangsbewandnis. Die kontinuierliche Melodie dieser Zeile und das Fehlen von rezitativischen Elementen darin verhinderten das Kürzen einzelner Melodietöne und entsprechend der Silben des Textes.

Koschmieders Beobachtungen und Schlussfolgerungen, die sich auf die Untersuchung des Verhältnisses zwischen Texten und Gesängen in Irmoi stützen, werden nicht immer bestätigt, wenn wir uns einem breiteren Material zuwenden. So kann seine Behauptung, dass die Homonymie am Ende von Gesängen ausgeschlossen war und nur sehr selten in Zeilenenden vorkommt, nicht auf Strophen und andere Gattungen übertragen werden, die sich durch einen breit angelegten Gesangscharakter der Melodie auszeichnen. Der Schluss einer Zeile war in der Regel der am stärksten gesungene Teil, was in den Aufzeichnungen oft durch Fiten ausgedrückt wurde. Im 16. Jahrhundert wurden die Fiten manchmal "verdünnt" und die darin verschlüsselten melodischen Wendungen mit Hilfe eines regulären Rangbanners vollständig ausgeschrieben. Eine solche detaillierte „Trennschrift“ vermittelt eine klare Vorstellung von der Verteilung der Teile des Gesangs zwischen den Silben des Textes. Bedeutende Teile der Melodie fallen auf die letzte Silbe, und zwar nicht nur, wenn das Wort mit einem vollen Vokal endet, sondern auch in den Fällen, in denen in der alten Volkssprache ein reduzierter Vokal am Wortende stand. Zum Beispiel: «аргеломо» - „Engel“

«грехово» - „Sünde“

«ото девы приятно» - „Von der Jungfrau aufgenommen“

«ндуцимо» - „Gefangenen“

«наши-и-мо-о-о» - „Unsere“

«жена-мо-о» - „Frau“

«ученикомо» - „Jünger“

«мертвынхо-о-о-о-о-о-о-о» - „Tote“

«церкове» - „Kirche“

«возопиемо» - „Geschrei“

«Давыда провозглася» - „David wurde ausgerufen“¹⁸.

¹⁸ Die angegebenen Beispiele sind einer Strophe aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entnommen (GBL. Inventarnummer 304, Nr. 427).

Es ist nicht möglich, ein einziges allgemeingültiges Prinzip der Homonymiebildung aufzustellen. Nur eines ist unbestreitbar: die entscheidenden Faktoren waren in diesem Fall musikalisch, nicht sprachlich. Entgegen der Meinung von Rasumowski war nicht die Homonymie die Ursache für die lange Dauer der Gesänge, sondern im Gegenteil, die Zunahme und das Wachstum der gesanglichen Elemente im Kirchengesang führten zu jener besonderen Art der Vokalisierung der Texte, die als geteilte Sprache bezeichnet wurde.

Der große Gesang

Im ausgehenden 16. Jahrhundert tauchte der Begriff „großer Gesang“ auf, der sich auf die umfangreichsten, melodisch entwickelten Gesänge mit ausgedehnten melismatischen Konstruktionen bezog. Wir finden solche Bezeichnungen zum Beispiel in einer der vollständigsten Strophen des 16. Jahrhunderts (GBL, Inventarnummer 304, Nr. 427), die dem Dreifaltigkeit-Sergius-Kloster gehörte. So findet sich über der Strophe zu Ehren der Gottesmutter „David verkünden“ die Inschrift: „Mehr Banner“ (Blatt 857 Rückseite)¹⁹.

¹⁹ Nach M. W. Braschnikow finden sich die Begriffe „großer Gesang“, „großes Banner“ usw. in Manuskripten vom Anfang des 17. Jahrhunderts (291, 132). Das obige Manuskript macht es notwendig, diese Aussage zu ändern.

Diese Strophe hebt sich jedoch nicht von den anderen Gesängen desselben Manuskripts ab, die keine derartige Inschrift haben, und ist sogar einigen von ihnen in der Breite des Gesangs unterlegen. Man könnte alle Gesänge dieser Sammlung als zum Hauptgesang gehörend betrachten.

M. W. Braschnikow weist auf die Rolle des Fiten-Gesangs bei der Entstehung des großen Gesangs hin. „... Melodische, technische, textliche Merkmale und Vortragstechniken des Fiten-Gesangs“, so der Forscher, „waren eine der Grundlagen, auf denen der große Gesang - ein neues System und eine neue Variante des üblichen Krjuki-Noten-Gesangs - entstand“ (291, 152). Aus einem eingefügten, ornamentalen Element wird ein organisch integrierter Teil des Gesangs. Im großen Gesang treffen wir fast nie auf „heimlich verschlossene“, stenographisch kodierte Formeln, zu denen die Fiten gehören. Sie sind hier in der Regel losgelöst und heben sich nicht von der allgemeinen Aussage ab²⁰.

²⁰ In diesem Sinne ist das bereits erwähnte Manuskript der GBL (Inventarnummer 304, Nr. 427), das nur eine sehr geringe Anzahl von Fiten enthält, bezeichnend.

Ein weiteres graphisches Merkmal des großen Gesangs ist das wiederholte Ausschreiben von Vokalen oder das Setzen von Bindestrichen und anderen Zeichen unter die Banner in langen intrasyllabischen Gesängen, die zu ihrer schriftlichen Fixierung eine ganze Reihe von Gesangszeichen erfordern. Es ist der große Gesang, der in dieser Hinsicht eine besonders auffällige Ähnlichkeit mit den Techniken der Subtextualisierung in der Kondakar-Notation aufweist. Dies gibt natürlich keinen Anlass zu Behauptungen über die intonatorische Verwandtschaft zweier Gesangsarten, die verschiedenen historischen Epochen angehören, die durch mindestens zwei oder drei Jahrhunderte getrennt sind. Es ist lediglich möglich, von der Gemeinsamkeit bestimmter technischer Darstellungsmethoden zu sprechen, die dem Kondakar-Gesang und dem Großen Krjuki-Noten-Gesang als Varianten des russischen melismatischen Gesangs eigen sind.

Ein Beispiel für eine solche „geteilte“ Schreibweise ist die Neujahrsstrophe aus dem oben erwähnten GBL-Manuskript, in der es keine einzige Fite gibt: alle melismatischen Konstruktionen sind in geteilter Form angegeben, mit manchmal bis zu zwanzig oder mehr Bannern pro Silbe²¹ (siehe Beispiel 20).

²¹ Wir finden ähnliche Versionen desselben Hymnus in einer Reihe von Sticherassammlungen aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert. Eine besonders breite

Version ist in der Handschrift ГИМ, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 600 zu finden.

Ein charakteristisches Stilmittel, das auch in Kondakarien verwendet wird, ist das Ersetzen einiger Konsonanten durch andere, die leichter gesungen werden können, wenn sie wiederholt werden. Beispiele sind: «ты-и-и» (*du*), «царю-у-у...» (*dem Zaren*).

Interessante Beispiele für den großen Gesang finden sich in den Stichera des ГИМ, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 1358. Diese kleinformatische²² und kurze Sammlung besteht aus zwei Abschnitten.

²² Das Manuskript ist ein 16°-„Taschen“-Buch. Die Schrift ist fein und dünn, sehr deutlich.

Der erste Abschnitt enthält Stichera für die wichtigsten Feste, die nach dem Kirchenkalender geordnet sind, während der zweite Abschnitt eine Gruppe von fünfzehn Stichera und anderen Gesängen außerhalb der kalendarischen Reihenfolge enthält, die mit der Bezeichnung: „Großer Gesang“ versehen sind. Die Hymnen des zweiten Abschnitts zeichnen sich durch die Länge ihrer Darlegung aus, die durch langes Singen einzelner Silben erreicht wird. Wie in den meisten Beispielen des großen Gesangs sind die Gesänge hauptsächlich in geteilter Schrift geschrieben. Einige von ihnen enthalten Ananeiken, die für die Kondakarien des 12. - 13. Jahrhunderts charakteristisch sind und im 16. Jahrhundert wieder aufgegriffen wurden²³.

²³ Einige Wissenschaftler führen diese bereits in Vergessenheit geratene Technik, die für den griechischen melismatischen Gesang charakteristisch ist, auf die byzantinisierenden Tendenzen der offiziellen russischen Ideologie des 16. Jahrhunderts zurück.

In den ersten Zeilen der Weihnachtssticherons am Ende des Wortes „Salböl“, das wir zitieren, gibt es zum Beispiel einen langen Gesang mit der Verwendung der eingefügten Silben „ane“ - „na“ - „ne“ - „ni“ (Beispiel 21).

Eines der charakteristischsten Beispiele für große Gesänge sind die Evangelienstichera. In Handschriften des 16. und frühen 17. Jahrhunderts wird dieser Hymnenzyklus in zwei Fassungen präsentiert, die sich durch den unterschiedlichen Grad des Gesangs unterscheiden. In der ersten Fassung überwiegt das neumatische Prinzip, und einige Gesangsabschnitte sind mit Hilfe von Fiten kodiert (GBL, Inventarnummer 224, Nr. 34, Blatt 417-422). Die zweite, melodisch umfangreichere Ausgabe ist ganz in geteilter Schrift geschrieben, ohne Hervorhebung der Fitenwendungen (GBL, Inventarnummer 304, Nr. 427, Blatt 421 ff.). Es gibt einige Übereinstimmungen zwischen diesen beiden Ausgaben, die offenbar auf eine einzige ältere Quelle hinweisen²⁴.

²⁴ Die ГИМ-Handschrift aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert (Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 1240) enthält beide Versionen. Die eine stimmt fast vollständig mit dem GBL-Manuskript, Inventarnummer 224, Nr. 34, überein, die andere ist in melodisch erweiterter Form mit Fiten-Teilungen wiedergegeben. Varianten, die der ersten Fassung nahe kommen, finden sich auch in den ГИМ-Handschriften, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang Nr. 600 und Nr. 1348.

Da die Hymnen in beiden Varianten in metrischer Schrift geschrieben sind, kann man sich ihren tatsächlichen Klang nur annähernd vorstellen. Anhand einer Reihe von

Merkmale lässt sich jedoch ein Zusammenhang zwischen der Sticherovariante des GBL, Inventarnummer 304, Nr. 427 und dem Gesang des oben erwähnten Ust-Zilma-Manuskripts, wo die Evangelienstichera mit dem Hinweis „Krestianin-Übersetzung“ versehen sind.

Demestvenny-Gesang

Die vorangegangene Darstellung führt uns zur Frage nach dem Demestvenny-Gesang, seinem Ursprung, den Besonderheiten seiner melodischen Struktur, seiner Bedeutung und seinem Platz unter den verschiedenen Arten des Gesangs. Die Bezeichnungen „Demestvo“ und „Demestvenny-Gesang“ tauchen in den Gesangbüchern erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf, aber die Entstehung dieser Art von Kirchengesang geht auf eine frühere Zeit zurück.

W. W. Stassow, von dem die erste spezielle Arbeit zu diesem Thema stammt, war der Meinung, dass der Demestvenny-Gesang bereits in der Kiewer Rus existierte und eine Art improvisierter, virtuoser Gesang war, der nicht in Gesangsbüchern festgelegt war und frei von strengen Kanons war: „Da aber dieser Demestvenny- oder Virtuosen-gesang nicht streng gesetzlich, nicht kirchlich vorgeschrieben, sondern nur erlaubt war, musste er natürlich mehr und mehr die Farbe der Individualität der Komponisten und der russischen Nationalität annehmen“ (271, 44).

Diese Ansicht wurde auch von so bedeutenden Gelehrten des russischen Kirchengesangs wie Rasumowski und Preobraschenski vertreten (226, 183-184; 214, 23-24). Anderen Gelehrten zufolge entwickelte sich der Demestvenny-Gesang aus dem Kondakar-Gesang.

All dies ist jedoch nur Spekulation und wird durch keinerlei dokumentarische Daten gestützt. Moderne sowjetische Wissenschaftler führen den Ursprung des Demestvenny-Gesangs auf die Mitte des 15. Jahrhunderts zurück. Die früheste Erwähnung finden wir in einem Bericht über den Tod von Fürst Dimitri Krasny (1441). Als der Fürst seinen Tod nahen spürte, begann er, so der Chronist, „den Demestvenny-Gesang „Singet dem Herrn und preist ihn für immer und ewig“ zu singen...“²⁵

²⁵ Die meisten Autoren führen diesen Bericht in den relativ späten Auferstehungs-Chroniken an. Doch wie B. A. Schindin feststellt, findet er sich bereits in der Moskauer Chronik des späten 15. Jahrhunderts, was seine Plausibilität bestätigt (308, 121-122).

In der ersten Zeit seines Bestehens wurden die Demestvenny-Gesänge jedoch in den üblichen Bannern aufgezeichnet und unterschieden sich nicht durch auffällige äußere Merkmale vom übrigen Gesangsrepertoire. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde eine spezielle Demestvenny-Notation entwickelt und der Demestvenny-Gesang als eigenständiger Typus der Gesangkunst definiert.

In den Denkmälern dieser Zeit wird der Demestvenny-Gesang „rot“ (d.h. schön, luxuriös, prächtig) genannt. Er zeichnet sich durch die Breite des Gesangs und den Reichtum an melodischen Verzierungen aus und gehorcht nicht dem System der Osmoglasie. Schon Stassow wies darauf hin, dass diese Art des Gesangs hauptsächlich bei besonders feierlichen Anlässen und an den Tagen großer Feste verwendet wird (271, 44). Dies wird durch spätere Forschungen bestätigt. Es ist ganz natürlich, dass sich der Demestvenny-Gesang, der sich durch seine Anziehungskraft

auf besondere Feierlichkeit und prächtige Pracht auszeichnet, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts voll entfaltet und in der Gesangspraxis gefestigt hat.

Abgesehen von dem weitgehend veralteten Artikel von W. W. Stassow gab es bis vor kurzem keine speziellen Werke, die sich mit dem Studium des Demestvenny-Gesangs befassten, und die Vorstellungen darüber waren sehr vage. Nützliche neue Informationen sind in dem Buch von I. Gardner enthalten, das sich mit dem Problem des Ursprungs der Demestvo- und Demestvenny-Notation beschäftigt (337). Der deutsche Gelehrte stützte sich bei seiner Arbeit jedoch auf zu wenig Material, weshalb einige seiner Schlussfolgerungen nicht überzeugend genug waren. Die Fragen nach dem Ursprung, der Struktur und der künstlerischen Besonderheit des demnestischen Gesangs werden in einer Reihe von Publikationen von B. A. Schindin (306-308), basierend auf einem sorgfältigen Studium des umfangreichen handschriftlichen und dokumentarisch-historischen Materials, und dann von G. A. Poschidajewa ausführlich behandelt.

Da der melodische Inhalt der altrussischen Monodie untrennbar mit ihrer grafischen Darstellung verbunden war, mussten zunächst die Besonderheiten der Demestvenny-Notation erforscht werden. Bereits im 19. Jahrhundert versuchten einige Gelehrte, ihre Geheimnisse zu ergründen. D. W. Rasumowski erstellte ein „Alphabet“ der Demestvenny-Notation. Gardner löst dieses Problem eigenständig, indem er dem oben genannten Werk ein ähnliches Alphabet beifügt. Dabei stellt er fest, dass etwa 60 % der Zeichen der Demestvenny- und der Stolpovayanotation (*Säulennotation*) gemeinsam sind.

Der Nachteil all dieser „ABCs“ ist ihr rein empirischer Charakter. Schindin hat versucht, das eigentliche Prinzip der Demestvenny-Notation herauszufinden. Das Hauptmerkmal dieser Notation, so formuliert es der Forscher, ist „die Bildung einer großen Anzahl von Buchstaben aus einer begrenzten Anzahl von grundlegenden grafischen Elementen“ (306, 142).

Diese analytische Herangehensweise erleichtert das Verständnis der Demestvenny-Notation erheblich und bietet einen zuverlässigen Schlüssel zu ihrer Lesung. Die Schöpfer dieser Notation haben nicht etwas völlig Neues erfunden, sondern sich auf die vertraute Schrift des regulären (Säulen-)Banners gestützt und sie auf verschiedene, manchmal recht raffinierte Weise kombiniert.

Im Demestvenny-Gesang wird die Struktur des Gesangs beibehalten, aber die Grenzen der Gesänge werden viel schwankender und beweglicher als im Krjuki-Noten-Gesang. Der Gesang erhält eine andere Rolle bei der Entstehung einer vollständigen Komposition. „Der Anfangsgesang eines Stücks“, bemerkt Schindin, „wird hier sozusagen zum Thema des gesamten Gesangs oder seines Abschnitts. In diesen Fällen sind die gesamte Komposition oder ihre Hauptteile auf der variantenreichen Entwicklung dieses Gesangs aufgebaut“ (307, 117)²⁶.

²⁶ N. D. Uspenski (285, 208) weist auch auf die Varianten des Demestvenny-Gesangs hin.

Auch die rhythmische Struktur des Demestvenny-Gesangs ist eigentümlich. Während die rhythmische Struktur des Krjuki-Noten-Gesangs durch das Verhältnis 1 : 2 bestimmt wird, gibt es in den Demestvenny-Gesängen oft punktierte Figuren, die aus sogenannten „Dehnungen“ resultieren (285, 211). Dadurch erhält das rhythmische Muster des Gesangs einen abwechslungsreicheren und beweglicheren Charakter.

Dies wird deutlich, wenn man die Anfangszeilen desselben Gesangs in zwei verschiedenen melodischen Varianten - Krjuki-Noten- und Demestvenny-Gesang - vergleicht (Beispiel 22). Das Vorhandensein einiger gemeinsamer Elemente in den oben genannten Beispielen macht ihre Unterscheidung noch klarer und deutlicher.

Für viele Forscher waren die Anweisungen in den Manuskripten: „Anfang des Gesangs“ und „Eintritt des Chores“ ein Rätsel. N. D. Uspenski bringt diese Begriffe mit mehrstimmigem Gesang in Verbindung (285, 284-285). Dies wird jedoch durch die Forschungen von G. A. Poschidajewa widerlegt, die feststellt, dass solche Angaben nur in einstimmigen Demestvenny-Gesängen späterer Herkunft vorkommen. Die drei- und vierstimmigen Demestvenny-„Partituren“ enthalten sie nicht. Es ist davon auszugehen, dass einstimmige Demestvenny-Gesänge nach dem Prinzip des Responsoriums gesungen wurden, wobei „Eintritt des Chores“ die Einleitung des Chors und „Anfang des Gesangs“ den Beginn des Gesangs oder des vom Solisten gesungenen Teils bedeutete. In einigen Hymnen wird die Anweisung „Eintritt des Chores“ mehrmals wiederholt, wodurch der Anschein erweckt wird, dass sich der Chor mit dem Refrain abwechselt. Diese Form der Aufführung bedeutet jedoch nicht unbedingt Mehrstimmigkeit. Der Responsoriumsgesang, der der synagogalen Praxis entlehnt ist, war bereits in den ersten Jahrhunderten des Christentums bekannt, lange vor dem Aufkommen der professionellen Mehrstimmigkeit.

Neben dem Demestvenny-Gesang entstand in der betrachteten Epoche eine weitere Gesangsform, der Weggesang. Beide entwickelten sich ungefähr parallel und wurden schließlich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fertiggestellt. Der Weggesang und die ihm entsprechende Notation ist im Vergleich zum Demestvenny-Gesang näher am Säulenbanner. „So“, schreibt Gardner, „nimmt die Wegnotation eine Zwischenstellung zwischen der Säulennotation und der Demestvenny-Notation ein und kann als Bindeglied zwischen diesen beiden Notationen betrachtet werden“ (337, 148). Gardners Ansicht, dass die Wegnotation historisch gesehen der Demestvenny-Notation vorausging und sich bereits im späten 15. oder frühen 16. Jahrhundert voll entwickelte, wird jedoch durch die Studien sowjetischer Wissenschaftler nicht bestätigt.

Vielleicht lag es an ihrer relativen Einfachheit und Nähe zu den üblichen Formen der Säulenschrift, dass sie in der Gesangspraxis weiter verbreitet war als die Demestvenny-Notation. „In Bezug auf den Grad der Verbreitung verschiedener (sekundärer) Arten nicht-linearer musikalischer Notation“, so Braschnikow, „sollte der erste Platz der Weg-Notation (Wege-Banner) und der zweite die Demestvenny-Notation (Demestvenny-Banner) gegeben werden“ (37, 369).

In diesem Sinne ist es bezeichnend, dass bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts die Wegnotation theoretisch erfasst und erklärt wurde. Im „Alphabet“ des Mönchs Christophorus vom Kirillo-Beloserski-Kloster, datiert auf das Jahr 1604, gibt es einen Abschnitt mit dem Titel: „Die Übereinstimmung des Banners mit dem Wegbanner, oder wie der Weg entgegen dem Banner gesungen wird, und die Entscheidung des Wegbanners in welchem Ton.“ Die Zeichen der Wegschreibweise werden hier anhand eines gewöhnlichen Säulenbanners erläutert. Was die Demestvenny-Alphabete betrifft, so erscheinen sie erst Ende des 17. Jahrhunderts, als die Entwicklung des Demestvenny-Gesangs im Wesentlichen abgeschlossen war, und beschränken sich auf eine einfache Aufzählung von Bannern.

Eine der noch ungelösten Fragen in der russischen musikalischen Mediävistik ist die Frage nach dem Verhältnis des großen Gesangs zum Demestvenny-Gesang. Zweifellos gibt es viele Gemeinsamkeiten in der melodischen Gestaltung, und in den Fällen, in denen Proben des Demestvenny-Gesangs mit dem üblichen Säulenbanner

aufgezeichnet wurden, ist es sehr schwierig, zwischen ihnen zu unterscheiden. Andererseits wurden Gesänge, die im so genannten Kasaner Banner aufgezeichnet wurden, das eine Reihe von Elementen der Demestvenny-Notation enthält, manchmal mit den Worten „große Banner“ gekennzeichnet. Es scheint, dass es im 16. Jahrhundert keine hinreichend klare Unterscheidung zwischen dem großen und Demestvenny-Gesang gab; eine gewisse Unterscheidung wurde erst später, im Laufe der weiteren Entwicklung, eingeführt, und das entscheidende Merkmal war nicht so sehr die Art der Gesänge selbst, sondern die Art, wie sie aufgezeichnet wurden.

In der unten erwähnten GIM-Stichera (Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 1240) finden wir eines der beliebtesten Beispiele des Demestvenny-Repertoires - Psalm 136 „Am Fluss Babylon“, allerdings nicht in Demestvenny-, sondern in Säulennotation aufgezeichnet. Die Behandlung des Textes mit Pausen und Wortwiederholungen (siehe Beispiel 23), die dem Kirchengesang im Allgemeinen nicht eigen ist, fällt auf. Gardner bringt diese Technik mit Polyphonie in Verbindung (337, 139). Es gibt jedoch weder in diesem Fall noch in anderen Manuskripten, die denselben Gesang enthalten, Hinweise auf Polyphonie.

Trotz der Seltenheit oder vielleicht sogar Einzigartigkeit solcher Beispiele ist dieses Beispiel als Beweis für die direkte Verbindung und Interaktion von kirchlicher Gesangkunst mit dem Volkslied von Bedeutung. Dieses Beispiel zeigt deutlich die Verwendung von Volksgesangstechniken in Kirchenliedern. Sie kann auch als indirekter Beleg dafür dienen, dass sich im 16. Jahrhundert bereits die charakteristischen Stilmerkmale des lyrischen Langliedes herausgebildet haben.

Nach M. W. Braschnikow, war es im Bereich des großen Gesangs, dass die Interaktion mit Volkslied besonders intensiv war (291, 78). Der Demestvenny - Gesang, der nicht auf den Kreis der kanonisierten Osmoglasie-Gesänge beschränkt war, war auch offen für das Eindringen von Elementen des Volksliedes.

Bußverse

Zu den neuen Phänomenen der russischen Musikkultur des 16. Jahrhunderts gehört das Aufkommen von „Bußversen“, auch „tränenreich“, „versöhnlich“ oder „gewinnbringend“ (zusätzlich, ergänzend) genannt. Diese Gattung entwickelte sich aus den traditionellen kirchlichen Gesängen (Buß-Stichera, Requiem und Fastenhymnen), löste sich von ihnen ab und erhielt eine eigenständige Bedeutung. Bußverse waren nicht mit dem liturgischen Ritual verbunden, sondern wurden in der Freizeit allein oder in kleinen Gruppen gesungen, was ihnen eine sehr persönliche Bedeutung verlieh. Es war, wie der Akademiker W. N. Peretz es ausdrückte, „ein Versuch, eine intime Lyrik auf der Grundlage der kirchlichen Tradition zu schaffen“ (189, 474).

Die Gesänge der Bußverse wurden in Krjuki-Notation geschrieben, und ihre melodische Struktur steht den traditionellen Beispielen des Krjuki-Noten-Gesangs nahe. Normalerweise wurden sie nach Vokalen gruppiert, aber diese Gruppierung ist nicht immer konsequent genug. Die Vokalgesänge waren freien Variationen unterworfen und verloren ihre feste, stabile Form.

Einzelne Beispiele von Bußversen finden sich in Handschriften des späten 15. Jahrhunderts (294, 256-259; 114). Als besondere, eigenständige Gattung bilden sie sich aber erst im nächsten Jahrhundert heraus.

S. W. Frolow stellt fest, dass man in Gesangsbüchern aus den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts manchmal kleine Auswahlen von drei bis sieben Strophen findet. Damals tauchte seiner Meinung nach auch der Begriff auf: „Bußverse, tränenreich und versöhnlich, damit die Seele zur Reue kommt“ (296, 167).

Eines der frühesten Denkmäler, das einen vollständigen, nach Vokalen geordneten Zyklus von Bußversen enthält, ist eine von demselben Forscher entdeckte Handschrift, die auf die Jahre 1557-1558 datiert ist und von einem gewissen Mönch Jelissej, „einem gebürtigen Wologdaer“ stammt. Es enthält insgesamt einundvierzig Verse, darunter sehr populäre Beispiele, die in verschiedenen Versionen in späteren Handschriften wiederholt wiedergegeben wurden.

Dazu gehört der Vers „Nimm mich auf, Einöde“, der das einsame Einsiedlerleben inmitten der Natur preist. Die emotionale Struktur des Verses ist dual. Mit wahrhaft inspirierter Poesie beschreibt der Autor die Schönheit der Natur, die er „mehr als Königssäle und vergoldete Gemächer“ liebte. Gleichzeitig schwingt in dem Gedicht die Angst vor der Einsamkeit mit, was den letzten Zeilen einen fast tragischen Charakter verleiht:

Und ich werde wie ein wildes Tier allein umherstreifen.
Und ich werde von allen Menschen fliehen
Und in den wilden und tiefen Tälern deiner Erde heulen.

Der Text und die Melodie dieses Gedichts haben eine starke Ähnlichkeit mit einem Volkslied. Insbesondere stellt Frolow fest, dass ihre Struktur auf dem Variations- und Strophenprinzip basiert. Es wäre genauer zu sagen, dass es sich um eine Variante der Strophe handelt. Alle melodischen Zeilen sind ähnlich, aber keine wiederholt eine andere; nur einzelne Elemente werden wiederholt, die sich auf unterschiedliche Weise miteinander verbinden (Beispiel 24).

Das Repertoire der Bußverse entwickelte sich schließlich im 17. Jahrhundert, als große Zyklen von ihnen erschienen, in denen die einzelnen Verse sowohl nach Vokalen als auch nach Inhalten geordnet sind, und einige neue Varianten dieser Gattung entstanden.

RELIGIÖSE AUFFÜHRUNGEN

Eines der charakteristischen Phänomene der russischen Kunstkultur des 15. - 16. Jahrhunderts, das ihre neuen, von der Renaissance geprägten Züge widerspiegelt, waren die religiösen Aktionen. Dabei handelte es sich um theatralische Darstellungen einzelner Episoden aus der „Heiligen Schrift“, die in den feierlichen Festgottesdienst eingefügt wurden und ihm einen besonderen Glanz und eine dramatische Bildsprache verliehen. Die am weitesten entwickelten Elemente der Theatralik waren die „Passionsschauspiele“, die auf der biblischen Legende über drei jüdische Jünglinge beruhte, die auf Befehl des babylonischen Königs Nebukadnezar in einen feurigen Ofen geworfen wurden, weil sie sich weigerten, das goldene Kalb anzubeten, aber von einem von Gott gesandten Engel aus dem Himmel gerettet wurden. Die Aufführung der Taten war zeitlich auf bestimmte Tage des Kirchenkalenders abgestimmt. „Das Fest wurde am Sonntag vor Weihnachten („Tag der heiligen Väter“)

oder in der Woche davor („Tag der heiligen Vorfäter“) gefeiert, je nachdem, an welchem Wochentag Weihnachten gefeiert wurde. Diese Aufführung zog stets eine große Zahl von Zuschauern an, darunter einfache Leute aus dem Volk und der höchste Adel. In der Moskauer Uspenski-Kathedrale waren gewöhnlich der Zar und die Zarin anwesend¹.

¹ Laut dem englischen Gesandten D. Fletcher, der sich 1588-1589, während der Regierungszeit von Fjodor Ioannowitsch, in Moskau aufhielt, „nehmen der Zar und die Zarin immer an dieser Feier teil, obwohl sich jedes Jahr dasselbe wiederholt, ohne dass irgendetwas Neues hinzugefügt wird“ (295, 117).

„Die Reihe der Passionsschauspiele“ wurde regelmäßig in der Nowgoroder Sophienkathedrale durchgeführt, wo er möglicherweise zuerst entwickelt wurde. Die Existenz dieser Handlung wurde auch in Wologda und möglicherweise in Wladimir verzeichnet (247, 29).

Es sind mehrere Beschreibungen der „Passionsschauspiele“ überliefert, aus denen sich ihr gesamter Ablauf mit hinreichender Vollständigkeit rekonstruieren lässt².

² Die detaillierteste dieser Beschreibungen ist im „Offiziellen der Nowgoroder Sophienkathedrale“ enthalten, dessen Zusammenstellung auf die späten 20er bis frühen 30er Jahre des 17. Jahrhunderts zurückgeht (301, 58-68). In derselben Publikation (247-253) werden frühere Beschreibungen dieser Aktion aus der „Reihe der Kirche des Erzbischofs von Weliki Nowgorod und Pskow“ (1531-1542) und dem „Offiziellen des Erzbischofs der Nowgoroder Sophienkathedrale“ zitiert, aus dem frühen 17. Jahrhundert. Darüber hinaus gibt es eine gedruckte Ausgabe mit Beschreibungen verschiedener kirchlicher Ämter, darunter ein „Passionsschauspiel“, ausgestellt in Moskau in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ohne Angabe des Jahres (302).

Vom Genre her ist es nichts anderes als eine besondere Variante des liturgischen Dramas, einer mittelalterlichen religiösen Darbietung, die im Westen im 9. - 10. Jahrhundert aufkam und sich später in Byzanz entwickelte (379). Auf russischem Boden nahm es eine eigentümliche Form an, die sowohl ursprüngliche volkstümliche Elemente als auch einige Merkmale der westlichen Renaissancekultur enthielt.

Das liturgische Drama hat einen doppelten Charakter. Es ist nicht losgelöst vom religiösen Ritus, sondern bleibt ein Teil des liturgischen Ritus. Gleichzeitig standen die ihm innewohnenden Merkmale des lebendigen Spektakels, der unterhaltsamen Handlung, des naiven Realismus des Alltagslebens, manchmal sogar der Farce, im Widerspruch zu der erhabenen und kontemplativen Struktur und der abstrakten Symbolik des kirchlichen Rituals. Aus streng kanonischer Sicht waren sie als etwas dem Geist des christlichen Gottesdienstes Fremdes zu betrachten.

Das „Passionsschauspiel“ unterscheidet deutlich zwischen diesen beiden Plänen: liturgisch und theatralisch, mit einer Tendenz zu realistischer Visualität, Konkretheit des Bildes und einer Fülle von dekorativen Effekten. Die an der Aufführung teilnehmenden Figuren spielten nicht nur, sondern vollzogen auch ein Ritual. Vor jeder Aufführung wandten sie sich an den Metropoliten oder Bischof, der den Gottesdienst leitete, um seinen Segen zu erhalten. Der Archidiakon rief die entsprechenden Gesangszeilen aus, die dann abwechselnd von den Diakonen auf beiden Sängerplätzen gesungen wurden. Der Chorgesang wechselte sich mit dem Gesang der Jugendlichen ab, deren Rollen den jungen Sängern zugewiesen wurden.

Bereits in dieser Aufzählung der verschiedenen Gruppen war ein Element der Dramatisierung enthalten. Der Antiphonal- und Resonanzgesang, der den frühesten Formen des christlichen Gottesdienstes bekannt war und von diesen wiederum aus der antiken griechischen Tragödie entlehnt wurde, gilt als Quelle für den Ursprung des liturgischen Dramas. So wird hier die Verbindung zu den einheimischen Grundlagen der Gattung gewahrt. Das Spektakel diente zur Veranschaulichung der Ereignisse, die in den Gesängen, die während der Handlung gesungen wurden, detailliert wiedergegeben wurden. Die Figuren der beiden „Chaldäer“, die die Heranwachsenden in den „Ofen“ stießen und dann beim Erscheinen des Engels vor Angst zusammenbrachen, brachten einen charakteristischen Hauch von grober Hofkomik ins Spiel. Im Verlauf der Handlung tauschten sie Bemerkungen im Sinne des Volksmundes aus. Die Dialoge der Chaldäer ähneln in ihrer Sprache vulgär gefärbten komödiantischen Sketchen, die von Spielmännern auf den Straßen und Plätzen gespielt werden³.

³ Es wird vermutet, dass die Rollen der Chaldäer professionellen Spielmännern zugewiesen wurden, obwohl die Kirche ihnen weiterhin feindselig gegenüberstand und sie als „unreine“ Menschen betrachtete. In Moskau wurden die Chaldäer sogar von Sängern des Zarenchors gespielt (162). In anderen Städten übernahmen wahrscheinlich die Sänger der Bischofschöre diese Aufgabe.

Diese Episoden bildeten einen sehr scharfen und kühnen Kontrast zum allgemeinen feierlichen Ton der ruhigen und gemächlichen religiösen Handlung.

Bei der Aufführung des „Passionsschauspiels“ spielten die Dekoration und die Requisiten eine wichtige Rolle. Das wichtigste Requisit bei dieser Aufführung war der „Ofen“ selbst, der in der Mitte der Kirche vor dem königlichen Tor des Altars ⁴ aufgestellt war.

⁴ Eine Kirchenkanzel wurde manchmal als dekorativer „Ofen“ verwendet (269, 107, 112). Sie wurde aber auch speziell für diese Aufführung angefertigt. So gibt es Informationen, dass einer dieser „Öfen“ 1627 in Moskau auf Anweisung des Patriarchen Philaret angefertigt wurde. Im Inventar der Nowgoroder Sophienkathedrale befindet sich ein „Holzofen mit Gitter“ (269, 112 und 122).

Zusammen mit dem umgebenden Raum bildete er die „Bühnenfläche“, auf der sich die Handlung abspielte. Der Altar wurde für die Dauer der Aufführung in eine Art Hinterbühne verwandelt, aus der die Schauspieler herauskamen. Mit Hilfe einer speziellen Vorrichtung stieg eine bemalte Schaufensterpuppe, die einen Engel darstellte, im entsprechenden Moment herab. Unter dem „Ofen“ befand sich ein Schmiedeofen mit heißen Kohlen, die von den Chaldäern angefacht wurden. Das Herabsteigen des Engels vom Himmel wurde von einem großen Lärm begleitet, der an das Geräusch des Donners erinnerte, und von Flammenblitzen, die mit trockenem, zerkleinertem Gras erzeugt wurden, das von den Chaldäern auf die glühenden Kohlen geschüttet wurde.

Dies war wahrscheinlich der beeindruckendste Moment der ganzen Aktion. Im „Amtsdienste der Sophienkathedrale von Nowgorod“ wird er wie folgt beschrieben: „Und wenn der Erzdiakon das Ende dieses Verses ausrufen wird: Denn der Geist ist kühl und es rauscht, und dann steigt ein Engel herab in den Ofen zu den Jünglingen mit Beben⁵, sehr mächtig mit Donner; aber die Chaldäer werden dann auf beiden Seiten des Ofens niederfallen und sie werden von den Diakonen anstelle des Engelsglühens verbrannt werden“.

⁵ B. I. Dahl gibt die folgenden Bedeutungen dieses Wortes an: „Sturm und Aufregung, Laute der Elemente“, „Erdbeben“, „Zittern, Furcht und Beben“, „Knirschen, Knistern, Knacken“ (72, 437).

Die „Passionsschauspiele“ wurde an einem bestimmten Tag des Jahres während der Mette durchgeführt. Der Gottesdienst verlief in der üblichen Weise bis zum siebten Lied des Kanons⁶, das von den beiden Geistlichen antiphonal gesungen wurde (laut dem Nowgoroder „Offiziellen“ „wird die Mette gemäß dem Statut sogar bis zum 7. Lied gesungen“).

⁶ Das siebte und achte Lied des Kanons basieren auf Kapitel III des Buches Daniel, das die Geschichte der drei jungen Männer erzählt.

Als der Chor den Irmos des siebten Liedes sang: „Auf dem Feld der Anbetung stellte der Folterer manchmal einen Ofen für die göttlichen Weisen auf, in dem die drei Knaben den einen Gott lobten“, näherten sich die Knaben dem Heiligen, um sich segnen zu lassen, und dann führten die Chaldäer sie zum „Ofen“ - das Schauspiel begann. Gleichzeitig gab es von Zeit zu Zeit eine Reihe von Momenten mit rein rituellem Charakter, die den Lauf der Ereignisse gleichsam unterbrachen und den Schwerpunkt auf die betende Betrachtung und das Nachdenken über die Macht und Güte der göttlichen Vorsehung verlagerten. So gingen die jungen Männer, nachdem der Engel in den feurigen Ofen hinabgestiegen war und das Feuer darin erloschen war, nicht sofort wieder hinaus. Sie umrundeten den Raum innerhalb des „Ofens“ dreimal mit Gesängen und trugen den Engel mit brennenden Kerzen in seiner Krone. Dann folgte eine weitere Reihe von Gesängen, die vom Archidiakon gesungen wurden, dann von den jungen Männern gesungen und abwechselnd von beiden Geistlichen wiederholt wurden. Noch einmal wurde das Umschreiten des Kreises mit dem Engel wiederholt, und erst nach all dieser Zeremonie wandte sich der „große Chaldäer“ an den „Heiligen“ mit den Worten: „Herr, segne mich, Ananias zu rufen“. Nachdem er den entsprechenden Segen erhalten hatte, öffnete er zusammen mit seinem Begleiter die Tür des „Ofens“ und ließ einen nach dem anderen die Jugendlichen heraus. Der letzte Teil der Aktion war eine Apotheose, die nicht direkt mit der Geschichte zusammenhing. Die Jugendlichen traten erneut an den „Heiligen“ heran, um ihn mit dem Gesang von „Erfülle diese Despoten“ zu segnen. „Und durch das Los ruft der Heilige die Obrigkeiten und Oberhäupter der Stadt zu sich: Bojaren und Wojewoden und alle Arten von Ordonnanzmännern, und auf der letzten Stufe stehend (d.h. auf der oberen Stufe der Altarerhöhung), gibt der Heilige dem Zaren und der Zarin und dem Zarewitsch und den Zarewnas und dem Patriarchen den Segen. Die Diakone, die Sänger, singen ein langes Leben für den Zaren, die Zarin, den Zarewitsch und die Zarewnas und den Patriarchen, indem sie sich auf den Choremporen abwechseln. Danach wünschen die Bojaren, Woiwoden, die Behörden und die Adligen dem Heiligen Vater, dem Zaren, der Zarin, dem Zarewitsch und den Zarewnas und dem Patriarchen ein langes Leben. Die Unterdiakone der großen Abteilung singen dem hochwürdigsten Herrn, mit dem „Vollbracht“ die königlichen Türen. Und so ist der Rang erfüllt, und dann beenden sie die Messe nach dem Rang und nach der Satzung“ (301, 67).

Damit war die Handlung beendet, aber der „Ofen“ blieb bis zum Ende der Mette an seinem Platz, und die jungen Männer betraten ihn während der Lesung des Evangeliums noch einmal. Am Ende des Gottesdienstes kehrte der „Heilige Mann“ in seine Gemächer zurück, begleitet von einer feierlichen Prozession, an der die jungen Männer und die Chaldäer teilnahmen. Diese Persönlichkeiten erschienen auch in den

folgenden zwölf Tagen während des Gottesdienstes in der Kirche und nahmen an verschiedenen zeremoniellen Handlungen teil, so als wollten sie durch ihre Anwesenheit an das Geschehen erinnern, das gerade stattgefunden hatte.

Die musikalische Seite des „Passionsschauspiels“ bestand aus dem Gesang der Irmoi und Strophen des siebten und achten Liedes des Kanons⁷.

⁷ In Gesangsmanuskripten des 16. - 17. Jahrhunderts finden sich Gruppen von Gesängen aus dem „Passionsschauspiel“, manchmal auch „Passion“ genannt (siehe 156; 159). A. D. Kastalskis „Passionsschauspiel“ für Solochor und Bass, veröffentlicht 1909, ist eine freie Rekonstruktion eines alten Ritus.

Im Grunde genommen war die gesamte spektakuläre Seite nichts anderes als eine Theatralisierung der in diesen Liedern erzählten Ereignisse.

Die Frage nach der Entstehungszeit und den Ursprüngen der „Passionsschauspiele“ ist noch nicht vollständig geklärt. Die älteste ihrer Listen stammt aus den 30-40 Jahren des 16. Jahrhunderts⁸.

⁸ Zur Bestätigung der Tatsache, dass der Ritus der „Passionsschauspiele“ bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts durchgeführt wurde, haben einige Forscher auf das Manuskript des „Offiziellen der erzbischöflichen Altertümer“ (siehe Fußnote 2) verwiesen, über das es ein immerwährendes Versprechen an den Großfürsten von Moskau Wassili Iwanowitsch gibt (122, 120; 79, 593). Wie A. Golubzow in seiner Edition des Nowgoroder „Offiziellen“ gezeigt hat, stammt dieses Manuskript jedoch aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, und die darin enthaltene ewige Adresse ist an Wassili Iwanowitsch Schuiski gerichtet, der 1606-1610 auf dem Thron saß, und nicht an den Vater von Iwan dem Schrecklichen, Wassili III. (301, XVI).

Sie wird hier jedoch in hinreichend entwickelter Form präsentiert, was uns zu der Annahme veranlasst, dass die „Spiele“ zu dem Zeitpunkt, als sie offiziell kanonisiert und in das System der liturgischen „Ränge“ des alten Russlands aufgenommen wurde, bereits eine gewisse Zeit lang existierte und einen bestimmten Entwicklungsweg durchlaufen hatte.

Ein ähnlicher „Passionsschauspiel“-Ritus war auch in byzantinischer Zeit bekannt, aber die ersten zuverlässigen Informationen darüber sind nicht älter als das 14. Jahrhundert. Das Zeugnis des russischen Kirchenschriftstellers Ignatius Smoljanin, der Konstantinopel im Jahr 1389 besuchte, findet besondere Beachtung. Bei der Beschreibung der verschiedenen Sehenswürdigkeiten der „königlichen Stadt“ bemerkt er: „In der Woche vor Christi Geburt sah ich in der heiligen Sophia, wie der glühende Ofen der Heiligen von drei jungen Männern gerüstet wurde“. Aus diesem und anderen verfügbaren Zeugnissen können wir uns jedoch kein Bild davon machen, wie der „Ofen-Ritus“ bei den Griechen im 14. Jahrhundert durchgeführt wurde. Detailliertere Angaben zu diesem Thema können nur aus Handschriften des 15. und der beiden folgenden Jahrhunderte entnommen werden (379, 354).

Die offensichtlichen Übereinstimmungen zwischen dem Ritus des „Passionsschauspiels“ in seiner russischen Version und der griechischen Darstellung der „drei Jünglinge im Feuerofen“ legen nahe, dass dieser Ritus aus Byzanz nach Russland kam. Gleichzeitig erfuhr er aber auch eine Reihe von Veränderungen und erhielt neue Merkmale. Einer der ersten Forscher des „Passionsschauspiels“, A. J. Dmitrijewski, stellt fest, dass der griechische Ritus näher an der biblischen Geschichte aus dem Buch des Propheten Daniel liegt, die als Quelle für das liturgische Drama diente (79, 59). Vergleicht man die griechische und die russische Version des Dramas, so fällt auf, dass in letzterer die Elemente des Dramas und des

Schauspiels viel stärker ausgeprägt sind. Bei den Griechen mussten die Jugendlichen nicht in den Ofen gehen, sondern liefen nur singend um ihn herum. Es gab auch nicht den Effekt, dass „der Ofen brannte“, sondern die Illusion einer echten, realen Flamme wurde durch das helle Licht vieler Kerzen ersetzt. In den überlieferten griechischen Quellen gibt es auch keine Informationen darüber, wie der Abstieg des Engels zu den Jünglingen vonstatten ging, der in Russland der pathetischste, kulminierende Moment der ganzen Handlung war. „In der russischen Fassung des ‚Passionsschauspiels‘“, schreibt M. Welimirowitsch, „gibt es mindestens drei deutlich zum Ausdruck kommende neue Elemente. Eines davon besteht in der Einführung der sogenannten ‚Chaldäer‘, die die Rolle der Aufseher übernehmen. Ein weiteres Element ist der rein theatralische Effekt des die Flammen hochzuschlagen, um den Eindruck eines brennenden Ofens so realistisch wie möglich zu vermitteln. Ein drittes neues Element ist das heftige Grollen, das den Abstieg des Engels begleitet“ (379, 355).

Diese neuen Elemente verliehen der religiösen Handlung Merkmale größerer Dramatik und konkreter realistischer Bilder und schwächten die Rolle des rein rituellen, konventionellen und symbolischen Ansatzes, der im griechischen Prototyp noch immer fast vollständig dominiert. Wenn die „Chaldäer“ sowohl im Charakter ihrer Sprache als auch in ihrer Erscheinung eindeutig mit den Figuren der volkstümlichen Schauspieler-Aufführungen verwandt waren, so stoßen wir bei der Suche nach dem Ursprung der beiden anderen von Welimirowitsch genannten Elemente auf andere Quellen.

Die Episode des „Abstiegs des Engels in den Ofen“, wie sie in einer Reihe von bekannten Beschreibungen erscheint, ähnelt frappierend einem ähnlichen Moment in einer der katholischen „heiligen Darstellungen“ (sakre rappresentationi), die im 15. - 16. Jahrhundert in Florenz besonders weit verbreitet waren. Es war diese Darstellung, die Susdal Erzbischof Awraami, der Metropolit Isidor auf seiner Reise nach Italien in den Jahren 1437-1439 begleitete, um an dem Achten Ökumenischen Konzil teilzunehmen, das in Ferrara eröffnet und dann in Florenz fortgesetzt wurde. Der Beschluss des Konzils, die griechisch-orthodoxe Kirche mit der römisch-katholischen Kirche zu vereinen, löste in russischen Kirchenkreisen scharfen Protest aus, und Metropolit Isidor, der die Unionsurkunde unterzeichnete, wurde nach seiner Rückkehr nach Russland abgesetzt und inhaftiert. Doch vieles von dem, was die Teilnehmer der Reise während ihres Auslandsaufenthalts sahen, hinterließ einen starken Eindruck bei ihnen. Die Reiseaufzeichnungen und Tagebücher, die einige von ihnen hinterlassen haben, bieten sehr interessantes Material, um zu beurteilen, wie die russische Bevölkerung des 15. Jahrhunderts verschiedene Aspekte der westlichen Kultur und des Lebens wahrnahm.

Eines dieser Dokumente ist „Der Auszug Awraamis von Susdal zum achten Konzil mit Metropolit Isidor im Sommer 6945 (1437)“, das der Beschreibung des „Geheimnisses der Verkündigung“ in der Florentiner Kirche San Felice gewidmet ist. Der Autor dieses Fragments schreibt mit echter Freude über die Pracht des Schauspiels, das er gesehen hat, und die Wunder der Technik und des Einfallsreichtums, die bei seiner Inszenierung gezeigt wurden. Die Phantasie des russischen Reisenden war besonders beeindruckt von „der Ankunft des Erzengels Gabriel vom Himmel in Nazareth und der Jungfrau Maria“. Dies war das Kernstück der katholischen Aufführung, ebenso wie die Herabkunft des Engels zu den jungen Männern in dem „Passionsschauspiel“. Aber hier wurde eine lebende Person, keine gemalte, aus Leinwand oder Leder geschnittene Figur, von einer hohen Plattform unter der Kuppel der Kirche herabgelassen, die den „Himmelskreis“ darstellte. Awraami beschreibt nicht nur den Eindruck, den dieser Effekt hervorruft, sondern auch den Mechanismus, durch den er erreicht wurde. Der Engel wurde mit Hilfe von

drei Seilen, die sich auf einem Block bewegten, herabgelassen und dann auf die gleiche Weise wieder in den „Himmel“ gehoben: „Und in diesem Moment fiel Feuer vom Vater von oben mit großem Lärm und Donner. Und das Feuer begann von diesem oberen Ort durch die ganze Kirche zu gehen und mit großem und schrecklichem Donner zu regnen, und die brennenden Lichter in der Kirche wurden von dem großen Feuer entzündet“ (204, 406).

In Awraamis Beschreibung findet sich nicht der geringste Anflug von Vorurteilen gegenüber den „Lateinern“, die das Innere des Tempels in ein Theater verwandelt hatten. Im Gegenteil, alles hier erfreut und erstaunt ihn. „Wunderbar und schrecklich ist diese Vision“, bemerkt er über die Episode mit der „Herabkunft“ des Erzengels Gabriel zu Maria und seinem Rückflug in den „Himmel“, unter die Kuppel der Kirche. Einige andere Momente seiner Beschreibung werden von ähnlich enthusiastischen Bemerkungen begleitet: „Und es gibt eine wunderbare und herrliche Vision, und sie ist auch herrlich und von unaussprechlicher Freude erfüllt“, „über alles gibt es eine große Vision, die wunderbar und freudig und gar nicht unaussprechlich ist“. Zum Schluss entschuldigt sich Awraami, als könne er nicht die ganze Pracht und Großartigkeit des magischen Schauspiels, das er gesehen hatte, in Worte fassen: „So viel wir mit unserem kleinen Verstand fassen können, schreiben wir gegen diese Vision, wie wir sie gesehen haben. Aber es ist unmöglich, das andere zu begreifen, denn es ist absolut und unaussprechlich wunderbar“ (204, 406).

Es ist schwer anzunehmen, dass eine so große Ähnlichkeit zwischen dem florentinischen „Mysterium der Verkündigung“ und der russischen „hierarchischen Handlung“ in den wichtigsten, kulminierenden Momenten beider das Ergebnis eines rein zufälligen Zusammentreffens sein könnte. Die in verschiedenen Verzeichnissen verbreitete Geschichte von Awraami von Susdal könnte in den Russen den Wunsch geweckt haben, zu Hause etwas Ähnliches zu sehen wie jene großartige Extravaganz, die einen ihrer Landsleute zu so unbeschreiblichem Entzücken führte⁹.

⁹ Die Vermutung des Verfassers dieser Zeilen über die Abhängigkeit zwischen dem „Passionsschauspiel“ und der vom Awraami beschriebenen Aufführung in der florentinischen Kirche von San Felice (103, 75-76) wurde von M. Welimirowitsch unterstützt und durch eine Reihe weiterer Parallelen belegt (379, 374). Siehe auch den Artikel von W. Fjodorow (329, 32).

Das bedeutet nicht, dass das „Passionsschauspiel“ nicht schon vorher in Russland bekannt war und erst unter dem Einfluss dessen entstand, was der Bischof von Susdal, der von seiner denkwürdigen Reise zurückgekehrt war, erzählte. Sie könnte schon vorher existiert haben, allerdings in einer weniger dramatisch entwickelten Form, die dem byzantinischen „Rang“ nahe kam. Die aus dem Westen kommenden Tendenzen der Renaissance trugen zu ihrer Bereicherung bei, indem sie ihr Züge von größerem Realismus, spektakulärer Helligkeit und Dramatik verliehen.

Es sei darauf hingewiesen, dass der Einfluss des lateinischen Westens bei der Entwicklung des byzantinischen Konzepts der drei Heranwachsenden eine gewisse Rolle gespielt haben könnte. Bekanntlich suchten die orthodoxen Griechen im 15. Jahrhundert, am Vorabend des Zusammenbruchs des byzantinischen Reiches, Unterstützung im katholischen Westen und übernahmen viele Aspekte seiner Kultur. Der byzantinische Kirchenschriftsteller Simeon von Solun aus dem 15. Jahrhundert bezieht sich in seinem polemischen Werk „Dialog gegen die Ketzer“ auf einige Vorwürfe der „Lateiner“ bezüglich des Ofens für die drei jungen Männer. Seinen Gegnern gegenüber betont er, dass die Griechen den Ofen nicht anzünden, sondern nur mit Kerzen beleuchten und keinen Mann hineinschicken. „Außerdem überlassen wir es drei jungen Männern, die so rein sind wie jene, ihre Hymnen zu singen, wie es

der Tradition entspricht.“ Mit diesem Hinweis auf die Traditionalität des Ritus versucht der griechische Theologe, die offenbar geäußerten Vorwürfe abzuwehren, seine Glaubensgenossen hätten die Reinheit des alten religiösen Kanons verletzt und seien der Versuchung katholischer Neuerungen erlegen. Die Russen waren in diesem Fall kühner und weniger von der Tradition abhängig; sie gingen weiter als die Griechen, indem sie die neuen theatralischen Formen der liturgischen Handlung übernahmen, die aus der westlichen Renaissance hervorgegangen waren.

Was den Reichtum und die Vielfalt der theatralischen Effekte, die aufwendige Gestaltung und die technische Ausstattung anbelangt, konnten die russischen religiösen Aufführungen natürlich nicht mit den katholischen „sakralen Aufführungen“ verglichen werden, an deren Inszenierung Künstler wie der größte Architekt der Renaissance, F. Brunelleschi, oder Leonardo da Vinci beteiligt waren. Eine von Brunelleschis Erfindungen waren die Vorrichtungen für alle Arten von „Luftflügen“, die er im „Geheimnis der Verkündigung“ verwendete, das Erzbischof Awraami¹⁰ so stark beeindruckte.

¹⁰ Es ist sehr wahrscheinlich, dass Awraami Brunelleschi im Sinn hatte, als er schrieb: „Im Lande Italien, in der Stadt Florenz, ein gewisser Mann aus Friesland, listig und klug im Entwurf“. Er beschreibt einige Dinge anders als Wasari in seiner Biographie des berühmten Florentiner Architekten (46, 171-174). Nicht alles in Awraamis Beschreibung stimmt mit dem Text der italienischen Darstellung der Verkündigung überein, die in der berühmten Sammlung von A. Ancona (323, 167-174) veröffentlicht wurde. Es könnte sein, dass der Bischof von Susdal, der die italienische Sprache nicht beherrschte, einige Punkte der Darstellung einfach nicht verstanden und falsch übertragen hat. Es ist auch möglich, dass diese Unstimmigkeiten auf die vielen Varianten zurückzuführen sind, in denen diese Darstellung existiert.

Im „Passionsschauspiel“ sind alle diese Effekte in einer sehr vereinfachten Form dargestellt, und ihre „Dramaturgie“ ist einfacher und elementarer. Schließlich unterscheidet sich auch die musikalische Gestaltung der russischen Aktionen deutlich von derjenigen, die die florentinischen „sakralen Aufführungen“ begleitet.

Awraami von Susdal erwähnt diesen Aspekt der Aufführung, die er sah, kaum. Nur an einer Stelle erwähnt er Musikinstrumente in den Händen der Knaben, die das engelhafte Gefolge des Gottes Zebaoth darstellten: „Aber die Kinder um ihn herum in weißen Gewändern, die Kräfte des Himmels, einige von ihnen stehen, und einige von ihnen spielen Zimbeln, und einige von ihnen spielen Harfe und Tröten. Informationen über Musik bei „heiligen Aufführungen“ sind eher spärlich und bruchstückhaft. Dennoch ist es möglich, durch einzelne Mitteilungen und Bemerkungen in den Texten ihren allgemeinen Charakter annähernd wiederherzustellen. Dies hat R. Rolland versucht, der die „sakralen Aufführungen“ als eine der künstlerischen Formen ansieht, die das Aufkommen der Oper an der Wende zum 17. Jahrhundert vorbereiteten. „Einige traditionelle Teile des Stücks“, schreibt der Forscher, „Prologe (annunziatori), Epiloge (licenze), Gebete, etc. - wurden zweifelsohne zu einer speziellen Melodie gesungen. Darüber hinaus umfassten die „sakralen Aufführungen“ Stücke unterschiedlichen Inhalts: Auszüge aus der kirchlichen Liturgie und geistliche Verse („Te deum“ oder „Laudi“), weltliche Lieder und Tanzmusik.... Es gab zwei- und dreistimmige Lieder. Der Aufführung ging ein instrumentales Präludium voraus, das auf den Liedprolog folgte. Es gab also auch ein kleines Orchester; gelegentlich werden auch Geigen, Bratschen und Lauten erwähnt“ (238, 58-39; siehe auch: 325).

Eine solche Vielfalt an musikalischen Mitteln war bei den russischen Kirchenaktionen nicht vorhanden. Hier beschränkte sich die musikalische Begleitung, wie bereits erwähnt, auf traditionelle Kultgesänge, die abwechselnd von zwei Chören und den Stimmen von Jugendlichen angestimmt wurden. Offenbar gab es keine vollständige „Partitur“, die die gesamte Abfolge der Gesänge der „Passionsschauspiele“ enthielt. Im Gegensatz zu den griechischen Manuskripten, die eine hebräische Notation aufweisen, enthalten die russischen Quellen nur ein detailliertes „Skript“ mit einer Angabe der Gesänge, die an den entsprechenden Stellen der Handlung gesungen werden sollten.

Das „Passionsschauspiel“ existierte bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Die letzten Informationen darüber stammen aus den 40er Jahren dieses Jahrhunderts. Ob sein Verschwinden auf ein offizielles Verbot zurückzuführen ist oder ob es einfach den künstlerischen Ansprüchen der russischen Bevölkerung nicht mehr genügte und sozusagen eines natürlichen Todes starb, wissen wir nicht.



Игрища древних славян
Радзивилловская
летопись. л. 6 об.

Spiele der alten Slawen
Radziwiłł-Chronik. Blatt 6
Rückseite



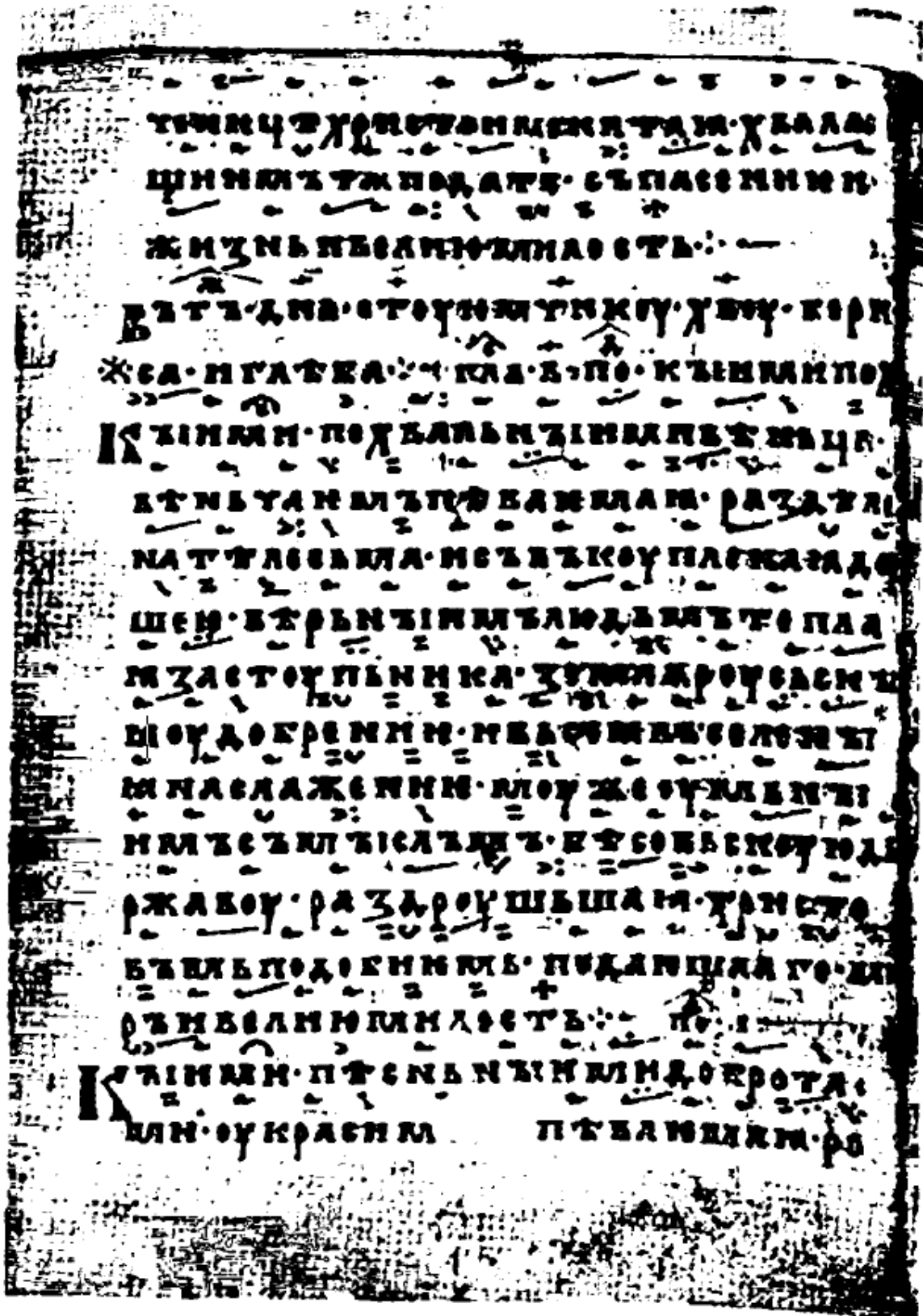
Владимирцы встречают
князя Всеволода (1200 год)
Радзивилловская
летопись. л. 243 об.

Die Wladimirer beegenen
Fürst Wsewolod (1200)
Radziwiłł-Chronik. Blatt 243
Rückseite



Сигнальные трубы
Радзивилловская
летопись. л. 207 об.

Signaltrumpete
Radziwiłł-Chronik. Blatt 207
Rückseite



Старый знаменный распев
Стихирарь месячный XX века.
БАН. 34.7.6 л. 164 об.

Der alte Krjuki-Noten-Gesang
Monatlicher Sticheron des 20. Jahrhunderts
BAN. 34.7.6. Blatt 164 Rückseite
(BAN = Bibliothek der Akademie der Wissenschaften der UdSSR)

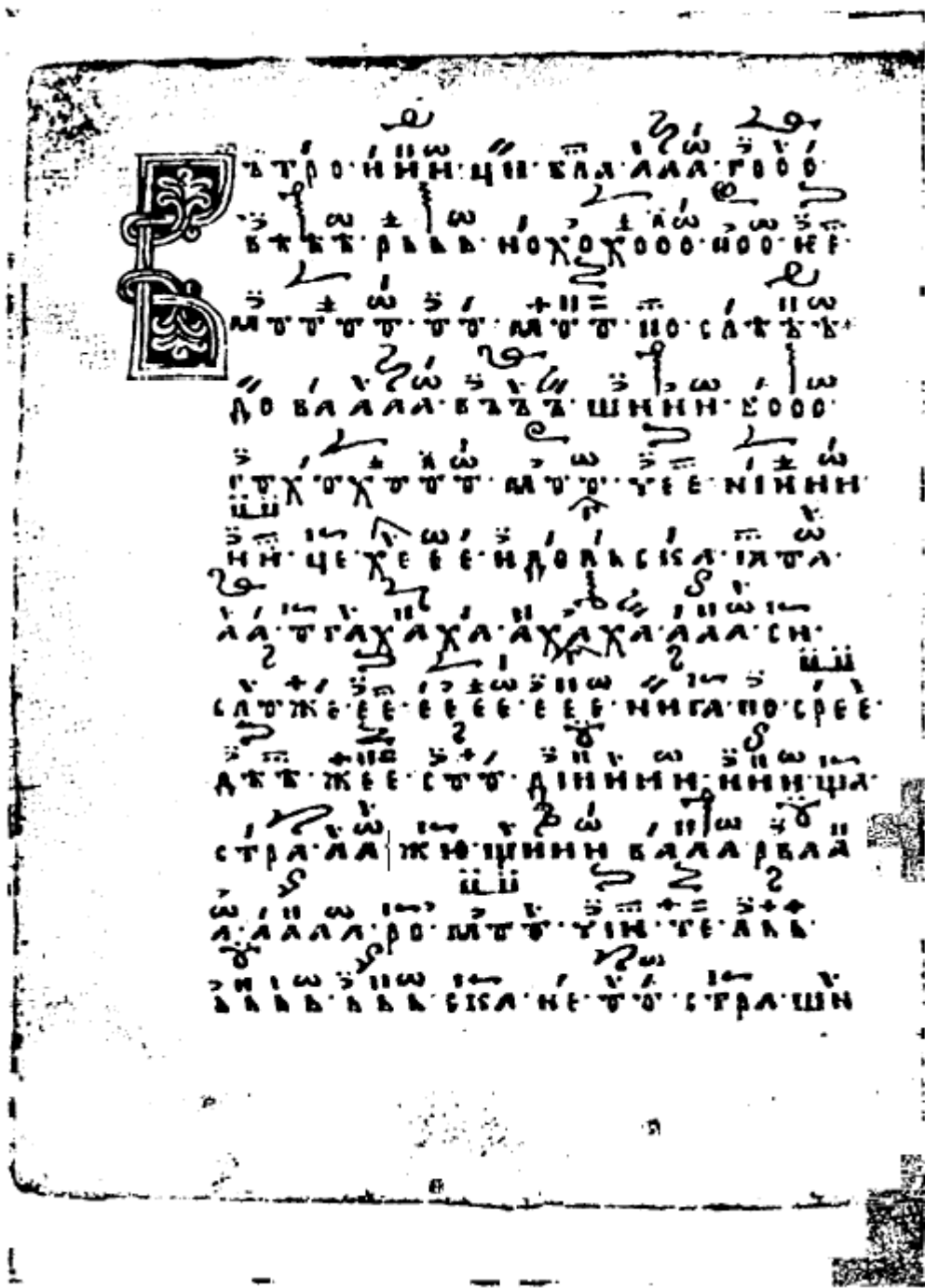


НСКОННЪ СЛОКО
 Н СЛОВЕ БОТЪ
 БѦ НЪ ЗЪ БЪ
 СЛОВЕ СЕ БЪ
 НСКОННОУ
 БѦ НТЪ МЪ СЛА БЪ
 ША Н Б С З Н Е Г О Н Н
 У Б Т О Ж Е Н Е К З И С Т Ъ
 Н Ж Е Б З И С Т Ъ Т Ъ В З Т О
 М Ъ Ж Н В О Т Ъ Б Ъ Н

Ж Н К О Т Ъ Б Ъ С Б Е Т Ъ
 У Л О В Ъ К О М Ъ Т Ъ Н С Б Ъ
 Т Ъ К Ъ Т Ъ М Ъ С К Ъ Т Н
 Т Ъ С А Н Т Ъ М А К Г О
 Н Е О Б А Т Ъ Т Ъ Б З И С Т Ъ
 У Л Ъ К Ъ П О С З Л А Н Ъ
 О Т Ъ Б Ѧ Н М А К М О У
 Н О А Н Ъ Т Ъ П О Н Д С
 К З С К Е Д Ъ Т Е Л Ъ
 С Т В О Д А С Ъ Б Ѧ Д Ъ Т С

Экфонетическая нотация
 Остромирово евангелие.
 ГПБ, Q п. I, 5, л. 8(?).

Ekphonetische Notation
 Ostromir-Evangelium
 GPB, Q p. I, 5, Blatt 8(?)
 (GPB = Staatsbibliothek, Moskau)



Кондакарная нотация
Благовещенский кондакаръ. XI - XII века
ГПБ, Ф п. I, 32(?), л 24(?) об.

Kondakar-Notation
Blagoweschtschensker Kondakar. 11. - 12. Jahrhundert
GPB, F(?) p. I, 32(?), Blatt 24(?) Rückseite



Столповая нотация знаменную распева
Октоих конца XV — начала XVI века.
ГПБ, Соф. № 173, л. 101

Säulen-Notation des Krjuki-Noten-Gesangs
Oktoechos aus dem späten 15. bis frühen 16. Jahrhundert.
GPB (Russische Staatsbibliothek), Codex Sophia Nr. 173, Blatt 101.

А	КРЮНЪ ШЪ ПЛА ИИ.	И	ЗМѢНЦА СОУМАТИИ ГО
Б	ЗАПАТІА ЖИРЪ ЖЕМЪ	ИА	ЗМѢНЦА СЛОЖИТИИ СМЪ
В	СТАТИА СЗАПАТІОЮ	ИБ	СЛОЖИТИА
Г	СТАТИА МАЛАА	ИВ	СТРЕЛА ПРАТААИНА ІЗ
Д	СТАТИА СПЕДАА	ИГ	ЧЕБЪА О
Е	СТРЕЛА ПРОСТАА	ИД	АУРА. НАИ ПЕМАІА
Є	СОЛБЪНИЪ БОРВОИ	ИЕ	СТРЕЛА ПРАСОУ ПРАМАІА
Ж	ПЕРЕВОДА	ИЗ	ВЪАНЪ МА БОЛШАА
З	СТРЕЛА СОУДАЧНОМА	ИИ	ВЪАНЪ МА ПЕДАА
И	СТАТИА ЗАПРЪТИАА	ИО	ПОАНЪ МА ПЕДАА
І	СТАТИА ПЕНАА ЗАПРЪТАА	ИА	ПОУАИ МА ПЕ. І ПГОДРОИИ
К	ВОЗДЕРНЕТИАА	ИБ	ПААІА
Л	СТРЕЛА ТРОМНАА	ИВ	ЧАШНА МАЛАА
М	СТРЕЛА МРАУНАА	ИГ	ЧАШНА ПОАНА
Н	ПАХИЪ МАЛЫИ	ИД	ЧЕЛОУТИИА
О	ПАХИЪ ВЕЛИИИ	ИЕ	МЪ ЕТИИЪ
П	НАМѢНЦА	ИЗ	ХАМИАШ
Р	СТРЕЛА ПОУАШІЕУ	ИИ	МЕТНИЪ СОМОТЛІНОИ
С	КРЮНЪ ПАНЮЕДОИ	ИО	АДА ВЪЕАНЕ.

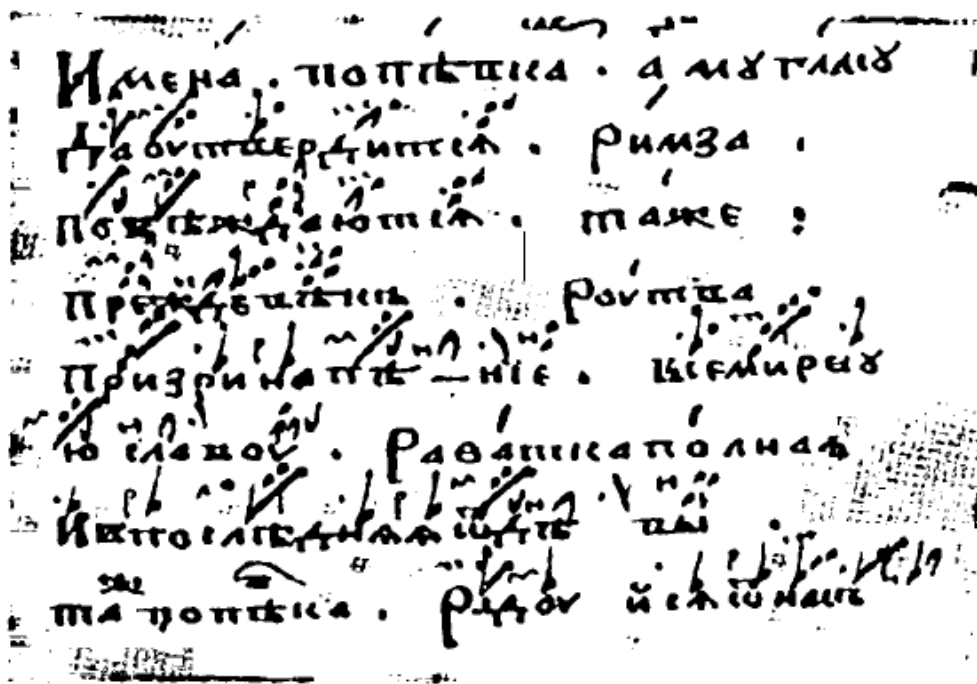
Азбука столповой нотации
 Рукопись XVI — начала XVII века.
 ГПБ. Соф. № 461. л. 131

Das ABC der Säulennotation
 Manuskript des 16. - Anfang des 17. Jahrhunderts.
 GPB. Codex Sophia Nr.461, Blatt 131



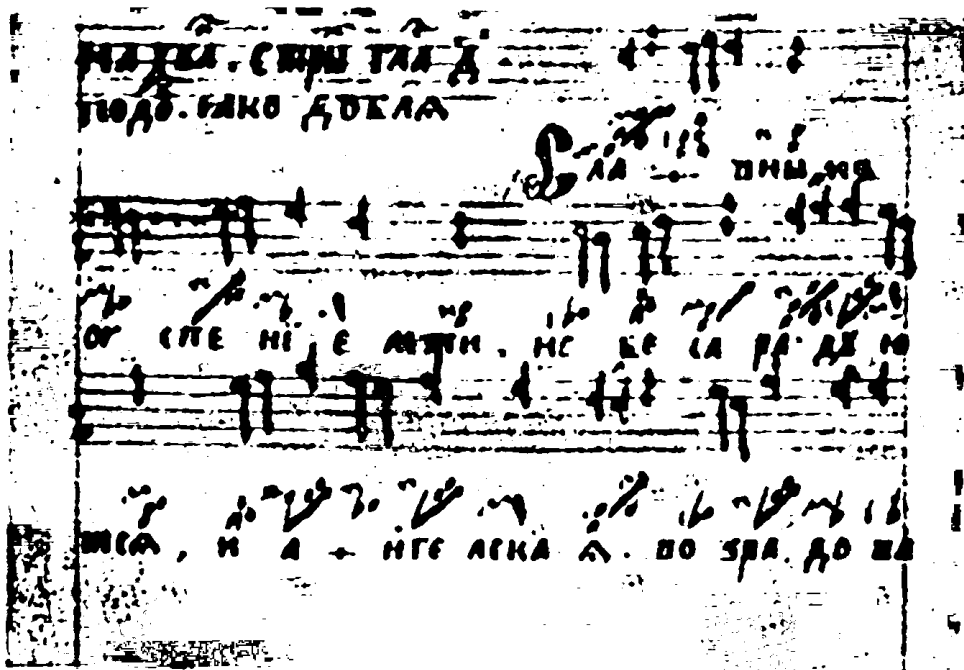
Русская певческая школа
«Идея грамматики мусикийской» Н. Дилецкого
с присоединение трактата И. Коренева
Редакция 1681 года. ГБЛ. ф. 205. № 146

Russische Gesangsschule
„Die Idee der Musiklehre“ von N. Dilezki
mit dem Anhang des Werkes von I. Korenew
der Ausgabe von 1681. GBL (Staatliche Leninbibliothek der UdSSR), Inventarnummer 205, Nr. 146



Кокизник «Ична попевкам» Сборник последней четверти XVII века ГБЛ. ф 379. № 19.
л. 39

Kokiznik „Liebeslieder“. Sammlung aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts. GBL.
Inventarnummer 379, Nr. 19, Blatt 39.



Двознаменник
Рукопись второй половины XVII века.
ГБЛ. Ф 304, № 450. л. 368 об.

Doppelbanner
Handschrift aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.
GBL. Inventarnummer 304, Nr. 450, Blatt 368 Rückseite

JAHRHUNDERT DER UMBRÜCHE

HAUPTSTRÖMUNGEN DER ENTWICKLUNG DER RUSSISCHEN KULTUR IM 17. JAHRHUNDERT

Kein vorangegangenes Jahrhundert in der russischen Kultur war nicht durch eine solche Vielfalt, eine Fülle von Widersprüchen, die Komplexität der Beziehungen zwischen verschiedenen Richtungen gekennzeichnet, wie das 17. Jahrhundert. Es steht an der Wende zweier großer Epochen, schließt die Periode des alten Russlands ab und bereitet gleichzeitig den Beginn einer neuen Periode der russischen Geschichte vor. Nach B. I. Tschitscherins bildhaftem Ausdruck reichen sich im 17. Jahrhundert „das alte Russland und das neue Russland die Hand“ (303, 388).

Die Religion beherrschte die Köpfe und Seelen der Menschen nicht mehr mit derselben Kraft. Neue Strömungen untergruben allmählich die Grundlagen der mittelalterlichen religiösen Weltanschauung und drangen in verschiedene Bereiche der Kultur und des Wissens ein. Gleichzeitig behielt das Alte im Alltag, in den Weltanschauungen, Moralvorstellungen und Verhaltensnormen, die in der russischen Gesellschaft vorherrschten, eine starke Stellung. In der Literatur und Kunst entwickelten sich die Traditionen des alten Russlands weiter und trugen wertvolle Früchte, wenn auch nicht bis zum Ende des Jahrhunderts, so doch während des größten Teils davon. Neue, fortschrittliche Strömungen erschienen oft zaghaft und zögerlich unter der Hülle des Alten, Traditionellen. Dennoch gehörte ihnen die Zukunft und ihr Sieg war vorbestimmt. Auf allen Gebieten wurde die entscheidende Wende, die gewöhnlich mit der Reformtätigkeit Peters des Großen in Verbindung gebracht wird, vorbereitet und eingeleitet.

Die wichtigsten Momente in der historischen Entwicklung Russlands im 17. Jahrhundert waren die endgültige Überwindung der feudalen Zersplitterung und die Herausbildung nationaler Bindungen. „Erst die neue Periode der russischen Geschichte (etwa seit dem 17. Jahrhundert)“, schrieb W. I. Lenin, „zeichnet sich durch eine wirkliche Verschmelzung all dieser Regionen, Länder und Fürstentümer zu einem Ganzen aus. Diese Verschmelzung wurde nicht durch Sippenbände herbeigeführt ... sondern durch den zunehmenden Austausch zwischen den Regionen, durch den allmählich wachsenden Warenverkehr, durch die Konzentration der kleinen lokalen Märkte zu einem gesamt-russischen Markt. Da die Führer und Meister dieses Prozesses Handelskapitalisten waren, war die Schaffung dieser nationalen Bände nichts anderes als die Schaffung bürgerlicher Bände“ (3, 153, 154).

Die Entwicklung des Handels und der industriellen Beziehungen erfolgte auf feudaler Grundlage. Die Unternehmer waren häufig feudale Leibeigene, deren Wirtschaft sich auf die Warenproduktion verlagerte. Gleichzeitig bildete sich eine besondere Kategorie von Geizhalsen heraus, die einen neuen Typus von Handelskapitalisten darstellten.

Die Veränderungen in der Struktur des russischen Lebens, die sich im Laufe des 17. Jahrhunderts häuften, gingen mit einer starken Verschärfung der sozialen Widersprüche einher. W. O. Kljutschewski nannte das 17. Jahrhundert „die Epoche der Volksaufstände in unserer Geschichte“ (105, III, 239). Die Stärkung der Wirtschaft und der politischen Macht des russischen Staates ging einher mit der Verschärfung der Leibeigenschaft und der Verelendung der Massen, die darauf mit einer Reihe von Aufständen reagierten. Im Jahre 1648 erfassten Aufstände der städtischen Unterschichten mehrere russische Städte, beginnend mit Moskau, und zwangen die

Regierung zu Reformen, die die Stellung der Kaufmannschaft stärkten und die Interessen der großen geistlichen und weltlichen Feudalherren beeinträchtigten.

Der Bauernkrieg von 1670-1671 unter der Führung von Stepan Rasin nahm gewaltige Ausmaße an. Die Regierung musste große militärische Kräfte mobilisieren, um diese Bewegung, die fast die Hälfte des Landes erfasste, zu unterdrücken. In verschiedenen Bezirken kam es immer wieder zu kleineren lokalen Aufständen.

Die Zusammensetzung der russischen Gesellschaft erfuhr spürbare Veränderungen, die sich auch auf die Kultur auswirkten. Der alte Feudaladel musste seine Positionen aufgeben und machte dem Adel Platz, der im Verwaltungsapparat bis hin zu den höchsten staatlichen Institutionen immer mehr an Bedeutung gewann. Die Rolle der städtischen Bevölkerung - Kaufleute und Handwerker - nahm zu, insbesondere nach der Städtereform von 1649, die zur Stärkung der Städte beitrug. War früher der Klerus der Hauptträger der Bildung in Russland gewesen, so gab es nun eine bedeutende Schicht aufgeklärter Menschen, die nicht dem Klerus angehörten. Sie hatten andere Ansprüche, ein anderes Interessenspektrum, das oft weit von der kirchlichen Frömmigkeit entfernt war. Aus diesem Milieu gingen zahlreiche Kulturschaffende hervor - Übersetzer, Buchdrucker etc.

Das Gesamtvolumen der gedruckten und handschriftlichen Literatur im 17. Jahrhundert nahm im Vergleich zum vorhergehenden Jahrhundert dramatisch zu, wobei der größte Teil aus nicht-religiösen Büchern bestand. Daneben gab es Unterhaltungsliteratur, Bücher über verschiedene technische, medizinische und militärische Themen, historische Abhandlungen und naturwissenschaftliche Werke (siehe: 147). Entgegen den Warnungen der Kirche zeigte das russische Volk, das in die Geheimnisse des Universums eindringen wollte, großes Interesse an Astronomie und Kosmogonie. So erschienen bereits Mitte des 17. Jahrhunderts die ersten Darstellungen der Ansichten von Kopernikus in russischer Sprache.

Der Einfluss der ukrainisch-weißrussischen Aufklärung

Einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung der russischen Kultur und Aufklärung leisteten Einwanderer aus der Ukraine und Weißrussland. Bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts kamen ukrainische und weißrussische Schreiber, „lehrende“ Mönche und Meister verschiedener Berufe nach Moskau, um Zuflucht und Schutz vor der polnisch-katholischen Aggression zu suchen. Besonders stark war der Zustrom in den 50er und 60er Jahren, während des langen Krieges mit Polen, der nach der Wiedervereinigung der Ukraine mit Russland ausbrach. 1649 kamen die gelehrten Philologen und Theologen Jepifani Slawinezki und Arsenij Satanowski auf Geheiß der zaristischen Regierung aus Kiew nach Moskau, und 1664 ließ sich der Dichter, Meister der Polemik und Prediger Simeon Polozki, der am Moskauer Hof eine prominente Stellung einnahm, in der Stadt nieder.

Diese „Fremden“, wie sie in Moskau genannt wurden, brachten die Ideen und die Kultur der ukrainisch-weißrussischen Aufklärung mit, die auf dem Wunsch beruhte, die nationale und religiöse Unabhängigkeit gegen den Druck der polnischen katholischen Reaktion zu verteidigen. „In den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts“, schreibt I. P. Jerjomin, „verschärfte sich der Kampf des ukrainischen und weißrussischen Volkes um die Unabhängigkeit von Polen, und die Aufklärung wurde zu einem der Instrumente dieses Kampfes. Ein Netz von Schulen überzieht

das Land, zahlreiche Druckereien werden eröffnet. Neue literarische Formen - Lyrik, Drama; polemische Literatur - offene Briefe, Pamphlete, Traktate - finden weite Verbreitung. Das Interesse an der antiken Welt und ihrer Kultur erwacht. Die philologische Wissenschaft (Grammatiken, Wörterbücher) entsteht“ (96, II, 11).

Vieles davon wurde auch in Moskau entwickelt, wo die Vertreter der ukrainischen und weißrussischen Aufklärung einen günstigen Nährboden für die Umsetzung ihrer Pläne und Absichten vorfanden.

Die Entwicklung von Kultur und Aufklärung warf mit großer Dringlichkeit die Frage nach der Organisation von Bildungseinrichtungen auf, die in der Lage waren, die vom Staat benötigten gebildeten Persönlichkeiten sowohl im geistlichen als auch im bürgerlichen Bereich heranzubilden. Der gelehrte griechische Mönch Paisios von Gaza, der nach Moskau eingeladen worden war, um an der Korrektur der Kirchenbücher mitzuwirken, schrieb in einem Brief an Zar Alexej Michailowitsch: „Wie einst der tapfere Woiwode Alkibiades den Athenern sagte, dass man drei Dinge braucht, um im Krieg erfolgreich zu sein: Gold, Gold und Gold - so werde ich, wenn man mich fragt: Wo sind die Säulen und der Zaun für den kirchlichen und zivilen Dienst, sagen: Dazu brauchen wir Schulen, Schulen und Schulen“ (149, 21). Simeon Polozki widmete seine feierliche Rede, die er am Weihnachtstag 1666 vor dem Zaren hielt, der gleichen Frage nach der Organisation der Schulen.

In der Mitte des 17. Jahrhunderts wurden Versuche unternommen, solche Bildungseinrichtungen zu schaffen, die sich nicht auf die Vermittlung der Grundfertigkeiten Lesen, Schreiben und Rechnen beschränkten, sondern den Schülern ein gewisses Spektrum an Wissen vermittelten. Im Jahre 1649 organisierte der Bojar F. M. Rtischtschew im St. Andreas-Kloster bei Moskau einen „freien Weisheitsunterricht zur Aufklärung der russischen Sippe“. Unter der Leitung von dreißig schriftkundigen Mönchen aus der Ukraine wurden griechische, lateinische und slawische Sprachen, Grammatik, Rhetorik und Philosophie studiert. Um 1665 eröffnete Simeon Polozki im Spasski-Kloster eine kleine Schule, in der neben dem Studium der verschiedenen Sprachwissenschaften auch das Verfassen von Versen, Reden und Predigten geübt wurde.

Der Plan, nach dem Vorbild der Kiew- Mohyla-Akademie eine Hochschule auf breiterer Basis zu gründen, konnte erst gegen Ende des Jahrhunderts mit der Eröffnung der Slawisch-Griechisch-Lateinischen Akademie in Moskau (1687) verwirklicht werden. Dabei wurde das ursprüngliche Projekt erheblich eingeschränkt und die Moskauer Akademie wurde in erster Linie zu einer theologischen Ausbildungsstätte.

So begrenzt der Tätigkeitsbereich und die Lehrpläne dieser Schulen auch waren, so wichtig waren sie als Zentren der Aufklärung und Bildung für das kulturelle Leben Moskaus in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eines der größten kulturellen Zentren war der Druckhof, wo eine rege Übersetzungstätigkeit stattfand, alte russische Bücher überarbeitet und korrigiert wurden und eine große und vielfältige Bibliothek gesammelt wurde. Eine ähnliche Rolle spielte bis zu einem gewissen Grad das von Nikon in den 50er Jahren gegründete Wiederauferstehungs-Kloster. Unter den Brüdern dieses Klosters befanden sich neben Russen auch viele Ukrainer, Weißrussen, Griechen, Polen und sogar Deutsche, die zur Orthodoxie konvertiert waren und Elemente ihrer eigenen Kultur mitbrachten (132, 13). Neue Strömungen in der Dichtung und im Kirchengesang, neue musikalische und poetische Gattungen entstanden und fanden hier Unterstützung (vgl.: 199; 183). Die Klosterschule lieferte Meister für die zaristische Ikonenmalerei unter der Leitung von Simon Uschakow.

Russlands Beziehungen zu Westeuropa

Die internationale Position des russischen Staates wurde im 17. Jahrhundert erheblich gestärkt. Die Wiedervereinigung der Ukraine mit Russland und die Eingliederung einer Reihe von Gebieten im Norden und Osten, die von verschiedenen Nationalitäten bewohnt werden, machen Russland zu einem riesigen Territorium einer multinationalen Großmacht. Russland beginnt, eine wichtige Rolle in den europäischen Angelegenheiten zu spielen und zieht immer mehr die Aufmerksamkeit der westlichen Länder auf sich. Russische Botschaften reisten ins Ausland und ausländische diplomatische Vertretungen kamen nach Moskau. In Moskau selbst gab es eine große Anzahl von Ausländern, vor allem Deutsche, Engländer und Holländer, die durch Handelsinteressen, Dienstleistungen oder private Unternehmen mit Russland verbunden waren. All dies begünstigte eine engere Annäherung zwischen Russland und dem Westen und das Eindringen von Elementen der westlichen Kultur in das russische Leben.

Die geistlichen und weltlichen Behörden versuchten nach wie vor, das russische Volk vor engem Kontakt mit Ausländern zu schützen, und verfolgten jede Anlehnung an ausländische Sitten und Gebräuche. Unter Alexej Michailowitsch wurde ein spezielles Dekret erlassen, das dem Adel befahl, „keine fremden deutschen und anderen Sitten anzunehmen, keine Haare auf dem Kopf zu schneiden, keine Kleider, Kaftane und Hüte nach fremden Mustern zu schneiden, sie nicht zu tragen und ihrem Volk nicht zu befehlen, sie zu tragen“ (34, 228). Für den Fall der Zuwiderhandlung gegen das Dekret wurde die Entehrung des Herrschers und die Versetzung von höheren in niedrigere Ränge angekündigt. Es ist anzunehmen, dass die Notwendigkeit einer solchen Warnung gerade durch die wachsende Begeisterung für ausländische Mode und die Gestaltung des Lebens nach fremden Vorbildern hervorgerufen wurde.

In den 50er Jahren wurde entlang des Flusses Jausa eine spezielle Siedlung für Ausländer gegründet, die Deutsche Sloboda (*Vorstadt*). Die Deutsche Sloboda hatte nicht die Bedeutung für das kulturelle Leben Russlands, die ihr von einigen früheren Historikern zugeschrieben wurde. Die Aussage von S. M. Solowjew, dass „die Deutsche Sloboda ein Sprungbrett nach Petersburg war, so wie Wladimir ein Sprungbrett nach Moskau war“ (265, 173), ist natürlich eine gewaltige Übertreibung. Die meisten der neuen kulturellen Formen kamen aus dem Westen über Polen, Litauen und die Ukraine nach Russland. Allerdings wurden die Kräfte ausländischer Handwerker und aufgeklärter Persönlichkeiten, die in den Slobodas lebten, manchmal genutzt, zum Beispiel bei der Organisation des Hoftheaters im Jahr 1672.

Der Kampf zwischen Alt und Neu in der ideologischen Sphäre

Das Aufbrechen alter Gewohnheiten und Auffassungen im 17. Jahrhundert wurde von einem akuten und intensiven Kampf im ideologischen Bereich begleitet. Es entwickelte sich eine kritische Haltung gegenüber der Realität, und zuweilen wurden Positionen in Frage gestellt, die von alters her festzustehen schienen und nicht zur Diskussion standen. Der blinde Glaube wich dem Wunsch, den vernünftigen Lauf der Dinge zu verstehen und die Ursache der Phänomene zu erklären. Dies führte zu einem Rückgang der Autorität von Religion und Kirche. Zwar zeigte sich auch hier die Ambivalenz, die Halbherzigkeit, die allgemein für diese Übergangszeit charakteristisch war. Nur wenige Rebellen wagten es, sich offen gegen einen alten, von der Religion geheiligten Brauch aufzulehnen, und in der Regel endete dies für sie

mit einer Niederlage. Die Erfolglosigkeit einer solchen „Rebellion der Persönlichkeit“ spiegelte sich in der russischen Literatur des 17. Jahrhunderts wider. Das endgültige Schicksal ihrer Helden, die auf ihre eigene Weise leben wollten und sich nicht an die Gebote ihrer Väter und Großväter hielten, war ein Kloster und Reue (die Geschichten „Über das Unglückliche Elend“, „Über Foma Grudzin“).

In den Auseinandersetzungen über verschiedene Themen versuchten beide Seiten, sich auf religiöse Argumente zu stützen. Es kam zu unterschiedlichen Auslegungen der Grundsätze der christlichen Lehre und der Schriften der „Kirchenväter“, wodurch die Integrität der religiösen Tradition gebrochen wurde.

Besonders ausgeprägt war dies im Kirchenschisma, das in den 50-60er Jahren des 17. Jahrhunderts stattfand. Aus einem rein rituellen Streit über die scheinbar unbedeutenden Fragen, wie man sich beim Gebet verbeugt und wie man beim Kreuzzeichen zwei oder drei Finger faltet („Zweifingrigkeit“ und „Dreifingrigkeit“), wurde ein erbitterter Kampf zwischen zwei kirchlichen Parteien, an dem die breitesten Schichten der Bevölkerung beteiligt waren. Die Weigerung der Anhänger des „alten Glaubens“, die liturgischen Reformen des Patriarchen Nikon zu akzeptieren, die der unmittelbare Auslöser des Schismas war, drückte eine grundsätzliche Ablehnung jeder Neuerung aus, die auch nur ein Jota von den vertrauten, jahrhundertealten Vorstellungen, Traditionen und Lebensregeln abwich. Die Fragen des liturgischen Rituals, der innerkirchlichen Organisation, der Beziehungen zwischen Kirche und Staat usw. wurden zum Gegenstand heftiger Polemik und führten zu scharfen Auseinandersetzungen und Kämpfen von Gruppen, in die sich nicht nur der Klerus selbst, sondern auch die gesamte Masse der Gläubigen aufspaltete.

Der Kampf zwischen dem Alten und dem Neuen spiegelt sich in der Kunst des 17. Jahrhunderts wider. Trotz des hartnäckigen Widerstands der Anhänger der alten Tradition wird der Wunsch, sich vom religiösen Kanon zu lösen, im künstlerischen Schaffen immer deutlicher spürbar, und die Rolle des Realismus nimmt zu. In der Literatur entstehen rein weltliche Gattungen - historische, alltägliche, satirische Erzählungen, poetische Verse. Der Wunsch nach größerer Wahrhaftigkeit, nach der Wiedergabe lebendiger, realistischer Charaktere zeigt sich sogar in so traditionellen Gattungen wie der Heiligenhagiographie oder der Ikonenmalerei. Es entwickelte sich die „Parsuna“-Malerei (Porträtmalerei), bei der die Ähnlichkeit mit der Natur und nicht die Übereinstimmung mit einem konventionellen Typus im Vordergrund stand.

Eine der wichtigsten Quellen für die Erneuerung von Literatur und Kunst war die Volkskunst. Volkstümliche Elemente wurden in vielen Werken bewusst als Mittel zur lebendigen und anschaulichen Charakterisierung von Figuren eingesetzt.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden die Anfänge eines eigenständigen russischen ästhetischen Denkens. Eine Reihe von theoretischen Werken und polemischen Pamphleten verteidigte die Nähe der künstlerischen Darstellung zur Realität, den Reichtum, die Fülle und die Helligkeit der Farben im Gegensatz zum religiösen Ideal einer asketischen und distanzierten Kunst.

Kirchenmusik-Polemik

Die Kunst des Kirchengesangs blieb vom Kampf der Strömungen nicht verschont. Bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts führten einige ihrer Aspekte zu Streitigkeiten und Meinungsverschiedenheiten, die sich jedoch in der Mitte des Jahrhunderts besonders zuspitzten. Sowohl die Befürworter des Neuen als auch die Verteidiger der

Reinheit und Integrität der alten Tradition haben eines gemeinsam: den Wunsch, den Sinn der Dinge zu verstehen, zu ihrem Wesen vorzudringen und sich nicht damit zu begnügen, darauf zu verweisen, dass dies bei ihren Vätern und Großvätern der Fall war. Eines der Dokumente der kirchlichen Polemik des 17. Jahrhunderts, das in dieser Hinsicht bezeichnend ist, ist der anonyme „Brief“ an Patriarch Hermogenes über die Frage der „habuws“, der in die ersten Jahre des Jahrhunderts gehört.

Der unbekanntes Verfasser des „Briefes“ sucht nach einer Erklärung für diese seltsamen und unverständlichen Wendungen, indem er auf die widersprüchlichen Interpretationen hinweist, die er gehört hat: „Und es scheint, mein Herr, dass wir alle im Dunkeln sind, und niemand kennt die Wahrheit, aber es ist klar, woher sie kam und in welcher Sprache sie geschrieben wurde“ (293, 9). Auf seiner Suche nach der Wahrheit wandte sich der wissbegierige Schreiber an maßgebliche Personen aus dem griechischen Klerus und an seine Landsleute, die fremde Sprachen beherrschten, aber er erhielt von niemandem eine Antwort auf seine Fragen und Ratlosigkeit.

Die Frage der „Mehrstimmigkeit“, die auf dem Konzil von Stoglaw verurteilt wurde, hat eine ganze Literatur hervorgebracht. Martemjan Schestak, der Korrektor des Druckhofs, beweist in seiner „Geschichte der Notifikation, des Geschmacks und der Denunziation“ (1652) mit Zitaten aus der Bibel, aus Schriften russischer und griechischer Prediger sowie aus hagiographischer Literatur, dass die Verfechter der alten Tradition, die den mehrstimmigen Gottesdienst befürworteten, im Unrecht waren (210, 34-37). Zu den letzteren gehörten einige maßgebliche Vertreter des höheren Klerus, darunter Patriarch Iossif, der in dieser Frage eine ambivalente Position einnahm. Erst 1651 beschloss ein Kirchenrat, „in den Kirchen ordentlich, heiter und einmütig zu singen und mit einer Stimme ruhig und gemächlich zu lesen“. Doch vielerorts, vor allem fernab des Zentrums, hielt sich noch lange der alte Brauch, mehrstimmig zu dienen, d.h. verschiedene Texte gleichzeitig zu lesen oder zu singen. Dies führte zu zahlreichen wiederholten Ermahnungen durch kirchliche und weltliche Behörden. Der anonyme Verfasser des gegen Schismatiker gerichteten polemischen Werkes „Geistlicher Pfad“ schrieb bereits 1683 über unaufgeklärte Dorfpfarrer, die den Gottesdienst aus „Selbstvergötterung“ und nicht nach „kirchlicher Tradition“ verrichteten: „Auch von ihnen wurde der mehrstimmige Gesang eingeführt, nicht nur an gewöhnlichen Tagen, sondern auch an Festtagen, und sie kümmern sich nicht darum...“ (210, 45).

Diese Frage hatte nur indirekt mit der Gesangkunst zu tun, auch wenn einige Autoren das Aufkommen der Mehrstimmigkeit auf das Überhandnehmen des Fiten-Gesangs zurückführten. Es handelte sich vielmehr um eine Frage der allgemeinen kirchlichen und gesetzlichen Ordnung. Unmittelbarer mit der Struktur des Krjuki-Noten-Gesangs verbunden war eine andere Frage, die ebenso heftige Auseinandersetzungen auslöste: die Frage der getrennten Sprache, oder Homonymie. Sie wurde in der Mitte des 17. Jahrhunderts besonders akut, was mit den damals unternommenen Arbeiten zur Korrektur der liturgischen Bücher zusammenhing.

Vielleicht war es der Beginn dieser Arbeit, der zu der von Zweifel und Kritik geprägten Schrift des Mönchs Jefrossins, „Eine Geschichte verschiedener Ketzereien“¹ (1651), führte (293, 88-90).

¹ Der vollständige Titel lautet: „Eine Darstellung verschiedener Irrlehren und Lästerungen gegen Gott den Herrn und die selige Jungfrau Maria, die aus Unwissenheit in den Bannerbüchern enthalten sind“.

Der Mönch Euphrosynus wendet sich mit anklagendem Eifer gegen die Verfälschung der „heiligen Reden“ in Texten mit getrennter Sprache und findet die Homonymie nicht nur „unklug“, sondern auch dem Geist der russischen Sprache zuwiderlaufend. Die „unharmonischen Buchstaben“ der Homonymie können seiner Meinung nach beseitigt werden, ohne dass die Gesänge Schaden nehmen - „selbst wenn die Gesänge röter wären und die Reden im Einklang stünden“. Der Autor gibt zu, dass er nicht weiß, woher diese Art der Aussprache von Texten im Kirchengesang stammt und sieht hier die geheimen Machenschaften des „Unkrautsäers“ Teufel. So verbindet sich ein rationaler kritischer Ansatz mit mittelalterlichem religiösem Aberglauben.

Die Lösung des Homonymie-Problematik stand im Zusammenhang mit der allgemeinen Aufgabe der Revision und Korrektur der liturgischen Bücher, die wegen der vielen Unklarheiten, Unstimmigkeiten und willkürlichen Auslegungen, die sich im Laufe der Zeit angesammelt hatten, längst überfällig war. Es war notwendig, diese Unstimmigkeiten zu beseitigen und Ordnung und Einheitlichkeit in den Text der Bücher zu bringen, nach denen der Gottesdienst abgehalten wurde. Diese Arbeit wurde 1649 begonnen, nahm aber einen breiten Raum ein, nachdem Metropolit Nikon von Nowgorod 1652 auf den Patriarchenthron erhoben wurde und begann, sein Programm der Kirchenreformen umzusetzen.

Es gab zwei Möglichkeiten, die Bücher zu korrigieren: nach den alten slawischen Handschriften und nach den griechischen Originalen. Der erste Weg, für den Nikon zunächst eintrat, musste verworfen werden, weil sich seit den ersten Übersetzungen der liturgischen Bücher zu viel in den Reihen der kirchlichen Rituale und im Charakter der Sprache verändert hatte. Aber auch die griechischen Originale, die als Grundlage für die neuen Übersetzungen herangezogen wurden, unterschieden sich in vielerlei Hinsicht von den alten Büchern des 11. - 12. Jahrhunderts. Daher führte die Berufung auf sie zu einer Reihe von Einwänden und Unstimmigkeiten. Diese Streitigkeiten spiegeln sich in dem oben zitierten „Vorwort“ eines unbekanntes Schreibers des 17. Jahrhunderts zu einem Sticheron aus der Sammlung von M. A. Obolenski wider. Der Autor versucht herauszufinden, „woher und von wann an der Osmoglasie-Gesang in unser russisches Land kam“, und lehnt die Version des Stufenbuchs über drei griechische Sänger ab, die zur Zeit Jaroslaws des Weisen mit dem Krjuki-Noten-Gesang in Russland begannen: „Wir denken, dass dies auch nicht wahr ist, denn in allen griechischen Ländern und in Palästina und in allen großen Klöstern ist der Gesang anders als unser Gesang, ähnlich dem musikalischen, aber wir Sünder haben viele Griechen gefragt und gehört, wie sie singen“ (282, 20).

Der Autor des „Vorwortes“ musste zwangsläufig zu diesem Schluss kommen, indem er den griechischen kirchliche Gesang des 17. Jahrhunderts mit dem Krjuki-Noten-Gesang verglich. Das Niveau des historischen Wissens zu dieser Zeit erlaubte es ihm jedoch nicht, über die von beiden durchlaufene Entwicklung zu urteilen.

Ein Dekret der Kathedrale über die Korrektur der Bücher wurde 1654 verabschiedet und ein Jahr später bestätigt. Gleichzeitig mit der Arbeit der Korrektoren des Druckerhofs an den Übersetzungen der Texte überprüfte und korrigierte eine 1655 eingesetzte Kommission von vierzehn Kirchengesangsexperten („Didaskalen“) die Aufzeichnungen der Gesänge, um sie mit den neuen Texten in Einklang zu bringen und aus den zahlreichen Varianten die beste auszuwählen und zu legitimieren. Die Tätigkeit dieser Kommission wurde jedoch bald durch den Ausbruch des Krieges mit Polen und die Ereignisse des inneren Staatslebens unterbrochen. Nachdem der Rat von 1666-1667 die korrigierten Texte endgültig abgeseget und in den Städten und Dörfern den "Vokalgesang (Osmoglasie. - J. K.) des Sprechgesangs" vorgeschrieben hatte, wurde eine zweite Kommission von sechs Personen einberufen, um die begonnene Arbeit zu vollenden.

Diese Informationen finden sich im Vorwort des so genannten „Alphabets von Alexander Mesenez“ (1668), dem vollständigsten und systematischsten Handbuch zum Lesen von Gesangshandschriften. Die zweite Kommission der „Didaskale“ nahm nicht nur die notwendigen Korrekturen an den Gesangsbüchern² vor, sondern verbesserte auch die Krjuki-Notation und verlieh ihr größere Präzision und Sicherheit.

² Doch wie S. W. Smolenski bemerkt, „beschränkte sich die Kommission auf die Korrektur der Irmologien und korrigierte nicht alle anderen Bücher. Sie gab nur Regeln, wissenschaftliche Mittel und Beispiele für die Durchführung solcher Arbeiten“ (11, 46).

Das Ergebnis war das Erscheinen des besagten Werkes, der offenbar unter der Leitung von Mesenez kollektiv zusammengestellt wurde.

Es war geplant, die wichtigsten Gesangsbücher im Druck herauszugeben, und in diesem Zusammenhang wurde Mesenez zum Anwerber in der Moskauer Druckerei ernannt (294, 286). Dieser Plan wurde jedoch nicht verwirklicht.

Dies war nicht nur auf technische Schwierigkeiten zurückzuführen, sondern auch darauf, dass die Aufgabe selbst bereits etwas verspätet war. Ab den 50er Jahren setzte sich im russischen Kirchengesang der Stil des Partes-Gesangs durch und ersetzte allmählich die alte einstimmige Gesangstradition.

Etablierung des Partes-Gesangs in Russland

Der Übergang vom einstimmigen Krjuki-Gesang zum Partes-Gesang kann nicht genau datiert werden. Es war ein langwieriger und allmählicher Prozess. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts „koexistierten“ beide Stile gleichberechtigt nebeneinander. Neben den Altgläubigen, die die Traditionen des mittelalterlichen Chorgesangs bis heute bewahrten, gab es unter den Vertretern der Amtskirche viele Anhänger des einstimmigen Gesangs mit Haken. Erst gegen Ende des Jahrhunderts setzte sich der Partes-Gesang durch, wenn auch nicht überall, so doch in den großen Zentren der Gesangskultur.

Die ersten Versuche des mehrstimmigen Singens von Kirchenliedern tauchten vor der Mitte des 17. Jahrhunderts im Rahmen des Krjuki-Noten-Gesangs auf und wurden als polyphonischer Gesang bezeichnet. Hinweise darauf finden sich im „Offiziellen der Nowgoroder Sophienkathedrale“, das Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre verfasst wurde (301, VII).

Vielfach ist von „Nowgoroder polyphonischem Gesang“, „Moskauer polyphonischem Gesang“ oder einfach von „polyphonischem Gesang“ die Rede. Daraus können wir schließen, dass Moskau und Nowgorod ihre eigenen Varianten des Strophengesangs hatten. Aus einer anderen Quelle erfahren wir, dass bei der Hochzeit von Alexej Michailowitsch im Jahr 1648 angeordnet wurde, „alle Staffeln³, abwechselnd im polyphonen Gesang und Demestvenny-Gesang singen sollten...“ (250, 94).

³ Der Chor der herrschaftlichen Diakonsänger war in mehrere Staffeln unterteilt, die separate kleine Chöre bildeten.

Die frühen, primitiven Formen des Polyphonie- und des Demestvenny-Gesangs blieben auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bestehen. Sie konnten jedoch

die anspruchsvollsten Kenner der Gesangskunst nicht zufriedenstellen. Ab Anfang der 50er Jahre wurden Maßnahmen ergriffen, um die Diakone des Landesherrn im Partes-Gesang auszubilden, und zu diesem Zweck wurden erfahrene „Sänger“ aus der Ukraine, wo der Partes-Gesang bereits zu Beginn des Jahrhunderts etabliert war, nach Moskau berufen. Die ersten Schritte in diese Richtung waren nicht sehr erfolgreich. Im Frühjahr 1652 traf der Erzdiakon des Kiewer Bratsk-Klosters ein, „und mit ihm kamen die Sänger: Fjodor Ternopolskoi und elf andere“ (282, 23)⁴.

⁴ Es ist möglich, dass der Partes-Gesang in Moskau schon vor der Ankunft dieser ukrainischen Sänger bekannt war. Siehe dazu das Kapitel „Chorpolyphonie des späten 17. Jahrhunderts“.

Nach weniger als drei Monaten wurden sie jedoch auf eigenen Wunsch nach Hause entlassen. 1656 wurde der Kiewer Woiwode angewiesen, einen Mönch des Klosters Pechersk, Iossip Sagwojski, nach Moskau zu schicken, um den Partes-Gesang zu lehren, aber der „alte Mann“ verschwand und wurde nicht gefunden (282, 31). Ein Versuch, an seiner Stelle „den Sänger Waska Pikulinski“ einzustellen, der „im Polyphonie-Gesang geübt“ war, schlug ebenfalls fehl. Metropolit Sylvester antwortete durch den zu ihm gesandten Schreiber Iwan Dawydow, dass „er einen solchen Waska Pikulinski habe, und es unmöglich sei, ohne ihn im Kloster zu sein, und ihn nicht zu Ihrem Herrscher gehen lassen könne“ (282, 32).

Wir wissen nicht, wie der Fall ausging und ob der Kiewer Sänger, der im Bericht der Zarenkommissare abwertend Waska genannt wurde, schließlich vom unnachgiebigen Metropoliten freigelassen wurde. Aber unter den Vertretern der ukrainischen Intelligenz, deren Zustrom nach Moskau nach der Wiedervereinigung der Ukraine mit Russland besonders stark war, gab es zweifellos Sänger - Meister der Polyphonie. W. W. Protopopow (220) führte erstmals den Namen von Simeon Pekalizki⁵ in die Geschichte der russischen Musik ein, der den Chor des bedeutenden ukrainischen Kirchenpolitikers und Schriftstellers Lasar Baranowitsch leitete.

⁵ Zusätzliche Informationen über Pekalizki werden von P. W. Arawin berichtet (17).

Als dieser in den 60er und 70er Jahren Erzbischof von Tschernigow war, begleitete Pekalizki ihn mit dem Chor auf seinen Reisen nach Moskau. Der Aufenthalt des ukrainischen Meisters in der Hauptstadt des russischen Staates blieb nicht ohne Einfluss auf dessen Musikleben. Es ist möglich, dass Pekalizkis Werke auch in das Repertoire des Hofchors⁶ aufgenommen wurden.

⁶ In der Notenhandschriftensammlung des GIM gelang es W. W. Protopopow, das achtstimmige Gotteslob von Pekalizki zu finden.

Neben dem Beitrag, den die Ukrainer zur Entwicklung der russischen Gesangskultur des 17. Jahrhunderts leisteten, muss auch die Rolle der weißrussischen Meister bei der Etablierung des Polyphonie-Gesangs auf russischem Boden erwähnt werden. Nach der Befreiung Weißrusslands von der polnischen Herrschaft im Jahr 1655 wurde die Orscha-Kutein-Bruderschaft in das kurz zuvor von Nikon gegründete Kloster Iwersk in Waldai verlegt (14, 9-10). Die weißrussischen Mönche brachten Elemente der Kultur der südrussischen Aufklärung mit, die sich im Kampf gegen die polnisch-katholische Aggression entwickelt hatte, und assimilierten gleichzeitig einige Aspekte der westlichen Bildung und setzten sie in besonderer Weise um. Das Iwersker Kloster, das unter der persönlichen Schirmherrschaft des Patriarchen stand, begann, Meister verschiedener Berufe aus den befreiten weißrussischen Städten

anzuziehen, und wurde bald zu einem der Zentren neuer Trends im Bereich des Buchwesens, des Kunsthandwerks und des Kirchengesangs. Die Klosterbibliothek verfügte über Bücher aus Kiew, Lemberg, Tschernigow und Wilna. Das Kloster verfügte auch über eine eigene Druckerei, die 1665 in das Neue Jerusalemer Auferstehungskloster verlegt wurde, wo sich Nikons persönliche Residenz befand. Iwersker Steinmetze, in Russland berühmte Meister der Kachelkunst, beteiligten sich an der Ausschmückung der luxuriösen Moskauer Kirchengebäude. Die „belarussische Schnitzerei“ mit ihrem reichen, vielfarbigen Muster war eines der neuen Phänomene im russischen Kunstleben der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Eine Reihe von Dokumenten bezeugt, dass der Polyphonie-Gesang im Iwerski-Kloster bereits in den 50er Jahren eingeführt wurde. Im Patriarchenbrief über die Vorbereitungen für die Ankunft Nikons im Jahr 1657 heißt es: „Ihr sollt aus den Brüdern gute und stimmungsgewaltige Sänger auswählen, um in allen Linien zu singen, auch in zu vielen“ (14, 288). Das Kloster besaß eine große Sammlung von mehrstimmigen Gesangsbüchern, die es dem Kloster Neu-Jerusalem zur Vervielfältigung zur Verfügung stellte, das die Aufsicht darüber hatte. 1664 schrieb Nikon an den Archimandriten des Iwerski-Klosters: „Es ist uns bekannt geworden, großer Herr, dass Sie im Iwerski-Kloster viele Gesangsbücher haben. - Und sobald diese unsere Urkunde, großer Herr, bei Ihnen eintrifft, schicken Sie uns bitte mit unserem Sohn des Bojaren Samuil Markow neunstimmige Kantaten, grüne (*Neues oder Unbekanntes*), und achtstimmige Psalmen und die Minewski-Messe und dreistimmige Konzertstücke. Wir, großer Herr, lassen sie hier abschreiben und schicken sie Ihnen zurück“ (14, 481 - 482).

Es ist nicht bekannt, wer der in der Urkunde erwähnte Minewski war. Aber es stellt sich natürlich die Frage, ob es sich nicht um einen jener weißrussischen Experten für mehrstimmigen Gesang handelt, die im Rahmen der Kutein-Bruderschaft⁷ aus Orscha nach Waldai kamen.

⁷ N. F. Findeisen, der den Nachnamen von Minewski verwechselte, identifizierte ihn mit dem polnischen Komponisten Meltschewski und schloss daraus, dass Nikon mit der polnischen katholischen Musik vertraut war (294, Anm. XXV). Der Irrtum dieser Identifizierung wurde von W. W. Protopopow aufgezeigt (74, 584-535).

In der Geschäftskorrespondenz der beiden Klöster fällt ein weiterer Name auf: Pawel Girschda, von dem bekannt ist, dass er eine große Sammlung von Notenblättern besaß. Dieser Name taucht in offiziellen Dokumenten im Zusammenhang mit seiner Beschwerde gegen einen gewissen Mikolai Olschewski auf, der wegen eines Vergehens ins Iwerski-Kloster verbannt worden war. In der patriarchalischen Urkunde vom 2. Mai 1666 wurde die Beschwerde wie folgt zusammengefasst: „Nach unserem, des Großen Herrn, Erlass, als Mikolai Olschewski nach dem Iwerski-Kloster verbannt wurde, und er Nikolai zu ihm, Pawel, schickte, um Konzerte von dir, dem Archimandriten, für nicht lange Zeit zu bitten, und er, Pawel, schickte ihm fünfzig verschiedene Konzerte, und es ist mehr als ein Jahr her, und seit dieser Zeit hast du diese Konzerte nicht geschickt“ (14, 615). Wenige Tage nach diesem Brief folgte ein weiterer Befehl: „Schicken Sie sofort die Konzerte des Bojarensohnes Pawel Girschda“. In seiner „Depesche“ begründete Archimandrit Philotheus die Verzögerung damit, dass die im Iwerski-Kloster vorhandenen Noten niedergebrannt waren, und ordnete daher an, Girschdas Konzerte neu zu schreiben, die nach Abschluss des Briefwechsels sofort an ihren Besitzer geschickt würden (14, 621-622).

Aus dieser Korrespondenz können wir schließen, dass Girschda ein Sänger und Chorleiter und möglicherweise auch ein Komponist polnischer oder weißrussischer Herkunft war.

In den 60er - 70er Jahren verbreitete sich der Polyphonie-Gesang in Russland und wurde fest in der liturgischen Praxis verankert. 1668 erkannten die östlichen Patriarchen auf einen Aufruf von Gemeindemitgliedern der Moskauer Kirche Johannes des Theologen den Polyphonie-Gesang als nicht im Widerspruch zu den Grundlagen der Orthodoxie stehend an: „Und der Gesang, der Polyphonie-Gesang genannt wird, auch wenn er nicht von dieser östlichen Kirche ist, wird gelobt, denn niemand ist den Ländern entfremdet, die ihn annehmen“ (212, 39). Dies kam einer offiziellen Autorisierung des neuen Gesangsstils gleich. W. N. Tatischschew, ein Historiker der Zeit Peters des Großen, schreibt die endgültige Genehmigung des Polyphonie-Gesangs der Regierungszeit von Fjodor Alexejewitsch zu. In seiner Notiz über diese Herrschaft stellt er fest: „...Da seine Majestät ein großer Liebhaber des Gesangs war, wurde unter ihm der erste Polyphonie-Gesang, und nach Noten der vierstimmige und der Kiewer Gesang eingeführt, und nach dem Krjuki-Noten-Gesang wurde der griechische Gesang verlassen“ (265, VI, 357).

Fjodor Alexejewitsch war sechs Jahre lang auf dem Thron (1676 - 1682). Diese Jahre markieren eine Reihe von wichtigen Ereignissen in der Entwicklung der Gesangskunst. Es erschienen drei große Ausgaben von N. P. Dilezkis theoretischem Werk „Musikalische Grammatik“ (Smolensk 1677 und Moskau 1679 und 1681), in dem die stilistischen und kompositorischen Grundsätze des Polyphonie-Gesangs zusammengefasst sind. An der Wende von den 70er zu den 80er Jahren begann die schöpferische Tätigkeit eines der herausragendsten Meister dieses Stils, Wassili Titow, der in den verschiedenen Gattungen der mehrstimmigen Chormusik seiner Zeit ein gewaltiges Vermächtnis hinterließ. Titow war nicht allein; neben ihm arbeiteten zahlreiche talentierte und professionell ausgestattete Komponisten auf diesem Gebiet, deren Namen in handschriftlichen Notenblättern erhalten sind (259, 146). Man kann von der Entstehung der Moskauer Schule des Polyphonie-Gesangs am Ende des 17. Jahrhunderts sprechen, die, nachdem sie von ihren ukrainischen und weißrussischen Vorgängern fruchtbare Impulse erhalten hatten, die Formen der mehrstimmigen A-capella-Chorliteratur stark bereicherten und viele neue und originelle Merkmale in sie einführten.

In seinen höchsten und am weitesten entwickelten Beispielen grenzt der Polyphonie-Gesang an eine breite Palette von Architektur, Poesie, Literatur und Wandmalerei, die unter dem Begriff „Russischer Barock“ zusammengefasst werden (104, 94-101). Die charakteristischen Merkmale des Barockstils in seiner russischen Brechung waren erhabene Feierlichkeit, Reichtum und Helligkeit der Farben, Opulenz und blumiger Dekor. „Herausragende Kunstwerke des späten 17. Jahrhunderts verkörpern ein Gefühl des Nationalstolzes“, schreibt der Historiker der russischen Architektur. - Ob es sich um die „Schlafsäle“ des Zaren oder den Sucharewa-Turm, eine Klosterkirche im fernen Solwytshegodsk - dem Lehen der Stroganows - oder eine Stadtkathedrale in Rjasan, ein Wohnhaus aus Stein in Kaluga oder eine Kirche in Fili handelt, - sie alle tragen wesentlich zur Verherrlichung des „glorreichen, klarsichtigen, großen Russlands“ bei (95, IV, 224).

Dasselbe gilt für die monumentalen acht- und zwölfstimmigen Konzerte von Titow und anderen Meistern des Polyphonie-Gesangs. Die Bedeutung dieser Kompositionen geht über die rein liturgische Funktion hinaus. Ihre Musik, die vom Geist des Optimismus, der Fülle und der Lebensfreude durchdrungen ist, steht im Gegensatz zu der ehrfürchtigen und kontemplativen religiösen Distanz und dem

ruhigen Frieden, die von den offiziellen kirchlichen Regeln und Vorschriften vorgegeben werden.

Musikästhetische Ansichten

Tiefgreifende Veränderungen in der gesamten Struktur der russischen Kunstkultur des 17. Jahrhunderts waren mit einer neuen Einstellung zur Kunst, einem neuen Verständnis ihrer Bedeutung und ihres Platzes im menschlichen Leben verbunden. Im Gegensatz zu der mittelalterlichen, religiös-utilitaristischen Sichtweise, die Kunst nur als Mittel betrachtete, um die Lehren der christlichen Lehre in eine zugängliche und wirksame Form zu bringen, setzte sich eine andere, umfassendere Sichtweise durch, und man begann, den eigenständigen ästhetischen und kognitiven Wert des künstlerischen Schaffens zu erkennen. F. I. Buslajew, der über das Erwachen des Schönheitssinns in der russischen Kunst spricht, bemerkt dazu: „Dieses heilsame Erwachen wurde von den altrussischen Künstlern nicht früher als im 17. Jahrhundert vollzogen“ (44, 423). Das kann natürlich nicht so verstanden werden, dass das russische Volk vor dem 17. Jahrhundert gänzlich des Sinnes für Schönheit beraubt war. Aber die Begriffe der Schönheit und der ästhetischen Vollkommenheit waren nicht die Grundlage für die Beurteilung der Kunst. Kunstwerke wurden unter dem Gesichtspunkt ihrer Konformität oder Nichtkonformität mit kirchlich-dogmatischen Normen bewertet. Alles, was nicht in diese Normen passte, wurde bedingungslos verurteilt und verworfen. So tadelte der Archimandrit des Dreifaltigkeit-Sergius-Klosters, Dionysius (1610-1613), den berühmten Schulleiter Login, der für seine ungewöhnlich reiche musikalische Phantasie bekannt war und einen Gesang in siebzehn verschiedenen Gesängen singen konnte, wegen „verderblicher Weisheit“, die „den Dogmen der Orthodoxie“ widersprach (168, 66-69).

In den Abhandlungen über die Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte wurden andere Bewertungskriterien und ein anderes Beweissystem angewandt. Die Autoren dieser Abhandlungen griffen auf theologische Argumente und Zitate aus den Schriften der „Kirchenväter“ zurück, um Ansichten und Positionen zu untermauern, die oft sehr weit vom strengen Dogmatismus der offiziellen Kirchenideologie entfernt waren. Eines der bemerkenswertesten Denkmäler des russischen ästhetischen Denkens des 17. Jahrhunderts ist das „Wort an den Liebhaber der Ikonenmalerei“ des größten russischen Malers Simon Uschakow (287). Uschakows wichtigste Anforderungen an die Kunst sind Schönheit und moralische Nützlichkeit. Diese Prinzipien sind im Werk des Künstlers untrennbar miteinander verbunden, das sich vor allem durch eine intensive Beschäftigung mit der inneren geistigen Welt des Menschen auszeichnete. In der Schönheit sah er ein Mittel zur moralischen Läuterung der menschlichen Seele. Die Quelle der Schönheit sollte seiner Meinung nach die direkt beobachtete lebendige Wirklichkeit sein, die Kunst der Malerei vergleicht er mit einem Spiegel, der alles reflektiert, was uns im Leben umgibt.

Der Autor des polemischen Traktats über die Malerei „Izugraf“ (*Isograph*), Iossif Wladimirow, der ein glühender und energischer Verfechter der neuen künstlerischen Tendenzen war, stand Uschakow in seinen Ansichten nahe. Anlass für die Abhandlung⁸ war ein Streit mit einem gewissen serbischen Erzdiakon Plešković, der die Bilder der neuen Ikonenmalschule wegen ihrer hellen, fröhlichen Farbgebung tadelte.

⁸ Auszüge aus dem Traktat wurden erstmals in F. I. Buslajew Artikel „Russische Ästhetik des 17. Jahrhunderts“ (44) zitiert. Im Folgenden werden die Zitate in der Übersetzung ins moderne Russisch aus der sowjetischen Ausgabe mit dem vollständigen Text des Traktats (207) wiedergegeben.

„Wer von den Vernünftigen würde nicht lachen“, antwortet Wladimirow auf diesen Vorwurf, „Dunkelheit und Düsternis dem Licht vorzuziehen“. Wie Uschakow hält er die Schönheit für eine gesegnete Gabe Gottes, und deshalb sollten die Gesichter der heiligen Figuren seiner Meinung nach eher „hell und schön“ als „abstoßend und dunkel“ dargestellt werden: der heranwachsende Christus sollte auf den Ikonen „weiß und rötlich, vor allem schön, nicht hässlich“ sein; das Bild der Mutter Gottes sollte so gemalt werden, dass es „das Gesicht einer Jungfrau, die Lippen einer Jungfrau, die Konstitution einer Jungfrau“ zeigt. Iossif Wladimirow schließt sich Uschakows Meinung über die Bedeutung der Naturbeobachtung durch den Künstler an. „Ein weiser Maler“, schreibt er, „der das Gesicht eines Menschen betrachtet hat, stellt mit seinen intelligenten Augen alle Teile des menschlichen Körpers dar und schreibt dann auf Pergament oder auf etwas anderes“. Wladimirow verurteilt scharf die Engstirnigkeit und Begrenztheit der bedingungslosen Verteidiger des Altertums, ihre Intoleranz gegenüber allem Fremden und Unbekannten. Im Gegensatz zu diesem sturen Nationalismus ist er bereit, alles Gute aufzunehmen, egal woher es kommt: „Wenn unsere Landsleute oder Ausländer ein Bild von Christus oder der Jungfrau Maria sehen, gedruckt oder gemalt von einem weisen Maler, sind unsere Herzen mit großer Liebe und Freude erfüllt.“

Hier sehen wir ein ganzes ästhetisches Programm, das die fortschrittlichen Tendenzen in der russischen Kultur der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts widerspiegelt. Die gegenteilige Position wurde in dem Gespräch von Oberpriester Awwakum „Über die Ikonenmalerei“ zum Ausdruck gebracht. Er bezeichnet die Künstler der Uschakow-Schule als „Ketzer“, deren „alles in fleischlicher Absicht geschrieben ist“, während die „guten Ikonenmaler“ die Heiligen mit vom Fasten und von der Arbeit erschöpften Gesichtern und Körpern darstellten. Dies, so ärgert sich Awwakum, „Nikon, der Feind, der das Lebendige zu schreiben beabsichtigt, ordnet alles auf die italienische oder deutsche Art“ (7, 283). So werden die Auseinandersetzungen über Kunstfragen Teil der allgemeinen religiösen Polemik der 50er und 60er Jahre.

Der Sieg war denjenigen vorbehalten, die die fortschrittliche Richtung der russischen Malerei, die in den Werken von Uschakow und anderen Meistern seiner Schule vertreten war, verteidigten und schützten. Diese Richtung wurde von den kirchlichen und weltlichen Behörden unterstützt. Im Jahr 1668 verkündeten drei Patriarchen - Paisius von Alexandria, Makarius von Antiochien und Ioassaph von Moskau - ein spezielles Schreiben zu Fragen der Ikonenmalerei ⁹.

⁹ Es sei daran erinnert, dass die Antwort der östlichen Patriarchen an die Gemeindeglieder der Kirche St. Johannes der Evangelist, die den Polyphonie-Gesang tatsächlich legalisierte, aus demselben Jahr stammt.

Die Grundlage des Patriarchatsdiploms, das gleichsam die Beschlüsse des Konzils von 1666-1667 ergänzte, bildete eine Notiz von Simeon Polozki, der seinerseits einige Bestimmungen des Traktats von Iossif Wladimirow weiterentwickelte (149, 144). Dieses Dokument, in dem Gott als „erster Ikonograph“ bezeichnet wird, spricht von der Kunst in einem Ton der Hochachtung und Ehrfurcht und verlangt von den Künstlern eine sorgfältige, ehrfürchtige Haltung gegenüber ihrem Werk. Die Urkunde

schreibt vor, dass Meistern, die „dieses ehrwürdigen Handwerks würdig sind“, jede Ehre und Aufmerksamkeit zuteil werden soll, und dass, wenn „ungelernte Ikonenmaler“ die Aufgabe übernehmen, sie „nicht nur nicht geehrt, sondern auch nicht ausgeführt werden dürfen“ (185, 325). Die Urkunde betonte die Bedeutung Moskaus als Hauptzentrum der Ikonographie. Die wichtigsten Bestimmungen der Urkunde wurden durch die ein Jahr später erlassene Urkunde des Zaren bekräftigt. Damit wurde die Moskauer Malerschule offiziell anerkannt und die massiven Angriffe von Seiten der unnachgiebigen Verfechter der Antike zurückgewiesen.

Wie J. N. Dmitriew zu Recht bemerkt, „haben die russischen Abhandlungen des 17. Jahrhunderts, die den schönen Künsten gewidmet sind, eine breitere Bedeutung.... Die wichtigsten theoretischen Bestimmungen, die in ihnen entwickelt wurden, gelten nicht nur für die bildenden Künste allein, sondern auch für andere Arten von Kunst, für Kunst im Allgemeinen“ (78, 98). Eines der bemerkenswertesten Denkmäler des fortschrittlichen musikalischen und ästhetischen Denkens des 17. Jahrhunderts ist das Traktat „Über den göttlichen Gesang“ von Ioannikii Korenew, Diakon der Sretenski-Kathedrale im Kreml in Moskau. Das heiße Pathos der Verteidigung des Neuen, der Anprangerung von Trägheit, Unwissenheit und Denkfaulheit, das diesen Traktat durchdringt, ähnelt in vielerlei Hinsicht dem polemischen Werk von Iossif Wladimirow. Sie wurde in der Ausgabe von 1681 als Vorwort zu Dilezkis „Musikalischer Grammatik“ vorangestellt, wurde aber nicht später als 1671 geschrieben (74, 559-560).

Sein Erscheinen zu diesem Zeitpunkt lässt sich durch die Situation erklären, die sich nach dem Konzil von 1666-1667 im Bereich des Gesangs entwickelt hatte. Das Konzil befasste sich nicht mit dem Streit zwischen den Anhängern der alten Gesangstradition und dem Polyphonie-Gesang, sondern beschränkte sich auf eine Entschließung über die verbindliche Einführung der Einstimmigkeit in allen Kirchen. Die Ergebnisse der Arbeit der zweiten „Didaskalen“ erwiesen sich als ein, wenn auch kurzlebiger, Sieg der konservativen Richtung. Das „ABC“ von Alexander Mesenez wurde geschrieben, um die Grundlagen des Krjuki-Noten-Gesangs zu schützen und zu stärken. Der Autor dieses Werkes stellt in einem kurzen Nachwort direkt fest: „Aber so wie die alten Lehrer das Banner und die Schriftzeichen zu benutzen pflegten, so sind wir auch heute noch mit den alten Schriftzeichen mit dem Banner zufrieden...“. Gegen diejenigen, die es wagen, dieses „altrussische Banner“ zu tadeln und zu verurteilen, und die meinen, „es sei unschicklich, unserem Banner und den verborgenen Schriftzeichen im Gesang unterlegen, elegant gegen das musikalische Banner zu sein“, schreibt Mesenez: „Und das ist wahr, denn ein solcher Fall entspringt der eigenen Unwissenheit und Ratlosigkeit“ (11, 22).

Wenn Korenew in den ersten Zeilen seines Traktats von denjenigen spricht, die „das Alte nach der Gewohnheit preisen, und die neu Reformierten werden das Neue nach der Unwissenheit preisen“, und dabei auf einen bildlichen Vergleich mit einem Mann zurückgreift, der einen Pflug in der Hand hält und nach hinten schaut (75, 7), so wird dies als direkte Antwort auf solche Behauptungen verstanden. Korenew ist ein überzeugter Verfechter des mehrstimmigen Gesangs.

„Über den göttlichen Gesang“ ist das erste musiktheoretische Werk in Russland, das eine wissenschaftliche, philosophische und ästhetische Begründung des Wesens der Musik als Kunst versucht. Damit unterscheidet es sich grundlegend von allen früheren Werken, das „ABC“ von Alexander Mesenez nicht ausgenommen, das nur eine bekannte Summe von praktischen Informationen und Rezepten mit Bezug auf Tradition und göttliche Vorsehung enthielt. Natürlich steht Korenew auf dem Niveau des einheimischen wissenschaftlichen und philosophischen Denkens seiner Zeit: Er vermischt das Rationale mit dem Mystischen, das Reale mit dem Legendären. Aber sein Beharren darauf, alles, worüber er schreibt, zu verstehen und zu erklären, ohne

etwas blindlings zu akzeptieren, kennzeichnet ihn als einen Mann einer neuen Richtung, der kühner und freier denkt als die altrussischen Schriftgelehrten.

Die Abhandlung von Korenew ist in Form von Fragen und Antworten aufgebaut. Diese Technik wurde von den ukrainischen Aufklärern in Predigten und Werken mit beherrschendem Charakter häufig verwendet, und auch Simeon Polozki griff häufig darauf zurück. Korenew beginnt mit einer Kardinalfrage: „Was ist Musikia?“ Schon die Definition der Musik als „konsonante Kunst und exquisite Vokalteilung“, die der Autor der Abhandlung gibt, beruht auf polyphonem harmonischem Denken. Die Beherrschung der Musikkunst setzt die Kenntnis von „Tonunterschiede“ (Klangunterschiede) und die Fähigkeit voraus, „anständige gute Vokale“ von „bösen“ zu unterscheiden, d.h. günstige Kombinationen von ungünstigen. Darüber hinaus wird die Musik mit der Philosophie und der Grammatik verglichen („Musikia ist die zweite Philosophie und Grammatik“): wie die „verbale Philosophie“ - die Grammatik - den richtigen Gebrauch der Wörter, den Aufbau von Phrasen und Sätzen lehrt, so hilft die musikalische Grammatik, einzelne Töne zu Klängen zu kombinieren, die dem Ohr angenehm sind und Gefühle der Freude oder des Vergnügens hervorrufen.

Das Wort „Musikia“ wird von Korenew sowohl für die Musik selbst als auch für die Lehre von ihr, die „musikalische Grammatik“, verwendet. In dieser Hinsicht folgt er der mittelalterlichen scholastischen Auffassung, wonach die Musik zusammen mit Arithmetik, Astronomie, Grammatik usw. zu den sieben großen Wissenschaften gehörte. Im Lichte dieser Lehre wird sein Satz verständlich: „Es gibt keine Rhetorik in der Musikianischen Komposition, nur die vierte Lehre, eine Vokalkorrektur, mit eigenem Rang und eigener Grammatik“ (75, 41).

Laut Korenew ist die Musik „zweifach“, d. h. sie ist in zwei Hauptarten unterteilt: „die eine durch Stimme, die andere durch Rasseln“ (vokal und instrumental). Er führt den Ursprung der Musik bis in die biblische Zeit zurück und berichtet, dass bereits in der siebten Generation nach Adam die „Zewiza“ (wahrscheinlich Zewniza (цвѣница) - Panflöte) und die Gusli erfunden wurden. Im weiteren Verlauf der geschichtlichen Entwicklung werden neben dem Psalmisten König David auch der griechische Philosoph Pythagoras, Orpheus, Amphion und andere Figuren der antiken Mythologie genannt. Es ist anzumerken, dass der Rückgriff auf diese Art von mythologischen Informationen für westeuropäische Werke zur Musikgeschichte bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts charakteristisch war.

Die Antwort auf die Frage nach dem Ursprung des Namens „Musikia“ gibt, in etwas abgewandelter Form, die Definition von Musik als harmonische Kombination verschiedener Stimmen wieder. Ursprünglich, so Korenew, habe die Musik ihren Namen vom Spielen auf Instrumenten erhalten, und dann sei dieses Wort zur Bezeichnung des Gesangs gekommen, da beide auf denselben Prinzipien beruhen.

Die Leugnung eines wesentlichen fundamentalen Unterschieds zwischen Vokal- und Instrumentalmusik war einer der wichtigsten Punkte in Korenews Ansichten ¹⁰.

¹⁰ „Im mittelalterlichen Russland gab es bis zum Ende des 17. Jahrhunderts offenbar keinen allgemeinen Begriff der musikalischen Kunst“, bemerkt N. S. Seregina (251, 58). Hier zeigt sich eine gewisse Unterschätzung der Bedeutung von Korenews Traktat, in dem zum ersten Mal die Idee der Einheit der Musik in allen möglichen Formen deutlich zum Ausdruck kommt.

Die Musik ist aus seiner Sicht eine einzige, trotz aller Vielfalt ihrer Arten und Erscheinungsformen. Diejenigen, die sagen, dass „der Kirchengesang nicht von der

„Musika‘ stammt“, sind verrückt, argumentiert Korenew. Er ruft dazu auf, nicht zu trennen, sondern zu einen und zu vereinen; denn nur dem Unwissenden erscheint der russische, der griechische und der römische (katholische) Gesang als völlig verschieden, dem Wissenden aber ist er in seiner Essenz eins. Unwissenheit ist nach Korenews Meinung die Hauptursache für alle Missverständnisse. Russische Lehrer verstehen die Bedeutung der Zeichen, die beim Kirchengesang verwendet werden, aber sie erkennen nicht „die Bedeutung der Notenschlüssel“, d.h. der Tonarten der musikalischen Notation, und „außer dem Irmos, oder dem, was darunter geschrieben steht, können sie die Zeichen nicht verstehen, denn sie verstehen den Schlüssel der Grammatik nicht“ (75, 14). Hier unterstreicht Korenew noch einmal die Bedeutung der Theorie, des Erlernens der Grundlagen der musikalischen Komposition.

Die vierte Frage - „Wie viele Arten der Musik gibt es?“ - hat eine speziellere Bedeutung. Die Antwort lautet: „Zwei: Erstens singen alle mit einer Stimme das gleiche Zeichen und das gleiche Lied“, d.h. der gleiche Gesang und die gleiche Notation für alle bei einstimmigen Liedern, „zweitens - durch die Verbindung vieler Stimmen“ (75, 16). Bei mehrstimmigen Liedern bildet auch die harmonische Verbindung von Stimmen unterschiedlicher Tonhöhe einen einheitlichen Klang, der gefühlvoll, traurig oder fröhlich klingt. Korenew untersucht dann einige intervallische Beziehungen zwischen Stimmen in der Mehrstimmigkeit. Die Anzahl der Stimmen kann unbegrenzt sein („wie viele der Schöpfer schaffen will, auch wenn es ihm möglich ist, bis zu hundert zu schaffen“), aber sie müssen in separate vierstimmige Chöre zusammengefasst werden. Vierstimmigkeit wird somit als Hauptstil anerkannt.

Mehrere Seiten des Traktats sind der Kritik des Dreiklangs-Gesangs und des Demestvenny-Gesangs gewidmet. Korenew kritisiert diese Formen des mehrstimmigen Gesangs, die in Russland Mitte des 17. Jahrhunderts weit verbreitet waren, für die fehlende richtige Abstimmung der Stimmen und die harmonische Unstimmigkeit des Klangs. Der Dreiklangs-Gesang wurde, wie er schreibt, von „einem alten Mann ... der wenig Grammatik kannte“ zusammengestellt. In diesem Gesang „gibt es keine Harmonie, nur einen unharmonischen Dreiklang, der Lärm und Klang erzeugt“; es wird nur „von Unwissenden als gut angesehen, aber von Wissenden als unkorrekt komponiert verstanden“ (75, 17). Wer die grammatische Lehren kennt und alle diese Lieder zusammenstellt, würde sie korrigieren.

Dem Traktat von Korenew ist ein kurzes „Wort über unwissende und widerspenstige Verächter (Hochmütige)“ beigefügt, in dem der Autor über die Beweggründe spricht, die ihn veranlassten, zur Feder zu greifen. Er gesteht, dass er sich nicht auf einen Streit einlassen wollte, aber sein Gewissen zwang ihn, die Unwissenheit anzuprangern, denn die Unwissenheit ist ein Übel, aus dem viele Irrlehren erwachsen.

Korenews Werk, das ein detailliertes ästhetisches Programm enthielt, war eine Art Manifest einer neuen, fortschrittlichen kreativen Bewegung in der russischen Musik des letzten Drittels des 17. Jahrhunderts. Dieses Werk trug zweifellos zur weit verbreiteten Propagierung und Anerkennung des Polyphonie-Gesangs bei.

Vor allem auf Dilezki hatte er einen deutlichen Einfluss. Dilezki hat sich in seiner „Grammatik“ andere Aufgaben gestellt; sein Werk ist ein praktischer Leitfaden für das Studium der kompositorischen Grundlagen des Polyphoniegesangs, und Fragen eines allgemeineren ästhetischen Konzepts wird in dem Werk vergleichsweise wenig Raum gegeben. Die zu Beginn der Musikalischen Grammatik formulierten Ausgangspunkte stimmen jedoch vollständig mit den Ansichten überein, die in der Abhandlung von Korenew verteidigt und gerechtfertigt werden. Für Dilezki ist die Musik in erster Linie die Kunst, menschliche Gefühle auszudrücken. Wie Korenew beginnt er mit der Frage: „Was ist Musikia?“ Als Antwort auf diese Frage stellt Dilezki klar: „Muskia ist diejenige, die mit ihrer Stimme die Herzen der Menschen entweder

zur Freude oder zur Trauer anregt...“ (74, 271). Er erklärt weiter: „Ut (c), mi (e), sol (g) - fröhlicher Gesang, re (d), fa (f), la (a) - trauriger Gesang“. Mit anderen Worten: Dilezkis Definitionen von „fröhlich“ und „traurig“ beziehen sich auf die Haupt- und Nebenneigungen. Damit zeigt er sich als Anhänger der Affektenlehre, die verschiedenen Intervallen und Konsonanzen eine bestimmte emotionale Wirkung auf den Hörer zuordnet. Schon Zarlino wies auf den unterschiedlichen emotionalen Charakter von Dur und Moll hin. Neben freudigem und traurigem Gesang weist Dilezki auf eine weitere Art des Gesangs hin - gemischt, die auf dem Wechsel von Dur- und Mollkadenz beruht.

Der Gesang, so Dilezki, sei aus dem Bedürfnis des Menschen entstanden, seine Gefühle direkt auszudrücken. Er zitiert den Anfang des Bußverses „Adam saß vor dem Paradies und weinte, weinend über seine Nacktheit“ und schreibt: „Weinen ist Stimme, und Stimme ist Gesang“ (74, 304).

Wie Korenew erkennt Dilezki die Gleichwertigkeit von Vokal- und Instrumentalmusik an: „Musikia ist der Name einer Kathedrale nach ihren Personen, und das sind menschliche Stimmen oder Orgelstimmen, bei denen der Verstand unterdrückt [geschaffen] ist“ (74, 269). Das Wort „Orgel“ wird hier in einem verallgemeinerten Sinn als Klänge verwendet, die mit Hilfe von Musikinstrumenten erzeugt werden. An anderer Stelle in der Grammatik erklärt er: „Aber die Stimme im Gesang [musikalischer Klang] sind Orgeln, [andere] Instrumente, Harfen, Zimbeln, Trompeten, Cornetts, Pusans [Posaunen], Leiern, Leier-Pfeifen, Guslis und dergleichen“ (74, 312).

Dilezkis ständiger Appell an die Vernunft ist charakteristisch. Ein musikalisches Werk, wie eine Ikone und jedes andere Kunstwerk, wird seiner Meinung nach durch die Vernunft geschaffen. Dies spiegelt Dilezkis Rationalismus wider, der seine gesamte Abhandlung durchdringt, obwohl er sich auf die göttliche Schrift und die Autoritäten der christlichen Lehre beruft.

Ein interessantes Dokument des russischen ästhetischen Denkens in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist das Traktat „Über die sieben freien Künste“, das in mehreren Manuskriptversionen bekannt ist. Einigen Forschern zufolge wurde es aus dem Lateinischen übersetzt (262, 166). Dies schmälert jedoch nicht seine Bedeutung, denn es wurde nicht alles ins Slawische übersetzt, sondern nur das, was praktisch notwendig war und den Bedürfnissen der einheimischen Kultur entsprach. Das Traktat ist von der Dualität geprägt, die der fortschrittlichen russischen Ideologie jener Zeit eigen ist. Der anonyme Autor beruft sich sowohl auf antike Philosophen als auch auf christliche Kirchenautoritäten und vermischt das Rationale mit dem Fiktionalen und Legendären.

Der vollständige Titel des Traktats lautet „Das Buch einer kurzen Auswahl von neun Musen und sieben freien Künsten“ (GPB, Q XVII, Nr. 13). Im Vorwort erklärt der Autor, dass die griechischen Musen erfunden wurden, um das Erlernen der verschiedenen Wissenschaften und Künste „unter dem Banner der jungfräulichen Musen“ zu erleichtern. Das erste Kapitel ist der Geschichte der neun Musen und der Charakterisierung jeder von ihnen gewidmet. Über Euterpe, die die Musik personifiziert, heißt es: „Euterpe, das heißt wohlgestaltend, die wohlgestaltet, wird sie genannt. Sie ist auch die Trompeterin, da sie den Trompeten voransteht“ (Blatt 4 Rückseite). Dabei wird darauf hingewiesen, dass die Musik auch mit anderen Künsten verbunden ist. Die Muse der Poesie Erato ist allen begehrenswert „von den Liebesgesängen“; die „freudenbringende“ Terpsichore, die Muse des Tanzes, wird auch „Guslspielerin“ genannt, weil ohne Begleitung der Gusli oder eines anderen Musikinstruments kein Tanz stattfindet.

Jede der "freien Künste" wird in einem eigenen Kapitel behandelt. Den ersten Platz unter ihnen nimmt die Grammatik ein, „denn die Grammatik ist die Grundlage der anderen Künste“ (Blatt 15).

Das Wort „Musik“ wird vom Autor des Traktats in zweierlei Hinsicht verstanden - als „Gesang“ und als „Zusammenführung des Guten“, d.h. die Lehre vom guten Gesang, ansonsten „Harmonie, oder Eintracht wird genannt“ (Blatt 41). Für ihn ist die Grundlage der Musik die Melodie: „Der Gesang aber ist eine Einheit der Musik, eine Stimme“. Der Gesang kann einstimmig sein („es gibt entweder eine einfache Melodie oder einen einzigen Gesang“) oder mehrstimmig („wie man es bei zwei Gesängen, dreistimmigen, vierstimmigen und so weiter sieht“). In einer Art Apologetik für die Musik als älteste Kunst nennt der Autor fünf ihrer Eigenschaften. Einer der Punkte: „sie erheitert die Seele und vertreibt die Melancholie“ - ähnelt sehr den Worten von Dilezki: „wenn es eine Zeit des Kummers gibt, singe ich fröhlich - das erheitert das Herz“. Aber die höchste Würde der Musik, so der Autor des Traktats, ist ihre erhebende und veredelnde Wirkung auf die menschliche Seele; die Musik erheitert nicht nur die Seele, sondern „tut dem menschlichen Leben und der Frömmigkeit und der Gottseligkeit sehr gut und fördert die Moral (macht) und ist ein Teil der Gottseligkeit selbst“ (Blatt 42 Rückseite).

In seiner Ausrichtung ähnelt dieses Werk dem Traktat „Über Musikia“ von Korenew, jedoch ohne das für letzteres typische polemische Pathos. Die akuten, brennenden Fragen des russischen Musiklebens des späten 17. Jahrhunderts werden darin nicht direkt und unmittelbar reflektiert.

Diese neuen Ansichten sowie die Kunst selbst, die eine neue Weltanschauung, eine neue Einstellung zur Realität verkörperte, fanden immer mehr Anhänger in verschiedenen Schichten der russischen Gesellschaft. Das Alte musste sich, wenn auch langsam und mit Kämpfen, zurückziehen. In der Musik vollzog sich dieser Prozess langsamer und schwieriger als in anderen Bereichen der Kunst, aber am Ende des Jahrhunderts war der Ausgang des Kampfes bereits klar. Der Stil der Polyphonie-Gesangs bestimmt die Hauptrichtung der Entwicklung der russischen Musik, während die alte Gesangstradition, die sich zu diesem Zeitpunkt bereits erschöpft hatte und nicht mehr in der Lage war, neue Werte zu schaffen, bei dem Erreichten stehen bleibt und nur noch als Phänomen einer Reliquienordnung weiter existiert.

WELTLICHE MUSIK-KUNST

Im 17. Jahrhundert konnte die weltliche Kunst noch nicht vollständig über die kirchliche Kunst triumphieren und eine dominierende Rolle im kulturellen Leben der russischen Gesellschaft einnehmen - dies gelang erst im nächsten Jahrhundert. Aber ihre Rolle nimmt deutlich zu, neue Gattungen und Arten der Musikkunst, die im alten Russland unbekannt waren, entstehen.

Volksmusikalisches Schaffen im 17. Jahrhundert

Die Volkskunst, die noch nicht von der geschriebenen professionellen Kunst aus den „höheren“ Sphären des künstlerischen Lebens verdrängt worden war, blieb die wichtigste Form der Befriedigung der ästhetischen Bedürfnisse der russischen Bevölkerung. Zahlreiche Quellen zeugen von der weiten Verbreitung traditioneller Volksspiele, Lieder und Rituale in den verschiedenen Gesellschaftsschichten. Weltliche und geistliche Obrigkeiten erließen nach wie vor Dekrete, die das Singen von „Dämonenliedern“ mit der Anrufung heidnischer Gottheiten verboten, und „wer nicht gehorchte“, dem drohten ewige Qualen im Jenseits und Knute und Peitschen im Diesseits. Diese „Erinnerungen“ enthalten nichts Neues im Vergleich zu den entsprechenden Absätzen des Dekrets des Konzils von Stoglaw und den Werken der kirchlichen Literatur, die sich mit demselben Thema befassen, außer dass der Ton strenger und kategorischer wird und die Warnungen und Drohungen einen eindeutigeren Charakter annehmen. Die Beharrlichkeit und Ausdauer, mit der sie wiederholt werden, zeugen davon, dass das Volk trotz aller Verfolgungen die alten Bräuche und Riten, die sich in heidnischen Zeiten herausgebildet hatten, nicht aufgab.

Das Hochzeitsritual mit all seinen traditionellen Elementen, die das alltägliche Leben und das Beziehungssystem des Gemeinschafts- und Stammsystems widerspiegeln, war weit verbreitet. In den Schriften des Zaren aus der Mitte des 17. Jahrhunderts wurden die örtlichen Behörden angewiesen, dafür zu sorgen, dass die Spielmänner mit ihren „dämonischen Spielen“ nicht an den Hochzeitsfeierlichkeiten teilnehmen durften. Die Intoleranz gegenüber dem Hochzeitsritus war jedoch nicht so groß wie gegenüber der Aufführung von kalendarischen Ritualgesängen und -tänzen. Dieser Ritus wurde im Leben der oberen Gesellschaftsschichten und bis zu einem halben Jahrhundert sogar am Hof beibehalten.

Die sozialen Prozesse und Ereignisse der russischen Realität des 17. Jahrhunderts, die mit scharfen Kollisionen gesättigt waren, spiegelten sich in der Volkskunst weitgehend wider.

Neben den traditionellen Arten des Liedguts, die von Generation zu Generation weitergegeben wurden, entstanden im Laufe der Jahrhunderte neue Genres, die unmittelbar mit der Gegenwart verbunden sind. Dazu gehören in erster Linie Lieder des sozialen Protests, die sich in Thema und Charakter unterscheiden - scherzhafte und satirische, „glücksbringende“ oder „jugendliche“, epische und lyrisch-epische Lieder über Volksaufstände, über die vom Volk geliebten Helden des Befreiungskampfes. Über Stepan Rasin wurde eine breite Palette von Liedern komponiert. Im Lichte der Ereignisse des 17. Jahrhunderts wurden die alten Handlungen des Heldenepos und die Bilder der Helden des Epos neu interpretiert.

Nicht alle diese Lieder sind im Volksgedächtnis erhalten geblieben und in unsere Zeit überliefert worden. Das Material, das uns zur Verfügung steht, stellt nur einen kleinen Teil des gesamten Liedrepertoires des 17. Jahrhunderts. Einige der Lieder könnten einfach vergessen worden und aus dem Gebrauch verschwunden sein, andere wurden bewusst vor neugierigen Ohren verborgen. Das Sammeln von Liedern über Volksaufstände, insbesondere von Liedern aus dem Rasin-Zyklus, war in der vorrevolutionären Zeit mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden, da ihre Aufführung von der zaristischen Regierung verfolgt wurde und die Sänger aus Angst vor Bestrafung nur ungern die Aufnahme solcher Werke zuließen. Gleichzeitig milderten die Sänger selbst manchmal die ergreifendsten Momente des Textes ab und gaben einzelne Episoden frei. Die Aufnahmen wurden bei ihrer Veröffentlichung von den Sammlern weiter zensiert (192, XVIII-XXII).

Trotz alledem ist eine ausreichende Anzahl von Liedern überliefert, die die verschiedenen Ereignisse des Volksbefreiungskampfes des 17. Jahrhunderts widerspiegeln.

Der Hauptteil dieser Lieder dreht sich um die Persönlichkeit von Stepan Rasin und die von ihm geführte Bewegung. Dem Forscher zufolge handelt es sich um „einen der reichsten Zyklen über einen historischen Helden seit dem 16. Jahrhundert“ (192, XVI). Die Lieder des Rasin-Zyklus wurden in zahlreichen und vielfältigen Varianten über ein riesiges Gebiet vom Kaspischen Meer bis zur Küste des Weißen Meeres und von der Wolga bis zum Dnjepr verbreitet.

Die Aufzeichnungen dieser Lieder stammen frühestens aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und in der überwiegenden Mehrheit aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert. Zum Teil wurden sie wahrscheinlich nicht in der Zeit des Aufstands selbst komponiert, sondern zu einem späteren Zeitpunkt auf der Grundlage von Erinnerungen und mündlichen Erzählungen, die im Gedächtnis des Volkes erhalten geblieben sind. Die getreue Wiedergabe der wahren Ereignisse, die Genauigkeit und die charakteristischen historischen Details berechtigen die Forscher jedoch zu der Annahme, dass der Grundstein für die Rasiner Folklore bereits im 17. Jahrhundert gelegt wurde. Die Lieder über Stepan Rasin vermitteln eine Vorstellung von den wichtigsten Etappen des Aufstandes, der sozialen Schichtung unter den Kosaken und den Beziehungen zwischen den verschiedenen Gruppen (244, 391-393).

Wenn wir die Möglichkeit haben, die Themen und die Haupttypen der Liedtexte des 17. Jahrhunderts umfassend zu charakterisieren, ist es viel schwieriger, ihr stilistisches Erscheinungsbild wiederherzustellen. Was die Nachrichtentexte anbelangt, so kann die Grundlage für Urteile über die Sprache und die poetische Struktur der Lieder als eine einzige, mehr oder weniger zufällige und nicht immer genaue Aufzeichnung in den literarischen Denkmälern der damaligen Zeit dienen. Auch der Musikhistoriker ist dessen beraubt. Um zu versuchen, sich zumindest in groben Zügen vorzustellen, wie der melodische Klang dieser Lieder im 17. Jahrhundert ausgesehen haben könnte, müssen wir uns den frühesten musikalischen Aufzeichnungen zuwenden, die durch einen relativ kleinen historischen Abstand von der Zeit getrennt sind, auf die sie am ehesten datiert werden können. Wir finden mehrere solcher Aufnahmen in gedruckten und handschriftlichen Sammlungen des 18. Jahrhunderts¹.

¹ Was die späteren Aufzeichnungen des späten 19. und 20. Jahrhunderts betrifft, so sind die interessantesten Beispiele der Rasin-Folklore in den Sammlungen von A. A. Dogadin (81) und A. M. Listopadow (134). Einzelne Lieder des Rasin-Zyklus befinden sich in den Sammlungen von N. E. Paltschikow, N. M. Lopatin und W. M. Prokunin, F. M. Istomin, S. M. Lyapunow, J. E. Linewa und anderen. Diese Aufnahmen spiegeln unterschiedliche Gesangsstile und lokale Varianten wider, die das Ergebnis einer späteren Entwicklung und Umgestaltung der ursprünglichen Version sind. Daher können sie nicht einmal als Grundlage für ein hypothetisches Urteil über den Charakter der Melodien aus dem 17. Jahrhunderts dienen.

Die Sammlung von Kirscha Danilow verdient besondere Aufmerksamkeit, zum einen, weil sie die früheste unter den Volksliedersammlungen ist, die neben den Texten auch eine notierte Aufzeichnung der Melodien enthält, und zum anderen, weil der überwiegende Teil der Sammlung aus Heldenepen und historischen Liedern besteht, die sich leichter und zuverlässiger auf eine bestimmte Zeit datieren lassen als lyrische Lieder. Die Sammlung spiegelt, wenn auch unvollständig, das Liedrepertoire der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wider².

² Einer der ersten Herausgeber der Sammlung, F. K. Kalaidowitsch, glaubte, dass „der Sammler der Alten Gedichte zu den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts gehören muss“ (82, VIII-IX). Nach P. W. Kirejewski lebte Kirscha Danilow Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts. Er begründet seinen Standpunkt mit der Tatsache, dass die Sammlung mit Liedern über die Ereignisse des ausgehenden 17. Jahrhunderts endet (193, Anhang 78). Aber schon Ende des letzten Jahrhunderts kritisierte N. S. Tichonrawow diese beiden Standpunkte und schrieb die Sammlung den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts zu (278, 14). Moderne Forscher geben einen größeren Zeitraum an - die 40er - 60er Jahre (83, 373).

Einige der in der Sammlung enthaltenen Lieder sind nur wenige Jahrzehnte von den Ereignissen entfernt, von denen sie erzählen - ein Zeitraum, der für die Lebensdauer von Volksliedern nicht sehr lang ist.

Die historischen Lieder des 17. Jahrhunderts in Kirscha Danilows Sammlung lassen sich thematisch und stilistisch in zwei Gruppen einteilen: die erste Gruppe umfasst patriotische Lieder, die die Hauptmerkmale der heldenepischen Poetik beibehalten; die zweite Gruppe umfasst lyrisch-epische Lieder des sozialen Protests, deren poetische und musikalische Struktur von der heldenepischen Tradition abweicht.

So stimmt das Lied „Michail Skopin“ in seinem Wortschatz, seiner allgemeinen Sprachstruktur, der Verwendung charakteristischer, etablierter poetischer Symbole und Vergleiche eindeutig mit dem Heldenepos überein. Der Fürst M. W. Skopin-Schuiski, der sich erfolgreich in militärischen Aktionen gegen die polnisch-schwedischen Invasoren bewährt hatte und dessen unerwarteter früher Tod gerüchteweise den Intrigen der Bojaren zugeschrieben wurde, wurde bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts zum Helden der Volksepik (siehe: 49). Die melodische Linie, die dem Text dieses Liedes in Kirscha Danilows Sammlung, wie auch in anderen Liedern der Sammlung, vorangestellt ist, hat einen konventionellen, schematisierten Charakter. Dennoch kann man in ihrem allgemeinen Muster eine Ähnlichkeit mit heldenepischen Melodien feststellen. Abgesehen von der kurzen intertaktischen Figur ist die gesamte Melodie auf einer wellenförmigen Abwärtsbewegung aufgebaut, die für die heldenepische Melodie typisch ist, mit einer rhythmischen Verlangsamung am Schluss³ (Beispiel 25).

³ Man kann nicht mit W. M. Beljajew übereinstimmen, der diese Melodie als eine Liedmelodie der erweiterten Form behandelt (27, 130-131).

Eine andere thematische und stilistische Gruppe umfasst ein Lied, das in verschiedenen Versionen über das Massaker der Kosaken an dem Gouverneur oder zaristischen Gesandten von Astrachan bekannt ist. Sein charakteristisches Element ist der poetische Anfang „Dazwischen lag Kasan, dazwischen lag Astrachan, und tiefer lag die Stadt Saratow, und höher lag die Stadt Zarizyn“ (in einigen Versionen ist nur die zweite Hälfte erhalten). In der von Kirscha Danilow überlieferten Version ist das Opfer des Verbrechens der Fürst Danil Alexandrowitsch Repnin, den die Kosaken töten und in Stücke zerhacken und in die Wolga werfen. Hier ist die historische Realität etwas verzerrt und es werden verschiedene Namen und Fakten vermischt. Fürst Repnin Obolenski, der 1643-1646 Woiwode von Astrachan war, wurde nicht getötet, und sein Name war ein anderer. In dem Lied wird er durch den Botschafter des Zaren, Karamyschew, ersetzt, der 1630 von Kosaken getötet wurde. In den Versionen des 18. Jahrhunderts richtet sich die Unzufriedenheit der Kosaken gegen Menschikow, der -

Ein Dieb, eine verdammte Hundeseele, frisst unser Gehalt,
Unser tägliche und jährliche Bezahlung.
Und noch dazu lässt er uns nicht die Wolga hinunterfahren,
Die Wolga hinunterfahren, um die Hymne zu singen.

Diese Version des Textes, in der die Kritik an Menschikow mit dem Lob des „orthodoxen Zaren, Herrscher Peter“ verbunden ist, trägt den offensichtlichen Stempel der Künstlichkeit, die soziale Schärfe der Handlung ist in ihr aufgeweicht und abgestumpft.

Trotz der verschiedenen Varianten behält das Lied einen offensichtlichen Bezug zu dem sozialen Umfeld und dem geografischen Gebiet, in dem der Aufstand von Stepan Rasin seinen Ursprung hatte. Dies wird insbesondere durch ein Detail des Textes deutlich. In der Version von Kirscha Danilow werden die „Kolowinskij-Inseln“ erwähnt, auf denen die Kosakenstämme „segelten und rasteten“. Dies scheint die volkstümliche Erinnerung an das Zusammentreffen zwischen der Abteilung von Rasinski und dem Heer des Woiwoden von Astrachan, Fürst S. N. Lwow, widerzuspiegeln, das am 15. September 1668 in der Nähe der Kalalynski-Insel stattfand. In den Versionen aus dem 18. Jahrhundert, die in den Sammlungen von Trutowski und Lwow-Pratsch zu finden sind, fehlt dieses Detail. In einer späteren Version aus der Sammlung von D. N. Kashin (100, 189–190) wird von einer kleinen Insel mitten in der Wolga erzählt, in der Nähe derer sich „mutige freie Männer“ niedergelassen haben

Sie warteten, warteten auf den Gouverneur,
warteten sie auf den Gouverneur von Astrachan?

Die in Kirscha Danilows Sammlung enthaltene Melodie zeichnet sich durch die Weite und Ausdehnung des melodischen Musters aus. Trotz des Schematismus der Notation ist leicht zu erkennen, dass sie zu einer anderen Liedtradition gehört als die Heldenepos-Melodie des Liedes über Skopin-Schuiski, da sie der Melodie der erweiterten lyrischen Form (Beispiel 26) näher steht.

Das Lied „Was war geringer als die Stadt Saratow“, das aus Sammlungen des 18. Jahrhunderts bekannt ist, wird auf ganz andere Weise gesungen. Die Melodie, die bei Trutowski gegeben ist und mit leichten Abweichungen bei Lwow-Pratsch und Kaschin wiedergegeben wird, ist eindeutig späteren städtischen Ursprungs. Die deutliche rhythmische Dimension, die in Pratschs Bearbeitung besonders hervorgehoben wird, rückt sie in die Nähe eines marschierenden Soldatenliedes.

Lieder, in denen Stepan Rasins Name ausdrücklich erwähnt wird, sind in den frühen Aufnahmen aus den bereits erwähnten Zensurgründen äußerst selten. Umso größer ist der Wert eines einzigartigen Beispiels eines solchen Liedes in Trutowskis Sammlung⁴.

⁴ Das Lied „Über Stenka Rasin“ in Kirscha Danilows Sammlung ist nur ein kleines Fragment. Die musikalische Linie ist offensichtlich fehlerhaft und enthält eine Reihe von Zweideutigkeiten. W. M. Beljajew, der versucht hat, die Melodie dieses Liedes wiederherzustellen, hält es für „äußerst charakteristisch für die langen Kosakenlieder des Don“ (27, 223).

Das Lied „Was auf der Mutter Wolga nicht schwarz ist, wurde schwarz“ erzählt von der Einnahme der Stadt Tschorny Jar durch Rasin im Jahre 1670, von wo aus er und sein Gefolge direkt nach Astrachan zogen. Aufgrund der hohen künstlerischen Qualität des Textes, des melodischen Umfangs und der Ausdruckskraft der Melodie

ist es als eines der besten Beispiele der rasinischen Folklore zu betrachten (Beispiel 27).

In den Sammlungen des späten 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde das Lied „Was auf der Mutter Wolga“ nicht wiederholt. Ein ähnlicher Text, aber mit einer anderen Melodie, wurde ein Jahrhundert später von N. E. Paltschikow in der Ufa-Provinz (181, Nr. 41) aufgenommen. Es ist anzuerkennen, dass die Variante von Trutowski in melodischer Hinsicht viel reicher und interessanter ist.

Der breite melodische Gesang der meisten Lieder über Stepan Rasin vermittelt das ihnen innewohnende lyrische Kolorit. Die Beschreibung von Ereignissen, in der Regel lakonisch und knapp, ist in diesen Liedern von einem heißen, aufgeregten Gefühl durchdrungen, wobei die Haltung zu dem, wovon erzählt wird, immer sehr deutlich zum Ausdruck kommt. Die Erzählung wird oft durch lyrische Pausen unterbrochen, wenn sich die Aufmerksamkeit auf den inneren Zustand des Helden, seine mentalen Erfahrungen und Reflexionen richtet. Darin manifestiert sich die „sozialrevolutionäre Lyrik“ und „Poetisierung der rebellischen Ideologie“ (194, 59), die das Pathos der Bewegung selbst widerspiegelt. Dieses Merkmal unterscheidet die Lieder des Rasin-Zyklus sowohl von den Heldenepen als auch von den historischen Liedern der alten Tradition⁵.

⁵ Sammler des 19. und 20. Jahrhunderts haben einzelne Beispiele von Liedern über Rasin aufgezeichnet, die im alten Stil gesungen wurden, aber es gibt nur wenige solcher Lieder, die wahrscheinlich das Ergebnis einer späteren Umwandlung ihrer ursprünglichen Grundlage sind.

Der Protest der Massen gegen soziale Unterdrückung und Entrechtung spiegelte sich auch in Liedern mit humoristischem und satirischem Charakter wider, die manchmal eine klare politische Ausrichtung hatten. Es gibt Belege für Lieder, die das aufständische Volk während des Bauernkriegs zu Beginn des 17. Jahrhunderts sang und die für die Moskauer Woiwoden und Herrscher „beschämend“ waren (244, 363). Es wird vermutet, dass das berühmte „Kamarinskaja“ mit dem Aufstand von Iwan Bolotnikow in Verbindung steht (244, 364-365).

Zu derselben Gruppe gehört das Lied aus der Sammlung von Kirscha Danilow „Die tapferen Burschen mit den Bärten“, in dem die Rede von der Rache der „tapferen Burschen“ an einem reichen Bauern ist. Dieses Lied hat eine reale historische Grundlage, obwohl es im eigentlichen Sinne nicht historisch ist. Der in ihm erwähnte Name des adeligen Sohnes Grischa-Muryscha - „großer Usischa („Uscha“=Schnauzbart), der Anführer aller“ - wurde von dem Anführer einer der Räuberbanden getragen, die in den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts auf der Wolga operierten (83, 459). Der kurze, rhythmisch lebhaft gesungene Gesang dieses Liedes ist typisch für „schnelle“ Tanzlieder, die auch im 18. Jahrhundert weit verbreitet waren (Beispiel 28).

Diese „soziale Lyrik“, die aus der Zeit der gewalttätigen Volksbewegungen stammt, über die N. K. Pikschanow schrieb, spiegelt sich indirekt in den Liedern mit familiärem und häuslichem Inhalt wider. Sie spiegelt sich in den Liedern mit familiärem und alltäglichem Inhalt wider, in denen der Kampf um die Freiheit der persönlichen Gefühle und der Protest gegen die Lebensbedingungen, die den Menschen daran hindern, glücklich zu werden und seine Wünsche zu verwirklichen, zum Ausdruck kommen. Die Lieder der lyrischen Gattung sind in der Geschichte am schwierigsten genau zu bestimmen. Sie sind am beweglichsten und wandelbarsten und existieren in einer Vielzahl von Varianten, deren Eigenheiten durch die Umgebung, den Ort, die Individualität des Interpreten und den Moment, in dem das Lied gesungen wird,

bestimmt werden. Gleichzeitig sind die wichtigsten Handlungsmotive und Bilder der lyrischen Lieder sehr stabil und haben sich über Jahrhunderte erhalten.

Die Breite der Liedtexte im 17. Jahrhundert und zum Teil ihr phantasievolles und poetisches System lassen sich an den belletristischen Werken dieser Zeit ablesen. Die Verwendung von volksliedhaften Epitheta, Vergleichen, typischen und bewährten Wortformeln wird zu einem gängigen literarischen Mittel. Eines der bemerkenswertesten und kunstvollsten Denkmäler der Manuskriptliteratur der zweiten Jahrhunderthälfte - „Die Geschichte von Schmerz und Unglück“ - ist so sehr von folkloristischen Elementen durchdrungen, dass es von vielen Forschern als ein Werk der mündlichen Volkskunst angesehen wird. Dieses Werk steht sozusagen „zwischen Folklore und Buchkunst“ (230, II, 55). Die Erzählung vereint Merkmale verschiedener volkstümlicher Gattungen; in einigen Aspekten steht sie dem Heldenepos und dem geistlichen Vers nahe, aber der lyrische Strom ist in ihr besonders stark. W. F. Rschiga stellt zahlreiche Parallelen zwischen der Erzählung und den lyrischen Volksliedern über Kummer, Unglück und unglückliches Los fest, die in späteren Aufzeichnungen bekannt sind. Ihr Hauptmotiv ist der Wunsch, sich von der Unterdrückung durch die familiären Verhältnisse zu befreien, die einen dazu zwingen, seine natürlichen Gefühle und Wünsche zu unterdrücken und sich der Macht der „Sitte“ zu unterwerfen.

Dieses Motiv ist charakteristisch für vorwiegend weibliche Lieder. In „Die Geschichte von Schmerz und Unglück“, so Rschiga, hat es ein anderes Zeitmaß und wird vom Mädchen auf den „guten jungen Mann“ übertragen. „Es ist gut möglich“, bemerkt der Forscher, „dass dieser Wechsel bereits in der Folklore durch jene Varianten vorbereitet wurde, die das lyrische Motiv aus der ersten Person entwickelten, und das Lied, das von Sänger zu Sänger übergang, änderte so seine Zeiteinteilung“ (230, II, 297).

Eine ähnliche Umwandlung ist in der Folklorepraxis zu beobachten. N. M. Lopatin weist auf Fälle hin, in denen weibliche lyrische Lieder in das männliche Repertoire übergangen, und auf die Existenz solcher Lieder, die in gleichem Maße als männlich und weiblich gelten können (146, 186-187). Dazu gehören zum Beispiel Lieder über die erzwungene Trennung von der Geliebten, über die schändliche verhasste Ehefrau, die bereits aus den Aufzeichnungen des 18. Jahrhunderts bekannt sind.

In Frauenliedern über Familie und Alltag ist manchmal nicht nur Klage, sondern auch aktiver Protest, Unwillen, sich mit ihrem Schicksal abzufinden, zu hören. I. N. Rosanow unterschied im Liederrepertoire des 18. Jahrhunderts eine besondere Gruppe solcher Lieder, die er „Anti-Domostroj-Lieder“ (*Domostroj*= Leitfaden für Haus und Hof) nannte (234). Eine interessante Aufzeichnung, die S. M. Solowjew auf den Säulen des Razriadnyj Prikaz (1553 von Iwan dem Schrecklichen gegründet, von Peter I. aufgelöst) aus dem Jahr 1699 entdeckte, erlaubt uns zu behaupten, dass Lieder dieser Art bereits am Ende des 17. Jahrhunderts existierten (265, VII, 646).

Der Text des Liedes, der von der Hand eines unbekanntes Schreibers stammt, beginnt mit dem traditionellen Vergleich einer jungen Frau mit einem einsamen Baum:

Wie eine Eberesche, wie eine üppige Eberesche!
Wie kannst du dich nicht sattsehen,
Im feuchten Wald stehend,
Auf den Sumpf schauend.
Junge Frau, du junge Frau,
Junge Frau, du bist schön!
Wie kannst du dich nicht sattsehen,
Mit einem armen Mann lebend...

In der Geschichte wird weiter beschrieben, wie die Frau, nachdem sie ihren Mann betrunken gemacht hat, ihn auf dem Stroh verbrennt und „mit lauter Stimme“ schreit:

Ihr Herren, ihr guten Leute.
Ihr nahen Nachbarn!
Es war ein Gewitter,
Der Blitz hat geblitzt,
Meinen Mann hat es getötet,
Meinen Mann hat es verbrannt.

Das Ende des Liedes entlarvt sie als Lügnerin und verurteilt ihre Tat:

Es war nicht der Donner, der getötet hat, nicht der Blitz, der verbrannt hat,
Sondern du selbst hast deinen Mann zerstört.

Aber diese Zeilen erwecken den Eindruck einer künstlichen Zuschreibung und ändern nichts am protestierenden Charakter des Liedes.

In den Sammlungen des 18. Jahrhunderts wurde diese Handlung durch mehrere Beispiele dargestellt. In dem Lied „Komm nach Hause meine Kuh“ (209, Nr. 110) mit dem gemeinsamen Refrain -

Ach! di di di Kalinka meine,
In Garten Beere Malinka meine!

die Frau schnallt ihrem Mann „einen Knopf um, der sieben Pud und ein Viertel wiegt“, und wirft ihn ins Wasser, um zu sehen, wie -

Er taumelt wie der Teufel,
Wie eine Blase, die sich aufbläht.

Nicht immer kommt es zu einem Mord; manchmal begnügt sich die Frau damit, ihren Mann zur Unterwerfung zu zwingen und für sich selbst völlige Verhaltensfreiheit zu erlangen. In dem Lied aus dem Trutowski-Sammelband „Unfertig hat mich meine Mutter geboren“ bindet die Frau ihren Mann, den „Unfertigen“, an eine Birke und lässt ihn neun Tage lang weder trinken noch essen. Am zehnten Tag lässt er sie frei und verbeugt sich dabei noch vor ihren Füßen und küsst ihr beide Hände. Ein sehr populäres Lied war „Ihr gebt nach, gebt nach, ihr guten Menschen“ (281, Nr. 8, 209, Nr. 88), in dem die Frau das Tor vor ihrem betrunkenen Mann verschließt und sagt:

Du kannst draußen schlafen, du Dummkopf.
Deine weiche Decke ist der Schnee,
Dein Kopfkissen ist der Torbogen,
Dein warmes Bett ist die dunkle Nacht,
Die Sterne sind wie ein gebrechlicher Stoff.
Wie ist es für dich draußen, du Dummkopf?
So ist es für mich, ein Kind, hinter dir,
Hinter deinem dummen Kopf.

In all diesen Liedern kommt der Unwille der Frau zum Ausdruck, ihre unterwürfige Stellung zu akzeptieren; sie rebelliert gegen die Unterdrückung durch die häuslichen Sitten und die Regeln des Familienlebens und macht auch vor einem Verbrechen nicht Halt, um ihre ersehnte Freiheit zu erlangen. Der höhnische, spöttische Ton des verbalen Textes entspricht der scharfen und lebhaften Tanzmelodie der meisten dieser Lieder.

Einige Informationen über das Liedrepertoire des 17. Jahrhunderts können den Aufzeichnungen des Moskauer Adligen P. A. Samarin-Kwaschnin entnommen werden, die auf der Rückseite der Spalten des Familienarchivs angefertigt wurden. Bei der Untersuchung dieser Aufzeichnungen kam M. N. Speranskij zu dem Schluss, „dass Pjotr Kwaschnin, der die Lieder niederschrieb, sie höchstwahrscheinlich eher aus dem Gedächtnis als direkt aus der Stimme unter Gesang niederschrieb: einige Lieder waren in seinem Gedächtnis besser erhalten und daher in den Aufzeichnungen vollständiger, während andere in seinem Gedächtnis nur Auszüge und sogar einzelne Strophen und Zeilen erhalten blieben, den Rest konnte er nicht wiederherstellen“ (267, 917).

Anderen Forschern zufolge handelt es sich bei Samarin-Kwaschnins Gedichten nicht um Aufzeichnungen von Volksliedern, sondern um Skizzen seiner eigenen lyrischen Gedichte. „... Kwaschnins Sammlung“, schreibt W. W. Danilow in einer Polemik mit Speranski, „dokumentiert die Tatsache, dass es in den oberen Schichten der Moskauer Gesellschaft des 17. Jahrhunderts einen Amateurdichter gab, dessen Schaffensform der traditionelle Tonika-Vers war, allerdings vermischt mit sillabischen Versen“ (73, 180; siehe auch: 292, 66).

Aber selbst wenn wir diesen Standpunkt einnehmen, müssen wir zugeben, dass Samarin-Kwaschnin typische Wendungen und Handlungspassagen von Volksliedern für seine poetischen Experimente verwendet hat. Dies wird durch das Vorhandensein enger Varianten in handschriftlichen und gedruckten Sammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts bestätigt. Unter ihnen sind solche hochkünstlerischen Beispiele wie „Der Falke flog hoch“⁶, „Mein grüner Wald“⁷, „Oh, der Pfau spaziert im Hof“⁸, „Auf mir stieg die Sehnsucht“⁹, „Kuckuck, kuckuck nicht“¹⁰ und eine Reihe anderer.

⁶ Es ist bekannt, dass N. A. Lwow dieses Lied unter allen ausgedehnten Liedern in Pratchs Sammlung besonders hervorgehoben hat, da er es für eines der ältesten und vollkommensten in seiner „Zusammensetzung“ hielt (209, 40).

⁷ In Lwow-Pratscha:

Du bist mein Eichenwald, mein Eichenwäldchen.
Du bist mein grüner Eichenwald.

⁸ In Lwow-Pratsch: „Wie ein Licht geht im Hof“.

⁹ In Lwow-Pratsch: „Ach! abends kam die Sehnsucht auf“.

¹⁰ Dieses Lied, das nicht in der Sammlung von Lwow-Pratsch enthalten war, wird von Trutowski mit einer Textvariante wiedergegeben:

Du Kuckuck, du Waldvogel,
Du nächtlicher Vogel,
Kuckuck nicht mehr so viel.

Wie A. W. Posdnejew annimmt, gab es bereits im 17. Jahrhundert mehr als dreißig Volkslieder, die aus den Aufzeichnungen des 18. Jahrhunderts bekannt sind (198, 96).

Der volkstümliche Ursprung der Gedichte von Samarin-Kwaschnin wird nicht nur durch ihren Wortschatz, den Charakter der poetischen Bilder und Vergleiche, sondern auch durch die Form der Verse angezeigt. Sie war, nach der Definition von B. W. Danilow (73, 180), „ein traditioneller tonischer Vers, allerdings vermischt mit sillabischen Versen“. Der tonische Vers war jedoch keineswegs traditionell für die buchrussische Dichtung des 17. Jahrhunderts, die auf den Prinzipien der syllabischen

Versifikation beruhte. Die Tonisierung des Verses in der schriftlichen russischen Poesie tritt erst im zweiten Viertel des nächsten Jahrhunderts auf. Der Einfluss des Volksliedes, auf den Trediakowski aufmerksam gemacht hat, spielte dabei eine große Rolle. Es ist ganz natürlich, dass Kwaschnin, der offensichtlich ein literarisch gebildeter Mann war, das Volkslied durch das Prisma der Normen und Ideen der zeitgenössischen Poetik wahrnahm. Daher mischen sich in Kwaschnins Gedichten ständig Elemente der sillabischen und tonischen Versifikation.

Musik in der Lebenswelt des russischen Adels und am Hof

Im 17. Jahrhundert verstärkte sich das Eindringen neuer europäischer Musikformen in das Leben der russischen Gesellschaft, das zuvor nur sporadisch in der aufgeklärten Oberschicht der Hauptstadt zu beobachten gewesen war. Es gab eine Reihe von Amateuren „deutscher“ Musik, die ihre eigenen Hauskapellen unterhielten; Musiker aus Polen, Deutschland und Holland wurden zu Hofzeremonien und Unterhaltungszwecken eingeladen. Gleichzeitig blieben die volkstümlichen Spielmänner mit ihrem traditionellen Repertoire, den vertrauten Musikinstrumenten und der Vielseitigkeit ihrer künstlerischen Fähigkeiten populär und beliebt. Die Spielmänner waren nicht nur obligatorische Teilnehmer an Volksfesten und Feierlichkeiten, sondern traten auch in den Räumen der Bojaren auf. Einige Adlige hatten ihre eigenen „dienstbaren“ Spielmänner, die auf ihrer Gehaltsliste standen und ihre Schirmherrschaft genossen. So, bei der Untersuchung des „Gesandtengeschäfts“ über den Streit und die Auseinandersetzung des Spielmanns Desjati Iwanow mit dem Susdaler Belagerungsführer Pjaty Rostoptschin im Jahr 1630 erklärte der Spielmann, „dass er, Desjati, ihn, Pjaty, in nichts fürchtet, sondern bei dem Bojaren, beim Fürsten Iwan Iwanowitsch Schuiski, lebt“ (173, 18).

Das musikalische Leben am Zarenhof in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bietet ein kurioses Bild einer Mischung aus verschiedenen Geschmäckern und Traditionen. Im Stab der Unterhaltungskammer, in der sich alles Notwendige für die Unterhaltung des Zaren und seiner Familie in den Stunden der Freizeit befand¹¹, gab es neben den Guslispielern, Domraspielern und „Geigespielern“ auch „Zimbalisten“ und Orgelmeister.

¹¹ I. E. Sabelin hält es für wahrscheinlich, dass die Unterhaltungs-Kammern bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts bestanden haben könnten (89, II. 283), doch wird dies durch nichts bestätigt. Die Unterhaltungs-Kammern haben offenbar nach dem Ende der Unruhen, mit der Thronbesteigung der Romanows, eine entwickelte Organisation erhalten.

In den Palastdokumenten wird unter dem Jahr 1614 ein „Zimbalist“ Tomila Bessow (89, I, 238) erwähnt, der in anderen Fällen unter dem Namen Tomila Michailow firmiert. Aus derselben Quelle erfahren wir von der Installation einer Orgel in der Unterhaltungskammer. 1626 wurde der Zar bei seiner Hochzeit mit der Spielweise auf Guslis, „Zimbale“ und „Maultrommeln“ unterhalten. Wie oben bereits erwähnt, ist unter dem Namen „Zimbale“ wahrscheinlich ein Klavizimbel (Cembalo) zu verstehen. Die Verwendung der Wörter „Orgeln“, „Argane“, „Maultrommeln“ ist nicht ganz klar und eindeutig. So fällt in der Mitteilung über eine luxuriös ausgestattete, mit bunten Schnitzereien und Gold verzierte Orgel mit Abbildungen von Nachtigall und

Kuckuck, die 1630 in der Facettenkammer von den holländischen Meistern Jan und Melcher Loon installiert wurde, folgende Bemerkung auf: „Und diese Orgeln spielen und beide Vögel singen ohne menschliche Hände“ (89, I, 239). Nach den letzten Worten war es ein mechanischer Springmechanismus.

Nachdem einer der holländischen Meister der „Orgelfreude“ gestorben und der zweite in seine Heimat abgereist war, wurden sie 1638 durch zwei andere „Ausländer“ (offenbar Polen) ersetzt - Juri Proskurowski und Fjodor Sawalski (89, I, 239). Besonders interessant ist die Persönlichkeit von Simon Gutowski, der mehr als dreißig Jahre lang, von 1654 bis zu seinem Tod 1685, in den Diensten des russischen Hofes stand. Als vielseitig begabter Mann spielte Gutowski, der mit seinen Söhnen Iwan und Samoilo zusammenarbeitete, eine herausragende Rolle im kulturellen Leben Russlands. Er war nicht nur Organist, sondern auch Orgelbauer, Drucker und Meister verschiedener Kunsthandwerke (236, 569- 578).

Es ist eine Beschreibung einer Orgel (Positiv) erhalten geblieben, die 1662 auf königlichen Erlass für den Schah von Persien angefertigt und unter der Aufsicht von Gutowski selbst nach Persien gebracht und im dortigen Palast installiert wurde. L. I. Roizman schreibt auf der Grundlage dieses Dokuments: „Im Allgemeinen war das Positiv ein schönes, vielfältig verziertes Instrument, dessen Zweck es war, die hohe Gesellschaft und die musikalische Unterhaltung von Amateuren zu erfreuen. Eine solche Orgel konnte in einem relativ kleinen Raum gut klingen; ihre äußere Ausführung und - soweit die mündliche Beschreibung es zulässt - ihre Klangeigenschaften entsprachen voll und ganz den Anforderungen der modernen europäischen Orgelbautechnik für Instrumente dieser Art“ (236, 574).

Es ist anzunehmen, dass die von Gutowski und seinen Schülern im Grafenzimmer installierte Orgel ähnlich war. Hier konnte ein solches Instrument den Raum nicht mit seinem Klang ausfüllen, aber es reichte aus, um bei feierlichen Staatszeremonien eine Klangkulisse zu schaffen, die eine ernste und erhabene Stimmung erzeugte. Neben dieser „großen“ Orgel gab es auch „kleine Orgeln“, „Zimbale“ und „Klewikorts“, die für den Gebrauch in den königlichen Gemächern bestimmt waren.

Im Jahr 1684 wurde die Orgel in der Facettenkammer abgebaut (89, I, 705). Zu diesem Zeitpunkt war die Begeisterung für den „Orgelspaß“ am Moskauer Hof offenbar vorbei, und die Orgel spielte ihre frühere Rolle im Musikleben des Hofes nicht mehr.

Obwohl Orgel und Cembalo bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen festen Platz im Hofstaat einnahmen, tendierte der Geschmack der Mitglieder der königlichen Familie und ihres Gefolges weiterhin eher zu den alten häuslichen Formen des Musizierens in Verbindung mit traditionellen Volksspielen und -unterhaltungen. Im Personal der Unterhaltungskammer waren neben den Bahary (Erzählern), Tänzern, "Narren-Omas" und Narren (Jungen) auch Domraspieler, Gusli-Spieler und „Geigenspieler“, die am häufigsten in offiziellen Dokumenten erwähnt werden. Mit Ausnahme des getauften „Deutschen Armanka“ trugen sie alle russische Namen und Nachnamen, und die abwertende Form, mit der sie angesprochen wurden (Vase, Andrjuscha, Iwaschka), spricht für ihre plebejische Herkunft. Musiker dieses Typs bildeten eine eigene Gruppe, die von zwei Blinden geführt wurde - Lukasch (Lukas oder Lukjan) Nikiforow und Jakusch (Jakob), dessen Nachname unbekannt ist. In einer Aufzeichnung von 1635 wird erwähnt, dass Geld für Saiten an die „Unterhaltungskammer Domraspieler Lukasch den Blinden mit seinen Kameraden“ (90, 698) ausgegeben wurde. Wahrscheinlich wurde diese Gruppe als bereits bestehende Gruppe von „Spielern“ in den Hofdienst aufgenommen.

In der Mitte des 17. Jahrhunderts startete die Regierung im Bündnis mit der Kirche eine entscheidende Offensive gegen die Spielmänner als Träger der weltlichen Volkskunst, die in der Vergangenheit ohne Beispiel war. Die Aufgabe bestand darin, das Possenspiel vollständig auszurotten. In dem berühmten Dekret des Zaren Alexej Michailowitsch an den Woiwoden von Werchoturje aus dem Jahr 1649 wurde angeordnet, „gotteslästerliche Spielmänner mit Domras und Gusli“ zu fangen und streng zu bestrafen sowie verschiedene Accessoires ihrer Kunst - Masken, Musikinstrumente usw. - zu zerstören: „Und wo Domras und Surnas und Gudkas und Gusli und Khari und alle Arten von dämonischen Gefäßen gefunden werden, sollt ihr sie alle mitnehmen, und nachdem ihr diese dämonischen Spiele zerstört habt, sollt ihr sie verbrennen“ (168, 57). Diese Befehle blieben nicht nur auf dem Papier stehen. Moskau war die erste Stadt, die ein Beispiel für Grausamkeit und Rücksichtslosigkeit bei der Verfolgung von Spielmännern gab. Es ist überliefert, wie Instrumente, die den Spielmännern weggenommen wurden, in Karren zum Moskauer Fluss gebracht und dort ins Wasser geworfen wurden.

Die besondere Strenge und Hartnäckigkeit, mit der die Behörden die Spielmänner verfolgten, war zweifellos auf die allgemeine Verschärfung der sozialen Widersprüche in dieser Zeit zurückzuführen, die Welle der Rebellionen und Aufstände von 1648-1650. Die Spielmänner erschienen als „Störer des öffentlichen Friedens“ gefährlich, und in der Tat stachelten sie die Volksmassen oft direkt zum Aufstand gegen ihre Unterdrücker an.

Der wachsende Einfluss der Kirche auf die Staatsgeschäfte in den späten 40er Jahren war der Grund dafür, dass alle Arten von „weltlichen Vergnügungen“, wenn auch nicht völlig verboten, so doch selbst am Hof eingeschränkt wurden. Bei der Hochzeit von Alexej Michailowitsch im Jahr 1648 waren im Gegensatz zur großen Hochzeit seines Vaters Michail Fjodorowitsch, bei der „zur Freude des Fürsten“ viele Instrumente gespielt, gesungen und getanzt wurde, nur geistliche Gesänge zu hören. Wie ein Dokument aus dieser Zeit berichtet, „hatte der ehrenwerte Protopop Stephan (der geistliche Vater des Zaren, Stephan Wonifatjewitsch. - J. K.) durch Gebet und Anordnung jegliche Art von Lachen, Scherzen, teuflischem Spiel, obszönen Liedern, Pfeifen und dem Klang von bockähnlichen Trompetenklängen während der Hochzeitszeit (168, 164). Um diese Zeit herum wurde wahrscheinlich auch die Poteschnaja Palata (Unterhaltungs-Kammer) abgeschafft.

Natürlich konnte ein einziger Schlag ein so tief in den Traditionen der russischen Kultur verwurzelt Phänomen wie das Possenspiel nicht zerstören und die Bindung des Volkes an seine Lieblingsrituale, -spiele und -unterhaltungen nicht entwurzeln. In der Zukunft wurden immer wieder Dekrete und „Denkschriften“ erlassen, die der Charta des Zaren von 1649 ähnelten. Eines der aussagekräftigsten Dokumente dieser Art ist die Charta des Metropoliten von Rostow und Jaroslawl Iona vom 23. Oktober 1657, in der vorgeschrieben wurde, „einen strengen Befehl zu erlassen, dass überhaupt keine Spielmänner und Bärenzügel, und keine Gusli, die Domras und Surnas und Dudelsäcke schlagen, und alle Arten von dämonischen Spielen gespielt werden, und keine satanischen Lieder gesungen werden, und keine irdischen Leute verführt werden“ (294, 160-161).

Ab Ende der 50er Jahre ließ die Verfolgung der Spielmänner nach und sie werden in offiziellen Dokumenten nicht mehr erwähnt, obwohl die Possenspiele nicht völlig aus dem Leben verschwanden. Die Verurteilung der mit heidnischem Aberglauben verbundenen Volksspiele und Rituale auf dem Kirchenkonzil von 1666-1667 betrifft die Spielmänner nicht direkt, lässt aber vermuten, dass sie weiterhin an diesen „dämonischen Spielen“ teilnahmen. In einigen literarischen Werken der zweiten Hälfte

des 17. Jahrhunderts ist davon die Rede. In Simeon Polozkis Gedichtsammlung „Der vielfarbige Garten“, die seine Werke aus den 60-70er Jahren vereint, findet sich ein Couplet:

Der Leuchter leuchtet und verzehrt sich mit Feuer,
Der Gotteslästerer erfreut sich und erschöpft sich selbst.

Das Gedicht „Der reiche Brauch“ tadelt die Reichen, die „die Gewohnheit haben, Silber an diejenigen zu verschenken, die ein Sakrileg begehen“, während für einen guten und notwendigen Zweck „der reiche Mann geizig ist“.

„Blasphemie“ ist in der altrussischen religiösen und pädagogischen Literatur eine der gängigen Bezeichnungen für einen Spielmann. L. N. Maikow, ein Erforscher der wissenschaftlichen und literarischen Tätigkeit Simeon Polozkis, schreibt unter Berufung auf diese Verse: „In den letzten beiden Gedichten ist unter Frevel genau das Possenspiel gemeint, und diese Gedichte sind unter anderem als Beweis dafür interessant, dass die alten Vergnügungen der Spielmänner trotz ständiger Verfolgung durch die Kirche in Russland in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts weiter bestanden“ (149, 112) ¹².

¹² Der Autor verweist auch auf eine Sammlung von Lehren eines unbekanntenen Permer Priesters, eines Zeitgenossen von Polozki, in der „satanische“ Spielmannerspiele verurteilt werden.

Gleichzeitig besteht kein Zweifel daran, dass die Spielmänner ihre frühere Bedeutung im kulturellen Leben weitgehend verlor und sich als besondere soziale Gruppe auflöste. Dieser Prozess fand bereits im 16. Jahrhundert statt. Ein Teil der Spielmänner „setzte sich auf den Boden“, verschmolz mit verschiedenen Schichten der einfachen Bevölkerung, und der frühere Beruf wurde für sie so etwas wie ein Abfallgewerbe, ein anderer Teil von ihnen suchte einen starken und einflussreichen Gönner, dem sie in persönlichen Dienst treten konnten. Dies ging mit einer Differenzierung nach Berufsgruppen einher (305, 49-50). Der antike Typus des synkretistischen Schauspielers mit einer Vielzahl künstlerischer Fähigkeiten hörte auf zu existieren; die verschiedenen Spezialitäten, die oft in einer Person vereint waren, wurden voneinander isoliert. Guslspieler, Domraspieler, Gudokspieler, Geigenspieler, Bänkelsänger, Geschichtenerzähler, Erzähler von Heldenepen, etc. bilden das Bild von separaten, unabhängigen „Geschäften“.

Alle diese Prozesse vertieften und erweiterten sich im 17. Jahrhundert. Unter dem Einfluss neuer historischer Bedingungen und einer neuen Lebensweise, die sich vor allem in den großen Städten etablierte, zog sich die Possenspielererei aus den wichtigsten kulturellen Zentren zurück und lebte noch eine Zeit lang in der Peripherie, vor allem in den nördlichen Regionen Russlands, die sich als Zufluchtsort für verschiedene Elemente des alten, abwandernden Russlands erwiesen (siehe: 164). Die administrativen und polizeilichen Maßnahmen, die die zaristische Regierung im Bündnis mit der Kirche an der Schwelle zur zweiten Jahrhunderthälfte ergriff, konnten die Entwicklung dieser natürlichen Prozesse nur beschleunigen, waren aber nicht die Hauptursache für das Aussterben von Spielmännern.

Gegenüber Musikinstrumenten und Musizierformen eines neuen europäischen Typs, die Teil des kulturellen Lebens der Bojarenaristokratie wurden, waren die weltlichen und geistlichen Behörden keineswegs so intolerant wie gegenüber der Spielmännerkunst des „einfachen Volkes“. Der Autor der berühmten Aufzeichnungen über Russland in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der deutsche Wissenschaftler und Reisende Olearin, beschreibt die massenhafte Zerstörung der

Spielmänner-Instrumente Ende der 40er Jahre und fügt hinzu: „Den Deutschen ist es jedoch erlaubt, in ihren Häusern zu musizieren; auch der Adlige Nikita, ein Freund der Deutschen, der in seinem Hof eine Positiv und andere Instrumente aufbewahrt, darf dies tun; zu ihm kann der Patriarch jedoch nicht viel sagen“ (175, 325).

Nikita Iwanowitsch Romanow, ein Verwandter des Zaren, war einer der ersten Vertreter der aufgeklärten russischen Bojarenherrschaft, der in seinem Haus Musik nach „deutschem“ Vorbild betrieb. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurden die europäischen Formen des Musizierens in größerem Umfang übernommen. Zu den prominenten und einflussreichen Liebhabern westlicher Musik gehören der Bojarin A. S. Matwejew, der eine bedeutende Rolle bei der Organisation der höfischen Musikunterhaltung spielte, und Fürst W. W. Golizyn, in dessen Haus Musik ständig erklang.

Das Inventar von Golizyns persönlichem Eigentum, das zusammengestellt wurde, nachdem er der Ungnade und dem Exil unterworfen wurde, listet mehrere Orgeln, Klavichorde, ein Cello („eine große Baßdomra in einem schwarzen hölzernen Umhang“, d.h. in einem Kasten), zwei „deutsche Flöten“ (89, I, 576, 590-591)¹³.

¹³ Nach der Tatsache zu urteilen, dass die Orgeln auf besonderen Erhöhungen oder niedrigen Schränken (Truhen) standen, handelte es sich um kleine, tragbare Instrumente (Portativ, auf Italienisch auch organetto genannt).

Zusammen mit den „zeremoniellen“ Gemächern befanden sich die Orgel und die Klavichorde im Schlafzimmer des Fürsten Alexej, des Sohnes eines mächtigen Adligen. Es ist möglich, dass er selbst auf diesen Instrumenten spielte.

Ein zufälliger Fall von mehreren Russen, die in der Deutschen Vorstadt inhaftiert waren, wirft ein Licht auf die Situation von Hofmusikern im Dienste reicher russischer Bojaren. Bei ihrer Vernehmung sagten die Verhafteten aus, dass sie im Dienste der Bojaren Worotynski und Dolgoruki standen und dass ihre Herren ihnen erlaubten, von Tür zu Tür zu gehen und ihren Lebensunterhalt mit dem Spielen zu verdienen (34, 231). So wanderten sie eines Tages in die Deutsche Vorstadt.

Daraus kann man nicht schließen, dass die Deutsche Vorstadt keine eigenen Musiker hatte. Unter der bunt gemischten Bevölkerung der Vorstadt gab es wohlhabende Leute, die in großen, gut und komfortabel eingerichteten Häusern lebten. Zweifellos gab es in solchen Häusern Musikinstrumente, und ihre Bewohner waren mit dem Musizieren beschäftigt. In der Deutschen Vorstadt lebten professionelle Musiker ausländischer Herkunft und Meister von Musikinstrumenten. Bekannt ist vor allem der Name des Orgelmeisters Timofej Gasenkruch, dem der Bojar L. S. Matwejew 1673 für 1200 Rubel eine Orgel für das kurz zuvor errichtete Hoftheater „abhandelte“ (35, 76). Die für die damalige Zeit recht stattliche Summe deutet darauf hin, dass es sich um ein Instrument von vergleichsweise großem Umfang handelte¹⁴.

¹⁴ Die Orgeln, die Golizyn gehörten, wurden auf mehr als 200 Rubel geschätzt. An die holländischen Meister Loon wurden insgesamt 2.676 Rubel für den Einbau einer Orgel mit Vergoldung, aufwendigen Schnitzereien und einer zusätzlichen mechanischen Vorrichtung für Vogelgesang gezahlt.

Als Gasenkruch nach Wegfall der Not anstelle der geschuldeten Summe angeboten wurde, die Orgel zurückzunehmen, protestierte er und sagte, dass er, wenn das Instrument nicht von ihm in die „Komödienhäuser“ genommen worden wäre, es den „Kizilbasch“ (Persern) verkauft hätte, die ihm dieselbe Summe geboten hatten (35, 76). Hier ist es interessant, dass die „Kizilbasch“ Orgeln in Moskau kauften. Im Lichte

dieser Zeugenaussage erscheint die Sendung eines von einem Hofmeister hergestellten Orgels als Geschenk an den persischen Schah von Alexei Michailowitsch nicht zufällig.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden die alten Spielmann-Berufe mit ihrer charakteristischen Instrumentierung und ihrem Repertoire aus dem kulturellen Leben der Großstädte durch andere, neue Formen des Musizierens ersetzt. Ein Historiker, der die Moskauer „Erhebungs-Bücher“ jener Zeit sorgfältig untersucht hat, kommt zu dem Schluss, dass bereits in den 60er Jahren „die Hornisten und Guslspieler allmählich verschwanden; man findet sie nicht mehr unter den Besitzern von Höfen und sogar unter den Dorfbewohnern“ (163, 150). Der Autor erklärt dies überzeugend mit dem nachlassenden Interesse an der Kunst solcher Musiker.

Der Geschmackswandel, der sich in den gebildeten Kreisen der russischen Gesellschaft vollzog, zeigt sich deutlich in der Organisation und Komposition der Hofmusik unter Alexej Michailowitsch. Er selbst wurde noch in den alten Traditionen erzogen. Neben dem obligatorischen Unterricht in Kirchenmusik wurden ihm Domra, Leier und Gudok zum „Spaß“ zur Verfügung gestellt (89, II, 89). Im Kinderzimmer seiner Söhne Alexej und Fjodor finden wir diese Instrumente nicht mehr; stattdessen gab es kleine Orgeln, „Zimbale“ und „Klewikorts“ (89, II, 91). A. S. Matwejew schenkte dem Zarewitsch Fjodor 1675 „Kluwikord“ in zwei Oktaven - offenbar handelte es sich dabei um kleine Klavichorde, auf denen der Zarewitsch selbst zu spielen lernte. Darüber hinaus finden wir Hinweise auf verschiedene mechanische Wickelinstrumente - „Zimbale mit Selbstspielmechanismus“, „Spieluhren“ (89, II, 91). Die Forscher haben das Wort „Instrument“ unterschiedlich interpretiert. L. I. Roisman ist der Meinung, dass damit mechanische, selbstspielende Instrumente bezeichnet wurden, die zusammen mit gewöhnlichen Instrumenten in den Händen der Interpreten Teil von Instrumentalensembles waren (236, 596-597). Aber eine solche Kombination ist schwer vorstellbar. Wenn mechanische Instrumente gemeint waren, wurde das Adjektiv „unterhaltsam“ meist an das Wort „Instrument“ angehängt oder es wurde in einer Verkleinerungsform - „Instrumentchen“ - verwendet. Gleichzeitig diente das Wort auch als Sammelbegriff, der Musikinstrumente verschiedener Art umfasste.

Diese Veränderungen waren nicht nur das Ergebnis der persönlichen Vorlieben eines Mitglieds der Herrscherfamilie. Das System der absoluten Monarchie und die sich ausweitenden internationalen Beziehungen des russischen Staates, die sich in der Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelten, führten zur Auflösung und zum Aussterben der mittelalterlichen Traditionen in verschiedenen Bereichen des sozialen, politischen und kulturellen Lebens. Der Hof und die Bojarenaristokratie, die sich ihre Lebensweise „nach polnischer“ und „deutscher“ Art aneigneten, versuchten zunehmend, sie mit den Sitten und Neigungen des einfachen Volkes zu kontrastieren. Auch die Kunst der herrschenden Klassen entfernte sich von ihren unmittelbaren volkstümlichen Ursprüngen und nahm andere Formen und ein anderes System künstlerischer Mittel an, die in den westeuropäischen Ländern bereits in entwickelter Form existierten.

Musik im ersten russischen Theater

Zu den obligatorischen Accessoires der europäischen Hofetikette gehörte im 17. Jahrhundert das Theater. Der Wunsch, in dieser Hinsicht nicht hinter den westlichen Feudalmonarchien zurückzubleiben, war der Grund für die Gründung des ersten

Theaters in Russland. Die Geschichte des Moskauer Hoftheaters unter Alexej Michailowitsch, das etwas mehr als drei Jahre von Oktober 1672 bis Anfang 1676 existierte, ist in den verfügbaren Werken (279; 165; 35; 55; 55; 20; 227) hinreichend erhellt und beschrieben. Wir können uns dafür insofern interessieren, als die Musik ein unverzichtbares und integrales Element der Theateraufführungen war. Welchen Platz sie in den Aufführungen einnahm, lässt sich anhand von Bemerkungen in den überlieferten Texten der Theaterstücke sowie aus offiziellen Dokumenten - Berichten, Rechnungen, Ausgabenverzeichnissen - ablesen. Im Theater gab es den Anschein eines kleinen Orchesters, das aus Höflingen des Hauptorganizers des theatralischen „Spaßes“ Bojar A. S. Matwejew und speziell eingeladenen Gästen bestand und eigens eingeladenen ausländischen Musikern.

Die Idee, in Moskau ein Hoftheater einzurichten, tauchte bereits 1660 auf (310, 210-211), konnte aber damals nicht umgesetzt werden. Auf Initiative von A. S. Matwejew wurde Oberst N. von Staden, der am Moskauer Hof diente, im Frühjahr 1672 nach Kurland und Schweden geschickt, um die im Land benötigten Spezialisten einzuladen, darunter Trompeter und Leute, „die jede Art von Komödie bilden konnten“. Letzteres gelang ihm jedoch nicht, so dass ein gelehrter Pfarrer aus der Deutschen Vorstadt, Meister Johann Gregor, in die Organisation des Moskauer Hoftheaters einbezogen werden musste (165, 126-133; 18; 148). Aber Staden brachte neben dem Trompeter Jan Naldon noch vier weitere Musiker mit, „und mit ihnen sind es sieben Instrumentalisten“ (35, 6). Ein anderes Dokument listet die Instrumente auf, auf denen diese Musiker spielen konnten. Hier werden Orgel, Trompete, Seetrompete (*Trompetengeige, Nonnengeige*), Flöte, Klarinette, Posaune, Geige und Bratsche genannt (35, 19). Abzüglich der Orgel, die nicht aus der Ferne mitgebracht werden musste, sind es nur sieben Namen. Offenbar waren dies die Instrumente, die die von Staden angeworbenen Musiker mit sich führten. Da es nur vier von ihnen waren, müssen wir davon ausgehen, dass jeder der Musiker nicht nur ein Instrument, sondern mindestens zwei besaß, was in der damaligen Musikpraxis üblich war. Der von den ausländischen Musikern unterzeichnete Vertragstext besagt, dass sie die genannten Instrumente „zusammen mit dem Gesang“ und gegebenenfalls „auch auf anderen Instrumenten“ spielen konnten. Es ist möglich, dass dieselben Musiker die Gesangsnummern gesungen haben, die im Text der Stücke, die zum Repertoire des Moskauer Hoftheaters gehörten, enthalten waren.

Zu dem Instrumentalensemble, das die Aufführungen dieses Theaters begleitete, gehörte obligatorisch eine Orgel. Die von Timofej Gasenkruch geliehene Orgel wurde aus einem eigens gebauten „Kamingebäude“ im Dorf Preobraschenskij transportiert, wo Aufführungen nur in der warmen Jahreszeit stattfinden konnten; im Winter wurden sie in den Theatersaal über der Kreml-Apotheke verlegt. Die Orgel oder das Cembalo bildeten die Grundlage eines jeden Instrumentalensembles in der Generalbass-Ära, und der Ausführende an diesen Instrumenten hatte ähnliche Funktionen wie ein moderner Dirigent. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass Simon Gutowski, der im Theater von Alexej Michailowitsch die Orgel spielte, der Leiter der gesamten Theatermusik war.

Die Zahl der Teilnehmer am Theater-„Orchester“ beschränkte sich nicht auf die vier Musiker, die mit Staden nach Moskau kamen. An den Aufführungstagen wurde auch eine Gruppe von Timofej Gasenkruchs „Spielern“ „mit 8 Begleitern“ (18, 26) aus der Deutschen Vorstadt zusammen mit den Schauspielern von Pastor Grigori gebracht.

Als im Herbst 1675 zwei der oben erwähnten Musiker plötzlich verschwanden, wurden zwei andere ausländische Musiker aus dem Stab des in Moskau weilenden „kaiserlichen“ (österreichischen) Botschafters eingeladen, sie zu ersetzen. Sie erhielten ein festes Gehalt, „solange sie in Moskau blieben“ (35, 62).

Unter den Stücken, die auf der Hofbühne von Alexej Michailowitsch aufgeführt wurden, ist das Ballett „Orpheus“ zu nennen. Über den Ursprung dieses Werkes gibt es unterschiedliche Annahmen. Findeisen hält es für sehr wahrscheinlich, dass es sich um ein Ballett von Heinrich Schütz handelt, das 1638 in Dresden anlässlich der Hochzeit von Kurfürst Johann Georg II. aufgeführt wurde (294, 332). Für diese Identifizierung gibt es jedoch keine Grundlage. Aus der Beschreibung, die der deutsche Beobachter und Memoirenschreiber J. Reitenfels geht hervor, dass es sich um einen panegyrischen Prolog handelte, wie er in Hoftheateraufführungen üblich war, ohne eine ausgearbeitete dramaturgische Handlung. Der Schauspieler, der Orpheus darstellte, sang, nachdem er die Bühne betreten hatte, auf Deutsch ein Loblied, das die hohen und tapferen Eigenschaften des russischen Monarchen verherrlichte und den Wunsch nach einer langen und glücklichen Herrschaft zum Ausdruck brachte. Der Text des Gesangs wurde von Dolmetschern aus dem Deutschen übersetzt. Danach begann Orpheus zu tanzen, wobei die Pyramidenmodelle zu beiden Seiten von ihm standen (229, 89). Dies schränkte den Inhalt des Prologs ein.

Zur Unterhaltung wurde das Ballett in verschiedene Produktionen aufgenommen und war fester Bestandteil der Hofaufführungen. Unter der Leitung des Ingenieurs Nikolai Lim wurde eine Tanzgruppe von 20 Personen gegründet, die an Theateraufführungen teilnahm. In den Stücken „Über David und Goliath“ und „Über Bacchus und Venus“ wurden acht „Tanzszenen“, d. h. scheinbar kleine choreografische Szenen, aufgeführt. Manchmal endete die Aufführung mit einem festlichen Tanzdivertissement nach der Tradition des Hoftheaters, die sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hielt. Ein Hinweis darauf findet sich im Text des ersten im Moskauer Theater aufgeführten Stücks „Artaxerxes‘ Aufführung“. Nach der Auflösung, als alle die Weisheit und Gerechtigkeit des Monarchen loben, spricht Artaxerxes:

Freut euch also mit Gesang und Tanz
den ganzen heutigen Tag mit aller Freude!

Als Antwort auf diese Ansprache „sagten alle“:

Hej, hej, hej, hej!
Großes Moskau, freu dich mit uns! (18, 290)

Wahrscheinlich folgten auf diese Worte Gesang und Tanz auf der Bühne, die zum Ausdruck bringen sollten, dass das Volk die Befreiung von den drohenden Unruhen und Gefahren feierte. Das Ganze endete mit einem Chorgesang auf Worte erbaulicher Natur, die die „Moral des Stücks“ enthielten.

Neben dem obligatorischen Schlusschor gab es in den Stücken, die am Moskauer Hoftheater aufgeführt wurden, noch weitere Gesangseinlagen. So endet beispielsweise eine große Szene im vierten Akt der Artaxerxes-Aktion, in der „Esthers Klage mit den Mägden“ dargestellt wird, mit Gesang, wie die Bemerkung „Die Gesichter [Chöre] der Mägde singen ein Lied“ (18, 231) zeigt. Diese Episode findet ihren Widerhall in dem Lied „Israel lass sie frohlocken“ aus dem siebten (letzten) Akt. Es ist anzunehmen, dass auch andere Teile des Textes gesungen wurden, wie z. B. die „Klage der verworfenen Astin“ im ersten Akt, auch wenn es keinen direkten Hinweis darauf gibt. Die für den Gesang bestimmten Episoden sind von unterschiedlichem Charakter. Es gibt feierliche Lobgesänge, traurige Klagelieder nach Art des Lamento und fröhliche Tischlieder.

Das Stück „Judith“, das wie die Aktion des Artaxerxes auf einer biblischen Geschichte beruht, ist voll von allerlei Gesangseinlagen. Besonders interessant ist die „Zwischenszene“ (Zwischenspiel) nach dem dritten Akt, in der die von Assyrien gefangenen Könige „sehr kläglich singen“ und ihr trauriges und unrühmliches Schicksal beklagen. Vier Strophen des Liedes werden von jedem von ihnen nacheinander gesungen. Die Szene des Gelages der Soldaten im Lager des assyrischen Feldherrn Holofernes aus dem fünften Akt ist ebenfalls auf diese Weise aufgebaut.

Die für den Gesang bestimmten Episoden sind in sieben- oder achtsilbigen Versen (manchmal fünf- oder sechssilbig) verfasst. Mit der Begründung, dass eingefügte Gesangsnummern in deutschen Theaterstücken jener Zeit in einer ähnlichen Größe geschrieben wurden, hielt P. O. Morosow diese Episoden für aus ausländischen Quellen entlehnt (165, 162-164). Aber diese Größe findet sich häufig in russischen Psalmen des 17. Jahrhunderts ¹⁵.

¹⁵ Siehe das Kapitel „Außerweltlicher geistlicher Gesang“.

Ohne Notenmaterial ist es schwierig, diese Frage endgültig zu beantworten. Die von I. A. Schljapkin auf der Grundlage späterer Folianten des 18. Jahrhunderts veröffentlichten musikalischen Fragmente - das Lied von Esther und das Lied des gefangenen Königs Amarfal aus „Judith“ (311, V- VI, 82-83) - können nicht als die Originale der Lieder angesehen werden, die im Theater von Alexej Michailowitsch aufgeführt wurden. Die Handlung des biblischen „Buches Esther“, das dem Stück von Pfarrer Gregor zugrunde lag, spiegelte sich in vielen Werken der russischen Literatur und Kunst des 17. – frühen 18. Jahrhunderts wider. Dazu gehört das Stück „Esther“, das offenbar im Zusammenhang mit der Krönung von Katharina I. im Jahr 1724 entstand. In diesem Stück gibt es eine Episode mit dem Titel „Der Gesang der Zarin Esther“ (58, 282-283), deren erste Strophe vollständig mit dem Text des von Schljapkin veröffentlichten „Liedes“ übereinstimmt. Was das Lied von Amarfal aus derselben Publikation betrifft, so ist seine Melodie eine eher unbeholfene Zusammenstellung von Krjuki-Noten-Gesängen und melodischen Wendungen, die für den geistlichen Psalm typisch sind. Dies lässt vermuten, dass es sich hier um eine spätere musikalische Interpretation des Textes handelt.

Die Musik spielt in den Stücken von Simeon Polozki, der eine gewisse Rolle bei der Entstehung des ersten russischen Theaters spielte, eine wichtige Rolle. Da er das Theater als Mittel zur moralischen Erziehung betrachtete, wandte sich Polozki in seiner Dramaturgie religiös erbaulichen Handlungen zu, die er kanonisierten Mustern der christlichen Literatur entlehnte. Gleichzeitig bemühte er sich aber auch um lebendige Unterhaltung und Amusement und nutzte zu diesem Zweck eine Vielzahl von dekorativen und szenischen Effekten.

In seinem Stück „Komödie über den verlorenen Sohn“ nach dem Motiv der biblischen Parabel folgte Polozki den Prinzipien des „Schuldramas“, das sich in der Ukraine bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verbreitete und ab Ende dieses Jahrhunderts in Moskau weit verbreitet wurde. Simeon Polozki muss daher als der erste Propagandist dieses Genres auf russischem Boden angesehen werden. Die „Komödie über den verlorenen Sohn“, die aus sechs Akten besteht, hat eine sich lebhaft bis intensiv entwickelnde dramaturgische Fabel, die sich in einer Reihe vielfältiger, farbiger Bühnenepisoden offenbart. Jeder Akt endet mit Chorgesang und Zwischenspielen, wie aus dem Text des Stücks hervorgeht: „Die Sänger singen und machen ein Zwischenspiel“, „Auf den Gesang folgt ein Zwischenspiel“, „Es wird gesungen und ein Zwischenspiel gemacht, dann wieder gesungen“ usw.

Aus diesen Bemerkungen können wir schließen, dass der Gesang nicht Teil der Zwischenspiele war und einen eigenständigen Platz im Stück einnahm. Die Chöre enthielten, wie man vermuten kann, eine religiöse und moralische Bewertung und Interpretation der in der vorangegangenen Handlung dargestellten Ereignisse. Dieser aus der antiken Tragödie stammende Gebrauch des Refrains ist für das Schultheater im Allgemeinen charakteristisch ¹⁶.

¹⁶ Der bedeutendste Theoretiker des Schuldramas in Russland, Theophan Prokopowitsch, schrieb in seiner Abhandlung „De arte poetica“: „Der Refrain steht immer am Ende der Handlung und bedeutet die Veränderung der Dinge und die Wechselfälle des Schicksals“ (165, 373).

In ihrer poetischen und musikalischen Struktur entsprechen diese Refrains in der Regel dem Geist des frühen russischen Kantus, und einige von ihnen könnten aus dem Repertoire der im Alltag üblichen Manuskriptsammlungen entlehnt worden sein. In einer Reihe von Episoden der „Komödie vom verlorenen Sohn“ wurde auch die Beteiligung von Musikinstrumenten angenommen. Der Autor einer speziellen Studie über dieses Stück stellt fest: „Die Komödie ist reich an Gesang und Musik... . Insgesamt gibt es elf Fälle von Musik und Gesang in dem Stück. Der Gesang ist in der Regel chorisch, während die Musik durch Flöten, Geigen und sogar eine Orgel dargestellt wird“ (131, 130).

Ein weiteres Stück von Simeon Polozki, „Über den König Nebukadnezar, über den goldenen Körper und über die drei nicht im Ofen verbrannten Kinder“, viel kürzer als das vorhergehende und dramaturgisch vergleichsweise einfach, zeichnet sich ebenfalls durch eine Fülle von lebendigen spektakulären Effekten aus. Die Handlung der „Höhlenaktion“, die seit Mitte des 17. Jahrhunderts nicht mehr in kirchlichen Räumen aufgeführt worden war, blieb vielen Moskauern in guter Erinnerung. Polozki entwickelte dieselbe Handlung auf eine andere Weise. Anstelle eines liturgischen Dramas, das Teil eines religiösen Ritus ist, schuf er ein Theaterstück, das für eine aufwendige und farbenfrohe Inszenierung konzipiert ist. Das Drama „Über den König Nebukadnezar“ war, wie ein zeitgenössischer Forscher zu Recht anmerkt, nicht für die Schule, sondern für das Hoftheater bestimmt (227, II, 38).

Die Musik spielt in diesem Stück eine besonders große Rolle, und es wird nicht nur Chorgesang verwendet, sondern auch das Spielen von Instrumenten. Gemäß der Tradition des Hoftheaters beginnt das Stück mit einem lobenden Prolog, in dem die Tapferkeit des Herrschers gepriesen wird, woraufhin die Musik erklingt („Lasst sie spielen“). Als Nebukadnezar die Bühne betritt, wendet er sich an das Publikum:

Heut lasst uns nicht der Trauer gedenken,
sondern lasst uns mit süßer Musik beschäftigen.

Dann beginnt die allgemeine Heiterkeit, begleitet von Musik.

Als das „Bild“ (d. h. die Statue) des Königs Nebukadnezar erscheint, befiehlt er einem seiner Bojaren:

... befahl er,
mit Trompeten, Orgeln und Flöten zu spielen.

Als Antwort auf den Befehl des Königs spricht der Oberste „Guslispieler“:

Wir warten nur auf dein Gebot,
und wir haben alles für das Pfeifen getan.

Die nächste Bemerkung lautet: „sie werden anfangen zu blasen und zu pfeifen“.

Schließlich endet das Stück mit einem weiteren „Spielen“, nachdem der Epilog und das Versprechen eines langen Lebens dem König verkündet wurden.

Aus den zitierten Textpassagen geht hervor, dass das Stück von einem Ensemble aus verschiedenen Instrumenten aufgeführt werden sollte. Es erscheint viermal während einer kurzen Handlung. Darüber hinaus gibt es in diesem Stück zwei vokale Episoden - die Gebete der jüdischen Jünglinge, die in einen Feuerofen geworfen werden, weil sie sich weigern, das „Bild“ von Nebukadnezar anzubeten¹⁷.

¹⁷ Simeon Polozki ersetzte die heidnische Statue des goldenen Kalbes durch eine Skulptur von Nebukadnezar, obwohl der Titel des Stücks lautet: "O Nebukadnezar, der König, der goldene Körper und die drei jungen Männer".

Polozki greift hier auf einen authentischen biblischen Text zurück, der auch an den entsprechenden Stellen der „Höhlenaktion“ aufgeführt wurde. So wird eine direkte Verbindung zu diesem traditionellen Beispiel des altrussischen liturgischen Dramas hergestellt. Es ist möglich, dass zusammen mit den kanonischen Texten auch die zugehörigen Krjuki-Noten-Gesänge erhalten geblieben sind. Der Kontrast zwischen diesen streng keuschen Gesängen und den instrumentalen Episoden, die eine ungezügelt heidnische Fröhlichkeit vermitteln, könnte dazu beigetragen haben, die beiden Welten, die sich in dem Stück gegenüberstehen, lebendiger und plastischer darzustellen. Die Bedeutung der Musik ging also über eine rein angewandte Funktion hinaus und wurde zu einem der Mittel, um die Hauptidee des Werks zu enthüllen.

Über die Inszenierung der Stücke von Simeon Polozki liegen uns keine Informationen vor. Keines der beiden Stücke wurde in das Repertoire des Hoftheaters aufgenommen. Ein russischer Literatur- und Theaterhistoriker vermutet, dass beide Stücke nicht in einem speziell für Theateraufführungen eingerichteten Raum, sondern direkt im Palastsaal aufgeführt worden sein könnten. Der Bühnenraum, so derselbe Autor, war „eine einfache Bühne, hinter der sich ein mehrteiliger Vorhang befand, der von den Zuschauern geöffnet werden konnte; die einzige Dekoration des Stücks waren Gesang und Musik“ (228, 38). Ein anderer Autor versucht auf der Grundlage von Anmerkungen im Text der „Komödie über Nebukadnezar“, die theatralischen Effekte zu rekonstruieren, die bei der Aufführung dieses Stücks verwendet wurden (227, II, 41).

Unabhängig davon, inwieweit diese Annahmen mit der Realität übereinstimmen, ist allein die Tatsache, dass in den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts Werke in einem solchen Umfang erschienen, die mit Musik gesättigt waren, sehr aufschlussreich. Sie zeugt von dem allgemeinen Entwicklungsstand der Musikkultur in Russland zu dieser Zeit und dem Interesse an Musik - sowohl Vokal- als auch Instrumentalmusik - in den gebildeten Kreisen der russischen Gesellschaft.

Die Aufgaben der ausländischen Musiker im Hofdienst beschränkten sich nicht auf die Teilnahme an den relativ seltenen Theateraufführungen. Sie dienten auch anderen Bedürfnissen des Hofes, und in ihrer Freizeit durften sie gegen ein Honorar in Privathäusern spielen.

Die königlichen Ausfahrten und alle Arten von Zeremonien wurden von Militärmusik begleitet. Die Surnas, Pauken und andere Instrumente, die seit den Zeiten der Kiewer Rus bekannt waren, wurden weiterhin in der militärischen Formation verwendet. Für Zarewitsch Peter, der verschiedene Kriegsspiele liebte, wurde eine spezielle „Kriegsspielshow mit großen Trommeln“ geschaffen, an dem 18 oder 19 junge Paukisten teilnahmen (89, II, 91)¹⁸.

¹⁸ Paukisten wurden offenbar nicht nur als Paukenkünstler, sondern auch als Militärmusiker im Allgemeinen bezeichnet.

Gegen Ende des Jahrhunderts kamen diese alten russischen Instrumente nicht mehr zum Einsatz. Der österreichische Diplomat I. G. Korb, der 1698-1699 in Russland weilte, schrieb, dass „die Instrumente für diese (militärische - J. K.) Musik meist Trompeten und Pauken sind“ (118, 212).

Trompeten spielten im russischen Leben des 17. Jahrhunderts eine wichtige Rolle, vor allem als Signalinstrument, das sowohl bei militärischen Formationen als auch bei feierlichen Treffen und Ausflügen aller Art eingesetzt wurde. Aber auch im Alltag, bei Volksfesten, konnte die Trompete zur Begleitung von Tänzen dienen. Die Zahl der in Moskau lebenden „Trompeter“ spricht für ihre weite Verbreitung. In den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts gab es in der Gegend der Powarskaja-Straße, wo die meisten Trompeter lebten, sogar eine spezielle Schule für das Erlernen des Trompetenspiels - einen „Verwaltungshof zum Trompetenlernen“ (163, 149).

DIE SCHICKSALE DES KRJUKI-NOTEN-GESANGS IM 17. JAHRHUNDERT

Das 17. Jahrhundert war die Zeit der letzten und üppigsten Blüte der altrussischen Gesangkunst. Bereits zu Beginn dieses Jahrhunderts waren alle Arten von Kirchengesängen vollständig gesungen und „auf die Banner geschrieben“ worden, eine unverwechselbare melodische Struktur des Krjuki-Noten-Gesangs hatte sich herausgebildet, und es bildeten sich Schulen von Meistersängern, von denen jeder seinen besonderen, eigenständigen Beitrag zur Entwicklung einer in ihren Grundlagen vereinten Tradition leistete. Im 17. Jahrhundert setzte sich die intensive schöpferische Tätigkeit auf dem Gebiet des Kirchengesangs fort, wodurch das aus früheren Epochen übernommene Erbe erheblich bereichert wurde. Gleichzeitig traten unter dem Einfluss der allgemeinen Tendenzen der russischen Kultur in diesem Übergangsjahrhundert gefährliche Symptome auf, die die Einheit und Integrität der alten Tradition bedrohten. Das Wachstum des persönlichen Ansatzes drückte sich in einer freieren Haltung gegenüber allen Arten von Kanons und Beschränkungen aus, in dem Bestreben, sich in der Kunst zu „behaupten“. Einzelne Meister versuchten, ihren Gesang zu verschönern und zu variieren - „um der Eitelkeit willen, um den Ruhm des Sängers zu erlangen“, wie der Autor des polemischen Werkes „Geistige Furche“ schrieb, der das „langgezogene Fite-Singen“ verurteilte (210, 45).

Dieser freie Umgang mit der Tradition drückte sich im Auftauchen vieler verschiedener Varianten derselben Gesänge aus, die mit den Begriffen „in einer anderen Art des Gesangs“, „übersetzt“ (Übersetzung), „Willkür“ gekennzeichnet wurden. Die kanonisierten Gesänge wurden in den einzelnen Klöstern und Kathedralkirchen, die die Zentren der Entwicklung der Gesangkunst waren, unterschiedlich interpretiert. Diese lokalen Varianten wurden in Handschriften mit den Inschriften gekennzeichnet: „Simonow“ (*Simonow-Klosterchor in Moskau*), „Krutizki“ (*Krutizki-Kloster in Moskau*), „Tichwin“ (*Tichwin-Kloster, Oblast Leningrad*), usw. Alle bewahrten eine mehr oder weniger deutlich zum Ausdruck gebrachte Verbindung zu ihrem Prototyp und gehorchten dem System der Osmoglasie. Dennoch führte eine solche Vielzahl von Interpretationen zu Unstimmigkeiten im Gesang und zur Verstärkung der zentrifugalen Tendenzen. In der großen Zahl und Vielfalt der Gesänge und ihrer Varianten wurde es unmöglich, sich zu orientieren und das Authentische von dem zu unterscheiden, was nicht den „Segen Gottes“ auf sich trug.

Entwicklung des Gesangssystems

Die Breite und Intensität der melodischen Kreativität der russischen Sänger führte zu einem quantitativen Wachstum der Gesänge des Krjuki-Noten-Gesangs und zur Verkomplizierung der Methoden ihrer gegenseitigen Konjugation.

Die Kenntnis der Gesänge war die Grundlage der Gesangkunst. Wie eines der Manuskripte des 17. Jahrhunderts bezeugt, lernten die Sänger sie früher auswendig und trugen sie aus dem Gedächtnis vor: „Und die alten Meister, die im Moskauer Staat des seligen Andenkens unter dem Herrscher Zar und Großherzog Iwan Wassiljewitsch von ganz Russland waren, der Priester Theodor Moskwitin, genannt der Bauer, und der aus Ussolsk stammende Jesaja, genannt das Körbchen, und Loggin, genannt die Kuh, und ihre Schüler sangen für die Lehre den Kokiznik und den Podobik auswendig, weil sie das Zusammenspiel und das Zeichen sehr gut kannten.“ (159, 25-26). Doch mit der zunehmenden Zahl der Gesänge wurde es immer schwieriger, sie auswendig zu lernen. Dies war der Grund für das Erscheinen spezieller Abschnitte mit einer Liste von Gesängen, gewöhnlich Kokiznik genannt, in den Gesangs-ABCs seit Anfang des 17. Jahrhunderts. In den Kokizniki wurden die Krjuki-Notationen der Gesänge zusammen mit den entsprechenden Textpassagen aus den am weitesten verbreiteten Gesängen angegeben, in denen dieser oder jener Gesang vorkommt. Manchmal gab es zusätzliche Anweisungen für die Art der Aufführung bei verschiedenen Gelegenheiten.

Der älteste in der Literatur bekannte Kokiznik ist der Abschnitt „Namen zu den Gesängen“ im ABC des Mönchs des Kirill-Beloserski-Klosters Christopher, der erstmals von M. W. Braschnikow (37, 119-127) in den wissenschaftlichen Gebrauch eingeführt wurde. Das ABC ist auf das Jahr 1604 datiert und gehört somit in die Anfänge des 17. Jahrhunderts. Wie Braschnikow zu Recht anmerkt, kann es daher als eine Verallgemeinerung der Gesangspraxis des vorigen Jahrhunderts betrachtet werden. Im Vergleich zu späteren Handbüchern derselben Art ist die Liste der Gesänge in Christophs ABC klein. Der Kompilator des ABCs listet 117 Gesänge auf, aber wenn wir berücksichtigen, dass einige von ihnen in verschiedenen Stimmen wiederholt werden, übersteigt ihre Zahl nicht hundert¹.

¹ Braschnikows alphabetischer Index der Gesänge aus Christophs ABC enthält 95 Namen (37, 169-170).

In den späteren Kokizniki steigt die Zahl der Gesänge um ein Vielfaches und nähert sich nach den Berechnungen von Braschnikow der Zahl Tausend (37, 214). Diese enorme Diskrepanz lässt sich zum Teil durch die größere Vollständigkeit der späteren Handbücher erklären, spiegelt aber zweifellos auch das quantitative Wachstum des Bestandes an Gesängen wider, die unter den Sängern und Kantoren im Umlauf waren².

² A. N. Krutschinina hat Erfahrungen mit der Systematisierung von Gesängen auf der Grundlage von theoretischen Handbüchern aus dem 17. und späteren Jahrhundert gesammelt. Dieser Korpus umfasst 225 Grundformeln, die jeweils in einer Anzahl von zwei bis zehn Varianten dargestellt werden (123).

Der Gesang stellt keinen endgültig kristallisierten, starren Stereotyp dar, sondern ist ein lebendiger Organismus, der allen möglichen Varianten unterworfen ist. Er kann frei gedehnt und gestaucht werden, verschiedene Verbindungen mit anderen Gesängen eingehen und sich in Teile aufspalten. Aus der Kombination von zwei, manchmal sogar mehreren Gesängen entsteht ein neuer Gesang, der seinen eigenen

Namen erhält. Das Ausdehnen oder Zusammenziehen eines Gesangs, die Bildung neuer melodischer Formeln auf der Grundlage der Kombination von zwei oder drei kurzen Gesängen zu einem längeren usw. unterliegt bestimmten Regeln. Im Kokiznik wurden diese Regeln nicht angegeben; ein erfahrener Sänger musste sie kennen und die Technik der Variation von Gesängen und der Bildung eines ganzen Gesangs auf ihrer Grundlage beherrschen.

Die Gesänge waren vor allem durch den Schlussteil gekennzeichnet, der ihren Kern bildete. Er stellte die lebendigste melodische Wendung eines bestimmten Gesangs dar und zeichnete sich durch relative Konstanz aus. Ihm ging der „zugängliche“, d.h. einleitende Teil voraus, der variabler und weniger melodisch ausgeprägt war³.

³ Der Begriff „zugänglich“ findet sich in der vollständigsten und am besten systematisierten Handschrift der Solowezki-Sammlung der GPB Nr. 752/690. Dieses Manuskript, das schon S. W. Smolenski bekannt war, wurde von M. W. Braschnikow ausführlich beschrieben und analysiert (37, 179 ff.). Siehe auch den Artikel von A. N. Krutschinina und B. A. Schindin (124).

Aber auch der Kern blieb nicht völlig unverändert. Je nach dem allgemeinen musikalischen Kontext, in dem dieser oder jener Gesang verwendet wurde, nahm er unterschiedliche Formen an, wobei lediglich das melodische Grundmuster beibehalten wurde. Diese Elastizität des Gesangs ermöglichte es, Texte unterschiedlicher Länge und grammatikalischer Struktur problemlos auf derselben Formel zu singen und eine gleichmäßige und kontinuierliche Entfaltung der melodischen Linie zu erreichen, die durch die Kopplung mehrerer Gesänge entsteht. Eine Zeile im Krjuki-Noten-Gesang ist keine mechanische Summe von Gesängen, sondern eine Einheit höherer Ordnung, und die Isolierung eines einzelnen Gesangs ist bis zu einem gewissen Grad immer noch ein künstlicher Vorgang.

Die Kokizniki-Bücher des 17. Jahrhunderts enthalten keine hinreichend vollständige und konsistente Systematisierung des gesamten Gesangsfonds. Die Aufteilung nach Stimmen kann nicht als Grundlage für eine solche Systematisierung dienen, da viele Gesänge in mehreren Stimmen verwendet wurden. Andererseits ähneln sich Gesänge nicht nur einer, sondern auch verschiedener Stimmen oft so stark, dass es fast unmöglich ist, sie voneinander zu unterscheiden. Um die melodische Struktur des Krjuki-Noten-Gesangs zu verstehen, ist eine andere Gruppierung notwendig, die auf der intonatorischen Verwandtschaft der Gesänge beruht und nicht auf einer formalen Zuordnung zu dem einen oder anderen Vokal.

Wir finden in den Kokizniki ziemlich zahlreiche Gruppen von Melodien mit einem gemeinsamen Grundnamen und verschiedenen zusätzlichen Bestimmungen. Zum Beispiel: Kulisma klein, Kulisma scheidbar, Kulisma abschließend, Merescha niedrig, Merescha ruhig, Merescha voll, Rafatka mittel, Rafatka intensiv, Rafatka schräg usw. In dem erwähnten Kokizniki der Solowezki-Sammlung gibt es 20 Kulisma-Varianten, 17 verschiedene Meschera und Meschera, 12 Rafatka, 10 Hamil usw. (37, 203—208). Die gleichen Bezeichnungen werden als zusätzliche Bestimmungen in der Definition von Melodien verwendet, die zu anderen Gruppen gehören: Pfeife mit Kulisma, Artikel mit Merescha, Tal mit Derbiza und so weiter. Aber die Klassifizierung von Melodien nach dem Nomenklaturprinzip ist unvollständig und ungenau, da die Intonationsgemeinschaft oft zwischen Melodien mit unterschiedlichen Namen auftritt, während verschiedene melodische Wendungen die gleichen Bezeichnungen haben können.

Die Methoden zur Bildung einer Reihe von melodischen Varianten aus einem Kern lassen sich anhand einer der zahlreichsten Gruppen von Melodien, den sogenannten Merescha oder Mereschiza, anschaulich demonstrieren. W. M. Metallow führt in seinem Sammelband von Melodien des Krjuki-Noten-Gesangs (157) 32 Varianten dieser Melodie an. Von ihnen beziehen sich 24 auf den zweiten Modus, was Merescha zu einer der charakteristischsten Melodien dieses Modus macht⁴.

⁴ Es ist interessant, die Abweichung vom ABC des Christophorus zu untersuchen, in der es drei Varianten der Merescha gibt, die dem vierten Modus zugeordnet sind, und eine davon auch dem sechsten. Unter den Melodien des zweiten Modus wird in dieser Quelle die Merescha nicht genannt.

Der sechste Modus ist der zweithäufigste Modus für diese Melodie, in dem Merescha durch 21 Varianten vertreten ist, von denen die meisten mit den Varianten des zweiten Modus übereinstimmen⁵.

⁵ Darin lassen sich Spuren der der byzantinischen Musiktheorie eigenen Einteilung der Stimmen in echte und plagale Vokale erkennen, in denen die erste und fünfte, zweite und sechste, dritte und siebte, vierte und achte Stimme miteinander verbunden waren.

In den übrigen Modi kommt Merescha in einer begrenzten Anzahl von Varianten vor (im ersten Modus 1, im dritten Modus 5, im vierten Modus 4, im fünften und siebten Modus jeweils 1 und im achten Modus 7). Metallow erklärt den Namen des Gesangs: „Der Name ist altslawisch: Merescha – Mresch – Netze. Aufgrund der komplexen Ausführung dieser Melodie in den Krjuki-Noten ist sie für einen unerfahrenen Sänger in der Tat ein echtes Netz.“ (157, 10) Das Kernmotiv der Melodie ist indes in seiner Intonation nicht komplex. Die Schwierigkeit könnte darin gelegen haben, die verschiedenen abgeleiteten Arten zu bilden.

Der melodische Umschwung, der als Grundlage für alle Varianten der Merescha dient, erscheint bei Metallow als eigenständige Melodie unter dem Namen Merescha kleiner (Beispiel 29). Eine andere Grundform trägt die Bezeichnung Merescha unten (Beispiel 30).

Die Definition von „unten“ weist auf den unteren Bereich der Klänge hin, aus denen dieser Gesang besteht, der sich auf die Grenzen der düsteren Konsonanz beschränkt. Zugleich endet er eine Stufe über dem unteren Takt. Bei der Bildung komplexerer und erweiterter Varianten spielt dieser Gesang keine wesentliche Rolle. Nur die beiden in der sechsten Stimme vorgestellten Typen (der kleinere zweistimmige Takt mit Stütze und der mittlere zweistimmige Takt mit Stütze) haben den unteren Takt als Grundlage.

Die häufigste Methode, um die Länge einer Melodie zu verlängern, war das Hinzufügen von Tönen in der „Dostupka“, also dem Anfangsteil. Auf diese Weise entstehen aus der Merescha kleiner die Merescha mittlere, die Merescha große und die Merescha volle (Beispiel 31).

Technisch anspruchsvoller war die Verbindung einer Melodie mit einer anderen, nichtverwandten Melodie, wodurch eine neue, zusammengesetzte Melodie entstand. Bei dieser Verbindung wurde auch das Kernmotiv teilweise verändert. Die Merescha verbindet sich mit mehreren anderen Melodien. So besteht die Merescha kleiner mit der Spinne aus der Grundmelodie der Merescha-Gruppe und der Melodie „die große Spinne“ (Beispiel 32). Das verbindende Glied ist der Ton C, mit dem die erste Melodie

endet und die zweite beginnt (Beispiel 30). Nach demselben Prinzip werden die Merescha mittlere, große und volle mit der großen Spinne „verbunden“.

Die Verbindung zu verschiedenen Arten von Mereschen der kleine Aufzug oder Weg bildet eine Reihe von komplexen Mereschen genannt Merescha klein (mittel, groß, voll) mit Aufzug, Merescha klein (mittel, groß, voll) mit Weg. Mit der großen Spinne und Weg der unteren Maßnahme ist auch verbunden (Beispiel 34).

Eine weitere Serie von zweigliedrigen zusammengesetzten Gesängen derselben Familie ist das Maß mit Hebung⁶ (klein, mittel, groß, voll; Beispiel 35).

⁶ In Metallows Werk gibt es keine eigenständige Melodie mit dem Namen Hebung. Im Kodex der Solowezki-Sammlung gibt es die Melodie „Hebung“. Der Name selbst weist auf ihren dienenden Charakter hin.

Zu dieser Serie gehört auch eine zweiteilige Merescha⁷ mit Hebung(Beispiel 36).

⁷ Das Adjektiv „zweiteilig“ leitet sich von der Bezeichnung des Gesangszeichens „zwei in einem Boot“ ab, das das einleitende dreistimmige Motiv bezeichnet.

Diese Beispiele vermitteln eine klare Vorstellung von der Technik der Bildung von Gesangsfamilien auf der Grundlage eines einzigen melodischen Kerns.

Wenn in den oben betrachteten Fällen der Name selbst die Verwandtschaft der Gesänge anzeigte, ist es oft leicht, eine gemeinsame Basis in Gesängen mit ungleichen Namen zu entdecken, deren Unterschied sich auf kleine Details reduziert: Hinzufügung eines einzigen Zeichens oder eine kleine Reduzierung, Aufspaltung, Änderung der Dauer einzelner Laute usw. (Beispiel 37).

Die genannten Konstruktionen sind in der Praxis selten in ihrer reinen Form anzutreffen. Metallows Muster stellen eine Art verallgemeinertes Modell dar, das die eine oder andere Abweichung, Ersetzung und Neuordnung von Bestandteilen zuließ. In Wirklichkeit gab es eine viel größere Anzahl von Varianten, was auch die Diskrepanzen zwischen einzelnen Kokizniki erklärt. Aus verschiedenen handschriftlichen Quellen leitete Metallow eine Formel für die durchschnittliche arithmetische Ordnung ab und verwarf, was ihm zufällig, episodisch und untypisch erschien.

Das quantitative Wachstum des Gesangsfonds im 17. Jahrhundert war vor allem auf die Bildung abgeleiteter Formen und die Schaffung ganzer Familien verwandter Gesänge mit derselben melodischen Grundlage zurückzuführen. „Im 15. - 16. Jahrhundert“, bemerkt Braschnikow, „gab es weniger Gesänge, sie klangen ärmer und waren hauptsächlich durch ihre unveränderlichen Grundtypen vertreten“ (37, 210). Das schnelle, rasante Wachstum des Gesangsfonds hatte aber auch negative Seiten. Es wurde immer schwieriger, die große Vielfalt der melodischen Formeln und ihrer Varianten zu beherrschen, und die Unterscheidung zwischen ihnen verschwamm zunehmend. Derselbe Forscher spricht vom „Rückgang der Vokalcharakteristik“ der Gesänge als direkte Folge ihres exorbitanten zahlenmäßigen Wachstums, von der „völligen Hypertrophie“ des Gesangssystems (37, 217), die die eigentliche Grundlage des Krjuki-Noten-Gesangs untergrub.

Die Grenzen der Gesänge und der eigentliche Inhalt dieses Konzepts wurden extrem vage. Ein Gesang konnte eine kurze melodische Wendung von drei oder vier Tönen sein, aber auch eine große vollständige Struktur, die aus mehreren unabhängigen Gliedern besteht. Einige Gesänge der betrachteten Gruppe, z. B. ein

volle Merescha mit einem Weg, mit einer Spinne oder mit einer Hebung, erreichen die Größe einer ganzen melodischen Linie (Beispiel 38).

Im Wesentlichen beruhte das gesamte System der Gesänge des Krjuki-Noten-Gesangs auf einer relativ kleinen Anzahl einfachster melodischer Wendungen, von denen verschiedene, mehr oder weniger stabile Kombinationen ihre Namen erhielten und als feste Formeln einer oder mehrerer Stimmen zugeordnet wurden. Geht man nicht von den Gesängen als kohärentem Ganzen aus, sondern von diesen kleineren melodischen Einheiten, so werden die zahlreichen Verbindungen zwischen den Vokalen und den Gesangsfamilien noch deutlicher. So steht die Familie der Mereschen den Gruppen der Ligaturen, Drehungen und Wendungen intonatorisch nahe. So ist z. B. eine Wendung mit Steigerung nichts anderes als eine verkürzte Version einer vollen Merescha mit Steigerung, aber die rhythmische Struktur des Gesangs ändert sich durch die dreifache Steigerung des ersten Tons (Beispiel 39).

Dieselbe melodische Wendung wird in Metallows Korpus unter dem Namen Rinde oder voller Anstieg und ohne Verlängerung des ersten Tons - Zimt oder größerer Anstieg - präsentiert. Sie alle gehören zur Gruppe der mittleren ⁸ Gesänge, und daher kann der Unterschied in den Namen nicht auf eine unterschiedliche Funktion bei der Bildung der melodischen Linie zurückgeführt werden.

⁸ Metallow unterscheidet Anfangs-, Mittel- und Schlussgesang nach ihrer Position in der melodischen Linie (157, 3).

Die Zahl solcher Koinzidenzen ist sehr groß. All dies dient dazu, Brashnikows Schlussfolgerung über die Selbsterhaltung und den Zerfall des Systems der Gesänge im Krjuki-Noten-Gesang zu bestätigen, das seine inneren Möglichkeiten erschöpft hatte und in eine Sackgasse zu geraten drohte: „Die Gesänge als System, das seinen Höhepunkt erreicht hatte, blieben in ihrer Entwicklung stehen.... Wir haben gesehen, dass das System der Gesänge, nachdem es seinen Gipfel erreicht hatte, keine Aussicht auf weitere Entwicklung hatte“ (37, 218). Dies wurde in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts deutlich, als sich die Krise der alten Gesangstradition bereits seit Beginn des Jahrhunderts anbahnte und vorbereitet wurde.

Kinovar-Notation. Geläufige Tonleiter

Eine der wichtigsten Maßnahmen zur Stärkung des Bannergesangs und zur Vermeidung von Chaos und Willkür beim Singen war die Reform der Krjuki-Notation, die in der Einführung einer weiteren Reihe von Zeichen bestand, die die in den Bannern enthaltenen Informationen ergänzten und ihren Klang- und Tonwert verdeutlichten.

Diese Reform stand in direktem Zusammenhang mit der Überkomplizierung des Bannersystems. Die einzelnen Banner hatten für sich genommen keinen konstanten, streng festgelegten Tonhöhenwert. Er wurde durch ihre Position im Zusammenhang mit dieser oder jener Zeichenformel bestimmt und konnte in verschiedenen Gesängen unterschiedlich sein. Um eine Krjuki-Aufnahme eines Gesangs richtig lesen zu können, musste man in der Lage sein, die Zusammensetzung der Gesänge anhand grafischer Formeln schnell zu bestimmen. Das Kokizniki diente als Hilfsmittel für

diesen Zweck. Doch als die Anzahl der Gesänge in den Kokizniks mehrere hundert, in manchen Fällen sogar über tausend erreichte, wurde es sehr schwierig, sie zu benutzen, und das Auswendiglernen eines solchen Kokizniki war selbst für einen Sänger mit einem hervorragenden Gedächtnis unmöglich. Das einfache und leicht zu erlernende System der Kinovarzeichen beseitigte die Schwierigkeiten, die mit der Bestimmung der Tonhöhe der durch das „variable Banner“ angezeigten Töne verbunden waren. Gleichzeitig befreite es den Sänger von der Notwendigkeit, die Gesänge gut zu kennen, und in diesem Sinne war es der grundlegenden Basis des Krjuki-Noten-Gesangs fremd. Es ist kein Zufall, dass die Kokizniki des 17. Jahrhunderts keine Markierungen aufweisen⁹.

⁹ Braschnikow macht auf das Fehlen von Kokizniki der markierten Periode aufmerksam und merkt an: „Solche Kokizniki haben sich einfach als unnötig erwiesen“ (37, 218). Es stimmt, dass wir in späteren ABC-Büchern des 18. - 19. Jahrhunderts, die meist den Altgläubigen gehörten, Listen von Gesängen mit Kinovarnoten finden. Aber diese ABCs haben keine historische Bedeutung.

Die Töne, die die Tonhöhe¹⁰ bezeichnen, basierten auf einer zwölfstufigen diatonischen Tonfolge mit einer Unterteilung in vier Konsonanten, die gewöhnlich als Kirchen- oder geläufige Tonfolge bezeichnet wird.

¹⁰ Neben den „stufenweisen“ Tonhöhennoten existierte eine andere Reihe von „hinweisenden“ Noten, die sich auf den Charakter der Ausführung bezogen.

In den Gesangshandbüchern des 15. - 16. Jahrhunderts gibt es keinen Hinweis darauf, dass diese Tonfolge den russischen Meistern früher bekannt war. Ihre Entwicklung sollte als Errungenschaft des russischen musiktheoretischen Denkens des 17. Jahrhunderts betrachtet werden.

Die wichtigste Quelle, die neben der Beschreibung des Notensystems selbst auch einige Informationen über seinen Ursprung liefert, ist die „Geschichte von den Zäsuren“ (in einer anderen Version „Geschichte von den Noten, die im Gesang über das Banner geschrieben werden“), die aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts stammt. Die Geschichte der Entstehung der Noten wird hier rückblickend dargestellt, und zwar auf der Grundlage von Daten, die höchstwahrscheinlich durch mündliche Überlieferung gewonnen wurden. In einigen Ausgaben der Erzählung wird die Erfindung der Noten Iwan Schajdur, einem Nowgoroder, zugeschrieben. Diese Version wird auch in einer Reihe späterer musikgeschichtlicher Werke bestätigt. Aber eine der besten und vollständigsten Ausgaben, auf die Metallow zuerst aufmerksam gemacht hat, bezeugt, dass die Entwicklung des Notensystems nicht das Werk einer einzelnen Person, sondern einer ganzen Gruppe von Experten der Gesangskunst war. In demselben Manuskript findet sich ein ungefährender Hinweis auf den Zeitraum, in dem die Noten „geschaffen“ wurden und in Gebrauch kamen. Nach dieser Quelle geschah dies „nach der Verwüstung Litauens, während der Herrschaft des großen souveränen Zaren und Großfürsten Michail Fjodorowitsch von ganz Russland“ (159, 26), also zwischen 1613 und 1645. Unter den „Schöpfern“ des Gedächtnissystems nennt der Autor des von Metallow zitierten Manuskripts den Moskauer Priester Luka, Fjodor Kopyla aus Ustjug der Große, Semjon Baskakow aus Nischni Nowgorod, den Abt des Pawlow-Klosters in Wologschepsk, Pamwa, und andere. „Danach (d.h. nach ihnen) Lew Sub und Iwan Schajdur und Tichon Korela.“ Es ist kaum anzunehmen, dass sie alle unabhängig voneinander arbeiteten und zu den gleichen oder ähnlichen Ergebnissen kamen. Es ist wahrscheinlicher, dass das Markierungssystem, wie Braschnikow glaubt, von einer kollektiven Gruppe von Experten der Gesangskunst

entwickelt wurde, die mit der Aufgabe betraut wurden, die Krjuki-Notation zu verbessern (37, 311). Wenn wir berücksichtigen, dass die Entwicklung und Einführung von Noten eine gewisse Zeit in Anspruch nahm, sollten wir davon ausgehen, dass sie frühestens in der Mitte des 17. Jahrhunderts weit verbreitet waren.

Analysiert man die Struktur der gewöhnlichen Klangordnung, so kann man leicht feststellen, dass sie ein Zentrum und eine Peripherie hat. Das Zentrum ist der Hexachord C - A der ersten Oktave¹¹, der zwei Konsonanten enthält - dunkel (do-re-mi) und hell (fa-sol-la).

¹¹ Der tatsächliche Klang im Männerchor hätte eine Oktave tiefer liegen müssen. Bei der Übersetzung in das notenlinienbasierte System wurde jedoch in der Regel die Alt-Tonart verwendet, bei der die erste Stufe der düsteren Konsonanz, die durch die Buchstaben GN gekennzeichnet ist, mit dem Klang bis zur ersten Oktave übereinstimmt.

Jede der Stufen dieses Hexachords hat eine Buchstabenbezeichnung: GN (sehr tief), N (tief), C (mittlerer Vokal)¹², M (dunkel), P (etwas höher) und B (hoch); der Buchstabe P (gerade) diente zur Kennzeichnung wiederholter Laute.

¹² Auch dieser Schritt wurde mit einem Punkt gekennzeichnet.

Die Peripherie wurde durch die oberen (vom B der ersten Oktave bis zum D der zweiten Oktave) und unteren (G-H der Moll-Oktave) Konsonanten gebildet, deren Stufen durch dieselben Buchstaben bezeichnet wurden, jedoch mit dem Zusatz von oben eines Kreuzes (Häkchen) in der tiefen (einfachen) und eines Punkts (Kamm) in den oberen

(erhöhten) Konsonanz: $\overset{\dagger}{\Gamma}\overset{\dagger}{\text{H}}, \overset{\dagger}{\text{I}}, \overset{\dagger}{\text{U}}$

(dieser Buchstabe ersetzte das C oder

den Punkt) und $\overset{\cdot}{\text{M}}, \overset{\cdot}{\text{I}}, \overset{\cdot}{\text{B}}$.

So war der einfache Dreiklang eine Transposition des dunklen Dreiklangs um eine Quarte nach unten, während der helle Dreiklang eine Transposition des hellen Dreiklangs um eine Quarte nach oben war.

In der Literatur ist die verblüffende Ähnlichkeit dieser Klangordnung mit dem System der Hexachorde, die nach dem Prinzip der Solmisation (161, 1762) verbunden sind, festgestellt worden. Die beiden mittleren Konsonanten bilden das Haupthexachord - hexahordum naturale (nach der mittelalterlichen lateinischen Terminologie), die einfachen und düsteren Konsonanten entsprechen im Umfang dem unteren Hexachord - hexahordum durum, die hellen und hohen Konsonanten dem oberen Hexachord oder hexahordum molle¹³.

¹³ Die Bezeichnungen quadratum und molle leiten sich von den unterschiedlichen Formen des H-Tons (h quadratum oder durum) und des B-Tons (b-molle) in den entsprechenden Hexachorden ab.

Die ursprüngliche Basis des Systems, bestehend aus drei miteinander verbundenen Hexachorden, konnte durch das Zusammenfügen neuer Hexachorde nach der gleichen Methode erweitert werden.

Es ist kaum möglich, eine so große Ähnlichkeit durch Zufall zu erklären. Es ist davon auszugehen, dass russische Theoretiker auf der Suche nach Mitteln zur Verbesserung der Krjuki-Notation und zur Verdeutlichung ihrer Tonhöhenindikatoren

bewusst auf einige Elemente des Solmisationssystems zurückgriffen, das im 16. - 17. Jahrhundert in der Musikpädagogik der westlichen Länder weit verbreitet war. Dieses System wurde jedoch nicht mechanisch übernommen, sondern modifiziert und an die Besonderheiten der russischen Gesangstradition angepasst. Die Änderungen betrafen nicht nur die Terminologie, sondern auch wesentlichere Elemente. Die gesamte Klangfülle ist nicht in sechs klingende (Hexachorde), sondern in dreiklangige Segmente, die Konsonanten, unterteilt. Warum gerade dreitönig - das erklärt sich wohl daraus, dass im Krjuki-Noten-Gesang die kleinsten melodischen Segmente, die auf der Operation eines zentralen Klanges beruhen, gewöhnlich innerhalb von drei benachbarten Schritten kreisen. Schon der Begriff Konsonanz war den russischen Sängern vertraut, obwohl er keine streng definierte Bedeutung hatte. Er konnte sich sowohl auf einen einzelnen Ton als auch auf den gesamten Gesang beziehen¹⁴.

¹⁴ Die vielfältigen Bedeutungen dieses Begriffs werden von Braschnikow (37, 805) aufgezeigt.

C. W. Frolow stellte die originelle Vermutung auf, dass die Buchstabenbezeichnungen der Stufen im System der Kinovarnoten eine Abkürzung der Höhenmerkmale darstellen, die in den ABCs des 16. Jahrhunderts angegeben sind: S - Zeile (*oberste Zeile des Notensystems*), M - „etwas höher“, P - „noch etwas höher“, W - „hoch“, usw. (298, 129). Aber erstens decken solche Übereinstimmungen nicht die gesamte Reihe von Stufen ab und könnten daher zufällig sein. Zweitens ist der Begriff der Zeile selbst noch nicht ganz klar, und es ist nicht bekannt, ob sie einen bestimmten Klang hatte.

In den letzten Jahren hat man versucht, neben den Zeichen auch die absolute Klanglichkeit der Hauptzeichen festzustellen (260; 298). Dabei wurde jedoch das wichtigste Prinzip der unmarkierten Schrift - die Abhängigkeit der einzelnen Zeichen der Krjukischrift von ihrer Stellung im Feld - nicht berücksichtigt. Deshalb haben solche Versuche noch nicht zu einem überzeugenden Ergebnis geführt. Hexachorde wurden in der alltäglichen Lautfolge sozusagen versteckt dargestellt. Die dunklen und hellen Konsonanten, die zusammen das zentrale Hexachord des Systems bildeten, deckten den am meisten verwendeten Teil der Lautfolge ab. Die Klänge der einfachen und vor allem der hohen Konsonanz wurden in den gewöhnlichen Gesängen des Krjuki-Noten-Gesangs viel seltener verwendet. Sie dienten als Ergänzung zu den beiden Hauptkonsonanten und hatten daher keine eigenständigen Buchstabenbezeichnungen.

Der Wunsch, die Grundlagen des Solmisationssystems mit der ursprünglichen Struktur des Krjuki-Noten-Gesangs zu verbinden, führte zwangsläufig zu einer Reihe von Widersprüchen. Hier prallten zwei verschiedene Arten des musikalischen Denkens aufeinander: das eine, konventionell gesprochen, verallgemeinerte melodische Denken mit integralen Formeln oder Salven als den wichtigsten konstruktiven Elementen des Gesangs, und das andere, analytische, das auf der Idee eines einzelnen Tons als Stufe einer bestimmten organisierten Tonfolge beruht. Diese Ansätze waren unvereinbar, und einer von ihnen musste sich schließlich dem anderen unterordnen. Es geschah so, dass das, was als Hilfsmittel, als sekundär angesehen wurde, dominant wurde und das Wesentliche in den Hintergrund geriet. Das Singen begann nicht so sehr mit Krjukis, sondern mit Noten, die eine vollständige und genaue Vorstellung von der Tonhöhenlinie der Melodie gaben. Die Krjukis ergänzten die in den Noten enthaltenen Informationen über die rhythmische Dauer und die Phrasierung nur teilweise, obwohl diese "Parameter" mit Hilfe von Indexnoten verdeutlicht wurden.

In den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts wurde eine weitere Reform der Krjukinotation von einer Kommission unter der Leitung von Alexandr Mesenez durchgeführt. Das Wesen dieser Reform, wie sie in Werken über altrussische Musik gewöhnlich dargestellt wird, reduziert sich auf die Ersetzung der Kinovarnoten durch Tinten-„Zeichen“ auf den Bannern selbst, die durch rein praktische Überlegungen im Zusammenhang mit dem beabsichtigten Druck von Gesangsbüchern verursacht wurde. Auch wenn die Schwierigkeit des zweifarbigen Drucks von Mesenez und seinen Mitarbeitern in Betracht gezogen werden konnte, so war sie doch nicht der wichtigste oder zumindest nicht der einzige Faktor, der sie bei ihrer Arbeit leitete. Mesenez' Auftrag zielte in erster Linie darauf ab, die in den Beschriftungsmanuskripten der vorangegangenen Jahre häufig anzutreffenden Uneinheitlichkeit der Schrift zu beseitigen. Der wichtigste Aspekt der Reform von 1668 bestand darin, dass verschiedene Grade von Bannern, die durch mehrere Höhenvarianten repräsentiert wurden, Konkordanzen zugewiesen wurden, die dem Namen nach übereinstimmten. Der einfache Krjuki oder Artikel wurde der einfachen Konkordanz zugeordnet, der dunkle der dunkleren usw., wobei die Zeichen die Stufe innerhalb einer bestimmten Konkordanz angaben. In markierten, aber nicht markierten Manuskripten gibt es keine solche Entsprechung. Die Krjuki „einfach“, „dunkel“ oder „hell“ können in jeder Konkordanz verwendet werden, je nach der Richtung der melodischen Bewegung. Es ist nicht ungewöhnlich, dass ein und dieselbe Tonhöhe innerhalb eines Gesangs oder sogar einer melodischen Linie mit einem dunklen oder hellen Krjuki markiert wird. Solche Fälle sind zu zahlreich, als dass sie durch ein bloßes Versehen oder einen Fehler erklärt werden könnten. Bei näherer Betrachtung fällt hier eine gewisse Regelmäßigkeit auf. Wenn also in der progressiv absteigenden Bewegung zwei benachbarte Töne durch Krjukis markiert wurden, dann folgte auf den ersten Krjuki immer ein Krjuki mit niedrigerem Grad, d.h. auf einen hellen Krjuki folgte ein dunklerer, auf einen dunklen ein einfacher, ungeachtet der Übereinstimmung. In der Aufwärtsbewegung kehrte sich die Reihenfolge jedoch um. Hier wirkte sich die Trägheit der alten Regel der ABCs aus der vorpometrischen Zeit aus, die auch nach der Einführung der Zeichen fortbestand.

Das von der Mesenez-Kommission entwickelte System der Tintenzeichen hat die Notenschrift praktisch nicht ersetzt, sondern ergänzt. In den meisten Gesangsmanuskripten des späten 17. Jahrhunderts sind neben den Zeichen auch Kinovarnoten erhalten. Dies garantierte einen höheren Grad an Genauigkeit, machte aber gleichzeitig die Aufnahme von Gesängen extrem schwierig. Man musste sich nicht mehr mit zwei, sondern mit drei Reihen von Bezeichnungen befassen, oder man sang nur nach den Krjukinoten mit Merkmalen, ohne auf die Anmerkungen zu achten, oder nach den Anmerkungen, ohne die Merkmale zu berücksichtigen. Möglicherweise wurde damit kalkuliert, dass Sänger, die mit einem der Systeme nicht hinreichend vertraut waren, nach dem anderen, das sie besser beherrschten, singen würden.

Mesenez fasste alle Errungenschaften des russischen musiktheoretischen Denkens der vorangegangenen Periode zusammen und brachte sie in ein einziges vollständiges System ein, das sich durch große Ordnung und Konsistenz der Darstellung auszeichnete. Aber er konnte den Widerspruch nicht überwinden, der allen Reformen und Verbesserungen der Krjuki-Noten-Schrift im 17. Jahrhundert zugrunde lag. Um das Alte zu stärken, es vor dem Verfall und der Zerstörung zu bewahren, war er gezwungen, sich neuen Systemen zuzuwenden, gegen die er selbst mit so viel Eifer und Leidenschaft kämpfte. Die Logik des historischen Prozesses ist unerbittlich, und kein Versuch, seine Entwicklung künstlich zu verzögern, könnte Erfolg haben. Das Bestreben von Mesenez und anderen Anhängern der alten Tradition, der etwas verbesserten und modernisierten Krjuki-Noten-Schrift das sich immer weiter verbreitende notenlinienbasierte System

entgegenzusetzen, war von vornherein zum Scheitern verurteilt. Dieses neue System durchdrang sogar die ABCs, die als Anleitung zur Beherrschung der Krjukinotation dienen sollten.

„Im Grunde“, schreibt Braschnikow, „stehen alle ABCs der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bereits mehr oder weniger unter dem Einfluss des westeuropäischen Musiksystems - sogar die „Notifikation“ von Alexander Mesenez. Der einzige Unterschied besteht darin, dass Mesenez ein überzeugter Anhänger des alten Systems war und dafür kämpfte, während die Gesangslehrer und Theoretiker kleineren Ausmaßes, sozusagen von mittlerem und kleinem Ausmaß, sofort (manchmal unbewusst) mit dem Strom schwammen. Es kam zu einer tiefgreifenden Wiedergeburt sowohl der allgemeinen als auch der musikalischen Psychologie der Sänger des russischen Klerus - und damit zu allen Konsequenzen. Die Sänger vermischten unbewusst die beiden Systeme, und es gab eine Mehrdeutigkeit in der Vorstellung, welches der beiden Systeme befolgt werden sollte, was sich wiederum auf die Kombination von Beispielen in einem musiktheoretischen Handbuch auswirkte, die beide Systeme gleichzeitig erklärten“ (37, 266-267).

Eines der Merkmale der ABCs der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, das Braschnikow feststellte, ist das Fehlen von verbalen Kommentaren.

Die Interpretationen dessen, „was gesungen wird“, die wir in den ABCs der vorpometrischen Zeit finden, werden durch eine ökonomischere und visuelle Art des Vergleichs der beiden Systeme zur Aufzeichnung eines Gesangs ersetzt. In diesem Fall ist der Ausgangspunkt in der Regel nicht die Zeichen, sondern die Noten. Die Bedeutung der Noten wurde mit Hilfe der Silbenbezeichnungen der Noten, denen sie entsprachen, verdeutlicht. Diese Art der Darstellung setzte natürlich die Kenntnis der Stufen des diatonischen Akkords voraus.

Diese Technik wird in einer Reihe von Blättern der "Geschichte der Noten" verwendet, die die Hauptquelle für Informationen über Kinovarnoten und ihre Herkunft ist. In der Abschrift aus der Sammlung von D. W. Rasumowski (GBL, Inventarnummer 379, Nr. 1) wird auf S. 17 die folgende Regel formuliert: „Es ist notwendig zu verstehen, welches Wort (Stufenname der Tonleiter.— *J. K.*), gegen das gesungen wird...“ Zur Veranschaulichung dieser Regel werden parallele Reihen von Tönen dunkler und heller Konsonanzen und Silbendefinitionen von Klängen innerhalb des durch diese Konsonanzen gebildeten Hexachords angegeben. Die Reihen sind in aufsteigender und absteigender Reihenfolge angegeben:

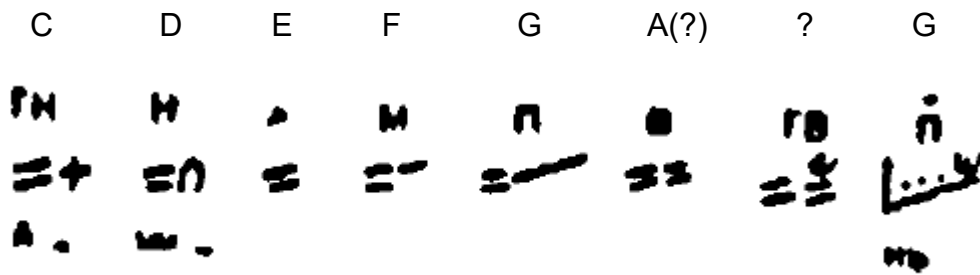
ГН	И	.	М	П	В	Р	П	М	.	И	ГН
ут	ре	ми	фа	соль	ля	ля	соль	фа	ми	ре	до
С	D	E	F	G	A	A	G	F	E	D	C

Dann wird der Text unter diese Sequenz gesetzt, aber schon mit nur Noten, ohne Silbennamen der Noten:

ГН	И	.	М	П	В	В	П	М	.	И	ГН
Кто	тя	мо-	жет	у-	бе-	жа-	ти	сме-	рты-	и	час

Кто ты может убежати смертныи час
 Wer kann dich in der Stunde deines Todes verlassen

Das dritte Beispiel ist ein Gesang des Wortes „Amen“ im Oktavbereich, der von mehreren markierten Bannern aufgenommen wurde:



Bei diesen Beispielen handelt es sich um so genannte „Tonleiterübung“-Übungen, mit deren Hilfe der Schüler das Verhältnis der Schritte der Lautfolge beherrschte. Diese Technik wurde in den alten ABCs der unmarkierten Zeit nicht verwendet. Sie ist charakteristisch für die neuen Lehrmethoden, die mit einem anderen System des musikalischen Denkens verbunden waren, und wurde das notenlinienbasierte System aus Handbüchern entlehnt. Die vorgegebenen „Tonleiterübungen“ wurden in verschiedenen Registern gesungen, wobei sie nach dem Solmisationssystem eine Quart nach oben oder unten transponiert wurden¹⁵.

¹⁵ Dieses System der Transponierung wird auf den Seiten 12-13 der „Geschichte der Noten“ wie folgt erläutert: „Im tiefen Ton des Denkens werden unsere mit dem Wort gesungen. Und im hohen Ton des Denkens werden die W's mit dem Wort gesungen ... Unser wird im tiefen Ton des niedrigen Friedens gleich gesungen. Und der Punkt wird gegen die W's gleich im tiefen Ton gesungen, und die W's gegen den Punkt ...“ usw. Anders gesagt: Die Bezeichnung M, die dem Ton F der ersten Oktave entspricht, kann den Ton C (GN) oder B (GW) bezeichnen; die Bezeichnung P (G) kann als N (D) interpretiert werden; der Punkt (E) ist gleichbedeutend mit W (A) und umgekehrt. Wenn die Melodie oder ein einzelner Abschnitt davon um eine Quart nach oben oder unten verschoben wurde, änderte sich das Verhältnis von Noten und Silbennamen nicht. Das „Wort“ ut (C) fiel auch mit der GN-Markierung zusammen, mi - mit einem Punkt, usw. Die gesamte Sonorität bewegte sich. Die Kenntnis dieses Systems ist wichtig für das richtige Lesen nicht nur von Krjukihandschriften, sondern auch von notenlinienbasierte Handschriften des 17. Jahrhunderts.

Der Lernprozess verlief in mehreren Schritten: zunächst wurde die Bedeutung der Noten anhand der Silbenbezeichnungen der Noten erlernt, dann, nachdem der Schüler die Noten gut auswendig gelernt hatte, ging er zum Singen nach Krjuki-Noten-Gesang über.

In dieser Handschrift sind nur die Grundformen der Notation enthalten. Überwiegen Artikel, die in mehreren Varianten dargestellt sind: Artikel mit Kreuz (Zeichen, das den tiefsten Ton angab), Artikel mit Komma, einfache Artikel, dunkle Artikel, helle Artikel und schließlich helle Artikel mit Elsterfuß (Zeichen, das eine Erhöhung des Tons angab). Einmal kommen ein einfacher Pfeil und ein dreifach heller Haken mit Elsterfuß vor. Aber die Beispiele zeigen einen Ansatz, nach dem alle anderen Notationen auch gelernt werden konnten.

Auf Seite 21 derselben Handschrift der GBL gibt es einen Absatz mit dem Titel „Geschichte über die bekannten achtstufigen Noten“, in dem ein Überblick über den Oktav-Tonumfang gegeben wird. Anschließend werden Beispiele aus den Irmosen

aller acht Stimmen aufgeführt, die mit verschiedenen Stufen von C bis B der ersten Oktave beginnen. Der Zweck dieser Beispiele besteht darin, den Sängern das freie Navigieren in allen Teilen des Tonumfangs und das Singen von jeder beliebigen Stufe zu vermitteln.

Die Handbücher des betrachteten Typs stehen den Doppelbannern näher - Gesangsbücher oder theoretische Handbücher, die auf der parallelen Darstellung des Gesangs in Krjuki-Noten und pentatonische Notation basieren. Doch während in den Krjuki-Noten-ABC-Büchern des späten 17. Jahrhunderts einige Elemente der westeuropäischen Musiktheorie verwendet wurden, um die Bedeutung der verschiedenen Gesangszeichen deutlicher darzustellen, bestand der Zweck der Doppelbanner darin, den in der alten Tradition aufgewachsenen Sängern die Aneignung des Notationssystems zu erleichtern. Sie sind typisch für die Übergangszeit, in der es einen „Wettbewerb“ zwischen den beiden Systemen gab und in der das Neue neben dem Überholten und Veralteten stand¹⁶.

¹⁶ Die Dissertation von G. A. Nikischow (170) ist einer detaillierten Untersuchung der Doppelbanner unter dem Gesichtspunkt ihrer paläographischen und musikgeschichtlichen Bedeutung gewidmet. Einige sowjetische Musikwissenschaftler greifen auf Doppelbanner zurück, um Fragen im Zusammenhang mit dem Studium und der Entzifferung der Krjuki-Noten-Schrift zu lösen (siehe: 260).

Nachdem sich die pentatonische Notation durchgesetzt hatte und die Krjuki-Noten allmählich in Vergessenheit gerieten, gab es keinen Bedarf mehr an Doppelbannern.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erscheinen immer mehr notenlinienbasierte Gesangsbücher, die mit dem sogenannten Kiewer quadratischen Notensystem geschrieben sind. Die ersten Bücher dieser Art kamen aus der Ukraine, wo die notenlinienbasierte Schrift die Krjuki-Notation mindestens seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts verdrängt hatte (III; 112), aber dann begann man auch in Moskau, sie zu erstellen. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts war die gesamte Hauptpalette der Gesänge auf die „quadratische Note“ umgestellt worden.

Die Verbreitung des parallelen Partes-Gesangs in Russland führte zum Übergang zur fünflinigen Notation. Melodien des Krjuki-Noten-Gesangs wurden oft in parallelen Partes-Gesängen als *cantus firmus* verwendet. Das Vorhandensein von zwei verschiedenen Schreibweisen wurde unter diesen Bedingungen nicht nur lästig, sondern auch zu einem Hemmschuh für die weitere Entwicklung der Gesangkultur. Daher verurteilte Ioanniki Korenjew, einer der überzeugtesten Verteidiger des parallelen Mehrstimmigkeits-Gesangs, so scharf die „Narren“, die behaupteten, dass „russische Krjuki-Noten-Schrift“ und „Notenschrift“ (notenlinienbasiert) zweierlei seien. Im Kampf gegen die nationalistischen Beschränkungen der Anhänger der alten Tradition, die alles Fremde ablehnten, verteidigte Korenjew die Idee der Einheit der Musik, die in allen Völkern aus derselben Quelle stammt und auf derselben Grundlage aufgebaut ist. Der Übergang zum Notolinensystem war eines der Mittel, um das Neue zu begreifen und die traditionelle Insellage der russischen Gesangkunst zu überwinden.

Beim Übergang von einem Schriftsystem zum anderen verloren die Melodien des Krjuki-Noten-Gesangs einige ihrer Eigenschaften und wurden einer gewissen Schematisierung unterworfen. Dies gilt vor allem für ihre rhythmische Seite. Die Notenschrift, in der die zeitlichen Beziehungen zwischen den Tönen in bestimmten arithmetischen Werten ausgedrückt werden, konnte nicht das ganze „Maß und die Kraft und jede Fraktion und Feinheit“ (A. Mesenez) des Krjuki-Noten-Gesangs mit seiner inhärenten rhythmischen Freiheit und Flexibilität der Intonation vermitteln. In

den alten ABCs wurde die rhythmische Dauer der Krjuki-Noten nur sehr allgemein und vage definiert: So wurde beispielsweise der einfache Kрюк als „laut singen“, die einfache Pfeilform als „ausführen“ und die einfache Stative als „kurz halten“ beschrieben. Die helle Krjuki-Form wurde als „höher halten“ beschrieben. Diese bildlichen Definitionen weisen auf den unterschiedlichen Charakter der Intonation der einzelnen Banner nicht nur in der Tonhöhe, sondern auch rhythmisch hin: „ausgestreckt“ bedeutet offenbar eine größere Ausdehnung des Klangs als „laut“, „halten“ - mehr als „stillstehen“. Aber wie oft die Dauer eines Pfeils die eines Hakens übersteigt, oder wie viel länger der durch einen Artikel bezeichnete Laut gehalten werden sollte, als wenn er durch einen Pfeil ausgedrückt würde - darüber finden wir in keinem ABC einen Hinweis. Mesenez legte ein bestimmtes „Bannermaß“ fest, das auf dem Verhältnis 1:2 basierte: Zwei Großbuchstaben wurden in ihrer Dauer einem Haken, zwei Haken einem Haken mit Rückzug ¹⁷, zwei Haken mit Rückzug einem Artikel oder Pfeil gleichgesetzt.

¹⁷ Eine Dehnung ist ein Zeichen, das einem Punkt in der Notenschrift entspricht und die Verlängerung eines Lautes um die Hälfte angibt.

Bei der Übersetzung in die Notolineschrift wurde dieses System der rhythmischen Verhältnisse etwas variiert ¹⁸, aber das Wesentliche ändert sich nicht.

¹⁸ In „Der Schlüssel zum Verständnis“ von Tichon Makarjewski, dem vollständigsten und systematischsten Handbuch für das Singen von Doppelbannern, wird die folgende Beziehung zwischen denselben Zeichen und den Noten der entsprechenden Dauer hergestellt: Artikel entspricht einem „Takt“ (ganze Note), Haken mit Abtrennung einem „Halbtakt“, Haken ohne Abtrennung einem „Vierteltakt“ (Viertelnote), Großbuchstabe oder Komma einer „Halbvierteltakt“ (Achtelnote). In der Praxis wurde beim Doppelbanner der Haken jedoch in der Regel mit einer halben Note und der Punkt mit einer Viertelnote gleichgesetzt.

Unter dem Gesichtspunkt der orthodoxen Treue zum Alten war die Anwendung der Prinzipien der proportionalen Rhythmik, die sich im Westen ab der Renaissance verbreitete, auf den Krjuki-Noten-Gesang sicherlich eine gewisse Inkonsequenz. In diesem Sinne stellt Braschnikow zu Recht fest, dass Mesenez in dieser Frage „etwas von seinem Prinzip abgewichen ist“ (37, 355).

Neue Varianten der altrussischen Monodie

Die allmähliche Anhäufung neuer Elemente im Krjuki-Noten-Gesang führte am Ende des 17. Jahrhunderts zu einer teilweisen Wiedergeburt seiner allgemeinen melodischen Struktur und zur Auflösung der eigentlichen Prinzipien des Gesangsaufbaus. Das System der Osmoglasie verwandelte sich in ein konventionelles formales Schema, das nur noch als äußeres Mittel diente, um eine gewisse Ordnung in die fast unüberschaubare Vielfalt von Varianten zu bringen, die mehr oder weniger stark vom kanonisierten Muster abwichen. Infolge der allgemeinen Tendenz, den Gesang und die Länge der melodischen Exposition zu erhöhen, wurden die Grenzen der einzelnen Gesänge oft unklar und vage, und es war schwierig, sie vom allgemeinen Kontext zu unterscheiden. Dies gilt vor allem für den großen Gesang, der in der Gesangspraxis des 17. Jahrhunderts weit verbreitet war.

Vergleichen wir ein und denselben Gesang, das „Gesegnete“ der sechsten Stimme, in zwei Versionen, die zu den gewöhnlichen und großen Gesängen gehören (Beispiel 40 a und b) ¹⁹.

¹⁹ Es ist anzumerken, dass sogar die Melodien der Gesänge des gewöhnlichen Krjuki-Noten-Gesangs manchmal eine sehr große Länge erreichen und sich dem großen Gesang in Bezug auf Umfang und Komplexität der Muster annähern. Diese Unterscheidung wird zur Bedingung.

Die Struktur des Gesangs der ersten Variante ist deutlich erkennbar. Der Anfangsteil des Gesangs besteht aus drei Gesängen: die melodische Wendung, mit der das Wort „erinnere“ gesungen wird, hat große Ähnlichkeit mit den Gesängen der sechsten Stimme; das Pronomen „mich“ wird mit dem Gesang des tapferen Mannes gesungen; die Worte „Gott schütze mich“ werden mit dem Gesang „Verbindungsphrase, oder kleinere Anführungszeichen“ gesungen (157, 60, 77-80). In der Variante des großen Gesangs bleiben die Anfangs- und Endwendungen derselben Gesänge ganz oder teilweise erhalten (unter Berücksichtigung der im Krjuki-Noten-Gesang erlaubten Auf- oder Abwärtsverschiebung des gesamten Gesangs oder einiger seiner Abschnitte um eine Quarte), aber die allgemeinen Konturen der Gesänge verschwimmen, und sie werden nicht mehr als eine vollständige, relativ abgeschlossene melodische Struktur wahrgenommen. Die einzelnen Teile des Gesangs verlieren ihren Charakter, was zur Lockerheit der Gesamtkomposition und zur Monotonie der melodischen Wendungen führt, ganz zu schweigen von der Schwierigkeit, den Text zu erkennen.

Die melodischen Ausschweifungen, die für den großen Choral charakteristisch sind, sind oft kennzeichnend für lokale oder individuelle Autorenvarianten, die durch die Inschriften „im Gesang“, „Übersetzung“ oder durch die Namen der Sänger und Adjektive, die von den Namen der Klöster und Kirchen abgeleitet sind, in denen diese oder jene Variante entstanden ist, gekennzeichnet sind. Der Grad der Unabhängigkeit dieser Varianten ist unterschiedlich. Es gibt „in Gesängen“, die sich von der traditionellen Version nur durch eine gewisse Erweiterung der Gesangsabschnitte unterscheiden, während das melodische Muster in den meisten Teilen des Gesangs übereinstimmt. In anderen Fällen werden nur die wichtigsten melodischen Bezugspunkte beibehalten, und es entsteht im Grunde ein neues Werk, das jedoch die Verbindung zur ursprünglichen Grundlage nicht völlig verliert.

Dies ist zum Beispiel der Fall bei Tichonows „im Gesang“ des Hymnus zu Ehren der Mutter Gottes „Würdig ist“. Vergleichen wir diese Variante mit der allgemein anerkannten traditionellen Fassung desselben Hymnus²⁰ (Beispiel 41).

²⁰ Diese beiden Varianten sind der Musik des späten 17. Jahrhunderts entnommen. N. D. Uspenski gibt Tichonows „im Gesang“ desselben Gesangs in einer anderen Variante wieder, die geringfügige Unterschiede zu der oben genannten aufweist.

In der Hauptversion werden die Anfangsworte mit einer kurzen melodischen Formel mit rezitativischem Charakter gesungen. In der Tichonow-Fassung wird die aufsteigende Tonfolge A-C-D, die den Anfang des Gesangs bildet, beibehalten, aber im weiteren Verlauf wird durch wiederholtes Singen derselben Töne ein langer Gesang mit einer launisch gewundenen melodischen Linie geschaffen. Bei den Worten „wie wahrhaftig die Mutter Gottes zu verherrlichen“ in der Originalfassung bleibt die Melodie auf gleicher Höhe und schwebt sanft in einer dunklen Konsonanz mit gelegentlichen oberen und unteren Hilfstönen. Im Tichonow-Gesang ändert sich das melodische Muster in diesem Intervall ganz erheblich: Die Melodie sinkt in den Bereich der einfachen Konsonanz ab und berührt sogar einen tieferen Ton - das Fis

der Moll-Oktave. In den Gesangsbüchern des späten 17. Jahrhunderts, vor allem in denen ukrainischer Herkunft, ist ein solcher Ausstieg über die Grenzen der alltäglichen Klangordnung hinaus durchaus üblich. Auf diese Weise wird die streng diatonische Struktur der Sonorität durchbrochen, und die Melodie erhält einen modulierenden Charakter.

Die übermäßige Aufblähung der Melodien zwang uns manchmal, sie zu reduzieren, indem wir die Gesangsabschnitte komprimierten oder sogar ganz eliminierten. Diese gekürzte Version wurde als kleiner Krjuki-Noten-Gesang²¹ bezeichnet.

²¹ Die Definition des „kleinen Gesangs“ wird nicht immer richtig verstanden. Unter Hinweis darauf, dass der Begriff „kleiner Gesang“ erst im 17. Jahrhundert auftauchte, schreibt Uspenski: „Man sollte mit dem kleinen Krjuki-Noten-Gesang nicht den Krjuki-Noten-Gesang der frühen Periode seiner Existenz vermischen (ähnliche, laute und andere Gesänge) Um Begriffsverwirrungen zu vermeiden, wäre es besser, den Krjuki-Noten-Gesang des 15. Jahrhunderts und früher den alten Krjuki-Noten-Gesang zu nennen“ (285, 315-316).

Im kleinen Krjuki-Noten-Gesang ist die Struktur des Gesangs klarer, und der Text ist deutlicher zu erkennen. Gleichzeitig war er melodisch ärmer, und in einigen Fällen wurde der breite einsilbige Gesang durch einfache Rezitation ersetzt. Die Technik der Bildung einer solchen verkürzten Fassung lässt sich an zwei Varianten des Weihnachts-Sticherons „In der Krippe hast du gewohnt“ verdeutlichen, die in der Sammlung der GIM-Handschriften, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 131, direkt hintereinander stehen. Die zweite Variante ist als Moll-Gesang gekennzeichnet (Beispiel 42).

Eine neue melodische Strömung in der russischen Gesangskunst wird durch die Kiewer, griechischen und bulgarischen Gesänge eingeführt, die sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verbreitet haben²².

²² Neben diesen neuen Formen der Monodie wurden die im 15. - 16. Jahrhundert entstandenen Haus- und Wandergesänge weiterhin in der Gesangspraxis verwendet. Während der Demestvenny-Gesang in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an Popularität verlor, nehmen Proben des Wandergesangs weiterhin einen wichtigen Platz in den Gesangbüchern ein.

Zum ersten Mal wurden sie in den 50er Jahren dieses Jahrhunderts in Moskau bekannt (226, 125, 176)²³ und wurden offenbar von ukrainischen Sängern, die an den Zarenhof geschickt wurden, hierher gebracht.

²³ Laut I. Wosnesenski waren die kiewer und bulgarischen Gesänge bereits 1648-1650 in Moskau bekannt (54).

Die ersten Beispiele für griechische Gesänge finden sich, wie D. W. Rasumowski bemerkt, in zwei Ikonen des Neu-Jerusalem Auferstehungsklosters aus dem Jahr 1652. Die frühesten Beispiele für bulgarische Gesänge in russischen Gesangbüchern stammen aus demselben Jahr.

Der Ursprung des Kiewer Gesangs ergibt sich bereits aus dem Namen selbst. Die Frage nach den Ursprüngen der griechischen und bulgarischen Gesänge ist komplizierter. A. W. Preobraschenski schrieb über den ersten von ihnen: „Der griechische Gesang ist eher ein slawischer Gesang, der unter dem Einfluss der engen Nachbarschaft der südslawischen Länder mit griechischen Siedlungen entstanden ist“ (214, 52). Dieses allgemein und vage formulierte Urteil lässt eine

Reihe von Punkten unklar: von welchen „südslawischen Ländern“ die Rede ist und welche Rolle ihre Nachbarschaft zu Griechenland in diesem Fall gespielt haben könnte. In Ermangelung jeglicher Ähnlichkeit zwischen russischem oder ukrainischem und griechischem Kirchengesang war es damals kaum möglich, einen direkten Einfluss des einen auf den anderen anzunehmen. Versuche, die Wurzeln des bulgarischen Kirchengesangs im bulgarischen Kirchengesang selbst zu finden, haben bisher zu keinem positiven Ergebnis geführt²⁴.

²⁴ Einige bulgarische Gelehrte (P. Dinjew, W. Krystjew, J. Tontschewa) vermuten, dass der bulgarische Gesang auf die Zeit des Kampfes des bulgarischen Volkes gegen die byzantinische Herrschaft im 11. - 12. Jahrhundert zurückgeht und später über die orthodoxe Walachei und Moldawien in die Ukraine und nach Russland gelangte. Aber diese Hypothese stützt sich nicht auf reale Fakten.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass sowohl der Kiewer als auch der griechische und der bulgarische Gesang in der Ukraine zu Beginn oder in der Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden sind und ihren Namen einigen zufälligen Umständen verdanken.

Alle diese Gesänge, vor allem der Kiewer und der griechische, haben viel miteinander gemeinsam und sind manchmal sogar austauschbar²⁵.

²⁵ Rasumowski wies auf die völlige Übereinstimmung der Gesänge des Gesangs „Auferstehung Christi gesehen“ im griechischen Gesang und des Psalms „Herr ich habe geweint“ im Kiewer Gesang hin (226, 120).

Sie zeichnen sich durch die relative Kürze und Einfachheit der Gesangsstruktur, die metrische Dimensionalität der Melodie, die sich leicht in gerade Takte unterteilen lässt, und eine mehr oder weniger ausgeprägte Dur- oder Mollfärbung aus. Die freie Variation in der Entfaltung des Gesangs weicht einer strophischen Struktur, die auf wörtlicher oder variiertes Wiederholung beruht. Formal gehorchen sowohl die Kiewer als auch die griechischen und bulgarischen Gesänge dem System der Osmoglasie, aber jeder von ihnen hat seinen eigenen Bestand an typischen melodischen Formeln, die sich von den Gesängen des Krjuki-Noten-Gesangs unterscheiden²⁶.

²⁶ Für eine ausführlichere Charakterisierung der Kiewer, griechischen und bulgarischen Gesänge siehe I. Wosnesenski (54), S. Skrebkow (254, 38-44) und I. Uspenski (285, 301-313).

Gleichzeitig haben diese neuen Gesänge eine unzweifelhafte genetische Verbindung zum Krjuki-Noten-Gesang. Preobraschenski glaubte, dass „der Kiewer Gesang unter dem direkten Einfluss des Krjuki-Noten-Gesangs entstanden ist und eine Vereinfachung desselben darstellt...“ (213, 23). Das Gleiche könnte man über den griechischen Gesang sagen. Der bulgarische Gesang ist in seiner melodischen und intonatorischen Struktur eigenständiger, weist aber auch gewisse Gemeinsamkeiten mit dem Krjuki-Noten-Gesang auf, die sich bei einem Vergleich leicht feststellen lassen.

Wenden wir uns zunächst dem griechischen Gesang zu, der vor allem am Ende des 17. Jahrhunderts verbreitet war²⁷.

²⁷ „Bei den Moskauer Meistern des Gesangs. - notiert N. D. Uspenski. - Griechische Gesänge waren wegen ihrer Einfachheit, ihrer tonalen Stabilität und auch wegen ihrer Nähe zur russischen Volksmusiksprache weithin anerkannt Der griechische

Gesang stellte in gewisser Weise die bulgarischen und kiewer Gesänge in den Schatten, die zuvor in Moskau aufgetreten waren“ (285, 313).

Zum Vergleich nehmen wir den Kondakar des achten Vokals von „Der auserwählten Heerführerin“ in zwei Versionen - Krjuki-Noten- und griechische Gesänge (Beispiel 43).

In der ersten Zeile - „Der auserwählten Heerführerin“ - weisen die Gesänge beider Varianten offensichtliche Ähnlichkeiten auf: die Melodie steigt in Schritten von C bis G der ersten Oktave an, sinkt dann wellenförmig ab, erreicht jedoch nicht das Ausgangsniveau und endet im ersten Fall beim Klang von E, im zweiten - bei D. Aber die „Weite des Bogens“ ist viel kleiner, sowohl in Bezug auf die Länge des Gesangs als auch auf seine Tonhöhengrenzen. In der Variante des griechischen Gesangs ist der Bogen sowohl in Bezug auf die Länge des Gesangs als auch auf seine Tonhöhengrenzen viel kleiner. Hier dreht sich die Melodie innerhalb der Quinte in C um den zentralen Ton E, der die Achse des Gesangs bildet und die gesamte melodische Struktur vervollständigt. In der Variante des Krjuki-Noten-Gesangs wird von Anfang an der Dominantwert des D-Tons bestimmt, der auch zum Schlussklang wird. Die gegensätzlichen Bezugspunkte sind der äußerste untere (A) und der äußerste obere (G) Ton, die eine Quarte vom melodischen Hauptmuster entfernt sind. In der zweiten Zeile - „Danke, dass wir von den Bösen befreit wurden“ - wird von Anfang an die untere Stütze betont, während der oberste Klang des Gesangs nur gelegentlich gestreift wird. In der dritten Zeile, „Wir preisen dich, deine Diener, Gottesgebälerin“, wird der obere Teil des Tonumfangs D–G entwickelt, wobei der Halbton G mehrfach hervorgehoben wird. Infolge der abwechselnden Hervorhebung und Betonung der partiellen Tonika im Gesang entsteht eine Art Spiel mit modalen Schattierungen.

Die melodische Entfaltung in der Variante des griechischen Gesangs ist anders. Hier sind die harmonischen Grundlagen, die sich aus der Summe der Stufen des C-Dur-Tonika-Dreiklangs ergeben, von Anfang an klar definiert. Die Melodie wird auf einer harmonischen Basis aufgebaut, ohne dass sie eine harmonische Entwicklung und Anreicherung erfährt. In den verschiedenen Zeilen variiert die melodische Grundstruktur nur äußerlich. Eine gewisse Erweiterung des Tonumfangs der Melodie findet in den letzten beiden Zeilen statt, aber das gelegentliche hohe A und das tiefe H sind von untergeordneter Bedeutung. Das aufeinanderfolgende Singen der G-E-C-Töne mit der Tonika-Endung etabliert eine ausgeprägte Dur-Tonstruktur für den gesamten Gesang (Beispiel 44).

Eine der Besonderheiten des griechischen Gesangs ist eine eigentümliche Plagalität, die auf der ständigen Betonung der vierten Stufe der Harmonie beruht²⁸.

²⁸ Dieses Merkmal wurde von Wosnesenski hervorgehoben, der jedoch Elemente der Plagalität nur in den Gesängen der ersten und teilweise der sechsten und achten Stimme sah (53, 179-197). Siehe auch: 254, 42-43; 285, 23-24.

Dies verleiht vielen Melodien dieses Gesangs einen besonderen Charakter von Feierlichkeit und jubelnder Festlichkeit²⁹.

²⁹ „Der griechische Gesang“, schreibt Preobraschenski, „wurde zum größten Teil bei festlichen Gottesdiensten und in diesen bei den feierlichsten Gesängen angewandt, weshalb er von einer festlichen und göttlichen Stimmung geprägt war“ (213, 23-24).

So zum Beispiel der leicht und hell klingende Osterkanon des griechischen Gesangs, dessen melodische Struktur auf der mehrfach variierten Wiederholung einer kurzen musikalischen Phrase beruht. Sowohl die Struktur als auch die Intonation dieses Gesangs stehen einem Volkslied nahe und erinnern vor allem an die Melodien ukrainischer Weihnachtslieder (Beispiel 45).

Manchmal sind ganze Zyklen von Gesängen dieses Gesangs auf einer einzigen melodischen Phrase aufgebaut. Dies ist der Abschnitt der Troparien und Kondakarien des griechischen Gesangs in der Sammlung GIM-Handschriften, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 131 (Blatt 299-308). Alle hier vorgestellten Gesänge basieren auf dem für diesen Gesang typischen Quartgesang innerhalb von C-F. Im Kondakar für die Geburt der Gottesmutter wird er in seiner einfachsten Form präsentiert. Die Melodie, die auf der Dominanz des sillabischen Prinzips beruht, hat halb rezitativen Charakter. Alle Zeilen beziehen sich aufeinander als Varianten einer Anfangskonstruktion. Die auftretenden Gesangselemente sind unbedeutend und wenig entwickelt (Beispiel 46).

In anderen Gesängen desselben Zyklus nimmt der Grad des Gesangs zu und die Bandbreite des Gesangs wird größer. Das Prinzip des Aufbaus des Ganzen auf der Grundlage vielfältiger Wiederholungen wird jedoch beibehalten, und die ursprüngliche Maserung ist in all ihren Varianten leicht zu erkennen. Dies ist eines der melodisch am weitesten entwickelten Beispiele - der Kondakar am Mittwoch (Beispiel 47).

Der Kiewer Gesang ist in Gesangshandschriften des späten 17. Jahrhunderts mit einer viel geringeren Anzahl von Proben vertreten als der griechische Gesang und unterscheidet sich in seiner melodischen Struktur nicht wesentlich von ihm. Wie der griechische Gesang ist auch der Kiewer Gesang durch eine deutlich wahrnehmbare tonale Struktur der Melodie mit einer Vorherrschaft der Dur-Färbung und dem Prinzip der variierten Wiederholung gekennzeichnet. Diese Merkmale kommen im Sonntagstroparion des Kiewer Gesangs deutlich zum Ausdruck, dessen Anfangszeile wir zitieren (Beispiel 48).

Schon zu Beginn des Gesangs ist der Dur-Dreiklang klar umrissen, und die weitere melodische Entwicklung reduziert sich auf das Singen seiner einzelnen Stufen. Das Volumen der Melodie und ihre Grundzüge bleiben in allen Zeilen, die auf E oder C enden, unverändert. Die für den griechischen Gesang charakteristische Plagalität ist manchmal in den Gesängen des Kiewer Gesangs enthalten, meist jedoch in der Moll-Version (Beispiel 49).

Neben den üblichen Gesängen gab es auch den Großen Griechischen und den Großen Kiewer Gesang, deren Melodien sich durch die Breite der Darbietung, den langen Gesang einzelner Silben und einen abwechslungsreicheren und lebhafteren Rhythmus auszeichnen. Aber die Hauptmerkmale, die diese Varianten der russischen Gesangkunst des späten 17. Jahrhunderts kennzeichnen, sind in ihren erweiterten Varianten vollständig erhalten. Vergleichen wir den Kondakar „Der auserwählten Heerführerin“ im griechischen Gesang (siehe Beispiel 436) mit demselben Gesang in der Version des Großen Kiewer Gesangs (Beispiel 50).

Trotz der unterschiedlichen Länge der Gesänge ist ihre Nähe offensichtlich. Sowohl die Struktur des Gesangs als Ganzes als auch die Hauptbezugspunkte der Melodie stimmen überein. Die gelegentliche Abweichung vom Grundambitus mit dem Einsetzen des a-Moll-Oktavtons in der ersten Zeile bricht nicht die allgemeine Dur-Struktur des Gesangs.

Der bulgarische Gesang unterscheidet sich vom Kiewer und griechischen Gesang durch die größere Ausdehnung der Melodien und eine weniger eindeutige tonale Struktur. Seine harmonische Basis ist reicher und vielfältiger, die Melodie entwickelt sich freier und deckt oft einen großen Klangraum ab. Verschiedene Forscher haben

auf die Nähe zum russischen und ukrainischen Volkslied aufmerksam gemacht. P. Dinjew, der auf dem bulgarischen Ursprung dieses Gesangs beharrt, stellt gleichzeitig fest, dass er im Laufe seiner Entwicklung eine Reihe von Merkmalen der russischen Volks- und Kirchenmusik angenommen hat (319, 26). S. Skrebkow hebt die dem ukrainischen Lied innewohnenden Elemente hervor (254, 41). Es scheint uns richtiger zu sein, von einem panslawischen Charakter des bulgarischen Gesangs zu sprechen, in dem die volkstümlichen Elemente einen allgemeinen Ausdruck erhalten und von den nationalen Besonderheiten befreit sind. Gleichzeitig ist er wie der Kiewer und der griechische Gesang durch eine quadratische rhythmische Struktur und einfache oder variierte Wiederholungen als Grundlage für den Aufbau des Gesangs gekennzeichnet. Einige Beispiele bulgarischer Gesänge weisen eine große Ähnlichkeit mit denselben Gesängen der Kiewer und griechischen Gesänge auf und werden als verschiedene Varianten eines gemeinsamen Prototyps behandelt. So stimmt der Gesang des Kondakars „Der auserwählten Heerführerin“ des bulgarischen Gesangs (Beispiel 51) fast vollständig mit der obigen Variante des Großkiewer Gesangs überein, sie unterscheiden sich nur in Details.

Der bulgarische Gesang war offenbar in der Ukraine weiter verbreitet, während sich in Moskauer Gesangbüchern nur vereinzelte Beispiele finden. Eine Ausnahme bildet eine große und inhaltlich vielfältige Sammlung, die 1680 im Auftrag des Zaren Fjodor Alexejewitsch und wahrscheinlich für seinen persönlichen Gebrauch zusammengestellt wurde (GBL, Inventarnummer 178, Nr. 7753)³⁰.

³⁰ Auf dem Titelblatt ist angegeben, dass dieses „Notenbuch“ „in Moskau unter Zar Fjodor Alexejewitsch in seinen königlichen Palästen und seinen Staatsklaven Potap Maximow und Andrej Michailow im Jahr 1683 (1680) am 5. Juli geschrieben wurde“.

Diese prächtig ausgestattete und mit zahlreichen Illustrationen versehene Sammlung enthält ganze Zyklen bulgarischer Gesänge, unter denen sich viele seltene und sogar einzigartige Beispiele befinden. Es ist anzunehmen, dass der fromme Zar, der dem Kirchengesang viel Aufmerksamkeit schenkte und sich in der Komposition eigener Gesänge übte, eine besondere Vorliebe für diese Gesänge hatte.

Die in dieser Sammlung vorgestellten Gesänge des bulgarischen Gesangs sind in ihrer melodischen Struktur mehr oder weniger homogen. Sie zeichnen sich durch die Breite des Gesangs, den Wechsel der Harmonien mit einer vorherrschenden Neigung zu Moll und eine klare strophische Struktur aus. All diese Merkmale kommen im Gesang des dogmatischen Gesangs des ersten Vokals, „Weltruhm“, deutlich zum Vorschein. Der Gesang besteht aus sechs Strophen, in denen die Melodie nur sehr wenig variiert. Die ersten beiden Strophen sind angegeben (Beispiel 52)³¹.

³¹ Vgl. die Ausgabe des Krjuki-Noten-Gesangs (286, 21-22).

Die anfängliche Aufwärtsbewegung einer Quinte in A-E mit einem weiteren Anstieg zur Septime G und dann einer progressiven Abwärtsbewegung zum C-Ton bildet eine der typischen melodischen Wendungen des bulgarischen Gesangs, mit der viele der Gesänge in dieser Sammlung beginnen. Wenn wir die Bezugspunkte der Melodie isolieren, erhalten wir eine Terzreihe innerhalb der Septime A-C-E-G, die durch die Kopplung von zwei parallelen Dreiklängen - Moll und Dur - gebildet wird. Dies erweckt den Eindruck einer gewissen harmonischen Dualität, einer Abwechslung. Die melodische Struktur endet jedoch nicht auf der Tonika von a-Moll oder C-Dur, sondern auf dem zentralen Klang von D, gegenüber dem der Quintanfang von A-E eine Art Dominante erhält. Dieser Ton wird zum Hauptfundament des Gesangs, und in der

weiteren Entwicklung kehrt die Melodie immer wieder zu ihm zurück. Die Hauptskala des Gesangs kann als d-Moll mit dorischer Färbung und mit gelegentlichen Abweichungen nach a-Moll und C-Dur definiert werden. Der gesamte Gesang entfaltet sich im Septimenbereich, bestehend aus einer Quinte und einer hinzugefügten kleinen Terz. Diese Klangfülle ist typisch für viele lyrische Volkslieder, aber auch für die Melodien des Krjuki-Noten-Gesangs.

Ein ähnlicher Klang, um eine Quarte nach oben verschoben, liegt dem Evangeliums-Sticheron des fünften Vokals aus derselben Sammlung zugrunde³².

³² Diese Sammlung enthält einen vollständigen Zyklus von Evangelien-Stichera in bulgarischem Gesang, der von der Melodie her völlig unabhängig ist und keine Ähnlichkeit mit anderen bekannten Varianten aufweist.

Hier wird diese Klangfolge allmählich erlernt. Zunächst steigt die Melodie bis zu einer Quinte, dann eine Stufe höher, und erst nach einer längeren Entwicklung erreicht sie einen klanglichen Höhepunkt bei der Septime. Der C-Ton, der die obere Grenze des Tonumfangs darstellt, wird mit einer vorläufigen „schwankenden“ Bewegung um eine Quinte nach oben genommen, woraufhin die Melodie, wie durch Trägheit, um zwei weitere Stufen ansteigt. Dieser Umschwung fällt mit dem Beginn des dogmatischen „Weltruhm“ zusammen, aber später erhält die Melodie eine andere Entwicklung (Beispiel 53).

Das Sticheron, deren Anfang hier wiedergegeben wird, ist einer der besten und ausdrucksstärksten Gesänge des bulgarischen Gesangs in dieser Sammlung. Bemerkenswert sind die Geschmeidigkeit und Kontinuität der melodischen Entfaltung, die Allmählichkeit der Übergänge und das Fehlen mechanischer Wiederholungen. Die Grenzen der einzelnen Konstruktionen sind geschickt verwischt, so dass die Zäsuren zwischen ihnen kaum wahrnehmbar sind.

Das neue Intonationssystem und die neuen Prinzipien der melodischen Struktur, die für die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den russischen Kirchengesang eindringenden Gesänge charakteristisch waren, beeinflussten auch die Melodie des Krjuki-Noten-Gesangs. Einige Forscher halten die Entstehung des kleinen Krjuki-Noten-Gesangs für eine direkte Folge des Einflusses dieser neuen melodischen Formen des Kirchengesangs (285, 313). In den musikalischen Übersetzungen des späten 17. Jahrhunderts erhält der Krjuki-Noten-Gesang eine größere rhythmische Dimensionalität, und seine harmonische Struktur wird oft vereinfacht. Dank der Verbreitung der Kiewer, griechischen und bulgarischen Gesänge in dieser Zeit näherte sich der Kirchengesang dem Volkslied und den neuen Gattungen der städtischen Alltagsmusik - dem Cantus und dem Psalm - an, was eine der Seiten des allgemeinen Säkularisierungsprozesses war, der „Verallgemeinerung“ der Kunst, die direkt mit dem religiösen Gottesdienst verbunden war.

Ein wichtiger Faktor bei den Veränderungen im Krjuki-Noten-Gesang war die Entwicklung der Mehrstimmigkeit. Rasumowski betrachtete die Tatsache, dass "die Melodie des Kiewer Gesangs leicht zu harmonisieren ist" (226, 191), als einen der Gründe für seine Beliebtheit. Auch der griechische Gesang war für die Harmonisierung geeignet, da seine Melodie eindeutig harmonische Bezugspunkte aufweist. Es ist kein Zufall, dass wir unter den Partes- Formen des vierstimmigen Chorgesanges viele Bearbeitungen griechischer Gesangsmelodien finden. Der Einfluss des harmonischen Denkens spiegelt sich auch in einstimmigen Autorengesängen wider, die in Handschriften der letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts recht häufig zu finden sind. So finden wir in einer Reihe von

Gesangsammlungen die Namen der Sänger Schukow, Dmitri Permjak und anderer. Unter den Autoren von Gesängen finden wir „Zar Fjodor“³³.

³³ Neben dem bekannten „Würdig ist“ (286, 134-140) ist der Kanon an die Mutter Gottes in der Sammlung des GBL, Inventarnummer 379, Nr. 106 (Blatt 186 ff.), mit dem Titel: „Kanon an die Allerheiligste Mutter Gottes, ein schönes Werk des frommen Zarenherrschers Fjodor, Herzog der Söldner“. Es wird auf die polonisierte Schreibweise des Zarentitels hingewiesen, die für die am Hof von Fjodor Alexejewitsch vorherrschenden Tendenzen charakteristisch ist.

In der Doppelhandschrift des GIM, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 41, finden sich Angaben: „Herman“, „Selbstgesang von Herman“, „Johannes der Mönch“, „Leontius der Meister“³⁴.

³⁴ Am unteren Rand der Seiten dieser Handschrift befindet sich eine Inschrift: „Am 4. Mai 1700 gab Hierodiakon Herman seinem Glauben gemäß einen Beitrag zum Haus der heiligsten und wesenhaften und lebensschaffenden Dreifaltigkeit in der Kirche, zum Gesang zum Lobe der Herrlichkeit des großen Gottes und seines Verehrers, unseres Mönchsvaters Antonius des Wundertäters von Siya“. Offensichtlich hat der Verfasser dieser Sammlung sowohl seine eigenen Gesänge als auch die anderer Mönche des Antoniusklosters von Siya in diese Sammlung aufgenommen.

Uspenski charakterisiert diese Gesänge und stellt fest, dass sie „eine neue Herangehensweise an die kirchliche Klangfülle manifestieren, in der die Stufen des Dreiklangs als Bezugspunkte herausgehoben werden“ (285, 319).

Die Vertrautheit mit der Mehrstimmigkeit des harmonischen Typs lockerte die Grundlagen der alten Gesangstradition, die sich nicht mehr weiterentwickeln und bereichern ließ. Der Krjuki-Noten-Gesang gehörte der Vergangenheit an und machte neuen Trends Platz, die den Anforderungen der Zeit besser und vollständiger entsprachen.

AUSSERKULTISCHER GEISTLICHER GESANG

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entwickelte sich eine neue Gattung von mehrstimmigen Strophenliedern mit hauptsächlich religiösem Inhalt, die jedoch nicht mit Gottesdiensten in Verbindung standen und für das Singen zu Hause in der Freizeit bestimmt waren. Lieder dieser Gattung werden als Psalmen (von polnisch psalm) bezeichnet. In ihnen werden traditionelle Bilder der christlichen Literatur freier und individueller interpretiert.

In Polen handelte es sich ursprünglich um Bearbeitungen der so genannten „Psalmen Davids“, doch später erweiterte sich ihr Inhalt auf eine Vielzahl religiöser Themen.

Bußvers und Psalm

Die Vorläufer des geistlichen Psalms in Russland waren Bußverse, die sich bereits im 16. Jahrhundert als eigenständige Gattung entwickelten. An der Wende vom 16.

zum 17. Jahrhundert bildeten sie Zyklen, die manchmal Dutzende oder sogar mehr als hundert Werke umfassten. Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts wurden Bußverse in den Kirchengesangsbüchern als „profitabel“ (ergänzend, zusätzlich) eingetragen, und erst ab diesem Zeitpunkt wurden sie Teil von Sammlungen außerhalb des Gottesdienstes (117, 17). Das bedeutete ihre völlige Herauslösung aus dem Kreis der kultischen Gesänge.

Das Repertoire an Bußversen nimmt im 17. Jahrhundert deutlich zu, und ihre Thematik erweitert sich. In einigen Versen finden wir eine Antwort auf die Ereignisse des sozialen und politischen Lebens der Zeit. So ist z. B. der Vers „O, wie bitter ist nun die Zeit“ von tiefem Patriotismus und Schmerz um das gepeinigete Vaterland durchdrungen. „Stimmt der Inhalt und die Stimmung dieses Gedichts nicht mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts überein, mit der Zeit der Bauernkriege und der ausländischen Intervention? Ist dieses Werk nicht voller Traurigkeit über diese für das russische Volk schwierigen Jahre geschrieben!“ (151, 372).

Inhaltlich eng mit diesem Vers und dem Vers „Über das Moskauer Reich“ verbunden:

Weinendes Land des frommen christlichen Glaubens,
Russisches Land - das Moskauer Reich.

Diese und einige andere Strophen sind in ihrer rhythmischen Struktur mit dem Epos verwandt¹.

¹ W. N. Perez weist auf die Nähe des zitierten Verses zu einigen der 1619-1620 für R. James aufgezeichneten Lieder hin (189, 476).

Im Großen und Ganzen hat die Gattung der Bußverse jedoch ihre Verbindung mit der altrussischen Gesangstradition bewahrt. In den meisten Beispielen dieser Gattung ist der Text in liturgischen oder (nach der Definition von K. Taranowski) „betenden“ Versen verfasst, und die Melodie basiert auf dem achtstimmigen Krjuki-Noten-Gesangs.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wich der Bußvers dem mehrstimmigen Psalm und lebte nur noch bei den Altgläubigen weiter. Einige Verse wurden folklorisiert und gingen in den Besitz der mündlichen Volkstradition über. Es gab eine offensichtliche historische Verbindung zwischen der altrussischen geistlichen Strophe und den neuen Liedgattungen, die im 17. Jahrhundert entstanden. In einigen Psalmen wurden auch poetische Motive entwickelt, die für Buß- und Sühneverse charakteristisch sind. Die Nähe zwischen diesen und anderen Psalmen kommt manchmal in Form einer direkten Übereinstimmung ganzer Phrasen und verbaler Wendungen zum Ausdruck. So ist der beliebte Psalm „O schöne Wüste, nimm mich auf in deine Wüsten“ nichts anderes als eine Umarbeitung des Bußverses „Nimm mich auf in deine Wüsten“. Die Anfangszeile des Psalms „Ich bin der unfruchtbare Baum“, die in vielen Sammlungen des späten 17. Jahrhunderts zu finden ist, deckt sich wörtlich mit den Anfangsworten eines der Bußverse (366, 482)².

² Wir sollten auch auf Fälle der umgekehrten Abhängigkeit hinweisen, wenn Psalmen oder Kantaten, die aus Musiksammlungen entliehen wurden, in Krjuki-Noten-Handschriften in einer einstimmigen Version und mit einigen Änderungen in Melodie und Text wiedergegeben wurden. So wurde der „Psalm oder die Kantate“, der in W. M. Beljajews „Psalm über den Sieg der Schweden“ aus einer Sammlung des 18.

Jahrhunderts ein bekannter petrinischer Kantus „Der Tag des russischen Adlers“ zu einer speziellen melodischen Variante (25, 127-129).

Die Melodie der Psalmen wie auch der Bußverse enthält oft Wendungen, die den Gesängen des Krjuki-Noten-Gesangs nahe kommen. Aber die allgemeinen Prinzipien des Gesangsaufbaus und die Struktur des poetischen Textes in den Psalmen des 17. Jahrhunderts unterscheiden sich deutlich von denen der geistlichen Verse und sind anderen stilistischen Gesetzen unterworfen.

Die poetische und musikalische Struktur des Psalms

Die wichtigsten Voraussetzungen für die Entstehung des Psalms als besondere musikalische und poetische Gattung waren die Entwicklung des sillabischen Verses und die Etablierung der harmonischen Mehrstimmigkeit im Kirchengesang. Diese beiden wichtigen Neuerungen stammen aus derselben Quelle. Das Zentrum der Entwicklung neuer poetischer Formen war das von Patriarch Nikon in den 50er Jahren des 17. Jahrhunderts gegründete Neue Jerusalemer Auferstehungskloster, dessen Rolle bei der Etablierung des polyphonen Gesangsstils polnisch-ukrainischen Ursprungs auf russischem Boden bekannt ist. A. W. Posdnejew hat den Begriff der „Nikon-Schule“ in der russischen Poesie des 17. Jahrhunderts geprägt (201, 18-20; 199). Ein anderer Forscher betrachtet den von den Dichtern dieser Schule vollzogenen Übergang vom so genannten „relativen Silbenton“, der in den russischen poetischen Experimenten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vorherrschte, zum ebenso komplexen Silbenvers als „eine Revolution in der Textgestaltung“ (183, 34). Besonders wichtig erscheint uns, dass dieser Umsturz gerade im Rahmen der Lieddichtung vollzogen wurde. Die Gedichte der Dichter der Nikon'schen Schule waren zum Singen und nicht zum Lesen bestimmt und entstanden in Erwartung einer Melodie eines bestimmten Stiltyps, manchmal vielleicht auch gleichzeitig mit einem Gesang.

Diese Art der Lieddichtung hatte ihre eigenen Besonderheiten, die sie von den zum Lesen oder Rezitieren bestimmten Versen unterschieden. So weist Posdnejew auf die Vielfalt der Versmaße und Strophen im „Buchlied“ hin, die dem sillabischen Vers nicht eigen ist, von denen die überwiegende Mehrheit in den „klassischen“ Formen des sillabischen Verses - elf-, zwölf- und dreizehnsilbige Strophen, die paarweise gruppiert sind - verfasst ist. In Liedtexten sind kürzere sechs-, sieben- und achtsilbige Formate weit verbreitet, und die Strophe basiert manchmal auf abwechselnden Versen unterschiedlicher Länge.

Dies entspricht der rhythmischen Vielfalt der Gesänge. Ein klarer beweglicher Rhythmus, oft mit tänzerischen oder marschierenden Elementen, ist eines der charakteristischen Merkmale der Psalmmelodie. Die Struktur des Gesangs als Ganzes ist dem Prinzip der quadratischen Symmetrie untergeordnet. Die musikalische Strophe ist eine periodische Konstruktion, die in der Regel zwei oder vier Zeilen des Textes umfasst. In diesem Fall fallen die Abschnitte der musikalischen Form mit den Grenzen der Verszeilen zusammen, und die Enden der Zeilen oder die inneren Zäsuren des Verses (Klauseln) werden durch die kadenzartigen Wendungen der Melodie hervorgehoben. Dieses allgemeine Strukturprinzip variiert jedoch in den einzelnen Werken. Es gibt Perioden mit komplexerer Struktur, die sich nicht in streng symmetrische Sätze und Phrasen zerlegen lassen. Die schematische Quadratur wird

durch die Veränderung der Versmaße innerhalb einer Strophe, durch Wiederholungen einzelner Wörter und durch die Veränderung der rhythmischen Dauern gestört.

Während die Struktur der poetischen und der musikalischen Strophe in der Nahaufnahme meist übereinstimmt, gibt es in den Details nicht immer eine vollständige Übereinstimmung zwischen der Musik und dem verbalen Text. Die Fälle, in denen der Text und die Musik eines Psalms gleichzeitig entstanden, wie ein Volkslied, das eine untrennbare synkretistische Einheit darstellt, waren offenbar nicht so zahlreich. Häufiger wurde die Musik zum poetischen Text aus bereits bekannten Mustern ausgewählt, oder die Worte des Liedes wurden im Vorgriff auf eine bestimmte Melodie nach einem vorgegebenen metrischen Schema geschaffen. Diese Methode war in den europäischen Alltagsliedern des 17. Jahrhunderts weit verbreitet, insbesondere wurden viele polnische Psalmen, die in Russland bekannt waren, zu den Melodien von Volksliedern geistlichen und weltlichen Inhalts „gesungen“³.

³ In der polnischen Sammlung „Symphonie anyelski abo Kolenda“ (*Engelssymphonie oder Weihnachtslied*) (veröffentlicht 1630) werden die Texte der geistlichen Lieder von einer „Anweisung“ begleitet, in der die Quellen der Melodien angegeben sind. Wie der polnische Forscher Jan Prosnak in seiner Beschreibung dieser Sammlung feststellt, handelt es sich in den meisten Fällen um Volkslieder bäuerlichen oder städtischen Ursprungs (367, 69).

Auch die Autoren russischer geistlicher Lieder folgten diesem Beispiel. Es gibt ganze Gruppen von Psalmen, die zu einer Melodie gesungen werden. Dass ein Text mit verschiedenen Melodien kombiniert wird, ist viel seltener.

Die Untersuchung der Psalmen als integrales musikalisches und poetisches Werk in der Einheit und Interaktion von verbalen und musikalischen Elementen wirft ein Licht auf einige wesentliche Momente in der Entwicklung nicht nur der russischen Musik, sondern auch der Poesie im Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts. Das System der sillabischen Versifikation, das zunächst von ukrainischen und dann von russischen Schreibern aus Polen übernommen wurde, basiert eher auf dem Silben- als auf dem Akzentprinzip. Gedichtzeilen, die aus einer gleichen Anzahl von Silben bestehen, werden nicht in Register unterteilt und haben nur einen konstanten Akzent. Die Norm für die polnische Silbenschrift ist die weibliche Endung, was den Besonderheiten der polnischen Sprache entspricht, in der der Akzent immer auf die vorletzte Silbe eines Wortes fällt. Die Beachtung dieser Regel in russischen sillabischen Versen und „Buchliedern“ führte oft zu einer künstlichen Verschiebung der Akzente in den letzten Worten der Zeilen. B. W. Tomaschewski und nach ihm einige andere Literaturwissenschaftler (I. P. Jerjomin, L. I. Timofejew) vertraten die Ansicht, dass diese künstliche Akzentverschiebung durch eine besondere, für die kirchliche Aussprache charakteristische Art des „Silbenlesens“, bei der der Unterschied zwischen betonten und unbetonten Silben fast unmerklich wird, im lebendigen Klang geglättet wird. Die Ungültigkeit einer solchen Auffassung wurde von P. N. Berkow überzeugend bewiesen. Unter Bezugnahme auf das Zeugnis von W. K. Trediakowski schreibt er: „...Die Frage nach den Prinzipien der Aussprache von Versen war klar: sie werden auf die gleiche Weise gelesen wie polnische Gedichte und russische Prosa, mit Akzenten, und ein Akzent - ‚zweisilbiger Reim‘ - ist obligatorisch...“ (29, 296). Im „Buchlied“ zeigt sich diese Regelmäßigkeit besonders deutlich durch das Zusammentreffen des Versakzents mit dem musikalischen Akzent in den Zeilenenden. In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle liegt die musikalische Betonung auf der vorletzten Silbe des Verses. Einige Ausnahmen bringen die allgemeine Regel nicht ins Wanken.

Gleichzeitig stimmte der Rhythmus des Gesangs nicht immer vollständig mit dem Vers überein, sondern beeinflusste diesen in gewissem Maße und gab ihm neue Merkmale. Neben dem obligatorischen Akzent am Ende des Verses entstand eine regelmäßige Folge von Akzenten, die den sillabischen Vers in einen tonischen Vers verwandelte. Die Periode der Dominanz des sillabischen Prinzips in der russischen Dichtung war relativ kurz. Die aus Polen entlehnte „reine“ Silbenschrift wich sehr schnell von der Norm ab und machte schon nach wenigen Jahrzehnten dem tonischen Vers Platz (299, 55-57). Einer der Faktoren, die zur beschleunigten Entwicklung dieses Prozesses beitrugen, war zweifelsohne die Verbindung eines Gesangs mit einer klaren metrischen Struktur.

Der Inhalt der Psalmen war trotz des vorherrschenden religiösen Elements recht vielfältig. Im Gegensatz zu den Bußversen, deren Inhalt sich hauptsächlich auf die Sphäre der traurigen „besänftigten“ Gefühle beschränkte, finden wir unter den Psalmen viele Werke des Lobes und der Hymnen. Ihr feierlich erhabener, jubelnder Ton ist typisch für den russischen Barock, der Gefühle des Nationalstolzes, des Vertrauens in die eigene Stärke und Unbesiegbarkeit verkörperte. Der Lobpreis Gottes und der Heiligen ist manchmal direkt mit der Verherrlichung der Größe und Macht des russischen Staates verbunden.

Psalmen reagierten direkt auf die Ereignisse des politischen und religiösen Lebens. So ist die Gruppe von Liedern der Wiedervereinigung der Ukraine mit Russland und den Ereignissen des Russisch-Polnischen Krieges von 1654-1667 gewidmet (siehe: 197). Eine Antwort auf den Kampf der religiösen Parteien in den 50er - 60er Jahren des 17. Jahrhunderts war das Lied „Mutter Gottes, Verteidigerin der Gläubigen“ mit der Bitte um Schutz vor Schismatikern⁴.

⁴ Siehe: GPB, O XIV, Nr. 25, Blatt 6 Rückseite - 7. An dieser Psalmenstelle wurde eine Notiz hinzugefügt: „Wir bitten die allheilige Muttergottes um Schutz vor den Häretikern und vom Schisma.“

Es sind mehrere Psalmen auf der Grundlage von Worten aus dem Hohelied bekannt, die von Literaturwissenschaftlern als die ersten Erfahrungen mit der Schaffung von Liebeslyrik in der russischen Dichtung angesehen werden⁵.

⁵ Diese Psalmen sind eine Parallele zu den Versbearbeitungen des „Hohelieds“ durch den Mönch Mardarius Chonikow, der im Druckereihof tätig war, und zur Wiedergabe von Themen des „Hohelieds“ in der kirchlichen Wandmalerei.

Sowohl inhaltlich als auch stilistisch bereiteten die geistlichen Psalmen des 17. Jahrhunderts einige Phänomene der weltlichen Musikkultur des nächsten Jahrhunderts vor. So weist der panegyrische Kantus aus der Zeit Peters des Großen in seiner poetischen Struktur⁶ und musikalischen Sprache viele Merkmale des religiös-hymnischen Psalms auf.

⁶ A. W. Posdnejew gibt Beispiele dafür, „wie sich das geistliche hymnologische Lied in vorpetrinischer Zeit allmählich dem Genre des weltlichen panegyrischen Liedes annäherte“ (202, 239).

Auch das lyrische Liebeslied des 18. Jahrhunderts bleibt in vielerlei Hinsicht mit der religiösen Lyrik der vorangegangenen Epoche verbunden. Das „Subjekt“, an das sich das Seufzen, Stöhnen und Weinen richtete, wurde anders, und die Ausdrucksmittel

erwiesen sich als weitgehend ähnlich. Nicht nur einzelne Wendungen, sondern auch ganze melodische Konstruktionen gingen von einer Themengruppe zur anderen über. Dieselben Melodien wurden mit verschiedenen Texten kombiniert, die manchmal sehr weit voneinander entfernt waren.

Polnische Psalmen in russischen Handschriftensammlungen

Im geistlichen Lied des 17. Jahrhunderts wurden die Traditionen der altrussischen religiösen Lyrik mit neuen, aus Polen entlehnten Formen und stilistischen Prinzipien kombiniert. Ein bedeutender Teil des Liedrepertoires in den Manuskriptsammlungen des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts besteht entweder aus Übersetzungen und Neufassungen oder wörtlichen Entlehnungen polnischer Psalmen und Kolenda⁷.

⁷ Kolenda als eine Art geistliches Lied professioneller oder semiprofessioneller Art, im Gegensatz zu Volksliedern, die mit heidnischen Darstellungen verbunden sind, entstand im späten Mittelalter. Diese Gattung war im 16. Jahrhundert besonders weit entwickelt. Im eigentlichen Sinne des Wortes handelt es sich um ein Neujahrs- oder Weihnachtlied. Die thematische Grundlage der Kolenda ist die Legende des Evangeliums über die Geburt Christi und die Ereignisse seiner Kindheit. In polnischen Sammlungen des 16. - 17. Jahrhunderts werden die Kolendas sowohl in einer einstimmigen Fassung als auch in einer drei- oder vierstimmigen Anordnung wiedergegeben.

In den Fällen, in denen der polnische Originaltext erhalten blieb, wurde er mit den Buchstaben des altslawischen Alphabets (kyrillisches Alphabet) niedergeschrieben. Ein interessantes Dokument ist ein kleiner Sammelband (GBL, Nr. 10944), der den Titel „Polnische Psalmen, das heißt schöne Gedichte, die zu verschiedenen Stimmen gesungen werden“ trägt. Die Sammlung hat ein genaues Datum - „8. September 7184 [1675]“. Sie enthält die Texte von fünfzehn Psalmen ohne Noten, aber der Titel weist eindeutig darauf hin, dass der Kompilator⁸ sie zum Singen vorgesehen hat, wobei er offenbar davon ausging, dass die Melodien nach Gehör bekannt waren.

⁸ Auf der letzten Seite steht: „Diese Psalmen schrieb Peter Malyjaczew, Sohn des Skrzolotowicz“. Offenbar war er ein Pole, der in Moskau lebte und sich in der Literatur betätigte.

Am Ende der Sammlung befindet sich ein polnisches Schreiben an den „lieben Leser“, in dem erklärt wird, dass „dies so grob geschrieben ist, damit es jeder russische Mensch verstehen kann“. Wie aus diesen Worten hervorgeht, war die Sammlung für ein breites Spektrum russischer Bürger bestimmt, die der polnischen Sprache nicht mächtig waren.

In den Arbeiten von Perez und Posdissew finden sich Hinweise auf polnische Originale einer Reihe von Psalmen, die in russischen Manuskriptsammlungen enthalten sind. Diese Gelehrten interessierten sich jedoch hauptsächlich für die poetischen Texte, ohne (oder fast ohne) die Frage nach den musikalischen Quellen zu berühren, aus denen die Melodien entlehnt wurden. Nachdem er mehrere polnische geistliche Lieder mit musikalischen Linien zitiert hat, verweist Perez auf „spezialisierte Musiker“, deren Aufgabe es ist, diese Proben zu analysieren und zu

studieren (186, 97). Eine der Melodien, die er anführt, diente als Grundlage für den populären Psalm „Als die Erde vor der Tiefe stand“⁹.

⁹ Siehe: 103, 119. Wir finden diesen Psalm nicht in den frühen Sammlungen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Listen dieses Psalms finden sich erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Aufgrund des unzureichend untersuchten Materials sind wir noch nicht in der Lage, die Frage, wie viele polnische Melodien in die russischen Manuskriptsammlungen des 17. Jahrhunderts aufgenommen wurden und wie sie verändert und weiterentwickelt wurden, als sie sich auf einem anderen nationalen Boden, in einem anderen sozialen und kulturellen Umfeld wiederfanden, zumindest mit relativer Vollständigkeit zu beantworten. Für eine vollständige, erschöpfende Lösung dieser Fragen ist eine gründliche Untersuchung des gesamten Repertoires nicht nur russischer, sondern auch polnischer geistlicher Lieder der betreffenden Epoche erforderlich¹⁰.

¹⁰ Es sei darauf hingewiesen, dass das 17. Jahrhundert in der polnischen Literatur- und Musikgeschichte weniger erforscht ist als frühere Epochen. Die große zweibändige Sammlung „Polnische Kolenden“, die 1966 in Warschau veröffentlicht wurde, umfasst Denkmäler aus dem späten Mittelalter und der Renaissance. Die angekündigte Sammlung von Kolenden des 17. Jahrhunderts ist noch nicht veröffentlicht worden. Das Repertoire des 17. Jahrhunderts enthält einige der geistlichen Lieder aus den Jahrhunderten 15 - 16, die erhalten geblieben sind. Gleichzeitig erschienen viele neue Werke dieser Gattung, deren poetische und musikalische Struktur sich erheblich vom Stil der mittelalterlichen Kolenden unterscheidet. Derzeit ist es nicht möglich, die Komposition der polnischen Gesangbücher (Sammlungen geistlicher Lieder) des 17. Jahrhunderts vollständig wiederherzustellen, da viele Manuskripte aus verschiedenen Gründen verloren gegangen oder untergegangen sind. Besonders schwerwiegende Verluste waren, wie im Vorwort zu dieser Sammlung erwähnt, durch die Besetzung Polens während des Zweiten Weltkriegs verursacht (349, I, XVIII).

Aber selbst die uns zur Verfügung stehenden Fakten erlauben uns zu behaupten, dass das oben genannte Beispiel der fast wörtlichen Übertragung einer polnischen Melodie in einen russischen Psalm keineswegs ein Einzelfall war.

Die Entlehnungen waren unterschiedlicher Art. Manchmal wurden sowohl der Text als auch die Melodie aus polnischen Quellen ohne Änderungen oder mit kleinen, unbedeutenden Abweichungen vom Original übernommen. Eine andere Art der Entlehnung bestand in der Verwendung einer polnischen Melodie, um einen unabhängigen russischen Text zu „singen“. Schließlich gibt es noch die umgekehrten Fälle, in denen zu einem aus dem Polnischen übersetzten Text neue Musik geschaffen wurde. Letzteres geschah jedoch offensichtlich durch die nachträgliche Assimilation der entlehnten Muster. Beim Vergleich russischer Übersetzungen polnischer Psalmen mit ihren Originalen hat Perez darauf hingewiesen, dass die Übersetzer in erster Linie auf die korrekte Wiedergabe des Versmaßes bedacht waren, auch wenn dies sie dazu zwang, von der genauen Bedeutung der Worte abzuweichen (187, 147). Dieser scheinbare Formalismus ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass die Übersetzung im gleichen Rhythmus wie der Gesang erfolgen musste. Die Übersetzer behandelten die Verse wie Liedtexte, und ihre Hauptaufgabe bestand in diesem Fall darin, die bereits bestehende Entsprechung zwischen Wort und Musik zu bewahren. Dank der gemeinsamen slawischen Wurzeln

der russischen und der polnischen Sprache war die Übersetzung manchmal sogar in der Klangstruktur nahe am Original, zum Beispiel:

Ein Engel sprach zu den Hirten: Christus ist geboren.

Ich habe
meinen Jesus.

Es gibt Schönheit im Licht,
wie in einer vollen Blüte.

Das Lied „Ein Engel sprach zu den Hirten“ war einer der beliebtesten polnischen Psalmen in Russland. Seine Melodie zeichnete sich durch große Stabilität aus, und der Text wird oft in gekürzter Form wiedergegeben¹¹.

¹¹ Eine gegenüber dem Original erheblich gekürzte Fassung des Textes wurde in Dmitri Rostowskis „Weihnachts-Drama“ (279, 355) aufgenommen.

Seine ursprüngliche Grundlage war ein lateinischer katholischer Hymnus, der in polnischen Liedersammlungen - Gesangbücher - in seiner ursprünglichen Form zusammen mit einer Übersetzung in die Landessprache zu finden ist¹².

¹² Für einen Vergleich zwischen dem lateinischen, polnischen und russischen Text siehe W. Perez (187, 169-175).

Gleichzeitig sind die Melodien der polnischen und der lateinischen Version grundlegend verschieden. Erstere ist der polnischen Forschung nur in einer melodischen Variante bekannt, die später folklorisiert und von M. Mioduszewski bereits im 19. Jahrhundert aufgezeichnet wurde (Beispiel 54).

Diese Variante stimmt mit Ausnahme einiger Details, die nicht von grundlegender Bedeutung sind, vollständig mit der Melodie überein, die in russischen Handschriftensammlungen des 17. bis frühen 18. Jahrhunderts vorhanden ist (Beispiel 55). In diesem Fall ermöglichen es die russischen Quellen, die Lücken der polnischen Manuskript- und alten Drucksammlungen zu füllen, die nur den Text des oben genannten Liedes enthalten. Seine Aufzeichnungen in den ältesten russischen Sammlungen bestätigen, dass dieses Lied bereits im 17. Jahrhundert in der Volkstradition verwurzelt war.

Eine offensichtliche Kopie des polnischen Originals ist die Musik eines anderen Weihnachtspsalms, „Das Kind wurde geboren, die ganze Welt hat sich gefreut.“, der mit nur geringen Abweichungen vom polnischen Original in russische Manuskriptsammlungen aufgenommen wurde (Beispiel 56).

In polnischen Quellen findet sich dieses Lied in mehreren verschiedenen Versionen. Dem russischen Psalm am nächsten kommt sein lateinischer Prototyp, der in einer dreistimmigen Fassung in einer Handschriftensammlung aus dem frühen 18. Jahrhundert aus der Bibliothek des Benediktinerklosters in Staniotki überliefert ist (Beispiel 57). Auf den ersten Blick scheint es zwischen den beiden Beispielen wenig Gemeinsamkeiten in der Notation zu geben. Zunächst einmal ist der Unterschied in der Dauer auffällig. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Zeichen der Mensuralnotation, die sich in polnischen Kanzionalen (*Gesangbüchern*) bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts erhalten hat, in beiden Fällen metrisch unterschiedlich behandelt werden.

Die Herausgeber der Sammlung „Polnische Kolenden“ setzen das Zeichen Sieben-Brevis mit einer halben Note gleich, während es in der russischen Fassung einer ganzen Note entspricht¹³.

¹³ So sind die meisten polnischen Psalmen in älteren russischen Manuskriptsammlungen aufgezeichnet. Um eine korrekte Vorstellung von ihrer Rhythmik zu erhalten, ist es daher notwendig, die Dauern zu halbieren.

Wenn man die entsprechende Korrektur vornimmt, wird die Ähnlichkeit zwischen dem russischen Psalm und der polnisch-lateinischen Kolenda deutlich, auch wenn es keine vollständige Übereinstimmung gibt. Wir finden einige melodische Elemente des Psalms, die in den russischen Sammlungen enthalten sind, auch in anderen polnischen Varianten. Wir müssen annehmen, dass diese Variante aus einer uns unbekannt polnischen Quelle entlehnt wurde oder dass sie durch die Umgestaltung der Melodie auf russischem Boden entstanden ist.

Die aus dem Polnischen übersetzte Melodie des Bußpsalms „Ich habe meinen Jesus, meinen Herrn“ war sehr beliebt (Beispiel 58)¹⁴.

¹⁴ Für einen Vergleich der russischen Übersetzung mit dem polnischen Original siehe W. Perez (187, 155-159).

Die Worte des polnischen Psalms zu Ehren der Jungfrau Maria „Die heilige Maria war im Garten“ wurden auf dieselbe Musik gesetzt ¹⁵.

¹⁵ Siehe: GPB, O XIV. Nr. 25. Blatt 210 Rückseite. Siehe auch: GIM. Sammlung Schtschukin, Nr. 61. Hier ist eine Variante des Textes: „Die schöne Maria“.

Wir kennen die polnischen Quellen nicht, aus denen diese beiden Psalmen direkt entlehnt worden sein könnten. Was die Melodie selbst betrifft, so war sie im 17. Jahrhundert in Polen weit verbreitet, zunächst in Verbindung mit Worten nicht-religiösen Inhalts. In einem der Liederbücher dieses Jahrhunderts finden wir sie einstimmig in derselben Tessitur, in der beide Psalmen aufgezeichnet sind, mit nur zwei geringfügigen Abweichungen im melodischen Muster im fünften und siebten Takt. Der Text des Liedes ist eine Ansprache eines Mädchens an seine Mutter, die ihr vorwirft, dass sie keinen guten Ehemann für sie finden konnte (Beispiel 59).

Diese Melodie basiert auf dem Mazurka-Rhythmus, der für eine große Zahl polnischer Volkslieder charakteristisch ist. Der tschechische Forscher K. Chlavicka (345, 187) schätzt, dass mehr als ein Drittel aller Lieder in O. Kohlbergs monumentaler Sammlung auf einer durchgehenden rhythmischen Formel beruhen:



Diese Figur ist in der Regel mit dem ebenso typischen synkopischen Ende von melodischen Phrasen verbunden:



Bereits im 16. Jahrhundert drang der Mazurka-Rhythmus von der Volks- bis zur Kirchenmusik vor. Im 17. - 18. Jahrhundert wurde sie zu einem unverzichtbaren Merkmal des entstehenden nationalen Stils und fand in allen Gattungen der professionellen Musik bis hin zur Messe breite Verwendung.

Die gleiche rhythmische Formel findet sich auch in einer Reihe polnischer Psalmen, die in den russischen Musikalltag des späten 17. Jahrhunderts eingegangen sind. Ein

typisches Beispiel ist der Bußpsalm „Was soll ich tun mit meinem sündigen Leben?“ (Beispiel 60).

In dem Psalm „Ich liebe dich, mein liebster Sohn Jesus“ finden wir einen ähnlichen Refrain, der auf derselben rhythmischen Formel aufgebaut ist (Beispiel 61).

In einigen Sammlungen ist dieser Psalm zweimal enthalten: einmal mit dem polnischen Text, der mit Buchstaben des slawischen Alphabets geschrieben ist, und einmal in einer Übersetzung ins Kirchenslawische: „Ich habe dich bereits verloren, mein süßes Kind“. Dies zeugt von seiner Beliebtheit, denn natürlich wurden nur die Werke übersetzt, die in ihrer poetischen und musikalischen Struktur der Wahrnehmung des russischen Volkes nahe kamen. Dieser Psalm besticht durch seine lyrische Wärme und Durchdringung. Besonders ausdrucksstark ist eine der musikalischen Varianten in der GIM-Sammlung, Nr. 1743, unter dem Titel „Die Klage der Mutter Gottes“. Die zweite Hälfte der Strophe stimmt mit dem polnischen Original überein (abgesehen von der Beförderung um eine Quarte nach oben), während der erste Teil sowohl melodisch als auch rhythmisch ziemlich stark verändert ist. Die Wiederholung der Anfangsworte um eine Terz höher klingt wie ein klägliches Ausruf und verleiht der Musik einen pathetischen Ausdruck (Beispiel 62).

Neben Tanzrhythmen wie der Mazurka zeichnete sich die polnische Musik des 16. - 17. Jahrhunderts durch einen Marschrhythmus aus, der sich sowohl in weltlichen als auch in religiösen Genres manifestierte (367, 78). Ein Beispiel für ein polnisches geistliches Lied mit einem Marschrhythmus ist der Psalm „Lasst uns heute nachdenken, Christen“ (Beispiel 63).

Rhythmisch (und teilweise auch melodisch) ist die erste Zeile dieses Psalms dem Anfang des berühmten Liedes „Freu dich, ich singe deine Freude“ sehr ähnlich, das Dilezki als Beispiel für die Umwandlung von „weltlichen Liedern“ „in Kirchenlieder“ empfahl. Wenn man den Gesang des obigen Psalms in zweimal kürzerer Dauer vorträgt, wird diese Nähe ganz deutlich (Beispiel 64).

Es ist möglich, die Ähnlichkeit dieses Psalms mit einer Reihe anderer Gesänge mit feierlich-hymnischem Charakter festzustellen (z. B. „Hört, ihr Menschen, und hört“ für die Wiedervereinigung der Ukraine mit Russland). Die rhythmische Formel, die gewöhnlich mit „Freut euch“ verbunden ist, wurde zu einer der typischen „reisenden“ Wendungen, die immer wieder in Kombination mit verschiedenen Texten sowohl geistlichen als auch weltlichen Inhalts wiedergegeben wurde.

Nicht alle polnischen Psalmen, die in den Handschriftensammlungen des späten 17. Jahrhunderts vorhanden waren, schlugen auf russischem Boden Wurzeln und wurden auch in Zukunft verwendet. Nach den Beobachtungen von Posdnejew wurden die meisten von ihnen in den frühen 80er Jahren transkribiert, was mit der besonderen Mode für alles Polnische während der Herrschaft von Zarin Sophia zusammenfällt. Danach nimmt die Zahl der Psalmen mit polnischem Text merklich ab und geht bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts fast auf Null zurück (366, 484). Einige von ihnen wurden in russischer Übersetzung in Sammlungen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts aufbewahrt, andere gerieten bald in Vergessenheit. Insgesamt war der polnische Einfluss für die russische Musikkultur an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert zweifellos fruchtbar. Er trug zur Herausbildung eines neuen Intonationssystems und einer neuen Art des melodischen Denkens bei, das die mittelalterliche Tradition ablöste. In der „Grenzgattung“ des handschriftlichen geistlichen Liedes, die eine Zwischenstellung zwischen Folklore und professioneller Kunst einnimmt, reiften viele Elemente dieser neuen melodischen Struktur, neue harmonische Prinzipien und neue Arten der Formenbildung.

Das polnische geistliche Lied entwickelte auch den Typus der dreistimmigen Textur mit der parallelen Bewegung der beiden Oberstimmen und des Basses, die eine harmonische Stütze bilden, wie es in russischen Manuskriptsammlungen die Norm ist. Was die Form der musikalischen Darbietung anbelangt, fehlt es den polnischen Kanzionalen an Beständigkeit und Einheitlichkeit. Psalm- und Kolenda-Melodien werden in ihnen am häufigsten einstimmig oder vierstimmig vorgetragen, wobei die Hauptmelodie in der Tenor- oder Oberstimme liegt. Die dreistimmige Anordnung hat sich erst ab etwa der Mitte des 17. Jahrhunderts durchgesetzt. Im Vergleich zur vierstimmigen Bearbeitung, die Elemente der polyphonen Durchführung enthält, hat sie einen leichteren Charakter. Die Intonation in der dreistimmigen Anlage ist freier und weicht oft von den strengen Regeln des Generalbasses ab. Kennzeichnend sind ständige Überkreuzungen der beiden Oberstimmen, Unisoni und Quart-Quint-Konsonanzen in den Schlusswendungen sowie frei erlaubte Parallelismen ¹⁶.

¹⁶ In dem bereits erwähnten Manuskript des Benediktinerklosters in Staniotki gibt es eine Reihe von Beispielen für einen solchen Bericht. Einige von ihnen sind in der Ausgabe der polnischen Kolenda (349, II) enthalten.

Diese Art von Textur mit all ihren Besonderheiten wurde in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Russland übernommen.

Die Art und Weise, wie polnische Psalmen in die russische Gesellschaft eindrangen, war unterschiedlich. Einige der Lieder konnten direkt aus der Originalquelle übernommen werden. Die Kompilatoren der Sammlungen verglichen unter Bezugnahme auf polnische Kanzionalen verschiedene Varianten und wählten diejenigen aus, die ihnen am besten zu sein schienen. Davon zeugen die Notizen in der Sammlung GIM, Nr. 1743: „siehe in den Kantilenen“, „ist in den Kantilenen“. In dem oben genannten Lied „Der Engel sprach zu den Hirten“ wird vermerkt: „Und in der gedruckten Kanzionale ist dieser Psalm anders“ (Blatt 198 Rückseite). Zur gleichen Zeit kamen viele Lieder dieser Art aus der Ukraine und Weißrussland nach Russland, wo sie bereits zu Beginn des Jahrhunderts weit verbreitet waren. Ukrainische und weißrussische Aufklärer, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Moskau tätig waren, machten die russische Bevölkerung nicht nur mit Mustern des neuen Genres vertraut, sondern förderten auch aktiv dessen Entwicklung.

Die ältesten ukrainischen und weißrussischen Sammlungen sind nicht erhalten geblieben ¹⁷.

¹⁷ L. F. Kostjukowez behauptet, dass Kantaten und Psalmen bereits im 16. Jahrhundert in Weißrussland entstanden sind, und bezieht sich dabei auf polnische Kanzionale, die in weißrussischen Städten, die damals zum polnisch-litauischen Staatenbund gehörten, veröffentlicht wurden (121, 34-35). Es gibt jedoch keinen Grund, diese Kanzionale als Phänomene der weißrussischen Kultur zu betrachten. Bei der Betrachtung konkreter Beispiele stützt sich der Autor auf die Sammlungen des 17. - 18. und sogar des frühen 19. Jahrhunderts.

Es gibt jedoch einige Belege dafür, dass das Genre der mehrstimmigen geistlichen Lieder an der Kiewer Akademie und in den orthodoxen Bruderschaften der an Polen angrenzenden oder von Polen beherrschten Regionen gepflegt wurde. Psalmen wurden von dem berühmten ukrainischen Kirchenpolitiker und Schriftsteller Lasar Baranowitsch komponiert und gefördert, der in den 50er Jahren Rektor der Kiewer Akademie war (190, 63).

Der Einfluss der ukrainischen Volksmusik auf die Melodie der Psalmen

Elemente der ukrainischen Folklore finden sich häufig in polnischen religiösen Liedern. Wie so oft in der Geschichte hat Polen in seinem Bestreben, die Bevölkerung der besetzten ostslawischen Gebiete zu unterwerfen und sie nicht nur der politischen, sondern auch der geistigen Unabhängigkeit zu berauben, einen Großteil des kulturellen Erbes der eroberten Völker übernommen und genutzt. So waren ukrainische Volkslieder in der polnischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts sehr beliebt. Es kam zu einem Prozess des gegenseitigen Austauschs und der Befruchtung, der zur Entstehung von Mischformen führte, die die Merkmale der verschiedenen nationalen Kulturen trugen. Dieser Prozess lässt sich auch bei den geistlichen Liedern beobachten, die in engem Kontakt mit der Volkskunst standen. In polnischen Psalmen hört man oft charakteristische Intonationen und Rhythmen ukrainischer Volkslieder ¹⁸.

¹⁸ I. Feicht weist auf die Brechung der Rhythmen der ukrainischen Kolomyjka und des Kosakentanzes in polnischen Kalendern hin. (330, 1407).

So ist ein typisches Beispiel für eine ukrainische Koljade das aus dem Polnischen übersetzte Lied „Neujahr steht vor der Tür“ („Nowy rok biezy“), das in den meisten handschriftlichen Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts enthalten ist (Beispiel 65).

Der Text dieses Liedes basiert auf der rhythmischen Formel (5 + 5 + 3+5+5+5+3), die für die in der Ukraine weit verbreitete Gruppe der Weihnachtslieder charakteristisch ist. Die rhythmische Struktur der poetischen Strophe findet im Rhythmus der Melodie einen sehr präzisen Ausdruck. Eine enge folkloristische Parallele finden wir in dem von W. L. Goschowski aufgezeichneten transkarpatischen Lied (Beispiel 66). „Unabhängig von der Form der Periode und der Rhythmik“, schreibt derselbe Forscher, „gibt es eine gewisse Regelmäßigkeit in der Strophenstruktur der Lieder, die durch nichts unterbrochen wird: die Strophe ist immer 10-silbig mit einer Zäsur in der Mitte - 5 + 5. Auf die Strophe folgt in der Regel ein Kehrreim oder Refrain, die zusammen eine musikalische Periode bilden“ (64, 97; siehe auch: 102, 103-154).

Ähnlich strukturiert ist der polnische Psalm „Es gibt Verrat in der Welt“ ¹⁹, aber hier wird dem zehnsilbigen Refrain statt eines kurzen dreisilbigen Refrains eine fünfsilbige Halbzeile hinzugefügt.

¹⁹ Es wird in Sammelbänden meist in der russischen Übersetzung „Es gibt Schönheit im Licht“ wiedergegeben, die Simeon Polozki zugeschrieben wird.

Durch den rhythmisch breiteren Gesang ergibt sich eine symmetrische vierstrophige Struktur (Beispiel 67).

Wie Kwitka anmerkt, findet sich neben der zehnsilbigen Strophe auch die achtsilbige Strophe in ukrainischen Weihnachtsliedern: 4 + 4 (102, 150). Derartige Melodien nähern sich der typischen Kolomyjka-Struktur - 4 + 4 + 4 + 2. Die Kolomyjka und der Reuepsalm „Ach mein Kummer, mein Mitleid“ sind eng miteinander verwandt. Allerdings ist diese volkstümliche Rhythmusformel wie im vorherigen Beispiel etwas abgewandelt: die vierzehnsilbige Zeile wird durch einen regelmäßigen Wechsel von paarweise angeordneten achtsilbigen Zeilen ersetzt. Näher am volkstümlichen Prototyp ist die rhythmische Struktur des Gesangs, die auf der Formel AAAB basiert, mit der üblichen Erweiterung der letzten Phrase des Psalms (im

zweiten Satz wird diese Formel leicht variiert; Beispiel 68). Es ist bemerkenswert, dass die Anfangsmelodie des Reuepsalms mit der Hauptmelodie der ukrainischen Kolomyjka „Auf der hohen Ebene“ identisch ist (Beispiel 69).

Geistliche Lieder von Herman vom Auferstehungskloster

Neben Korrespondenz, Übersetzungen und Überarbeitungen geistlicher Psalmen polnischer und ukrainisch-weißrussischer Herkunft entwickelte sich bereits in den 60-70er Jahren in Moskau und den Klöstern bei Moskau eine eigenständige schöpferische Tätigkeit auf diesem Gebiet der Lieddichtung. Das „Buchlied“ war das Hauptwerk der Dichter der Nikon-Schule, das eine wichtige Etappe in der Entwicklung der russischen sillabischen Poesie darstellte.

Eine der interessantesten Persönlichkeiten unter den Klosterdichtern des 17. Jahrhunderts war Herman, der im Neu-Jerusalemener Auferstehungskloster eine Reihe von Führungspositionen bis hin zum Archimandriten innehatte. Handschriftensammlungen enthalten Lieder, die ihm gehören und deren Urhebererschaft durch Akrosticha, die den Namen des Dichters verschlüsseln, nachgewiesen wird (siehe: 200) ²⁰.

²⁰ Die Entzifferung der Akrosticha wurde von A. W. Posdnejew und P. W. Arawin vorgenommen.

In einem der Akrosticha bezeichnet sich Hermann als Satzungsverfasser, was darauf hindeutet, dass er ein professioneller Sänger war und Musik zu seinen Gedichten komponieren konnte.

Hermans Lieder sind sowohl poetisch als auch musikalisch eigenständig. Der Neu-Jerusalemener Dichter und Liedermacher orientierte sich nicht an polnischen oder ukrainischen Vorbildern und griff in seinem Werk auf andere Quellen zurück. Dies waren die orthodoxe religiöse hymnische Dichtung und das russische Volkslied. Seine Liedtexte sind oft freie poetische Paraphrasen der Worte kanonischer liturgischer Gesänge. Darüber hinaus verwendete er oft spezifische folkloristische Techniken und Wendungen. Posdnejew stellt fest, dass „in Hermans Liedern die für die Folklore charakteristischen Wiederholungen in Form von Kombinationen etymologisch verwandter Wörter („liebes lieben“, „erschöpfen uns, erschöpfend“ usw.) und die Konstruktion von Verbalformeln durch Kontrastierung („verlässt die Welt mit Eltern, fließt nach Christus mit Lehrern“) nachzulassen beginnen“ (200, 368). Aber der allgemeine Vortragsstil und die Struktur des poetischen Textes sind den Regeln der sillabischen Versifikation untergeordnet. Im Gegensatz zu polnischen geistlichen Liedern, in denen einfache und kurze Versmaße vorherrschen, sind Hermans Lieder meist in elf- und dreizehnsilbigen Versen verfasst, was ihrem feierlich-hymnischen und lobpreisenden Charakter entspricht.

Zwischen den Melodien der meisten seiner Lieder gibt es eine gewisse Ähnlichkeit in der Melodieführung, der rhythmischen Struktur und der Vortragsweise. Dies deutet darauf hin, dass ihre Musik von einer Person geschrieben wurde. Es gibt melodische Wendungen, die den Gesängen des Krjuki-Noten-Gesangs ähneln. Daneben zeichnen sich die Lieder Hermans durch rhythmische Lebendigkeit, Beweglichkeit

und klare metrische Akzente aus. Manchmal gibt es direkte Assoziationen mit dem Rhythmus von tänzerischen Volksliedern.

Die meisten von Hermans Liedern sind den wichtigsten christlichen Feiertagen oder der Verherrlichung von Personen gewidmet, die von der orthodoxen Kirche als Heilige verehrt wurden. Einen besonderen Platz nehmen drei „Sonntags“- bzw. Osterhymnen²¹ ein.

²¹ „Es besteht kein Zweifel. - bemerkt Pantschenko, - dass diese Texte auf die eine oder andere Weise mit dem Haupttempelfest von Neu-Jerusalem verbunden sind: bekanntlich wurde hier 1657 eine hölzerne Auferstehungskirche eingeweiht, und im folgenden Jahr wurde eine Steinkirche nach dem Vorbild des Jerusalemer Tempels der Auferstehung des Herrn errichtet...“ (183, 104-105).

Alle drei festlichen Hymnen sind von einem Gefühl der Freude und des enthusiastischen Jubels durchdrungen, das in der Musik mit Hilfe der bereits beschriebenen Mittel vermittelt wird. Im einfachen und kurzen Gesang des Osterpsalms „Heute ist die Freude aller Engel.“ fällt zunächst der rhythmische Aspekt auf. Die schnelle, lebhaft rhythmische Figur mit tänzerischem Charakter wird hier verschiedenen Variationen unterworfen. Die Verlangsamung am Ende der Zeilen verleiht der Musik einen feierlichen Charakter und unterstreicht die Akzente des sillabischen Verses (Beispiel 70²²).

²² Der Text des Liedes ist in kurzen achtsilbigen Versen geschrieben, die die relative Kürze der musikalischen Strophen bestimmen.

Hermans anderer Osterhymnus, „Heut' Freude und Heil“, bedient sich ähnlicher musikalischer Ausdrucksmittel, ist aber in seiner Form wesentlich umfangreicher. Die Strophe besteht aus sechs elfsilbigen Zeilen, während die übliche Norm vier Zeilen waren. Ihr Umfang wird durch die Wiederholung einzelner Wörter noch vergrößert. Gleichzeitig greift der Autor auf Imitationstechniken zurück und variiert und verkompliziert die in Psalmen übliche Art der musikalischen Darbietung. Dieses Lied gehört zu den interessantesten und bedeutendsten in Hermans Werk²³.

²³ Für eine Analyse des Textes siehe: 104, 81-84. In den Sammlungen finden sich auch andere, in der Aufmachung ähnliche Beispiele, die jedoch nicht zu Herman gehören. Zum Beispiel der Lobgesang auf die Jungfrau Maria „Freudige Fürsprecherin, Engel und Mensch“ (GIM, Nr. 1743, Blatt 124 Rückseite -125; GBL, Nr. 9498, Blatt 117 Rückseite -119). Die poetische Strophe des Hymnus besteht aus acht dreizehnsilbigen Zeilen. Die letzte Zeile „Gegrüßet seist du, Maria, der Herr ist mit dir“ bildet einen in allen Zeilen wiederholten Refrain. Rhythmisch und intonatorisch steht das Lied dem Osterhymnus „Dies ist die Stunde der Freude und des Heils“ von Herman nahe. In der letzten Zeile wird die Technik der sukzessiven imitatorischen Einführung von Stimmen verwendet.

Auch der Weihnachtspsalms „Christ ist geboren“ enthält Elemente einer mehrstimmigen Darstellung. Der Text dieses Hymnus ist eine Paraphrase der Worte des Hymnus, der im 17. Jahrhundert in verschiedenen polyphonen Bearbeitungen bekannt war. Ausgehend von den anfänglichen Zeilen „Christus ist geboren, verherrlicht und kommt vom Himmel herab, siehe“ entwickelt Hermann dieses verbale Werk frei weiter. Durch die Wiederholung der Worte in verschiedenen Stimmen und ihre rhythmische Ungleichzeitigkeit wird die Rechtwinkligkeit des Strophenaufbaus durchbrochen (254, 80-82)²⁴.

²⁴ Die Abweichung von der strengen Rechtwinkligkeit in der Struktur der musikalischen Periode ist auf die Struktur der poetischen Strophe zurückzuführen, die aus fünf Zeilen mit der Silbenzahl 9 + 9 + 13 + 9 + 9 besteht.

Herman hat auch Gesänge eines anderen Charakters, lyrischer und in sich selbst vertieft, durchdrungen von einer trauernden und betenden Stimmung. Die Melodie solcher Gesänge ist in der Regel intonatorisch dem Krjuki-Noten-Gesang nahe. So ist zum Beispiel die erste Zeile des Liedes „Herr, ich habe zu dir geschrien“, in dessen Text die Motive von Psalm 140 entwickelt werden, ein leicht abgewandelter und erweiterter Gesang „Spinne“²⁵. (Die im Satz erwähnte „Spinne“ ist eine russische Volksliedstrophe, die oft als Beispiel für einen einfachen und melodischen Gesang verwendet wird. Der Satz besagt, dass die erste Zeile des Liedes „Herr, ich rufe zu dir“ eine leicht veränderte und erweiterte Version dieser Strophe ist. - T. S.)

²⁵ Siehe: GIM. № 1743, Blatt 21 Rückseite - 22, und auch: GPB, Q XIV Nr. 25; GIM, Sammlung Schtschukin, Nr. 61.

Zur gleichen Gruppe von Hermans Kompositionen gehört das Bußlied „Erinnerung an den Verstorbenen“. Posdnejew vermutet, dass sein Text persönliche Motive widerspiegelt (200, 366). Offensichtlich schuf der Autor dieses Lied in einem der schwierigsten Momente seines Lebensweges, als er an den Tod dachte, was im Akrostichon angedeutet wird: „Schwimmend im Wasser, das sie umspült, sehe ich sie tot. Herman schreibt Verse, weinend, singend und seufzend. Im Monat Mai, dem Monat der Krankheiten.“ (Beispiel 71)

Die anfängliche melodische Wendung des Liedes ist dem Gesang der Krjuki-Noten-Osmoglasie „Leuchtendes Horn“ nahe (Beispiel 72). Aber dann entwickelt sich diese Wendung mit Hilfe von Techniken, die dem Krjuki-Noten-Gesang fern und fremd sind. Die allmählich ansteigende Bewegung, die ungefähr an der Stelle des Goldenen Schnitts (bei dem Wort „Strömung“ in der vierten Zeile) zu einem Höhepunkt führt, bringt ein Element intensiven lyrischen Ausdrucks in die Musik ein. Charakteristisch sind auch die harschen und säuerlich klingenden „leeren“ Quart-Quint-Konsonanzen bei den Worten „Gewitter, wie es heute ist“.

Wie im Osterhymnus „Heut' ist die Freude und die Stunde des Heils“ ist die Strophe hier auf sechs dreizehnsilbige Zeilen ausgedehnt. Dank ihrer großen Länge erhält die Melodie einen weiten Atem, und die bruchstückhaften und automatischen Vergleiche, die der Melodie der Psalmen eigen sind, werden überwunden.

Das Genre des mehrstimmigen geistlichen Liedes, das im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts in Russland weit verbreitet war, erregte die Aufmerksamkeit vieler prominenter literarischer und musikalischer Persönlichkeiten. Wir finden die Namen einiger von ihnen auf den Seiten der Manuskriptsammlungen jener Zeit. Von besonderem Wert ist in dieser Hinsicht die bereits mehrfach erwähnte Sammlung GIM, Nr. 1743, in der sich das Liedrepertoire des ausgehenden Jahrhunderts am vollständigsten und vielfältigsten widerspiegelt. An verschiedenen Stellen in dieser Sammlung wird der Name Dilezki erwähnt: „Bearbeitet von Dilezki“ (Blatt 67), „Die Arbeit von Dilezki“ (Blatt 80), usw. Aus diesen Notizen lässt sich schließen, dass sich der Verfasser der Sammlung²⁶ bei der Bearbeitung der Musiknoten an den ehrfurchtgebietenden Musikpädagogen und -theoretiker, den Begründer der Moskauer Schule der Meister der Partes-Polyphonie, gewandt und ihn um Rat gefragt hat.

²⁶ Auf der Rückseite von Blatt 193 befindet sich eine Unterschrift: „Gesammelt und abgeschrieben von Hierodeakon Damaskin mit seiner eigenen Hand“. Damaskin war einer von Nikons Mitarbeitern, der dem in Ungnade gefallenen Patriarchen auch nach dessen Verurteilung und Verbannung treu blieb (199, 423).

Die Weihnachtshymne „Heute ist Christus von einer Jungfrau geboren“ (Blatt 26 Rückseite - 27) trägt einen Vermerk: „Geschrieben von Wassili Titow“. Es ist anzunehmen, dass auch der Lobgesang „Alle Heiden mit Händen flehen“ mit dem Akrostichon „Wassili“ (Blatt 227 Rückseite - 228) von ihm stammt. Nach Posdnejew's Vermutung gehört er in das Ende der 70er - Anfang der 80er Jahre (199, 420) ²⁷.

²⁷ Dieses Lied war in den meisten Sammlungen zum Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts enthalten, darunter: GPB, Q XIV, Nr. 25; GIM, Nr. 2469; GIM, Sammlung Schtschukin, Nr. 61; GBL, Nr. 9498.

Die Psalmentexte wurden von den größten Dichtern der damaligen Zeit verfasst. Simeon Polozki, neben dem Psalter, der eines seiner bedeutendsten literarischen Werke ist, übersetzte polnische geistliche Lieder²⁸ und schrieb mehrere Originalwerke dieses Genres.

²⁸ Polozki's Übersetzung des oben genannten Liedes „Jest zdrada w swiece“ („Es gibt Schönheit im Licht“) wird in dem Buch von W. Perez (187, 132-150) eingehend analysiert. Unter Hinweis auf die schwierige Aufgabe des Übersetzers, der die Größe und Versform des Originals exakt beibehalten musste, ist Perez der Ansicht, dass diese Übersetzung als eine der besten anerkannt werden sollte, auch wenn der Name ihres Autors dem Forscher unbekannt bleibt. Polozki's Übersetzung ist in folgenden Sammlungen vertreten: GIM, Nr. 1938; GIM, Sammlung Schtschukin, Nr. 61, GPB, Q XIV, Nr. 25, GBL, Nr. 9498.

Von Dmitri Rostowski sind etwa ein Dutzend Liedtexte bekannt (siehe: GBL, Nr. 9498), darunter eine Übersetzung des polnischen Bußpsalms „Imam az my Jesus“. Eine Hypothese über die Zugehörigkeit einer der Gruppen von „Buchliedern“ zu Epiphanius Slawinezki ist von Latejew aufgestellt worden. Er definiert sie als „Lieder epischen Charakters“, in denen „alles ruhig ist, die Gefühle gedämpft klingen, es eine gewisse Abstraktion, Kontemplation gibt, die Gedanken gemessen fließen - in langen Sätzen, mit vielen Definitionen und Anwendungen...“ „Alle diese Lieder“, schreibt Posdnejew's, „sind lobend und finden sich in den ältesten handschriftlichen Liederbüchern der frühen 1680er Jahre, stammen also von früher Es sind Lieder von großer formaler Kunstfertigkeit, oft beschreibend, seltener erzählend“ (201, 20; siehe auch: 365).

Inwieweit Posdnejew's Hypothese über Epiphanius Slawinezki als Autor von „Buchliedern“ gerechtfertigt ist, ist eine Frage, die in die Zuständigkeit der Literaturwissenschaftler fällt²⁹.

²⁹ Posdnejew's Vermutung ist an sich recht plausibel. Auch Perez verwies auf „die Methoden der Übersetzer aus der Schule des Epiphanius Slawinezki und seines Schülers, des Mönchs Euthymius“ (187, 150) bei der Übersetzung polnischer Lieder.

Aber unabhängig davon, wer der Autor von Liedern des charakterisierten Typs gewesen sein könnte, sind sie sowohl in ihrer poetischen Struktur als auch in musikalischer Hinsicht von unbestreitbarem Interesse. Ihre Musik zeichnet sich durch

gemächliche Gemessenheit, einen feierlichen Tonfall und meist leichte Dur-Färbung aus. Die Lieder dieser Art nehmen einige typische Wendungen der panegyrischen Kantate von Peter dem Großen vorweg. Ein typisches Beispiel ist die Weihnachtshymne „Tag ohne Abend“, die Posdnejew Epiphanius Slawinezki zugeschrieben hat (Beispiel 73).

Ein anderes Lied desselben Typs - „Licht erstrahle von oben“ - ist dem soeben zitierten Lied in Bezug auf den allgemeinen Charakter und die Struktur von Text und Melodie sehr ähnlich. Das erste Zeilenpaar ist zu einer einzigen Konstruktion aus zwei ähnlichen Teilen zusammengefasst (im Lied „Tag ohne Abend“ ist es eine einfache Wiederholung), das zweite Paar bildet eine Art Refrain mit rhythmischer Zerkleinerung am Anfang und zunehmender rhythmischer Dauer in der letzten Zeile. Dieses sanfte, verlangsamte Ende der Strophe verleiht der Musik eine besondere Weite und Erhabenheit. Wir können mit Sicherheit sagen, dass ihr Autor ein begabter Handwerker war, der es verstand, die verschiedenen Elemente zu einem Ganzen zu verbinden und dabei mechanische Kargheit zu vermeiden (Beispiel 74).

Die Hand eines begnadeten Künstlers und eines Meisters, der die Technik des musikalischen Schreibens beherrscht, zeigt sich auch in einigen Liedern mit traurigem, elegischem und bußfertigen Charakter, die sich durch Merkmale eines gesteigerten Gefühlsausdrucks auszeichnen. Der Ausdruck der Gefühle vertieft sich und erhält eine persönlichere Färbung. In den Texten wird dies mit Hilfe von pathetischen Ausrufen, Zwischenrufen, übertriebenen Vergleichen und Epitheta erreicht. Nicht immer spiegelt sich der intensive Ausdruck der Worte auch in der Musik wider. Es gibt Fälle, in denen ein ausdrucksstarker Text mit einer Musik kombiniert wird, die auf standardisierten, typischen Wendungen basiert. Es gibt aber auch eine Reihe von Beispielen, bei denen Text und Musik in perfekter Harmonie zueinander stehen. Dazu gehört der Bußpsalm „Meine Freude ist heute in Tränen und Weinen verwandelt“, dessen erste melodische Wendung an die Intonation eines Opernlamentos erinnert (Beispiel 75).

Die zweite Hälfte der Strophe, die mit einem Wechsel in ein höheres Register beginnt, ist ebenfalls ausdrucksstark, woraufhin die Melodie in sanften, aufeinanderfolgenden Schritten auf das Ausgangsniveau zurückgeht. Die Melodie des Liedes zeichnet sich durch große intonatorische Einheit und Vollständigkeit aus und entwickelt sich vollständig aus der ersten Struktur. Einige melodische Wendungen ähneln den Tonhöhen des Krjuki-Noten-Gesangs, was dem Charakter des Textes entspricht, dessen Sprache dem Kirchenslawischen nahe steht und fast frei von polnischen und ukrainischen Ausdrücken ist. Gleichzeitig weist die Musik des Liedes Züge einer neuen, individuelleren Ausdruckskraft auf.

Lieder mit weltlichem Inhalt

Die wenigen Beispiele von Liedern weltlichen Inhalts in den Handschriftensammlungen des 17. Jahrhunderts heben sich stilistisch nicht von der allgemeinen Masse ab. Sie verwenden dieselben Ausdrucksmittel, dieselben Techniken der poetischen und musikalischen Darstellung, die für den geistlichen Psalm charakteristisch waren. Dieselben Bilder, Vergleiche und Epitheta finden sich sowohl in einem religiösen Lobgesang und Hymnus als auch in einem Kantus über ein historisches Thema. Häufig verwendete typische melodische Wendungen gingen

von einem Lied zum anderen über und wurden mit Texten unterschiedlichen Inhalts kombiniert.

Eine Gruppe von Liedern war der Wiedervereinigung der Ukraine mit Russland und dem Russisch-Polnischen Krieg von 1654-1667 gewidmet. Der akute publizistische Charakter ihrer Texte deutet darauf hin, dass sie „auf der Grundlage frischer Berichte“ über die Ereignisse komponiert wurden. In diesen Liedern wird die Idee der ursprünglichen Einheit der slawischen Völker hochgehalten, ihre internen Fehden werden angeprangert, der mächtige russische Zar wird als Gottes Auserwählter gepriesen, der allein in der Lage ist, „die Widersacher zu demütigen“ und den orthodoxen Glauben zu schützen. „Am interessantesten ist das Lied „Hört, Leute, und merkt euch“, das in neunzehn Strophen die wichtigsten Momente der Geschichte des russischen Staates – „Von Rjurik, dem großen Fürsten, Und Igor, dem Allerhöchsten – bis heute in der russischen Ukraine unerschütterlich“ – darstellt.“³⁰.

³⁰ Der Text dieses und einiger anderer „Buchlieder“ historischen Inhalts wurde von W. N. Perez (188) veröffentlicht.

Der Autor des Liedes war offenbar ein Geistlicher, und die im Text erzählten Ereignisse werden von ihm in einem religiösen Geist interpretiert. Ausgehend von der Antike erwähnt er die Fürsten Wladimir und Jaroslaw, die den christlichen Glauben in Russland einführten und verbreiteten, und geht dann zur Invasion der „Skythen“ (Tataren) über. Das Unheil, das über das Land hereinbrach, war seiner Meinung nach das Ergebnis des Zorns Gottes, der dadurch verursacht wurde, dass sich „die Sünde in Russland vermehrte“. Die „Polen“, die gegen Russland gekämpft hatten, „teilten es in zwei böse Teile“. Aber „Kleinrussland“ erhob sich mit dem Schwert in der Hand gegen die Unterdrücker und erreichte die Befreiung und die Wiedervereinigung mit seinem älteren Bruder: „Russland ist noch immer vereint und alle Feinde sind schrecklich, aber der Zar regiert darin und der Glaube ist schön“.

Stilistisch gehört dieses Lied zu der Gruppe von Werken, die Posdnejew als „Lieder mit epischem Charakter“ bezeichnet. Sein Anfang erinnert an die ersten Zeilen des Psalms „Hört dies alles heute, ihr Heiden, und inspiriert die Kränze des Universums, ihr Heiden“. Der poetische Text, der sich durch einen feierlichen, erhabenen Ton auszeichnet, ist reich an übertrieben laut klingenden Epitheta: „glorreich“ - „vielmächtig“, „mächtig“ - „allgütig“. Zugleich enthält die Sprache des Liedes Elemente der einfachen Volkssprache. „Die Sprache des Liedes ‚Höre, Volk, und inspiriere‘“, bemerkt Posdnejew, „ist russisch mit Wörtern der Umgangssprache und einigen Slawismen, um eine gewisse Feierlichkeit zu verleihen“ (197, 233).

Die gleiche Kombination aus Feierlichkeit und Einfachheit kennzeichnet die Musik des Liedes „Höre, o Volk, und beflügele“. Es basiert auf der abwechslungsreichen Wiederholung eines einzigen Gesangs, der volkstümlichen epischen Melodien nahekommt, und der beharrliche, unveränderliche Rhythmus ähnelt dem gemessenen und gemächlichen Schritt einer feierlichen Prozession (Beispiel 76). Interessant ist, dass die Worte des geistlichen Psalms „Freue dich, deine Freude singe ich“ in einer der Varianten in der GIM-Sammlung, Nr. 1743 (Blatt 118 Rückseite), zur gleichen Melodie gesungen wurden.

In den Sammlungen vom Ende des 17. bis Anfang des 18. Jahrhunderts finden wir zwei weitere historische Lieder, die sich auf die Ereignisse derselben Jahre beziehen - „Wer will kommen und sehen“³¹ und „Vor Mitleid bricht mir das Herz“³².

³¹ GIM, Nr. 1743; GIM, Nr. 1938; GIM, Nr. 2469; GIM, Sammlung Schtschukin, Nr. 61; GPB, Q XIV, Nr. 25; GBL, Nr. 9498.

³² GPB, Q XIV, Nr. 25; GIM, Nr. 1938; GIM, Sammlung Schtschukin, Nr. 61.

Anhand des Inhalts der Texte können wir die Zeit ihrer Entstehung ziemlich genau bestimmen. Beide Lieder sind offenbar auf den Sommerfeldzug von 1654 zu datieren, als russische Truppen der polnisch-litauischen Armee in den besetzten ukrainischen und weißrussischen Gebieten einen schweren Schlag versetzten, der zur Befreiung von mehr als dreißig Städten führte. Das erste Lied beschreibt auf dramatische Weise das Bild des grausamen Vernichtungskrieges: „Bruder tötet Bruder, vergießt Vaters Blut“, „Blut wird vergossen, junge Männer, junge Knaben und Mägde fallen, Mütter sind Witwen“, „die Erde ist leer geworden vor dir“. Das zweite Lied erzählt von der Niederlage Polens³³.

³³ In der Sammlung GPB (Q XIV, Nr. 25, Blatt 16 Rückseite) wird sein Inhalt wie folgt erklärt: „Polen spricht von seiner früheren Tapferkeit und Gefangenschaft und von seiner Unterwerfung unter den frommen Zaren und Großfürsten Alexej Michailowitsch“.

Es ist in der Rolle einer Mutter geschrieben, die die Feindschaft und den Streit ihrer Söhne beklagt: „Die Polen, die Rus, die Litauer - das sind meine Kinder, Zwei sind stolz, sie haben ihre Schwerter ergriffen“. Der Hauptgedanke des Liedes ist, dass die Rus³⁴, Polen und Litauen als Kinder einer Mutter in Frieden und Harmonie leben sollten, um stark zu sein und dem gemeinsamen Feind eine gemeinsame Antwort zu geben.

³⁴ Der Begriff der „Rus“ umfasste damals sowohl das eigentliche Russland als auch die Ukraine und Weißrussland.

Musikalisch sind diese beiden Lieder weniger interessant als das oben genannte. Ihre Melodien sind nicht unabhängig: „In Trauer heute“ steht polnischen geistlichen Psalmen mit Bußcharakter nahe. „Wer will kommen und sehen“ erinnert mit seinem typischen Sechs- oder Zwölftonumfang und seiner sanften, gemächlichen Melodie an ein westliches Balladenlied. Der Eindruck eines sanften und gemessenen Flusses wird durch die Wiederholung jeder musikalischen Phrase in gepaarten Kombinationen von Zeilen des poetischen Textes verstärkt³⁵ (Beispiel 77).

³⁵ Die Strophe in diesem Lied ist nicht ganz üblich für sillabische Poesie. Sie umfasst acht Zeilen, die nach dem Prinzip: 8 + 8 + 6 + 6 + 8 + 8 + 7 + 7 gruppiert sind.

Die andere Gruppe umfasst Lieder nicht-religiösen Inhalts, die auf Texten aus dem „Hohelied“ basieren. Obwohl dieses Buch ein Teil der Bibel ist, ist seine Zugehörigkeit zur „Heiligen Schrift“ rein äußerlich und formal. Es preist nicht die idealen, abstrakten Gefühle, die viele Werke der mittelalterlichen religiösen Poesie durchdringen, sondern die irdische, fleischliche Liebe. Die Forschung sieht in den Versbearbeitungen des „Hohelieds“ durch russische Schriftsteller des 17. Jahrhunderts zu Recht den ersten Keim der Liebeslyrik, die im Rahmen der geistlichen Dichtung entstanden ist. Bislang wurden keine speziellen, eigenständigen Mittel zum Ausdruck von Liebesgefühlen gefunden. Die Texte dieser Lieder enthalten viele Elemente der kirchlichen Phraseologie, und ihre Melodien unterscheiden sich nicht wesentlich von der Melodie der religiösen Psalmen. Eine solche Inkonsistenz der Ausdrucksmittel gegenüber dem ausgedrückten Gefühl war jedoch dem lyrischen Liebeslied des frühen 18. Jahrhunderts inhärent. Der „neue Jargon der Liebe“ (191, 36), der sich zu dieser Zeit aus einer bunten Mischung heterogener Elemente bildete, zeichnete sich durch eine

schwerfällige Sprachstruktur, eine Fülle präventiöser, pompöser Worte und Ausdrücke aus. Auch die Musik vieler lyrischer Lieder, die aus der petrinischen Zeit oder etwas später stammen, vermittelt den Eindruck einer gewissen Unbeholfenheit und Zwanghaftigkeit. Wenn man die Psalmen des 17. Jahrhunderts auf die Worte des Hoheliedes im „polnischen“ dreitaktigen Rhythmus kennenlernt, kommt man zu der Überzeugung, dass sie vielleicht gar nicht so weit vom galanten „Lied zum Menuett“ (Menuett) entfernt sind, das in den 20er und 30er Jahren des nächsten Jahrhunderts weit verbreitet war (Beispiel 78).

„Reimpsalter“ von S. Polozki - W. Titow

Einen besonderen Platz unter den „Buchliedern“ des 17. Jahrhunderts nimmt Simeon Polozkis „Reimpsalter“ mit Musik von W. Titow ein. Dieses Werk erweckt schon dadurch Interesse, dass sich in ihm zwei herausragende Vertreter der russischen Verskultur und Musik trafen. Es enthält mehr als anderthalb Hundert Proben³⁶, die durch die Gemeinsamkeit der Themen und die Einheitlichkeit der Handschrift des Autors vereint sind.

³⁶ Zusätzlich zu den 150 Psalmen Davids enthielt das Buch auch 10 verschiedene Hymnen, d. h. 12 Lieder für alle Monate des Jahres.

Das poetische Nachdichten aller Psalmen Davids, das Polozki im Jahr 1678 in sehr kurzer Zeit fertigstellte, wurde zwei Jahre später in luxuriöser Ausstattung mit einem Stich von S. Uschakow gedruckt. Der Stich zeigt den biblischen Psalmisten mit einem offenen Buch und einer Harfe in den Händen, der von einem von oben herabfallenden Strahl göttlichen Lichts beleuchtet wird.

Die Musik von Wassili Titow wurde offenbar um die Mitte der 1680er Jahre geschrieben. Das genaue Datum der Komposition ist nicht bekannt, kann aber durch einen Vergleich der in verschiedenen erhaltenen Kopien vorhandenen Daten mit einem ziemlich hohen Grad an Annäherung bestimmt werden. Auf dem Titelblatt des GPB-Manuskripts (Q XIV, Nr. 41) befinden sich zwei Inschriften. Die erste informiert darüber, dass der „Psalter“ von Simeon Polozki, der 1680 veröffentlicht wurde, „im Auftrag unseres frommen, großen, souveränen Zaren und Großfürsten Fjodor Alexejewitsch“ geschrieben wurde. Die zweite Inschrift lautet: „Und die Noten zu den Reimen wurden auf Befehl unserer frommen großen Souveräne Zaren und Großfürsten Ioann Alexejewitsch und Peter Alexejewitsch, aller Groß- und Klein- und Weißrussland-Autokraten: durch die Komposition, oder vielmehr durch die Schöpfung ihrer königlichen erlauchten Majestät, des singenden Diakons Wassili Titow“. Iwan und Peter Alexejewitsch wurden 1682 nach dem Tod ihres älteren Bruders Fjodor auf den Thron gesetzt und teilten sich für einige Zeit den Herrschertitel, da sie unter der Vormundschaft der eigentlichen Herrscherin des Staates, Zarewna Sophia, standen. Daher kann die Musik nicht vor 1682 geschrieben worden sein. In der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften der UdSSR in Leningrad befindet sich eine reich verzierte Abschrift des „Psalters“ von Polozki und Titow mit einer Widmung an Zarewna Sophia, datiert 1687. Offenbar handelt es sich bei dieser Abschrift um eine spätere. Die Musik zum „Reimpsalter“ könnte also zwischen 1682 und 1687 oder 1686 geschrieben worden sein.

Im Vorwort zum Psalter erläutert Simeon Polozki die Beweggründe, die ihn zu seiner Arbeit veranlasst haben. Polozki verweist zunächst auf die besondere Art der Versifikation, die den „Psalmen Davids“ im Original innewohnt, dann auf die ihm bekannten griechischen, lateinischen und polnischen Übersetzungen des Psalters und schreibt weiter: „Der dritte Grund [für die Übersetzung der Psalmen von Simeon Polozki] ist, dass viele Menschen in allen Ländern Kleinruslands, Weißruslands, Schwarzruslands und Rotruslands, insbesondere in Großrussland in der Hauptstadt und dem von Gott geretteten Moskau, das süße und harmonische Gesang der polnischen Psalmen in Versen schätzen. Sie haben sich daran gewöhnt, diese Psalmen zu singen, obwohl sie die Texte kaum oder gar nicht verstehen und sich nur an der Süße des Gesangs erfreuen. Damit sie mit der Süße des Gesangs und dem Verständnis der gesungenen Worte den Herrn vernünftig loben, habe ich die slawischen Psalmen in verschiedene Versarten übersetzt, denen alle Tonzeichen entsprechen, die auf die polnischen Psalmen angewendet werden können.“

Wenn Polozki davon spricht, dass die Psalmen „mit wenig oder gar keiner Sprachkenntnis und ohne Kenntnis der Süße des Gesangs gesungen werden, wobei sich die Geistlichen daran erfreuen“, bezieht er sich auf den oben bereits erwähnten Brauch, nach Noten mit einem polnischen Text zu singen, der in den Buchstaben des slawischen Alphabets geschrieben ist. Die Aufgabe des Übersetzers bestand darin, das russische Volk in die Lage zu versetzen, Gott durch Singen „vernünftig zu loben“ und den Sinn des Gesungenen zu verstehen. Zu diesem Zweck mussten seine Übersetzungen von signierten Noten („Tonzeichen“) begleitet werden, und er erlaubte, dass die Melodien manchmal dieselben sein konnten, zu denen die polnischen Psalmen gesungen wurden. Polozki stellt jedoch fest, dass die polnischen Melodien nicht in allen Fällen mit der Übersetzung übereinstimmen, weil die Versgrößen nicht übereinstimmen. Diese Abschweifungen sind, wie er weiter ausführt, zum Teil auf die Schwierigkeit der Übersetzung und zum Teil auf die Tatsache zurückzuführen, dass der Übersetzer „nicht alle der polnischen Psalmen nicht bekannt sind“. Zu solchen Psalmen, erklärt Polozki, „ist es höchst wünschenswert, sie mit Gesang zu versehen“.

Es gilt als erwiesen, dass Polozki seine Übersetzungen aus dem Polnischen angefertigt hat. Das Original war wahrscheinlich Jan Kochanowskis „Davidpsalter“. Dieses herausragende literarische Denkmal der polnischen Renaissance, das im Laufe des Jahrhunderts zwanzig Auflagen erlebte, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch in Moskau bekannt³⁷.

³⁷ Perez weist auf eine Reihe von Exemplaren des polnischen Psalters mit Versen hin, die im 17. Jahrhundert in privaten und klösterlichen Bibliotheken in Moskau vorhanden waren. Darunter befindet sich das „Psalterbuch in Versen von Jan Kochanowski“, das im Inventar der Bücher des Saikonospassky-Klosters genannt wird, wo Simeon Polozki seinen ständigen Wohnsitz hatte (187, 201).

Die Psalmen Kochanowskis wurden nicht nur gelesen, sondern auch gesungen. Sie wurden erstmals 1580 mit der Musik von M. Gomulka veröffentlicht. Der Komponist schrieb in der Vorrede zu dieser Ausgabe, dass er sich bemühte, die Musik so zu komponieren, dass sie für gewöhnliche, nicht speziell ausgebildete Menschen zugänglich war (362, 26). Allerdings erfordern seine Psalmen, die vierstimmig im Chorsatz mit kleinen polyphonen Elementen gesetzt sind, immer noch eine gewisse musikalische Ausbildung für ihre Aufführung. Daher wurde später andere, einfachere Musik an Kochanowskis Verse angepasst. Einige dieser Varianten fanden ihren Weg in russische Manuskriptsammlungen ³⁸.

³⁸ Posdnejew nennt II von Kochanowskis Psalmen, die in Sammlungen des 17. Jahrhunderts über das Original in polnischer Sprache wiedergegeben wurden (366, 487).

Aus den obigen Worten Polozkis können wir schließen, dass ihm diese Psalmen bekannt waren und er sich bei seinen Übersetzungen teilweise an bereits vorhandenen, vertrauten Melodien orientierte, die „im Ohr“ waren. Dies erklärt die Übereinstimmung der poetischen Dimensionen in einem bedeutenden Teil seiner Übersetzungen mit der poetischen Form von Kochanowskis Psalmen (62, 12). Gleichzeitig folgte Polozki nicht dem Weg der meisten Übersetzer polnischer geistlicher Lieder, die sich bemühten, die Syntax, die Struktur, den Wortschatz und sogar die Klangstruktur des Originals so genau wie möglich wiederzugeben. Der „Reimpсалter“ zeichnet sich nicht nur durch seine meisterhafte Versifikation und die Reinheit der Sprache aus, die fast frei von den üblichen polnischen Redewendungen ist, sondern auch und vor allem durch die individuelle Interpretation der traditionellen biblischen Bilder durch den Autor. Forscher, die sich mit Polozkis literarischer Tätigkeit befassen, betonen die Unabhängigkeit seines Ansatzes bei der Auslegung biblischer Texte. Oft erlaubte er sich, von der wörtlichen Bedeutung der Worte abzuweichen, was ihm Angriffe seitens der kirchlichen Autoritäten einbrachte. „Psalmenübersetzungen“, schreibt I. S. Serman, „wendeten sich bei ihm in der Aussage von Gefühlen und Gedanken des Dichter-Übersetzers selbst In den gewohnten, allgemein anerkannten, durch Religion und Kirche geheiligten Formen bricht ein neuer Inhalt durch, erklingt die Stimme des Dichters, die Stimme der Persönlichkeit“ (252, 218). Daher hatte Polozki das Recht, im Vorwort zu seinem Werk zu erklären, dass er sich weder im dichterischen Schmuck noch „in der Interpretation gegenüber dem Hebräischen“ an den „polnischen Übersetzer“ angelehnt habe.

Versübersetzungen einzelner Psalmen ins Russische gab es schon früher. Sie wurden in Sammlungen von geistlichen Liedern in allgemeiner alphabetischer Reihenfolge zusammen mit ausgewählten oder speziell komponierten Gesängen aufgenommen. Aber niemand wagte es, die gewaltige Arbeit der Versbearbeitung des gesamten Psalters auf sich zu nehmen. In der Person von Wassili Titow fand Polozki einen würdigen Mitarbeiter, der in der Lage war, seinen Versen eine angemessene musikalische Form zu geben.

Titows Musik zu Polozkis poetischen Übersetzungen ist in ihrer Struktur sehr einfach, und manchmal ist es schwierig, die Hand eines Meisters größer, in der Textur entwickelter polyphoner Kompositionen zu erkennen.

Diese Einfachheit und Elementarität der musikalischen Struktur ist auf das bewusste Ziel zurückzuführen, die Massen ohne spezielle Ausbildung zu erreichen. Titow folgte in dieser Hinsicht den Intentionen des Dichters selbst, der sich darum bemühte, dass seine vertonten Psalmenversionen die breitesten Bevölkerungsschichten durchdringen und die Volkslieder verdrängen konnten³⁹.

³⁹ In einem Vorwort zum „Psalter“, das an „den frommen Leser“ gerichtet ist, forderte Polozki auf:

Laien, lasst die Lieder der Welt hinter euch,
Stattdessen singt Psalmen zu Gott,
Denn jene verderben den Geist und verderben die Seelen,
Diese heilen den Geist und retten die Seelen.

Indem er „Noten auf Reime“ setzte, richtete sich Titow nicht an musikalisch gebildete Menschen, sondern an gewöhnliche Amateure des Seelenheilgesangs, die vielleicht nicht einmal musikalische Kenntnisse besaßen und die Melodien nach dem Gehör auswendig lernten. Bei aller Einfachheit und Unprätentiosität der musikalischen Struktur kommt die Handschrift des Autors in ihnen jedoch recht deutlich zum Ausdruck. Im Charakter der Melodie, des Rhythmus und der allgemeinen Ausdrucksstruktur unterscheiden sie sich deutlich von den polnischen Psalmen, die in Moskau und anderen russischen Städten durch Manuskriptsammlungen verbreitet wurden.

Dieser Unterschied lässt sich leicht erkennen, wenn man den Gesang von Psalm 142 in Kochanowskis polnischer Übersetzung mit Titows Musik für Polozkis russische Übersetzung vergleicht (Beispiele 79, 80).

In diesem Fall erforderte die Art der Übersetzung eine andere Herangehensweise an ihre musikalische Verkörperung. Polozkis Übersetzung unterscheidet sich von dem stark gefühlsbetonten, pathetisch erregten polnischen Text durch seinen epischeren Charakter, der persönliche Anfang kommt darin nicht so offen und explizit vor. Auch die Versform der beiden Übersetzungen stimmt nicht überein. In Kochanowskis Übersetzung werden die achtsilbigen Zeilen paarweise mit Hilfe von Nebenreimen zusammengefügt. Polozki wählte für seine Übersetzung eine dreizehnsilbige Zeile mit einer Zäsur nach der siebten Silbe. Sein Sprachfluss ist ruhiger und gemächlicher, ohne ausdrucksstarke Wiederholungen und Ausrufe.

I. F. Findeisen wies darauf hin, dass Titow in seinen Psalmen „oft rhythmische und harmonische (seltener melodische) Wendungen einfügte, die dem Volkslied eigen sind“ (294, 298). Als Beispiel nennt er Psalm 45, „Gott ist unsere Stärke, wie eine Zuflucht“. Ähnliches wurde schon früher von S. W. Smolenski beobachtet, der der Meinung ist, dass Titow in Psalm 51 „Stark ist in der Wut, was du tust“ „das Geheimnis unserer Volksreimung musikalischer Phrasen nicht an ihren Anfängen, sondern an ihren gleichmäßig rhythmisierten und ähnlich melodischen Endungen erraten hat“ (255, 72).

Titows Beispiele dieser Art sind keineswegs isoliert. In der Musik vieler seiner Psalmen zeigt sich eine deutliche Affinität zum Volkslied, insbesondere zum Tanzlied mit seiner charakteristischen rhythmischen Schärfe, Lebendigkeit und Ungestümheit. Manchmal führt dies sogar zu einem gewissen Widerspruch zwischen der Musik und dem Charakter der Worte. So passt zum Beispiel im Psalm 141 „Mit meiner Stimme rufe ich zu Gott“ die heitere und beschwingte Tanzmelodie nicht gut zum Text, der von Tränen und Trauer spricht (Beispiel 81).

Die Psalmen sind in den meisten Fällen kurz und basieren auf einfachsten, leicht einprägsamen melodischen Wendungen. Die häufigsten Arten der musikalischen Strophenstruktur sind: $a + a + b + b$; $a + a + b$, seltener $a + a + a + b + a$ oder $a + a + b + c$. In diesem Fall wird die strenge Symmetrie oft durch die rhythmische Ausdehnung der letzten Konstruktion, die in größeren Dauern dargeboten wird, gebrochen. Diese Verletzung ist jedoch offensichtlich. Die Ausdehnung der Dauern ist eine Art ausgeschriebenes Ritenuto, das keinen konstruktiven Sinn hat. Es gibt auch recht kurze „Gesänge“, die eine Textzeile umfassen und nicht in einzelne Phrasen zerlegt werden können. So zum Beispiel Psalm 66 mit einer Melodie von deutlich ausgeprägtem Tanzcharakter (Beispiel 82).

Charakteristische Gesänge sind ein bekannter Standard für Titow, an den er sich bei den meisten Psalmen hält. Manchmal weicht er jedoch von diesem Standard ab und schafft eine ausdrucksstarke, zu Herzen gehende Musik, die alle im Text enthaltenen

Gefühlsnuancen vermittelt. Psalm 27 sticht in dieser Hinsicht hervor, mit einem Text von traurigem und bußfertigen Inhalt. In der ersten Zeile werden die Worte „Ich schreie in Tränen“ durch ein pathetisches „Anheben“ der Stimme in eine hohe Lage mit einer Abweichung in die Moll-Dominante hervorgehoben. Die Wiederholung der Worte „als ob du Gott wärst“, die durch Pausen aus dem Kontext hervorgehoben wird, verleiht ihnen den Charakter eines eindringlichen Flehens. In der Schlusskonstruktion wird der Kontrast durch eine Abweichung in die Subdominante geschaffen, woraufhin die Worte „mich in den Sarg gelegt“ als ein persönliches, von tiefer Traurigkeit erfülltes Bekenntnis wahrgenommen werden. In der Musik dieses Psalms, die sich durch Subtilität und Vielfalt der Ausdrucksnuancen auszeichnet, kann man deutlich den individuellen Ansatz, die „Stimme der Persönlichkeit“ spüren, die der zitierte Forscher auch in Polozkis poetischen Übersetzungen feststellt. Ausgehend von den expressiven Aufgaben bricht Titow die Struktur der poetischen Strophe. Polozki verwendet die so genannte „sapphische“ Strophe, die aus drei einundzwanzigsilbigen Zeilen besteht (in diesem Fall gibt es einen bekannten Verstoß, da die erste Zeile aus zehn Silben besteht) und der eine kurze fünfsilbige Zeile hinzugefügt wird. Titow betont die Anfangsworte der dritten Zeile („wenn du, Gott“), indem er sie zweimal wiederholt, und verbindet die zweite Hälfte dieser Zeile mit der letzten fünfsilbigen Zeile zu einer einzigen musikalischen Struktur (Beispiel 83).

Der Psalm 136 „An den Strömen Babylons“ war im Russland des 17. Jahrhunderts sehr beliebt. Die Musik dieses Titow-Psalms kann in der Tat als eine nicht sehr vereinfachte Version des oben beschriebenen Psalms 27 betrachtet werden.

Zu den besten, im Ausdruck ganzheitlichsten und künstlerisch vollständigsten Teilen des Zyklus gehört der 137. Psalm über Worte mit hymnischem und lobpreisendem Charakter. Seine anfängliche melodische Wendung ähnelt der Melodie des bekannten Psalms „Freue dich, ich singe deine Freude“, aber die weitere Entwicklung verläuft anders. Die sanfte, sich gemächlich entfaltende Melodie mit Elementen von marschartigem Charakter klingt feierlich und majestätisch. In einigen Zügen nimmt die Musik des Psalms den Stil der panegyrischen Kantate von Petrus vorweg (Beispiel 84).

In den letzten drei Psalmen („Lobt Gott im Himmel alle“, „Singet dem Herrn ein neues Lied“, „Lobpreis der Heiligen“) verkompliziert der Komponist die Vertonung etwas, indem er Techniken anwendet, die in großen Formen der Partes-Polyphonie üblich sind - Imitationen in den beiden Oberstimmen und lange Rouladen nach Art der Instrumente. Im Großen und Ganzen bleibt die Textur jedoch auch hier einfach und klar.

Die zehn biblischen Lieder und der den Psalmen beigefügte „Monatspsalter“ sind in der gleichen Weise geschrieben und zeichnen sich nicht durch besondere Merkmale aus. Unter den biblischen Liedern fallen das siebte - „Lobet des Herrn Werke alle, ihr Völker“ - und das achte - „Herr, unser Vater, sei gepriesen“ - auf. Sie basieren auf Fragmenten aus dem so genannten „Buch Daniel“, die Simeon Polozki in sein Stück „Über den König Nebukadnezar, das goldene Bild und die drei Knaben“ aufgenommen hat. Nach den Worten des Engels, der vom Himmel gesandt wurde, um die jungen Männer zu retten, die in den feurigen Ofen geworfen wurden, -

Wie Tau werdet ihr gekühlt,
gebt eurem Gott Ehre und Ruhm!

im Text des Stücks heißt es: „Dann wird Asarija oder Missach anfangen, mit demütiger Stimme zu sprechen: „Gesegnet seist du, Herr, Gott unserer Väter, und gepriesen und verherrlicht sei dein Name in Ewigkeit, denn gerecht ist dein Name für

alles, was du an uns getan hast“ usw., wie es bei Daniel im Kapitel 3....“ steht. Ein wenig weiter lesen wir wieder: „Alle drei Knaben sollen mit demütiger Stimme singen: „Gesegnet seist du, Herr, Gott unserer Väter, und gepriesen und erhöht in Ewigkeit“ usw., wie es auch bei Daniel steht.“

Es ist möglich, dass die Verse dieser Fragmente von Polozki im Zusammenhang mit der Aufführung seines Stücks arrangiert wurden. Wenn dem so ist, können wir davon ausgehen, dass die anderen acht Lieder für ein anderes Stück von Polozki gedacht waren - „Die Komödie vom Gleichnis des verlorenen Sohnes“, in der der Chor genauso oft auftritt. Natürlich ist dies nur eine Vermutung, aber durchaus plausibel und erklärt, warum Titow diese Lieder in seine Sammlung aufgenommen hat.

Die allgemeine stilistische Struktur von Titows Musik in diesem Werk ähnelt stark den Liedern des größten Meisters der Nikon-Schule, Herman vom Auferstehungskloster. Diese Nähe reicht manchmal bis zur buchstäblichen Übereinstimmung der einzelnen Wendungen.

Beide Autoren zeichnen sich durch das Vorherrschen von leichten, festlichen und jubelnden Bildern und den stark ausgeprägten nationalen Charakter der Musik aus, in der oft rhythmische Wendungen und Intonationen russischer Volkslieder zu hören sind. Diese Ähnlichkeit ist nicht zufällig, sondern zeugt von der Kontinuität im Werk der beiden Künstler, die durch gemeinsame ideologische und ästhetische Positionen und vielleicht auch durch persönliche Affinität verbunden sind. Wie der Mönchsdichter aus Neu-Jerusalem, der sein Vorgänger auf diesem Gebiet war, versuchte Titow, dem polnischen Psalm einen eigenständigen Typus des geistlichen Liedes entgegenzusetzen, der auf den Traditionen der einheimischen Kultur beruht und jeder Nachahmung fremd ist.

Der „Reimpsalter“ von Polozki-Titow wurde wiederholt ganz oder teilweise umgeschrieben. Manchmal wurden nur die ersten Strophen des Textes wiedergegeben und geringfügige Änderungen an der musikalischen Gestaltung vorgenommen. In einigen Verzeichnissen finden wir Inschriften der Besitzer oder andere Daten, die es uns erlauben zu beurteilen, in welchem Umfeld dieses Gesangsbuch überwiegend verbreitet war. So trägt eines der Exemplare, die in der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften der UdSSR aufbewahrt werden (BAN, 1B, Nr. 117), die Unterschrift des singenden Diakons Andrei Wassiljewitsch Nischegorodez. Ein Verzeichnis des „Psalters“, der dem Solowezki-Kloster gehörte, ist erhalten geblieben (GPB, Sammlung des Solowezki-Klosters 800/692). Am Ende dieses Manuskripts sind zwei Kanons in dreistimmiger Anordnung zu finden. Eine ausgewählte Gruppe von Psalmen und Polozkis „Monatspsalmen“ mit Musik von Titow befinden sich in der Sammlung GBL, Inventarnummer 310, Nr. 899. Auf der Rückseite des Einbandes befindet sich eine Inschrift: „Diese Psalmen von Hierodiakon Joachim“. Eine weitere, ausführlichere Inschrift ist teilweise ausradiert worden. Aufgrund der lesbaren Teile der Inschrift nimmt A. W. Posdnejew an, dass der Besitzer des Manuskripts ein Hierodiakon des Himmelfahrtsklosters im Moskauer Kreml⁴⁰ war.

⁴⁰ Siehe Posdnejews maschinenschriftliche Beschreibung der handschriftlichen Liedersammlungen in den Sammlungen der Handschriftenabteilung des GBL. Neben den oben aufgeführten sind auch andere Listen des „Psalters“ von Simeon Polozki und Wassili Titow bekannt (BAN, Sammlung der Archäographischen Kommission, Nr. 100; GIM, Sammlung Uwarow, Nr. 760; GBL, Inventarnummer 228, Nr. 203), ohne Angabe der Eigentümer.

Daraus ist zu schließen, dass der „Psalter“ von Polozki und Titow hauptsächlich in kirchlichen Kreisen verbreitet war. Gemischte Sammlungen, die sich größerer

Beliebtheit erfreuten, enthielten nur gelegentlich einzelne Beispiele aus dieser umfangreichen Sammlung. Die Verbindung zwischen Musik und Text löste sich manchmal auf, und die Übersetzungen Polozkis wurden durch andere Melodien ersetzt.

Dies ändert nichts an der historischen Bedeutung des „Reimpsalters“ als eines der interessanten und charakteristischen Denkmäler der russischen Poesie und Musik der Übergangszeit, als das Neue sich noch nicht mit ausreichender Vollständigkeit und Kraft manifestieren konnte, weil es keine vollwertige Form für seinen Ausdruck fand.

CHORISCHE MEHRSTIMMIGKEIT ENDE DES 17. JAHRHUNDERTS

Die Ablösung des einstimmigen Krjuki-Noten-Gesangs durch die so genannte Partes-Polyphonie, die sich um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert in der russischen Kirchengesangspraxis durchsetzte, ging über den Rahmen einer gewöhnlichen Reform hinaus, indem sie die etablierte Tradition in gewisser Weise aktualisierte und an die Erfordernisse der Zeit anpasste. Diese Änderung der Kompositionsprinzipien bedeutete eine radikale Veränderung der gesamten Struktur des musikalischen Denkens, des Charakters der Wahrnehmung und des Geschmacks der Menschen.

Im Gegensatz zum rein melodischen Charakter des einstimmigen Krjuki-Noten-Gesangs spielt beim Partes-Gesang der harmonische Ansatz eine dominierende Rolle, der den Charakter der Melodie weitgehend bestimmt. In Werken der Partes-Polyphonie besitzen die Melodien nicht die Breite, die Freiheit des Atems und den Reichtum an harmonischen Schattierungen, die der mittelalterlichen russischen Monodie eigen sind. Sie sind in der Regel kurz und zeichnen sich durch eine klare metrische und tonale Gliederung aus. Die auf dem Prinzip der Tonika-Dominanz-Beziehungen beruhende Harmonik ist, wenn auch nicht immer konsequent umgesetzt, ein strukturell organisierendes und festigendes Element des musikalischen Ganzen. Es erübrigt sich zu sagen, wie sehr sich der rein phonetische Effekt, der durch den harmonisch koordinierten Klang vieler Stimmen mit unterschiedlicher Tessitur und Klangfarbe entsteht, von dem monotonen Klang eines Männerchors unterscheidet, der unisono in einem begrenzten Bereich singt, der selten eine Oktave überschreitet.

Der neue Stil des Partes-Gesangs erforderte einen anderen Charakter des Vortrags, eine andere Art der Tongebung als beim Krjuki-Noten-Gesang. In Werken zur Geschichte der russischen Musik- und Verskultur ist die Stelle aus Paulus von Aleppo's „Reise“, in der der „Notengesang“ der Ukrainer mit dem alten Gesangsstil, der Mitte des 17. Jahrhunderts in Russland noch lebendig war, verglichen wird, oft zitiert worden: „Der Gesang der Kosaken (Ukrainer. - J. K.) erfreut die Seele und heilt von Sorgen, denn ihre Melodie ist angenehm, kommt aus dem Herzen und wird wie aus einem Mund gesungen, sie lieben leidenschaftlich den Tongesang, zarte und süße Melodien. Sie (Moskowiter. - J. K.) singen ohne Ausbildung, wie es sich ergibt, trotzdem: es ist ihnen nicht peinlich. Ihre beste Stimme ist rau, dick, bassig, was den Zuhörern keine Freude bereitet ... Sie verspotten die Kosaken wegen ihrer Melodien und sagen, es seien die Melodien der Franken und Polen, die ihnen bekannt seien“ (180, 96).

Der Verfasser dieser Zeilen, der in den 50er Jahren des 17. Jahrhunderts im Gefolge des Patriarchen von Antiochien nach Russland kam, hat den Partes- Gesang in Moskau, wo er noch nicht weit verbreitet war, wahrscheinlich nicht gehört. Aber es gab bereits Auseinandersetzungen darüber. Die überzeugten Verfechter der Antike verurteilten die sinnliche Schönheit und den vollen Klang dieses Gesangs ebenso scharf wie die Heiligenbilder auf den neuen Ikonen, die „in fleischlicher Absicht“ gemalt wurden. Die besondere Aufmerksamkeit, die der Qualität des Gesangs, seiner Schönheit und seiner Fähigkeit, die verschiedenen Schattierungen menschlicher Gefühle auszudrücken, gewidmet wurde, war eine der Manifestationen jener Renaissanceströmungen, die in verschiedenen Aspekten der russischen Kultur dieser historischen Periode zu spüren waren. „Die große Renaissance-Bewegung“, schrieb B. W. Assafjew, „die die Kunst des „neuen Menschen“ schuf, die das Recht auf freie Entfaltung der Seele und des Gefühls außerhalb des Jochs der Askese verkündete, brachte auch einen neuen Gesang ins Leben, in dem der vokalisierte, gesungene Klang zum Ausdruck des emotionalen Reichtums des menschlichen Herzens in seinen grenzenlosen Erscheinungsformen wurde“ (19, 63).

Es war der Partes-Gesang, der diesen neuen Gesangsstil nach Russland brachte, der sich durch die Gleichmäßigkeit des Stimmklangs, die Flexibilität der Vokalisation und die Sorge um eine korrekt platzierte Atmung auszeichnet. „Das mehrstimmige Singen“ erwies sich als Schule für russische und ukrainische Sänger, die sie darauf vorbereitete, die Kunst des Belcanto zu beherrschen.

Strophen- und Demestvenny-Polyphonie

Neben dem mehrstimmigen Gesang, der auf einem detaillierten rationalen System theoretischer, kompositorischer und technischer Regeln beruhte, waren auch andere Arten der kirchlichen Gesangspolyphonie bekannt: Strophen (zwei- oder dreistimmig) und Demestvenny (meist ebenfalls dreistimmig). In der modernen musikwissenschaftlichen Literatur werden sie oft unter dem Oberbegriff „frühe Formen der russischen Polyphonie“ zusammengefasst. Solche mehrstimmigen Gesänge wurden in der Regel in Form von „Partituras“ (oder „Ableturas“, je nach damaliger Terminologie) - Zeile über Zeile - unter Verwendung der Zeichen der Krjuki-Noten-, Weg- oder Demestvenny-Notation aufgezeichnet. Ende des 17. Jahrhunderts wurde auch die Kiewer Linearnotation für ihre Aufzeichnung verwendet. Sie beruhen auf kanonisierten Melodien von Krjuki-Noten und anderen traditionellen Gesängen, die als Cantus firmus dienen. Zu dieser Hauptstimme („Weg“) gesellten sich die „Ober-„ und „Unterstimme“ (oder nur eine dieser zusätzlichen, begleitenden Stimmen) und im vierstimmigen Demestvenny-Gesang eine weitere Stimme, „Demestvenny“ genannt.

Forscher, die sich in der Mitte des letzten Jahrhunderts dem Studium von mehrstimmigen Handschriften für Linien und Demestvenny zuwandten, waren erstaunt über ganze Gruppen von stark dissonanten, direkt aufeinander folgenden Konsonanzen und über die Unbeholfenheit der Intonation. W. F. Odojewski kam, nachdem er sich mit einem solchen Monument vertraut gemacht hatte, zu dem Schluss, dass alle Stimmen der dreizeiligen „Partitur“ nicht gleichzeitig gesungen werden konnten. „Zwischen ihnen“, schrieb er, „gibt es keine harmonische Konjugation; hier sind die Stimmen eindeutig getrennt; kein menschliches Ohr kann die Reihe von Sekunden ertragen, die hier bei jedem Schritt vorkommen ...“ Mit dem

Hinweis auf den bewegten, farbenreichen Charakter von Ober- und Unterstimme im Gegensatz zum schlichten Weggesang deutete Odojewski an, dass die einzelnen Stimmen der „Dreistrophigkeit“ nicht Teil eines polyphonen Ganzen sind, sondern eigenständige melodische Varianten ein und desselben Gesangs: „Ober- und Unterstimme sind eindeutig festliche Gesänge oder für geübte Sänger bestimmt; dann ist ihr Unterschied zum Weg verständlich. Aber was für ein Unterschied im Zweck des oberen und unteren Teils!“¹

¹ Diese Überlegungen wurden von Odojewski auf der letzten Seite der ihm gehörenden „Dreistrophigkeit“ vom Anfang des 18. Jahrhunderts festgehalten (GBL, Inventarnummer 210, Nr. 24).

Es ist nicht ausgeschlossen, dass in einigen Fällen die so genannten dreizeiligen „Partituren“ nicht wirklich Partituren von mehrstimmigen Gesängen waren, sondern Zusammenfassungen von Varianten, die nach Wahl gesungen werden konnten. In diesem Fall brachte der Wechsel von Stimmen unterschiedlicher Tessitura und unterschiedlicher Klangfarbe eine gewisse Abwechslung in die allgemeine Klangfärbung. Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Manuskript aus der Sammlung von D. W. Rasumowski aus den Jahren 1671-1676 (GBL, Inventarnummer 379, Nr. 113), das zunächst den Ritus der Wasserweihe in Hakenschrift und dann den „Gottesdienst für drei Stimmen“ in fünfzeiliger Notation enthält. Trotz des Titels handelt es sich hier nicht um eine echte Dreistimmigkeit. Die Hymnen sind meist einstimmig mit einem Hinweis auf die eine oder andere Stimme (Diskant, Alt, Tenor). Dass es sich um eigenständige einstimmige Gesänge handelt und nicht um einzelne Stimmen eines mehrstimmigen Ganzen, zeigen Inschriften wie die folgende: „Babylonische Alt“ (Blatt 90), „Allerheiligen-Alt“ (Blatt 102). Der erste dieser Hymnen (Psalm 136 „An den Strömen von Babylon“) wird auch in einer Diskantfassung (Blatt 87-89) wiedergegeben, die sich von der Altfassung durch die größere Breite des Gesangs und die Beweglichkeit des melodischen Musters unterscheidet. Die beiden Varianten sind nicht miteinander verbunden. Nur an wenigen Stellen in diesem Manuskript finden wir zweistimmige Episoden, die so etwas wie einen Refrain bilden. Zum Beispiel wird die österliche Majestät „Christus ist auferstanden“ nach einem einstimmigen Alt-„Chor“ (Blatt 85-85 Rückseite) von Diskant und Alt gemeinsam gesungen (die Diskantstimme wird vom Alt gesungen (Blatt 85-86, die Altstimme vom Diskant - Blatt 86-87). In diesen zweistimmigen Episoden überwiegt die Bewegung in parallelen Terzen, und manchmal treten Quart- und Quintenkonsonanzen auf. Das Sticheron „Wenn du willst“ für Diskant und Tenor ist zweimal vorhanden. Am Ende des Manuskripts befindet sich ein Einschub (Blatt 135-135 Rückseite), in dem die Stimmen dieses Sticherons in korrigierter Form ausgeschrieben sind und alle Abweichungen von der Terzparallelität beseitigt sind ².

² N. D. Uspenski gibt dieses Beispiel ohne die Korrekturen an, die der Kompilator des Manuskripts vorgenommen hat (285, 536-538).

Gleichzeitig wird die Existenz der Linien- und Demestvennypolyphonie mit ihrer besonderen Struktur, die sich nicht in die strengen Normen des mehrstimmigen Gesangs einfügte, sowohl durch eine ausreichende Anzahl erhaltener Handschriften als auch durch die Zeugnisse von Zeitgenossen bestätigt, die unbedingtes Vertrauen verdienen. Die Schwierigkeiten bei der Untersuchung dieser Formen hängen mit der Unklarheit über die tatsächliche Praxis des Singens mehrstimmiger Gesänge und die Art und Weise ihrer schriftlichen Aufzeichnung im 17. Jahrhundert.

Die vorrevolutionäre Forschung hat die Linien- und Demestvennypolyphonie meist nur kurz gestreift und auf ihre „harmonischen Unvollkommenheiten“ (226, 216) und die „lärmende und unklare“ Harmonik (158, 85) hingewiesen, die den Hauptgesang verdeckte. Die Beispiele, die sie anführen, sind jedoch trotz der Parallelismen und anderer „Fehler“ in der Intonation, die die Harmonielehre der Schule verbietet, keineswegs von harscher Dissonanz und Klangschärfe geprägt. So besteht zum Beispiel das von Rasumowski in seinem Buch „Kirchengesang in Russland“ (226, 215-216) wiedergegebene Beispiel für vierstimmigen Demestvennygesang aus einer fast ununterbrochenen Folge von Dreiklängen, die sowohl in der Grundstellung als auch in den Appellen vorgetragen werden. Die sich daraus ergebenden Parallelen werden durch das ständige Überkreuzen der Stimmen verdeckt. Manchmal kommen die Stimmen in der Terz zusammen und bilden eine echt klingende Zweistimmigkeit. Diese recht harmonische Stimmkombination wird nur durch einen Unsinn am Ende des Gesangs unterbrochen, der durch das gleichzeitige Erklingen von H und B in verschiedenen Oktaven entsteht (Beispiel 85) ³.

³ N. D. Uspenski gibt diese Probe eine Oktave tiefer wieder (286, 182), wodurch diese Stelle korrigiert wird (Beispiel 86). Die Störung des allgemein weichen Charakters der Intonation in einem kurzen Abschnitt einer der Stimmen scheint jedoch immer noch nicht überzeugend zu sein und lässt auf eine ungenaue Aufnahme schließen.

Das von S. W. Smolenski (255, 87) veröffentlichte Beispiel eines zweistimmigen Liniengesangs hat einen anderen Charakter. Die in der Oberstimme platzierte Hauptmelodie (Weg) wird hier von einer Nebenstimme begleitet, die dann von ihr abzweigt oder wieder in ein Unisono (oder in eine Oktave) übergeht. Meistens entsteht durch die Divergenz der Stimmen ein Terzintervall, gelegentlich gibt es auch Quart- und Quintverhältnisse (Beispiel 87).

Dies ist ein typisches Beispiel für heterophonen Gesang, der eine Art „geteilte Monophonie“ ist. Die Nebenstimme hat keine eigenständige melodische Bedeutung und färbt die melodische Hauptstimme nur geringfügig durch ihren Gesang oder durch die Schaffung einer sich parallel bewegendes „Sekunde“ in einigen Teilen. Diese einfachste Form der Mehrstimmigkeit findet sich häufig im russischen Volksgesang.

Einzelne, mehr oder weniger zufällige Beispiele in den Werken des 19. und 20. Jahrhunderts reichten nicht aus, um allgemeine Urteile über den Charakter der sogenannten frühen russischen Polyphonie zu fällen. In den letzten drei oder vier Jahrzehnten ist eine beträchtliche Menge an Material zusammengetragen worden, das es ermöglicht, dieses Problem viel umfassender und nachweisbarer zu formulieren. Die Studien von M. W. Braschnikow, W. M. Beljajew, N. D. Uspenski, S. S. Skrebkov und W. W. Protopopow haben zwar nicht alle „Rätsel“ der Linien- und Demestvennypolyphonie beseitigt, aber den Weg zu deren Lösung geebnet.

Die Dominanz des melodischen Anfangs ist allen Proben dieses Gesangs gemeinsam. Die den Hauptgesang begleitenden Stimmen „passten“ sich ihm an, unterstützten ihn und bereicherten seinen Klang. Die Harmonie ergab sich aus der Kombination verschiedener melodisch unabhängiger Stimmen und bestimmte nicht im Voraus die Art und Abfolge der Konsonanzen nach festgelegten Regeln. Damit nähert sich die Krjuki-Noten- und Demestvenny-Polyphonie der volkstümlichen Polyphonie an, in der ebenfalls das Melos vorherrscht und die Funktion der Begleitstimmen auf „melodische und lineare Unterstützung der führenden Stimme“ (126, 40) reduziert ist.

In den Krjukki-Noten-„Partituren“ finden sich Anzeichen für die beiden Haupttypen der russischen Volkschorpolyphonie: heterophon und subvokal-polyphon. Ein Beispiel für die erste Art wurde bereits oben angeführt.

I. Korenjew schreibt in seinem Werk über dieselbe Vortragsart und charakterisiert den dreistrophigen Gesang, der „mit einem einzigen Anfang in drei Stufen und Quinten vom Weg abschweift“, d.h. mit einem Unisono beginnt und dann Intervalle von Terz und Quinte bildet. Ein solcher Gesang kann nach Korenjews Meinung weder dem Unisono noch der Polyphonie zugeordnet werden, da er „nicht nach der grammatikalischen Regel korrigiert werden kann“. Es fehlte das, was Korenjew als Grundlage einer „korrekten“ Mehrstimmigkeit ansah, die die Anforderungen der musikalischen Grammatik erfüllt: die harmonische Ausrichtung der auf dem Bassfundament ruhenden Stimmen („aber nur von der unteren Stimme oder Linie aus, denn es ist mächtig, die gleiche Melodie nach dem Rang zu komponieren“). Natürlich fand er im dreistrophigen Gesang mit seiner absoluten Autonomie der Stimmen nichts als „disharmonische Triglasien“.

Das Wesen der subvokal-polyphonen Polyphonie besteht darin, dass die Hauptstimme mit Subvokalisationen „verflochten“ wird, die eine eigenständige melodische Bedeutung erhalten. Diese Subvokalisationen basieren meist auf der freien Variantenbildung der Intonation der Hauptstimme. Sie unterscheiden sich von ihr in der Regel durch eine größere Beweglichkeit und ornamentale Farbigkeit.

Im Allgemeinen kann man davon ausgehen, dass das heterophone Prinzip bei zweistimmigen Strophen-Gesängen in Mehrstimmigkeit häufiger vorkommt, während das subvokal-polyphone Prinzip eher für triolische Gesänge charakteristisch ist. Diese Unterscheidung ist jedoch willkürlich, und es ist nicht unüblich, dass beide Prinzipien in einem einzigen Gesang kombiniert werden.

Die Ähnlichkeit des Strophengesangs mit der russischen Volkspolyphonie ist von mehreren Forschern festgestellt worden (25, 108; 38, 61, 285, 229-231). Aber es ist nicht zu übersehen, was sie voneinander unterscheidet. Die Fixierung aller Stimmen der Strophen-Mehrstimmigkeit schloss die Möglichkeit der freien Improvisation während der Aufführung zwar nicht völlig aus, schränkte sie aber erheblich ein. Auch die Funktionen der einzelnen Stimmen waren im Voraus festgelegt. Während im Gesang der Volkschöre die führende Rolle von einer Stimme zur anderen übergehen konnte, behielt der kanonisierte Gesang, der in einem mehrstimmigen Kirchengesang den „Weg“ darstellte, stets seine vorherrschende Bedeutung. Dies verletzte das Prinzip der Gleichberechtigung der Stimmen, das von J. N. Melgunow, gefolgt von N. E. Paltschikow, J. E. Linewa und anderen als eines der wichtigsten, bestimmenden Merkmale des mehrstimmigen Vortrags eines Volksliedes herausgestellt wurde⁴.

⁴ „Das Lied fließt aus der Summe der Melodien“ (181, VII).

Die Methoden der Intonation im Strophengesang sind viel schematischer und standardisierter als in der volkstümlichen Polyphonie mit ihrem Variantenreichtum und der ständigen Veränderung der Klangdichte je nach Anzahl der tatsächlich erklingenden Stimmen.

Die kontinuierliche Bewegung paralleler Terzverläufe, wie sie im Strophengesang ständig zu finden ist, ist für die volkstümliche Polyphonie untypisch. Kastalski hat darauf hingewiesen, dass bei der Aufführung von Volkschören selten mehr als zwei, drei oder vier Terzierungen hintereinander vorkommen (99, 42) ⁵.

⁵ Nach den Beobachtungen von Berschadskaja ist diese Art der Intonation charakteristisch für Lieder späten Ursprungs, die eine klar definierte melodische Linie und eine gewisse Intonationsstabilität aufweisen (30, 50-51).

In Strophenpartituren hingegen finden wir ganze Ketten davon, die große melodische Strukturen und manchmal den gesamten Gesang umfassen. Im folgenden Beispiel folgt auf den üblichen Unisono-Beginn eine fast ununterbrochene Bewegung in Terzverläufen (wenn man die einzelnen Durchgangslaute nicht mitzählt), die nur am Ende der Zeilen unterbrochen wird, wo die Stimmen in Quinten oder Quartan auseinandergehen (Beispiel 88) ⁶.

⁶ Die Endung in der Quinte ist in diesem Fall zweifelhaft. Sowohl am Ende als auch am Schluss der ersten Zeile ist es naheliegender, die Stimmen im Unisono auf dem C-Ton zusammenlaufen zu lassen.

Parallele Dreiklänge treten oft in der dreistimmigen Intonation auf, die durch die Echewege der darüber und darunter liegenden Teilstimmen gebildet werden. Dies ist z. B. bei der Strophe „Von meiner Jugend an“ des vierten Vokals der Fall, die erstmals von Metallow (158, Blatt 12) veröffentlicht wurde. Parallele Terzierungen in zwei Stimmen, die auf dem anhaltenden Klang der dritten Stimme ruhen, wechseln sich in diesem Beispiel mit der parallelen Bewegung aller drei Stimmen mit gleicher rhythmischer Dauer ab (Beispiel 89).

Terzparallelen sind kein ausschließliches Merkmal des Strophengesangs. Sie sind ebenso charakteristisch für Psalmen und mehrstimmige Quadraphonie, in der der Alt fast ausnahmslos den tenortragenden cantus firmus in der Terz wiederholt. Der wesentliche Unterschied des Strophengesangs bestand darin, dass das Terzverhältnis der Stimmen keine Bassstütze hatte, was dem Klang des Ganzen tonale und harmonische Bestimmtheit verleiht. Außerdem ist die parallele Bewegung der Stimmen in ihm nicht so sequentiell wie in der Psalm- oder mehrstimmigen Quadraphonie, und die Intonation ist von freierem Charakter.

Ein anderer Typus der Strophen-Mehrstimmigkeit, bei dem die Spur in der Mittelstimme durch bewegliche figurative Subvokalisationen nach oben und unten geflochten ist, stellt den Forscher vor größere Schwierigkeiten. Das Prinzip der Unterordnung der Stimmen ist bei ihnen unklar. Dreistrophigkeit dieser Art sind im wahrsten Sinne des Wortes gesprenkelt von Sekundenclustern, die manchmal übereinander gestapelt sind. Ein Beispiel dafür ist die folgende Passage aus der „Dreistrophigkeit“ von W. F. Odojewski (Beispiel 90).

Heute, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, kann uns ein solch hoher Sättigungsgrad des musikalischen Gewebes mit Dissonanzen nicht mehr so beeindrucken wie Odojewski es tat. Aber es ist sehr schwer vorstellbar, dass das russische Volk des 17. Jahrhunderts eine besondere Vorliebe für solche akut dissonanten Konsonanzen hatte. Wir finden in der Musik jener Zeit keine Parallelen zur Polyphonie dieser Art. Der Verweis auf volkstümliche Ursprünge ist in diesem Fall nicht überzeugend. Die Meinung über die scharfe Dissonanz des russischen Volkschorgesangs wird von modernen Forschern widerlegt (30, 34; 126, 68) ⁷.

⁷ Die Bedingungen für die Verwendung von Dissonanzen in der volkstümlichen Polyphonie werden von S. W. Jewsejew (84, 101-103) untersucht.

Eines der charakteristischen Merkmale der volkstümlichen Polyphonie ist der freie Gebrauch von Sekunden, die sprunghaft genommen werden können und nicht nach

den Regeln der Schulharmonik aufgelöst werden müssen. Aber, wie Kastalski schon feststellte, kommen sie immer im schwachen oder relativ starken Takt (99, 36). An den Knotenpunkten der Melodie kommen die Stimmen im Unisono oder in der Oktave zusammen, und in den bekannten und veröffentlichten mehrstimmigen Aufnahmen russischer Volkslieder sind unmöglich mehr als zwei Sekunden hintereinander zu finden. Im obigen Beispiel des dreizeiligen Gesangs sind sie jedoch aneinandergereiht und fallen oft auf die betonten Silben des Textes und der Zeilenenden, was im Volkslied ausgeschlossen ist.

Sekunden- oder Septimtöne entstehen natürlich bei der Vokalisation, wenn ein anhaltender Ton in einer Stimme mit Tönen von kürzerer Dauer in anderen Stimmen gespielt wird, wenn sich Stimmen kreuzen usw. Daneben finden sich in Partiturzeilen eine Reihe von völlig unlogischen und schwer zu intonierenden dissonanten Zusammenstößen von Stimmen, die sich nur durch ein Versehen oder einen Fehler des Schreibers erklären lassen. Zu solchen offensichtlichen Fehlern gehören zum Beispiel die Sekunden- oder Septimenverhältnisse der Stimmen gleich zu Beginn des Gesangs (Beispiel 91).

Der gesunde Menschenverstand legt nahe, dass der E-Ton in der zweiten Stimme zu D korrigiert werden sollte. Dieser ganze Gesang ist ein sehr deutliches Beispiel für einen heterophonen zweistimmigen Gesang, bei dem die untere Nebenstimme, die vom Unisono abzweigt, Terz-, Quart- oder Quint-Intervalle mit der Hauptstimme bildet. In diesem Fall überwiegen die Terzparallelen, und manchmal haben die entstehenden Sekunden einen vorübergehenden Charakter.

In einigen Fällen diktiert die Logik der intonatorischen Entwicklung die notwendigen Anpassungen. Zum Beispiel hat die erste Zeile des Hymnus „Ehre sei Gott in der Höhe“ die folgende Wendung mit zwei aufeinanderfolgenden Sekunden (Beispiel 92). Derselbe Sprechgesang, der in der Zukunft viele Male wie ein Refrain wiederholt wird, wird jedes Mal von Terzen von oben und unten begleitet, was zu einer Folge von parallelen Dreiklängen führt (Beispiel 93). Parallele Dreiklänge finden sich in diesem Gesang auch in anderen Formen (Beispiel 94).

Es besteht kein Zweifel, dass es sich im ersten Fall einfach um einen Fehler handelte, der dazu führte, dass die Oberstimme für eine Sekunde „rutschte“. Sänger, die mit der Tradition vertraut waren, hatten keine Schwierigkeiten, solche Fehler in den Manuskripten zu korrigieren. Man kann sich nur über die unkritische Haltung mancher Forscher gegenüber den Quellen wundern, die solche Absurditäten vorbehaltlos wiedergeben.

Man kann jedoch nicht alle „Seltsamkeiten und Starrheiten“ der Strophenpolyphonie allein durch zufällige Erfindungen erklären. Es muss einen gemeinsamen Schlüssel für ihre Lesart gegeben haben.

Der erste, der eine solche Tonart fand, war Braschnikow, der die Aufmerksamkeit auf eine besondere Art von Markierungen lenkte, die in einem der theoretischen Handbücher der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts „Spritzer oder Kreuz“ genannt wurden. Ihre Bedeutung liegt in der Transposition der hohen Töne, die zum Bereich der dunklen und hellen Konsonanzen gehören, um eine Quarte nach unten (38, 24). Diese Noten sind in den Krjuki-Noten-Partituren sehr häufig zu finden und weisen auf die Notwendigkeit hin, bestimmte Abschnitte einer bestimmten Stimme zu transponieren. Auch der rhythmische Aspekt der Stimmen bedarf einer Korrektur, da sie beim wörtlichen Lesen nicht miteinander übereinstimmen und ihre Dauer ungleich zu sein scheint.

Die Frage einer besonderen Art von zusätzlichen Noten, die auch als „seltsam“ bezeichnet werden, wurde von A. W. Konotop ausführlich behandelt (109; 110). Wenn diese Beobachtungen auch nicht alle Schwierigkeiten einer getreuen und genauen Lektüre der Krjuki-Noten-Partituren beseitigen können, so weisen sie doch den Weg zur Lösung dieses Problems.

Die von Braschnikow vorgeschlagene Transpositionsmethode wurde von S. S. Skrebkow, W. W. Protopopow und anderen erfolgreich bei der Entzifferung der Krjuki-Noten-Polyphonie angewendet. Zur Veranschaulichung ein kurzes Beispiel eines zweistimmigen Gesangs, der durch eine kontinuierliche Reihe von parallelen Sekunden dargestellt wird. Wenn er genau so gesungen wird, wie er aufgenommen wurde, entsteht ein sehr ungewöhnlicher und bizarrer Effekt (Beispiel 95 a). Wird jedoch die untere Stimme um eine Sekunde nach oben verschoben, ergibt sich ein fast ununterbrochener Unisono mit gelegentlichen Terzverläufen, und nur einmal erscheint eine kleine Sekunde als Ergebnis einer Verzögerung (95b).

Auf der Grundlage der Übertragung von Stimmen auf eine Quarte (eine Konsonanz) oder eine Sekunde (zwei Konsonanzen), die durch die Struktur der gemeinsamen Klangordnung ermöglicht wird, ist es einfach, die Quart-Quint-Konsonanzen zu erklären, die in den Proben des dreistimmigen Gesangs reichlich vorhanden sind, insbesondere in den Schlusswendungen. W. M. Beljajew betrachtet diesen Konsonanztyp als die Grundlage der frühen russischen Polyphonie, in der er „die gleiche Rolle spielt wie der Diskant in der westeuropäischen Kontrapunktstruktur“: „Wir halten“, so der Forscher, „die Quart-Quint-Akkordbasis der Polyphonie erstens für absolut legitim und zweitens für charakteristisch für eine frühere Entwicklungsstufe des harmonischen und kontrapunktischen Stils als die „Diskant“-Stufe seiner Entwicklung“ (25, 75).

Beljajew neigt wie einige andere Forscher dazu, die Polyphonie dieses Typs als eine hoch entwickelte Kultur zu betrachten, die auf jahrhundertealten Traditionen und Normen des musikalischen Schreibens beruht. Seiner Meinung nach existierte die Strophen- und Demestvenny-Polyphonie bereits in der Mitte des 15. Jahrhunderts, und das 16. Jahrhundert war „die Zeit, in der sie bereits in entwickelten und fertigen Formen existierte“ (25, 73). Uspenski ist in dieser Frage etwas vorsichtiger und stellt fest, dass verschiedene Formen des Strophengesangs „sowie ein besonderer Stil des Demestvenny mehrstimmigen Gesangs bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden sind...“ (285, 228). Doch weder für diese noch für die andere Sichtweise gibt es Belege, abgesehen von einer sehr subjektiven und verkrampften Interpretation bestimmter Stellen in den Quellen. Der Begriff „Strophe“ oder „Dreistrophigkeit“ findet sich in keiner Quelle vor dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts. Die Manuskripte, die Beispiele für diesen Gesang enthalten, stammen alle aus dem Ende des 17. und sogar aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts⁸.

⁸ Nach D. W. Rasumowski schrieb „ein Kirchenschreiber Iwan Konjuchowski um 1640 ein zeilenloses zweizeiliges Manuskript auf 600 Seiten“ (225, 87). Aber Rasumowski gibt keine genaueren Informationen über „dieses Manuskript“. Braschnikow macht darauf aufmerksam, dass alle Krjuki-Noten-Partituren Zeichen haben und daher nicht vor 1668 erschienen sein können (38, 20).

Wenn wir uns also auf positive dokumentarische Daten stützen, sollten wir die Strophenpolyphonie als ein Phänomen betrachten, das dem mehrstimmigen Gesang chronologisch nahe steht. Schon Metallow vertrat die Ansicht, dass der Strophengesang unter dem Einfluss des mehrstimmigen Gesangs entstanden sei und nur eine Variante des letzteren darstelle. Diese Ansicht wird auch von Braschnikow geteilt, demzufolge „der „polyphone“ Strophen-Krjuki-Noten-Gesang einer der Typen

des mehrstimmigen Gesangs ist, d.h. vom technischen Standpunkt aus gesehen die primitivste Form desselben“ (38, 60).

Hinzu kommt, dass es in der Mitte des Jahrhunderts keine klare Unterscheidung zwischen den Begriffen „Strophen-“ und „mehrstimmigen Gesang“ gab.

Jede Art von mehrstimmigem Gesang wurde „Strophe“ genannt. So wird in dem offiziellen Bericht über die Ankunft einer Gruppe ukrainischer Sänger in Moskau im Jahr 1652 Fjodor Termopolski als „Meister des Strophengesangs“ bezeichnet. In der Ukraine gab es jedoch nie eine Strophenpolyphonie, so dass es sich in diesem Fall offensichtlich nicht um Strophengesang, sondern um mehrstimmigen Gesang handelt. Die gleiche Mehrdeutigkeit der Terminologie wird auch durch die folgende Passage aus dem Brief an das iberische Kloster im Zusammenhang mit der Ankunft des Patriarchen Nikon im Jahr 1657 belegt: „Lassen Sie aus den Brüdern einen Partes wählen..., damit alle Strophen gesungen werden können, obwohl es zu viele sind“ (14, 288). Aus den Urkundentexten lässt sich oft nicht hinreichend klar ersehen, welche Art von Mehrstimmigkeit gemeint ist⁹.

⁹ „Moderne Sänger, die nicht singen“, bemerkt Rasumowski, „verstanden unter dem Namen des Strophengesangs den mehrstimmigen Gesang, den Choroecos, und unter dem Namen des Strophengesangs - die bekannte Stimme, den Part“ (226, 214). P. W. Arawin (17) berichtete über einen der bisher unbekanntesten Meister des mehrstimmigen Gesangs, Iwan Ignatjew, der 1641-1652 Diakon der Werchospassky-Kirche im Palast war. Möglicherweise gehörte Ignatjew zu den ältesten Verfechtern des polyphonen Mehrstimmigkeitstyps, den sie bereits in den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts am Moskauer Hof förderten.

All dies führt zu der Schlussfolgerung, dass die Strophen- und Demestvenny-Polyphonie keinen abgeschlossenen, entwickelten Stil mit festgelegten konstruktiven Regelmäßigkeiten darstellte. Sie war eine Übergangsform, in der Elemente des Alten und des Neuen widersprüchlich miteinander verwoben waren. Die Prinzipien des polyphon-harmonischen Denkens kollidierten mit der langen Gewohnheit des rein melodischen Denkens, das die einzelne Stimme als etwas ganz Eigenständiges und Abgeschlossenes betrachtete. Mehrere oder zumindest zwei Stimmen zu einem Ganzen zu vereinen, erforderte eine gewisse Geschicklichkeit und Ausbildung, die den Sängern noch fehlte. Es wurde viel improvisiert, und einige allgemeine Prinzipien der Stimmkombination wurden rein empirisch gefunden. Daher die vielen offensichtlichen Unbeholfenheiten und Ungereimtheiten in den Strophen-„Partituren“, die offenbar während der Aufführung auf der Grundlage unausgesprochener Regeln oder des einem Volkschor innewohnenden Gemeinschaftsgefühls angepasst wurden.

In einigen Beispielen von Strophengesängen begegnet uns trotz der Freiheit der Intonation und des Fehlens „korrekter“ harmonischer Sequenzen bereits ein recht deutlich ausgeprägter Sinn für Tonalität. Es gibt keinen Grund, sie einem späteren Stadium in der Entwicklung der Polyphonie zuzuschreiben, wie es Beljajew tut (25, 109), da man in denselben Manuskripten und manchmal sogar während eines Gesangs eine reichlich mit Dissonanzen gefüllte Exposition und daneben eine klare harmonische Struktur mit einer Vorherrschaft des Terz- oder Diskantparallelismus finden kann.

In der Praxis einiger Kirchenchöre wurde der Strophengesang bis fast zur Mitte des 18. Jahrhunderts beibehalten. Es gibt Informationen, dass 1737 in der Moskauer Kirche von Kosmas und Damian auf der Taganka dreistrophig gesungen wurde, mit der Aufteilung der Stimmen in Weg, unten und oben (226, 218). Später geriet diese

Art des Gesangs in Vergessenheit und ihr Geheimnis ging verloren. Der Autor des Bortnjanski zugeschriebenen „Projekts zum Druck des altrussischen Krjuki-Noten-Gesangs“ schrieb: „Was den dreistrophigen Gesang betrifft, so gibt es noch Manuskripte davon, aber selbst die besten Altgläubigen können ihn nicht hervorbringen“ (218, 5). Die „altgläubigen Experten“ werden hier nur beiläufig erwähnt. Die Altgläubigen, die der alten Tradition treu geblieben sind, haben den mehrstimmigen Gesang nicht akzeptiert und singen bis heute nur einstimmig. Ihre ablehnende Haltung gegenüber allen liturgischen Reformen und Neuerungen erstreckte sich offensichtlich auch auf den Gesang, der in den Augen der strengen Hüter des Altertums eine neumodische „Extravaganz“ war.

In der relativ kurzen Zeit ihres Bestehens konnte sich die Strophenpolyphonie nicht tief in der russischen Musikkultur verwurzeln und wurde bald vom mehrstimmigen Gesang verdrängt, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts immer mehr Anhänger fand.

Das Repertoire des mehrstimmigen Gesangs umfasst die gesamte Grundpalette des kirchlichen Liedguts, gruppiert in Zyklen nach ihren einzelnen Typen oder in Form ganzer liturgischer Sequenzen - „Gottesdienste“. Die Beispiele dieses Gesangs sind sowohl im Umfang als auch im Grad der Komplexität der polyphonen Textur vielfältig - von einfachsten vierstimmigen Gesängen rein harmonischer Struktur bis hin zu ausgedehnten konzertanten Kompositionen mit 8, 12, manchmal sogar 24 unabhängigen Stimmen, mit ausgiebigem Gebrauch imitatorischer Polyphonie, mit unterschiedlichen kontrastierenden Abschnitten, die sich im Material, im Charakter der Darstellung, in der Stärke und Dichte des Klangs voneinander unterscheiden.

Harmonisierungen des Krjuki-Noten-Gesangs

Die „massenhafteste“ und am weitesten verbreitete Art des mehrstimmigen Gesangs waren Bearbeitungen von Melodien des Krjuki-Noten- und anderer traditioneller Gesänge. Meistens waren sie vierstimmig, aber es gab auch Bearbeitungen für acht und mehr Stimmen. Diese Art von mehrstimmigem Gesang steht in vielerlei Hinsicht der Strophenpolyphonie nahe. Manchmal wurden dreistrophige Gesänge durch eine Überarbeitung in mehrstimmigen Gesänge umgewandelt, indem die Stimmführung geordnet und eine vierte Stimme hinzugefügt wurde. In der Regel war diese zusätzliche Stimme ein Diskant¹⁰.

¹⁰ Weitere Informationen zu ähnlichen Umarbeitungen eines dreistrophigen in ein vierstrophiges Partstück siehe 285, 338-339.

Es ist möglich, dass die notierte S. S. Skrebkov die melodische Neutralität und Unabhängigkeit der Oberstimme bemerkte, die nur ein „harmonisches Echo“ war, das den Klang eines Akkords ergänzte oder den Hauptton verdoppelte (254, 60). Die mehrstimmige Quadrophonie basierte also im Wesentlichen auf drei Stimmen, während die Oberstimme oft ein fakultatives Anhängsel war, dessen Fehlen die harmonische Struktur und die Vollständigkeit des Klangs brach¹¹.

¹¹ W. M. Metallow macht darauf aufmerksam, dass viele Stimmensätze des mehrstimmigen Gesangs die Diskantstimme nicht enthalten. Dies deutet seiner

Meinung nach darauf hin, dass die Dreistrophigkeit auch in der Zeit der Dominanz des Mehrstimmigkeitsstils die bevorzugte Form des Gesangs blieb (160, 848).

Die Funktionen der einzelnen Stimmen waren klar definiert. Der Tenor, der den Hauptgesang beherbergte und als Cantus firmus diente, übernahm die Rolle des „Weges“. Die Unterstimme war, wie der Basso continuo, das harmonische Fundament, das den Charakter und die Abfolge der Konsonanzen bestimmte. Die Altstimme bildete in der Regel das obere Terz-Echo zur Melodie des Tenors, und diese Stimmen konnten sich frei kreuzen, so dass der Tenor oft oben und der Alt unten war. Der Diskant hing vom Bass und seinem Verhältnis zu den beiden Mittelstimmen ab. Manchmal jedoch tauschten Diskant und Alt die Rollen, und in solchen Fällen konnte die Oberstimme nicht in der Terz, sondern in der Sexte mit dem Tenor gehen.

Jeder Ton der Melodie, die die Grundlage des Gesangs bildete, wurde harmonisiert. Der Bass stand an erster Stelle, dann folgte der Alt und zuletzt der Diskant. Einige Manuskripte, die unvollendete Werke enthalten, zeugen von dieser Reihenfolge der Harmonisierung. So, in der vierstimmigen Notenlinie des Jahres 1700 (GIM, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 375), die partiturartig ausgelegt ist, sind auf den Blättern 9-13 nur zwei Stimmen - Tenor und Bass - aufgezeichnet, die oberen beiden Zeilen sind leer geblieben. Auf den Blättern 135 Rückseite -136 sind die drei unteren Zeilen ausgeschrieben, während die obere, die für den Diskant bestimmt war, leer ist. Auf den Blättern 252 Rückseite -267 ist ein Tenor ausgeschrieben, während die nicht ausgefüllten Zeilen - eine unten und zwei oben - auf eine vermutete vierstimmige Harmonisierung hindeuten.

Die Harmonik war vollständig dreistimmig - ein Septakkord konnte in kadenziellen Wendungen durch Nachsingen entstehen, und der Dreiklang wurde hauptsächlich in der Grundstellung verwendet. Nachdem der Bass den Cantus firmus des Tenors ersetzt hatte, war das harmonische Gerüst des Gesangs also bereits klar umrissen, und es war nicht schwer, die anderen Stimmen mit ihm zu verbinden.

Die gleichmäßige Bewegung aller Stimmen wurde manchmal durch den sogenannten „ausgezeichneten“, d.h. figurierten Bass variiert. Der Grad der Sättigung des Basses mit Figurationen variierte. Die meisten von ihnen umfassten nur kleine Abschnitte, aber es gibt auch solche Gesänge, in denen der Bass von Anfang bis Ende exzellent gestaltet ist. Ihre Ausführung erforderte natürlich eine gut entwickelte Gesangstechnik und große Beweglichkeit der Stimmen.

Trotz des streng konsonanten Charakters solcher Arrangements weisen sie noch viele archaische Züge auf. Das Grundprinzip der Harmonisierung, das bei jedem Ton des Cantus firmus einen Harmoniewechsel verlangte, führte zu dem Eindruck einer instabilen Tonwanderung und ständiger Schwankungen der Harmoniefärbung. Die kadenziellen Wendungen am Ende der Zeilen dienten als klangliche Stützen. Diese Wendungen unterteilten den gesamten Gesang in einzelne vollständige Abschnitte. Es gab keinen allgemeinen Tonplan, und der Gesang konnte in einer anderen tonalen Sphäre enden als in der, in der er begann. Die Hauptaufgabe der Harmonik bestand darin, die harmonischen Stützpunkte der Melodie zu betonen, die im Tenor lag. Die harmonische und intonatorische Struktur der Melodie bestimmte bis zu einem gewissen Grad die Wahl und die Reihenfolge der Konsonanzen. Gleichzeitig erfuhr die Grundmelodie unter dem Einfluss einer ihr fremden akkordisch-harmonischen Struktur eine unvermeidliche Verwandlung, und es wurden Gravitationskräfte hervorgehoben, die nicht durch die lineare Beziehung der Töne, sondern durch ihre Bedeutung als akkordische Schritte im allgemeinen Stimmenkomplex bestimmt

waren. Auch die metrische Freiheit, die dem Krjuki-Noten-Gesang eigen ist, ging verloren; der Gesang wurde in den Rahmen eines einheitlichen metrischen Schemas gezwängt, das einem bestimmten Taktmaß gehorcht, das zwar nicht in der Tonart angegeben ist, aber in der Musik selbst deutlich zum Ausdruck kommt¹².

12 Die Einführung von rhythmischen „Korrekturen“ in die Melodie des Krjuki-Noten-Gesangs wurde von Diletzki empfohlen: „Noten und Gesang, der keinen perfekten Takt hat, können in einen perfekten Takt übertragen werden.“ (74, 293).

Betrachten wir einige Beispiele für eine solche Harmonisierung. Zitieren wir den Anfang des zweiten Sticherons aus dem Zyklus der mehrstimmigen Evangelien-Stichera in GIM, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 757, aus den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts (Beispiel 96)¹³.

¹³ Die einstimmige Fassung des Evangeliensticherons, die als Cantus firmus für diese Bearbeitung diente, ist in der Sammlung GBL, Inventarnummer 379, Nr. 20 mit dem Vermerk: „Übersetzung von Dimitri Permjak“. Diese Sammlung gehört an die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, aber dieselbe Fassung findet sich auch in früheren Gesangshandschriften (GPM, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 195, 196, 214). Es ist möglich, dass die vierstimmige Anordnung dieses Gesangszyklus dem Diakon Dmitri Permjak gehörte.

Die Tenormelodie in diesem Teil des Gesangs basiert auf den Klängen des D-G-Tetrachords und berührt nur gelegentlich den tieferen benachbarten C-Ton. Das wichtigste harmonische Muster ist der D-Ton, der in diesem Abschnitt viele Male und in immer länger werdenden Abständen wiederholt wird. Seine Bedeutung als Bundzentrum wird durch die wiederholte Intonation der D-F Terz mit der Bewegung der Melodie vom oberen zum unteren Ton unterstrichen. In der vierstimmigen Anordnung bleibt die Tonalität jedoch bis zum Ende der Struktur unklar, und erst die eutektische Kadenz in harmonischem d-Moll, die die Linie abschließt, schafft ein Gefühl der vollständigen Stabilität. Davor wird der Klang von D entweder als Terz eines Dreiklangs in B oder als Quinte eines Dur-Dreiklangs aus G interpretiert¹⁴.

¹⁴ Gegenüber der durch die kadenzartige Wendung behaupteten d-Moll-Tonika führt dieser Dreiklang eine dorische Färbung ein.

Wenn ein Moll-Dreiklang auf D auftaucht, entfernt sich der Autor der Harmonisierung schnell von ihm, um ein Gefühl der zumindest vorübergehenden Stabilität zu vermeiden. Dem Ton D im Cantus firmus steht der obere Ton des Tetrachords G gegenüber, auf den die Melodie im Anfangsgesang (bei den Worten „mit Frieden“) zueilt. Dieser Klang wird hier durch den C-Dur-Dreiklang harmonisiert, der im allgemeinen Kontext als die Dominante von F-Dur wahrgenommen wird. Unter dem Gesichtspunkt des entwickelten tonalen Denkens erscheint der g-Moll-Dreiklang, der durch den wiederholten Aufstieg zum gleichen Ton auf den Silben „pri-sche“ gegeben ist, natürlicher. Es ist möglich, dass in diesem Fall bewusst der Zweck verfolgt wurde, zwei melodische Phrasen zu kontrastieren. Oft wurde die Harmonisierung jedoch durch das Stimmverhalten bestimmt, und ständige Abweichungen von der tonalen Grundstruktur wurden durch die Notwendigkeit verursacht, die Harmonie bei jedem Ton der melodischen Hauptstimme zu ändern. Dies schloss frei zugelassene parallele Quinten, Oktaven und Dreiklänge nicht aus, die in dem untersuchten Beispiel in ausreichender Zahl vorkommen.

Das dritte Sticheron aus demselben Zyklus zeichnet sich durch eine klarere tonale Struktur aus. Sie ist dadurch gekennzeichnet, dass der Tenor vom Diskant wiederholt, während der weniger melodisch bewegliche Alt zur Ausfüllung der Harmonie dient. Dieses Umdenken in Bezug auf die Funktionen der beiden Oberstimmen war ein Schritt zur Befreiung von der Dominanz des Cantus firmus, der mit der Melodie des Krjuki-Noten-Gesangs verbunden ist. Wenn die Altstimme, die ungefähr in der gleichen Tessitur wie der Tenor erklang und sich oft mit ihm kreuzte, dazu beitrug, die führende Stimme zu betonen, so schien die Verlagerung der zweiten Stimme in das obere Register die Tenormelodie in den Hintergrund zu drängen. Sie wurde nicht mehr als Grundlage des Gesangs wahrgenommen, sondern als Verdoppelung der darüber liegenden melodischen Hauptstimme.

Im obigen Sticheron stehen Diskant und Tenor meist in parallelen Sexten, manchmal reicht der Abstand zwischen ihnen bis zu einer Dezime. Die wiederholte Bewegung der Melodie der Oberstimme von der einleitenden Strömung zur Tonika begünstigt eine klare Behauptung der C-Dur-Tonalität im ersten Satz. Die abschließende melodische Wendung mit einem raschen Anstieg zu einer Dur-Sexte von Stufe V zu Stufe III, die für die Krjuki-Noten-Gesangsmelodie (Beispiel 97) untypisch ist, klingt besonders hell.

Es folgt eine Abweichung in paralleles Moll mit einem Halt auf der halben Kadenz (Beispiel 98).

Diese Wendung, die mehrmals hintereinander wiederholt wird, führt ein Element der harmonischen Variation ein. Insgesamt ist der Gesang jedoch durch eine leichte Dur-Färbung gekennzeichnet. Die allgemeine Zugehörigkeit zur Dur-Tonart des Klangs wird durch die Anhebung der Terz des Dreiklangs bei den Kadenzwendungen auf den Stufen II und VI unterstrichen (Beispiel 99).

Trotz der relativen klanglichen Sicherheit des Sticherons bleibt der Eindruck ambivalent. Das Stimmverhalten ist gehemmt und schleppend, die Klangfarbe zähflüssig und eintönig.

Ein entscheidender Bruch mit der alten Gesangstradition konnte nur erreicht werden, wenn der cantus firmus, der auf den kanonisierten Melodien der alten Gesänge basiert, aufgegeben wurde, wenn die Musik des Gesangs unabhängig von vorgegebenen Mustern geschaffen wurde. Solche Gesänge haben eine viel größere innere Integrität und Einheitlichkeit des Stils. Der Widerspruch zwischen der sich frei entfaltenden Melodie des Hauptgesangs und dem harmonischen und metrisch-rhythmischen Schema, in das sie immer mehr oder weniger gezwungen wurde, ist aufgehoben.

Autoren-Partituren

Hier ist das einfachste Beispiel für einen mehrstimmigen Gesang, der von einem unbekanntem Autor komponiert wurde, ohne sich auf die Melodien des traditionellen liturgischen Fundus zu stützen: ein Ostersticheron aus der Sammlung des GIM, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 1417, aus den frühen 70er Jahren des 17. Jahrhunderts ¹⁵.

¹⁵ Die Grundlage für die Datierung der Sammlung ist die darin enthaltene Hommage an Zar Alexej Michailowitsch. Im Text werden die Namen der Zarin Natalia und des Patriarchen Ioassaph genannt (und die Bassstimme heißt nicht er, sondern Pitirim).

schütze dein Volk“, die im Geiste der Chorpsalmodie vorgetragen werden. Bei den Worten „und segne“ gibt es eine Imitation in den beiden unteren Stimmen, die teilweise von den oberen Stimmen aufgegriffen wird. Interessant ist der imitierende Appell der Stimmen zu Beginn der nächsten Formation auf das Wort „Sieg“, dessen mehrfache Wiederholung wie ein Schlachtruf klingt. Die weiteren Abschnitte behalten eine kontinuierliche vierstimmige Exposition mit überwiegend akkordischer Struktur bei, die nur leicht durch eine Figur im Bass gefärbt wird, die auf dem staccato aufsteigenden Muster der ersten Imitation basiert. Der Schluss mit einer unerwarteten Kadenz in der Dominantskala klingt nicht sehr überzeugend.

Das gleiche „Konzert in Miniatur“ ist der Requiemgesang „Ich weine und schluchze“ aus derselben Handschrift (GIM, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 1417), der durch seine melodische Ausdruckskraft, Wärme und Gefühlsdurchdringung beeindruckt (Beispiel 102) ¹⁷.

¹⁷ In der Folge wurden mehrere konzertante Werke zu diesem Text komponiert. Eines davon wurde veröffentlicht (154).

Der Wechsel zwischen dem vollen vierstimmigen Satz und verschiedenen Kombinationen von drei Stimmen mit der pausierenden vierten Stimme ist in gewisser Weise vergleichbar mit dem Wechsel zwischen Tutti und konzertierenden Episoden in großen polyphonen Konzertkompositionen. Diese konzertanten Abschnitte zeichnen sich im herkömmlichen Sinne durch eine größere melodische Weichheit und Melodie aus, während der Charakter der Musik in den Strukturen, die auf dem kompakten Klang aller Stimmen basieren, neutraler, emotional zurückhaltender und allgemeiner ist. Einige besondere Ausdruckstechniken wurden erfolgreich angewandt, wie die Pausen zwischen den ersten Phrasen oder der Appell des Basses an die anderen Stimmen bei den Worten: „Was?“ - „Oh Wunder!“

Die höchste Errungenschaft der russischen Musik am Ende des 17. Jahrhunderts war das Partes-Konzert, ein groß angelegtes Werk für A-cappella-Chor, das aus einer Reihe von kontrastierenden, miteinander verbundenen Episoden besteht. In dieser Gattung zeigte sich das hohe kompositorische Können der russischen Komponisten für mehrstimmigen Chor am deutlichsten, und es traten einige interessante und farbige kreative Persönlichkeiten hervor.

Die Form des Konzerts beruhte auf der Gegenüberstellung verschiedener Expositionstypen und Stimmgruppen: kleine Ensembles hoben sich von der allgemeinen Masse ab und kontrastierten mit der kompakten akkordisch-harmonischen Struktur, die einen dichten, massiven Klang bildet. Damit die Kontraste jedoch deutlich zum Ausdruck kommen und vom Ohr wahrgenommen werden konnten, waren große Chorkompositionen notwendig, obwohl die Anzahl der Stimmen an sich noch kein ausreichendes Merkmal für die Bestimmung des Stils eines Konzerts ist. Meister der Partes-Polyphonie komponierten manchmal acht- oder zwölfstimmige Werke in der üblichen akkordisch-harmonischen Anordnung des Chortyps ¹⁸.

¹⁸ Siehe z. B. N. Kalaschnikows zwölfstimmigen „Nachtgottesdienst“ (133, *zwischen 104 und 105*).

In seiner Grammatik verwendet Dilezki den Begriff „Konzert“ vor allem im Sinne einer Kompositionsmethode, einer Methode der musikalischen Präsentation, während er den Begriff „Motette“ zur Definition der Gattung verwendet. Diese Bezeichnung umfasste eine Reihe von stilistisch heterogenen Arten von Kirchenmusik, die nicht

zum obligatorischen festen Bestandteil des Gottesdienstes gehörten. „Motette“, schreibt ein zeitgenössischer deutscher Forscher, „konnte im 17. und 18. Jahrhundert fast jedes geistliche und weltliche Vokalwerk in lateinischer Sprache genannt werden, mit Ausnahme der Messe und des Oratoriums Im protestantischen Norden fiel die Beschränkung auf den lateinischen Text weg...“ (333, 656). Als eine Art Festgesang, der für besondere Anlässe bestimmt war, unterschied sich die Motette von den „gewöhnlichen“ Gesängen durch einen größeren Umfang und eine größere Reichhaltigkeit und Vielfalt der musikalischen Ausdrucksmittel. Sie war eine „Hochkunst“, die neben der einfachen und bescheidenen „liturgischen Gebrauchsmusik“ existierte, die meist anonym war und nicht über die etablierte Tradition hinausging. Die Motette war in ihren Mitteln nicht durch strenge kanonische Vorgaben eingeschränkt und bot mehr Möglichkeiten für eigenständige Kreativität.

Die Entwicklung der Motette im 17. Jahrhundert war durch eine Fülle von stilistischen Strömungen und musikalischen Kompositionsformen gekennzeichnet. Einerseits entwickelte sich die Tradition der strengen A-capella-Chorpolyphonie, die auf dem Werk Palestrinas beruhte, weiter - der „stile osservato“, der „authentische“, „wahre“ Stil, der offiziell vom Vatikan unterstützt wurde; andererseits wurden zunehmend neue Motettenformen entwickelt: die ein- oder mehrstimmige Solomotette mit digitalisiertem Bass, ähnlich der florentinischen Monodie, und das monumentale mehrchörige Konzert, das an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert im Werk der Meister der venezianischen Schule, Andrea und Giovanni Gabrieli, entwickelt wurde. Der „luxuriöse Stil“ („stilus luxurians“) der venezianischen Schule mit seinen lebhaften koloristischen Effekten, seiner Neigung zu großen Klangmassen, Klangfarben- und Texturkontrasten verkörpert die Hauptmerkmale der barocken Stilistik in vollem Umfang. Das Prinzip des Kontrastes wird zum wichtigsten formgebenden Prinzip im Gegensatz zur harmonischen Schlankheit und Einheitlichkeit der Renaissancekunst. „Die Liebe zum strukturellen Kontrast“, bemerkt F. Blume, „steht in völligem Widerspruch zu den konstruktiven Prinzipien der „ars perfecta“ („vollkommene Kunst“) der Renaissance“ (327, 213).

Im Gegensatz zur Polyphonie des strengen Stils, die auf der melodischen Unabhängigkeit und Gleichheit aller Stimmen beruhte, wird im konzertanten Stil¹⁹ das Stimmverhalten weitgehend durch den harmonischen Plan bestimmt.

¹⁹ J. Gandschin erweitert diese Definition auf die gesamte Barockzeit in der Musik (344).

„Die Akkordfolgen entstehen nicht als sekundäres Ergebnis der linearen Entwicklung der Stimmen, sondern die Bewegung der Stimmen selbst ist auf die Bildung von Akkorden gerichtet“ (326, 1307). Dabei werden die Funktionen der Stimmen klar unterschieden. Die Oberstimme, die den melodischen Anfang trägt, und der Bass, der das harmonische Fundament bildet, nehmen eine führende Stellung ein, während die Mittelstimmen oft nur zur Ausfüllung der Harmonie dienen. In Werken mit einer großen Anzahl von Stimmen werden diese in der Regel entsprechend ihrer Stellung bei der Bildung der Akkordstruktur in Paaren zusammengefasst. Im Wesentlichen herrscht die homophone Struktur vor, die durch Elemente der Mehrstimmigkeit gefärbt und belebt wird. Die Gegenüberstellung von Strukturen mit dichtem Akkordgefüge und klanglich transparenteren imitierten Episoden ist eines der wichtigsten Gestaltungsmittel in einem barocken Chorkonzert.

Die Einführung von Instrumenten in das mehrhörige venezianische Konzert bereicherte die Gesamtklangfarbe und bot zusätzliche Möglichkeiten zur Schaffung einer Vielzahl von Klangfarben- und Texturkontrasten. Im Barock erlangte die Instrumentalmusik erstmals eine eigenständige Bedeutung und setzte sich zeitweise sogar gegen die Vokalmusik durch. „Wenn man in der vorbarocken Zeit“, schreibt W. Gurlit, „von Musik sprach, verstand man darunter fast ausschließlich gesungene Musik, die vom gregorianischen Choral bis zur altniederländischen Chorpolyphonie eine einzige gesamteuropäische Musiksprache bildete. Im Gegenteil, wenn man in der Barockzeit von Barockmusik sprach, verstand man darunter zunehmend gespielte Musik, instrumentale Polyphonie“ (342, 229). Gerade die Entstehung des Konzertstils steht im Zusammenhang mit der üppigen Blüte des Instrumentalismus in dieser Epoche in seinen verschiedenen Formen und Ausprägungen (355, 81). Die Verbindung von vokalen und instrumentalen Anfängen war eines der wesentlichen Merkmale des venezianischen Chorkonzerts. Chorstimmen und Instrumente traten darin sowohl gemeinsam auf und bildeten ein klangreiches, vielfarbiges Tutti, als auch getrennt, in allen möglichen Kombinationen und Zusammenstellungen. Die Strophen des Gesangs konnten durch instrumentale Zwischenspiele getrennt werden, und manchmal wurde eine einleitende Sinfonia eingefügt. Auch die Art und Weise, wie die Chöre komponiert wurden, wurde von der instrumentalen Textur beeinflusst. Im 16. Jahrhundert wiesen die Werke der solistischen Instrumentalmusik oft noch deutliche Züge der Abhängigkeit von der Vokalpolyphonie auf. Im „konzertierenden Stil“ ändert sich das Verhältnis. Elemente der sich entwickelnden instrumentalen Virtuosität durchdringen verschiedene Gattungen der Vokalsolomusik und der Chormusik. Dies äußert sich in der größeren Beweglichkeit der Stimmen, in der Fülle von langen und technisch komplexen Rouladen.

Die Gattung des Chorkonzerts, die in Venedig entstand, verbreitete sich schnell im übrigen Italien (vor allem im Norden) und dann in anderen europäischen Ländern. In Deutschland wurde die Gattung bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts bekannt. Zu ihren ersten Befürwortern und Propagandisten gehörte der maßgebliche Musiktheoretiker, Lehrer und bekannte Komponist M. Pretorius²⁰.

²⁰ „Pretorius und Schein“, bemerkt Blume, „betrachteten die mehrhörige Musik als unübertroffen und sahen in ihr das Ebenbild der himmlischen Chöre“ (326, 1328).

In der deutschen Musik erreichte die Gattung des Chorkonzerts mit G. Schütz ihren Höhepunkt. Der „Concerto-Stil“ wurde auch von der englischen Hymne aufgegriffen. Im Osten Europas wurden die herausragendsten Werke dieser Art von polnischen Komponisten geschaffen.

Im 17. Jahrhundert knüpfte Polen enge musikalische Beziehungen zu Italien, insbesondere zu Venedig. Prominente italienische Meister wirkten in Warschau und anderen wichtigen polnischen Musikzentren, während Werke polnischer Komponisten durch gegenseitige Besuche und den Austausch kreativer Leistungen in Italien bekannt wurden. Nach 1600 entwickelte die polnische Musik neben der strengen Chorpolyphonie auch den neuen vokalen und instrumentalen Stil der barocken Motette in ihren beiden Spielarten: das Solokonzert, in dem die Stimmen mit den Instrumenten in virtuoser Geläufigkeit und Freiheit bei der Ausführung schwieriger Passagen wetteiferten, und große mehrhörige Kompositionen mit lebhaften, beeindruckenden Klangkontrasten. Dieser neue Stil, dessen prominenteste Vertreter M. Melczewski, J. Różycki und G. Gorczycki waren, „veränderte oder entfernte sich völlig vom Gesang und bewirkte so später die vollständige Säkularisierung der Kirchenmusik“ (331, 49). Elemente des konzertierenden Stils drangen sogar in die

Messe (missa concertata) ein, so dass die Unterscheidung zwischen Kirchenmusik und weltlichen Musikgattungen immer konventioneller wurde.

Eine der Spielarten dieses prächtigen Monumentalstils, der auf den lebendigen dekorativen Effekten des Nebeneinanderstellens und Kontrastierens großer Klangmassen beruht, war das russisch-ukrainische Partes-Konzert²¹.

²¹ T. N. Liwanowa wies auf die Verbindung zwischen der Partes- Polyphonie und jenem Typus der katholischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts hin, der in den Werken ausländischer Musikwissenschaftler bereits in den 30-er Jahren als „Massenstil“ oder „Kolossalstil“ bezeichnet wurde: „Dieselbe überwältigende Anzahl von Klängen, dieselbe Art von harmonischem und polyphonem Denken, dieselben Oppositionen von Solo und Tutti und sogar manchmal ähnliche Details bis ins kleinste Detail, wenn auch auf eine andere Komposition übertragen“ (133, 100).

Das Werk der oben genannten polnischen Meister erwies sich für die ostslawischen Völker als unmittelbare Quelle der Bekanntschaft mit dem barocken Chorkonzert. Von Polen aus drang diese Gattung zu Beginn des 17. Jahrhunderts in die Ukraine und dann nach Russland vor und erhielt hier eine besondere Brechung entsprechend den lokalen Bedingungen und Traditionen der nationalen Kultur. Es sei darauf hingewiesen, dass das Partes- Konzert in Russland zu einer Zeit hoch entwickelt war, als in Polen das mehrhörige Konzert bereits nicht mehr die Aufmerksamkeit der Komponisten auf sich zog. Nach den 50er Jahren des 17. Jahrhunderts wurde es vollständig durch die Gattung des geistlichen Solo- oder Solo-Ensemblekonzerts mit Instrumentalbegleitung ersetzt, die sich bis zum Ende des nächsten Jahrhunderts weiter entwickelte.

Der wichtigste Punkt, der die Besonderheit des mehrstimmigen Konzerts ausmachte, war, dass es im Gegensatz zur katholischen Kirchenmusik rein vokal - a cappella - blieb. Die Zulassung der Mehrstimmigkeit war ein erzwungenes Zugeständnis der christlichen Ostkirche an die Erfordernisse der Zeit, aber die Verwendung von Instrumenten im orthodoxen Gottesdienst war weiterhin ausgeschlossen. Dies schränkte zweifellos die koloristischen Möglichkeiten der Mehrstimmigkeit ein. Die russischen Komponisten verfügten nicht über die Mittel für verschiedene kontrastierende Klangfarben und Darstellungsformen, die sich aus den verschiedenen Möglichkeiten der Kombination von vokalen und instrumentalen Anfängen ergaben. Die Kontraste mussten ganz aus dem Gegensatz der einzelnen Chorgruppen, Register und dynamischen Abstufungen gewonnen werden. Und in dieser Hinsicht erreichten die Autoren der acht- und zwölfstimmigen Mehrstimmigkeits-Kompositionen höchste Meisterschaft und oft wahre Virtuosität. Die Chortutti übernehmen die Funktion unabhängiger Instrumentalstrukturen, die im polnischen wie auch im europäischen barocken Polychorkonzert im Allgemeinen einen wichtigen Platz einnehmen. Von der Textur her sind die Tutti-Abschnitte der Partes-Konzerte den instrumentalen Einleitungen oder Ritournellen in polnischen Werken dieser Art oft sehr ähnlich. So zum Beispiel die einleitende „Symphonie“ aus M. Mielczewskis Motette „Triumphalis Dies“ für zwei Chöre, vier Violinen, drei Posaunen, Fagott und Basso continuo (Beispiel 103).

Viele Parteskonzerte beginnen auf die gleiche Weise: nach einer kadenzartigen Akkordstruktur wird eine kurze melodische Figur in verschiedenen Stimmen imitatorisch entwickelt, und der gesamte erste Abschnitt endet mit einer breiten eutektischen Kadenz in langsamer Bewegung.

Tutti in Parteskonzerten zeichnen sich in der Regel durch eine massive Klangdichte aus, bei der alle Stimmen ein einziges zusammenhängendes Ganzes bilden. Die in polnischen mehrchörigen Motetten weit verbreitete antiphonale Gegenüberstellung einzelner vierstimmiger Chöre wird in reifen Beispielen des Partesstils nur selten und nur für eine kurze Dauer verwendet. Nur manchmal, an bestimmten Stellen, wurden die Chöre getrennt und bildeten, nacheinander eintretend, eine Art harmonischen Kanon. Solche Episoden wurden in den Stimmen mit dem besonderen Vermerk „schändlich“ gekennzeichnet. Das Hauptmittel der Kontrastierung war der Wechsel zwischen einem kraftvollen, voll klingenden Tutti und transparent klingenden „konzertierenden“ Strukturen²², in der Regel dreistimmig mit Terzparallelen aus zwei homogenen Stimmen und Bassunterstützung²³.

²² Dilezki stellt „Konzert“ und Tutti oder Ripieni gegenüber (74, 338).

²³ Eine ähnliche Art der dreistimmigen Besetzung findet sich auch bei polnischen Komponisten, allerdings häufiger in Solo- und Ensemblemotetten als in einem mehrchörigen Konzert. Typisch sind in dieser Hinsicht die sakramentalen Gesänge von M. Selenski, die für drei Stimmen mit Orgelbegleitung oder zwei Violinen und Fagott geschrieben wurden (385).

Diese Art der Exposition, die an die Dreistimmigkeit der Psalmen erinnert, wird manchmal durch eine andere gleichzeitige Einführung der Stimmen etwas variiert, was zu einer kurzen Imitation führt. Die Imitationen in Tutti-Abschnitten sind weiter entwickelt. In der Regel wurden Imitationen in der Prime innerhalb einer Gruppe von Stimmen verwendet. Dies führte oft zu einem Kanon, d. h. die später eintretende Stimme reproduzierte buchstäblich die melodische Linie der zuvor eingetretenen Stimme. Gleichzeitig konnten Imitationen über unterschiedliches melodisches Material in verschiedenen Stimmgruppen durchgeführt werden, was zur Bildung eines Dreifach-, in manchen Fällen auch eines Vierfachkanons führte. Solche komplexen imitatorisch-kanonischen Konstruktionen zeugten von der zweifellos hoch entwickelten polyphonen Schreibtechnik der russischen Meister. Die Bedeutung der Mehrstimmigkeit in der Partespolyphonie blieb jedoch nachrangig. Flüchtige, bewegte Passagen, die zumeist als Material für Imitationen dienten, überwandern in gewisser Weise den statischen Charakter der akkordisch-harmonischen Struktur und brachten das für die Barockkunst so charakteristische Element des dynamischen Strebens und der nach außen drängenden Energie in die Musik des Parteskonzerts.

N. Dilezki - Theoretiker und Komponist

Die Blütezeit des konzertierenden Stils in der russischen Musik des späten 17. Jahrhunderts ist mit der Tätigkeit von Nikolai Dilezki als Komponist, Theoretiker und Pädagoge verbunden. In seinem theoretischen Werk „Die Idee der musikalischen Grammatik“, das zur Grundlage für die Ausbildung russischer und ukrainischer Meister des Partesgesangs wurde, gab er ein systematisches Regelwerk für das mehrstimmige Chorsingen, das er aus den Werken seiner Lehrer und Vorgänger sowie aus seinen eigenen Werken abgeleitet hatte. Als hochqualifizierter und gebildeter Musiker mit breitem Horizont eröffnete Dilezki der russischen Musik neue Perspektiven und trug dazu bei, dass sie sich die fortschrittlichen Errungenschaften der ausländischen Musikkunst jener Zeit tiefer und vielseitiger aneignete.

Über das Leben von Dilezki ist nur sehr wenig bekannt. Seine Biographie kann nur ganz allgemein auf der Grundlage der in seiner „Musikalischen Grammatik“ enthaltenen Informationen und einiger indirekter Daten rekonstruiert werden. In der zweiten Hälfte der 70er Jahre, als er am Horizont des russischen Musiklebens auftauchte, war Dilezki offenbar kein ganz junger Mann mehr, der es bereits zu Ruhm und Ansehen als Meister und Kenner der Partespolyphonie gebracht hatte. I. Korenjew, der mit Dilezki während dessen Aufenthalt in Moskau eng verbunden war, nennt ihn einen "Bewohner der Stadt Kiew". Das Wort "Bewohner" ist offensichtlich als Einheimischer zu verstehen. Daraus folgt, dass Dilezki ein Ukrainer war und in Kiew geboren wurde oder dort eine Zeit lang lebte. Die ukrainische Herkunft wird auch durch die in Manuskripten des späten 17. Jahrhunderts vorkommende Transkription „Dyletzkij“ bestätigt. Der bekannte vierstimmige Kantus, dessen Strophen die Rolle jeder einzelnen Chorstimme charakterisieren und den „konsonanten“ Gesang nach „Graden“ im Gegensatz zu den „disharmonischen Pfeifen und Stuten“²⁴ preisen, endet mit den Zeilen:

Diese Lieder wurden von einem sündigen Menschen
Einem Ausländer und Herrn Nikolai Dylezki, komponiert.

²⁴ Dieser Kantus wurde wahrscheinlich vor Beginn des Chores gesungen (siehe: 133, 209-211).

Als „Ausländer“ bezeichnete man damals gemeinhin die Einwohner der Ukraine und Weißrusslands.

Wir wissen nicht, wie lange Dilezki in seiner Heimatstadt blieb, wo er offenbar seine erste Ausbildung erhielt, oder wer seine ersten musikalischen Lehrer waren. Das erste genaue Datum in seiner Biografie ist 1675, als er sich in Wilna aufhielt und dort auf eigene Anweisung die erste Ausgabe seiner theoretischen Abhandlung in polnischer Sprache schrieb. Im selben Jahr erschien sein Werk „Die goldene Toga“, das er dem Wilnaer Magistrat anlässlich des Jahreswechsels 1675 vorlegte. Dieses Werk (wie auch die erste Fassung der „Grammatik“) hat nicht überlebt und ist nur aus bibliographischen Beschreibungen bekannt. W. Goschowski und I. Durnjew widerlegen überzeugend die Annahme einiger Forscher, dass es sich bei dieser Ausgabe um die Originalausgabe der „Musikalischen Grammatik“ handelt (66, 143-144). Diesen Autoren zufolge handelte es sich bei der „Goldenen Toga“, die nur sieben Blätter in 4° umfasste, um eine gewöhnliche Neujahrspanegyrik. Doch ganz gleich, welcher Inhalt sich hinter diesem üppigen Titel verbarg, die Widmung an den Wilnaer Magistrat hing entweder mit der Position zusammen, die Dilezki innehatte, oder mit seinem Wunsch, sich eine offizielle Stellung in der Stadt zu sichern, in der er wahrscheinlich schon seit einiger Zeit lebte.

In der Widmung der „Goldenen Toga“ bezeichnet er sich als „Akademiker von Wilna“. Dieser Titel wurde an Absolventen der Wilnaer Jesuitenakademie verliehen, Dilezki war also Schüler einer der größten und bedeutendsten katholischen Bildungseinrichtungen Osteuropas. Wann er an der Wilnaer Akademie studierte und was er nach seinem Abschluss tat, bleibt unklar. Seine „Grammatik“ wurde jedoch zweifelsohne mit einem praktischen pädagogischen Ziel verfasst. Da uns der polnische Originaltext nicht vorliegt, können wir nicht sagen, an welcher der damals in Litauen existierenden religiösen Gruppen - katholisch, uniert oder orthodox - er sich orientiert hat. Da jedoch auch in vielen orthodoxen Schulen Polnischunterricht erteilt wurde, ist es wahrscheinlich, dass Dilezki, der in Wilna lebte, selbst orthodoxer Christ

war und einer der orthodoxen Bruderschaften angehörte, für die sein theoretisches Handbuch bestimmt war²⁵.

²⁵ Goschowski und Durnjew bezweifeln diese Möglichkeit, da sie der Meinung sind, dass Dilezki, der in Wilna lebte, ganz auf die herrschenden polnischen Kreise ausgerichtet war (66, 144). Ihre Argumente scheinen in diesem Fall jedoch nicht überzeugend zu sein. Es stimmt, dass sich die Lage der orthodoxen Bevölkerung in Wilna nach 1670 erheblich verschlechterte und ihre Rechte stark eingeschränkt wurden. Aber die katholischen Behörden, die den Unierten äußerst feindlich gesinnt waren, gewährten den Orthodoxen alle möglichen Erleichterungen. „Trotz aller Schwierigkeiten“, schreibt der Historiker W. G. Wasiljewski, „zeigte das russisch-orthodoxe Element in Wilna eine außergewöhnliche und überraschende Vitalität.... Zu unserer großen Überraschung beschwerte sich die unierte Hierarchie am Ende des 17. Jahrhunderts nicht nur über die Anwesenheit der verhassten Schismatiker in den Handwerksbetrieben, sondern sogar über die Vorherrschaft, die sie in einigen dieser Körperschaften erlangt hatten“ (47, 88). Auch die Heilig-Geist-Bruderschaft, die die wichtigste Stütze der Orthodoxie in Litauen war, behielt ihren Einfluss.

In der Ukraine, insbesondere vor der Befreiung ihres linken Ufers vom Joch des Gesamtpolens und der Wiedervereinigung mit Russland im Jahr 1654, war der Einfluss der polnischen Kultur sehr stark. In vielen ukrainischen Städten, darunter auch in Kiew, gab es Jesuitenschulen. Das Bildungssystem in den orthodoxen Schulen, die meist von den kirchlichen Bruderschaften der Stadt gegründet wurden, war im Grunde dasselbe wie in den katholischen Schulen. In beiden wurde der Unterricht in Polnisch und Latein abgehalten, Russisch (Kirchenslawisch) wurde in den Schulen der Bruderschaften speziell als Sprache der Kirchenbücher und der offiziellen Staatsakte gelernt. Zu den Befürwortern der Annäherung an Polen gehörten viele prominente Vertreter des ukrainisch-orthodoxen Klerus.

Es ist daher nicht verwunderlich, dass Dilezki nach seiner Grundausbildung in seinem Heimatland ins Ausland, in die polnisch-litauische Gemeinschaft, reisen konnte, um seinen allgemeinen kulturellen Horizont zu erweitern und vor allem die Werke der Meister der polnischen Barockmusik umfassend und gründlich zu studieren²⁶.

²⁶ In einer Ansprache an G. D. Stroganow, die er der Ausgabe der Grammatik von 1679 vorangestellt hat, wies Dilezki auf Anleihen bei den Werken und theoretischen Arbeiten katholischer Autoren hin: „...Ich habe dies [es] aus vielen geschickten Künstlern, wie auch aus vielen orthodoxen kirchlichen Schöpfern des Gesanges, wie auch aus römischen, und aus vielen lateinischen Büchern, wie auch aus Musikern ausgewählt“ (74, 269).

Dazu gab es weder in Kiew noch in einem anderen der großen kulturellen Zentren der linksukrainischen Region ausreichend Gelegenheit. Nach der Annahme von N. F. Findeisen, die später auch von dem deutschen Forscher D. Lehmann gestützt wurde, hielt sich Dilezki außer in Wilna auch einige Zeit in Warschau auf, wo die Tätigkeit des von ihm besonders oft erwähnten Komponisten Meltschewski stattfand²⁷.

²⁷ Meltschewski war Mitglied und 1644-1651 Vorsteher der königlichen Kapelle in Warschau. Er kann jedoch nicht der Lehrer von Dilezki gewesen sein, wie Findeisen annimmt, denn er war bereits 1651 gestorben.

Die oben zitierten ukrainischen Autoren schließen aufgrund einiger Stellen in der sogenannten „Lemberger“ Ausgabe der „Grammatik“, dass Dilezki in Krakau gewesen sein muss (66, 142-143). Beides bleibt jedoch im Bereich von Vermutungen und Annahmen, die durch keinerlei dokumentarische Daten gestützt werden. Um die Werke Meltschewskis und anderer polnischer Komponisten, die im gleichen Stil schrieben, kennenzulernen, musste Dilezki nicht von Wilna nach Warschau reisen. Diese Werke wurden in Manuskriptkopien verbreitet (es gab nur sehr wenige gedruckte Ausgaben) und in allen wichtigen Zentren des damaligen polnischen Staates aufgeführt, wo es genügend Aufführungskräfte in Bezug auf Anzahl und Fähigkeiten gab. In Wilna, wo die katholische Kirche im 17. Jahrhundert sehr aktiv war und wo prächtige Kirchengebäude im Barockstil errichtet wurden, gab es sicherlich Kapellen, die in der Lage waren, große mehrchörige Kompositionen aufzuführen.

Die letzte Periode von Dilezkis Tätigkeit, die mit seinem Aufenthalt in Moskau verbunden ist, scheint klarer zu sein, obwohl auch hier noch nicht alles vollständig geklärt ist. Drei „Ausgaben“, d. h. ins Russische oder genauer gesagt ins Kirchenslawische übersetzte Manuskriptaussagen der „Grammatik“, dienen als Bezugspunkte für die Erfassung dieser Periode: die Smolensker Ausgabe von 1677 und die beiden Moskauer Ausgaben von 1679 und 1681 (letztere in Verbindung mit I. Korenjews Abhandlung „Über den göttlichen Gesang“). Allerdings sagen weder Dilezki selbst noch andere Quellen etwas darüber aus, wann und auf welchem Weg er nach Moskau kam. Der polnische Historiker A. Polinskij schlug vor, dass er unter Zar Fjodor Alexejewitsch auf Initiative von dessen Frau, der Tochter des polnischen Magnaten Agata Gruschewskaja, eingeladen wurde (364, 153). Dilezki wurde jedoch nicht in den russischen Hofdienst aufgenommen.

W. W. Protopopow gelang es dank sorgfältiger Archivrecherchen, einige neue Daten zu ermitteln, die für die Biographie Dilezkis von großer Bedeutung sind. So blieb der Name eines gewissen Timofei Dementianowitsch, dem die Smolensker Ausgabe der „Grammatik“ gewidmet war, bisher für alle Forscher ein Rätsel (249, 185). Die Zuschreibung von Protopopow, der glaubt, dass es sich bei dieser Person um den Schreiber T. D. Litwinow handelt, einen für die damalige Zeit hochgebildeten Mann, der mit den führenden Persönlichkeiten der russischen Kultur in Verbindung stand, kann kaum bezweifelt werden (74, 540-544). In seiner Widmung schrieb Dilezki: „...An Sie, meinen gnädigen Wohltäter, Timofei Dementianowitsch, kehre ich mit meinem Apostroph zurück, ich bitte Sie, meine Inschrift anzunehmen, die Sie mir aufgetragen haben, und mich unter Ihrem Dach zu behalten“. Aus dieser Adresse geht eindeutig hervor, dass Dilezki unter der Schirmherrschaft des Schreibers Litwinow stand und möglicherweise auch offiziell von ihm abhängig war. Wir haben keine genauen Informationen darüber, wo genau der Autor der „Grammatik“ gedient hat. Es ist jedoch durchaus möglich, wie W. W. Protopopow vorschlägt, anzunehmen, dass er sich in Moskau aufhielt, bevor er im Auftrag seines Gönners nach Smolensk ging. Bereits in der zweiten Hälfte der 50er Jahre ergriffen die Moskauer Behörden Maßnahmen, um Smolensk, das mehr als vierzig Jahre lang unter der Herrschaft der polnischen Könige gestanden hatte, wirtschaftlich und militärisch zu stärken und den Einfluss der orthodoxen Kirche auszubauen. Katholische Klöster wurden in orthodoxe Klöster umgewandelt, neue Kirchen wurden gebaut, Vertreter des russischen Klerus wurden aus verschiedenen Städten des Landes nach Smolensk versetzt, zusammen mit Kirchengesängen, Sängern und der gesamten Gemeinde (169, 199-211). 1677 wurde in Smolensk ein Metropolitat eingerichtet, und gleichzeitig begann der Bau der Smolensker Mariä-Entschlafens-Kathedrale nach einem aus Moskau übermittelten

Projekt. Es ist wahrscheinlich, dass Dilezki, der mit der Aufgabe betraut wurde, den Metropolitanchor zu organisieren und den Kirchengesang zu unterrichten, zu den Spezialisten verschiedener Fachrichtungen gehörte, die aus der Hauptstadt nach Smolensk geschickt wurden.

Da wir aus Dilezkis eigenen Worten wissen, dass er sich 1675 in Wilna aufhielt, ist das wahrscheinlichste Datum für seine Übersiedlung in die russische Hauptstadt das Jahr 1676 (was natürlich nicht ausschließt, dass Dilezki auch schon früher mit Russland in Verbindung stand).

Die erste Moskauer Ausgabe der „Grammatik“ von 1679 ist G. D. Stroganow gewidmet, einem Vertreter einer berühmten Familie russischer Kaufleute und Industrieller, die im 16. Jahrhundert im Ural, einem der wichtigsten Zentren für die Entwicklung der kirchlichen Gesangskunst, einen eigenen Chor unterhielt. Im 17. Jahrhundert hatten die Stroganows auch einen Chor in Moskau. A. A. Wwedenski, ein Forscher des Stroganow-Archivs und der Stroganow-Bibliothek, schreibt, dass Dilezki ihr Regent war (48, 95). Es gibt jedoch keinen urkundlichen Beleg dafür, dass er in den Diensten der Stroganows stand, und auch der Text der Widmung gibt keine direkten Hinweise darauf. Folglich haben wir es wieder mit einer wahrscheinlichen, aber nicht zuverlässigen Tatsache zu tun.

Dilezki hatte enge Beziehungen zu Ioannikij Korenjew, in dessen Haus er 1679 wohnte, als er an einer neuen Ausgabe seiner „Grammatik“ arbeitete (74, 555). Es ist sehr wahrscheinlich, dass sie gemeinsam die Ausgabe von 1681 vorbereiteten, die Dilezkis Werk mit Korenjews polemischem Werk „Über den göttlichen Gesang“ kombinierte. Nimmt man noch die Beteiligung an der Herausgabe der Psalmensammlung hinzu, deren Kompilator einer der treuen Anhänger Nikons, Hierodiakon Damaskin²⁸, war, wird der Kreis der Moskauer Verbindungen Dilezkis hinreichend deutlich.

²⁸ Siehe das Kapitel „Außerkultischer geistlicher Gesang“.

Es ist ganz natürlich, dass er sich nach seiner Ankunft in Moskau der Gruppe der fortschrittlichen, aufgeklärten Persönlichkeiten der russischen Kultur anschloss, unter denen er aktive Unterstützung für neue Tendenzen in verschiedenen Bereichen des künstlerischen Schaffens fand. Dilezki nahm in diesem Kreis sofort einen prominenten Platz ein und wurde zum anerkannten Leiter und Mentor der Moskauer Schule der Partesgesangs-Meister.

Nach 1681 finden wir keine Aufzeichnungen über ihn. Dies lässt vermuten, dass er bald darauf verstarb. Dilezkis Traktat wurde posthum mehrfach mit verschiedenen Varianten und Ergänzungen neu geschrieben und diente bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts als Haupthandbuch für das Studium der Musiktheorie und der Technik des mehrstimmigen Gesangs. Diese Exemplare verbreiteten sich in ganz Russland und der Ukraine und drangen überall dorthin vor, wo der Partesgesang üblich wurde²⁹.

²⁹ Für einen Überblick über alle Listen in Dilezkis Abhandlung siehe: 74, 454-492, 566-573.

Dilezkis „Grammatik“ ist auf zwei Typen von Studenten ausgerichtet, was der Autor in der Smolensker Ausgabe von 1677 als Unterteilung in „gründliche und bildliche Musik“ formuliert (249, 181). Mit der ersten Definition meint er die Summe der allgemeinen theoretischen Informationen, die für jeden praktischen Musiker

notwendig sind, während die „bildhafte Musik“ die eigentliche Kompositionstheorie darstellt. In der Moskauer Ausgabe von 1679 finden wir eine solche Unterteilung nicht, aber sie ist tatsächlich im Grundriss der Darstellung vorhanden. In den ersten drei Teilen werden die allgemeinen theoretischen Regeln erläutert. Der vierte Teil, „Ich bin der Schöpfer“, führt in die Technik des Komponierens mehrstimmiger Musik ein ³⁰.

³⁰ Hier gibt es eine Unstimmigkeit in der Darstellung. Der zweite Teil endet mit den Worten: „Wo wir mit dem Gesang des Sängers aufgehört haben, beginnen wir mit dem formellen Schöpfer Gottes...“. Doch dann folgt der dritte Teil - „Über die Konkordanz (Intervalle), inhaltlich verwandt mit der ersten Hälfte.

Dilezki hat kein strenges und konsequentes System der Exposition. Oft kehrt er zu dem zurück, was zuvor gesagt wurde, und ergänzt und erläutert das, was in den vorangegangenen Abschnitten gesagt wurde. Auf einigen Seiten finden sich Vorbehalte: „weil er vergessen hat, zu schreiben“, „weil er sich vorher nicht erinnert hat“. Das siebte Kapitel trägt den Titel „Über Dinge, die verboten sind, aber ich habe vergessen, sie vorher zu schreiben“. Nach dem Nachwort des Autors „An den Leser“ folgen mehrere weitere Kapitel, in denen es darum geht, Kindern das Singen beizubringen, Kadenzen zu komponieren, und Beispiele für die „Choralregel“ gegeben werden. Die in der „Grammatik“ verwendete Sprache hat oft einen freien Konversationston. All dies deutet darauf hin, dass Dilezkis Werk aus seiner persönlichen pädagogischen Praxis hervorgegangen ist und einen nicht sehr streng organisierten Bestand an Kenntnissen und Empfehlungen darstellt, die im lebendigen Prozess des Unterrichtens vermittelt werden.

Dilezkis allgemeine theoretische Ansichten sind durch eine gewisse Dualität und Widersprüchlichkeit gekennzeichnet. Neue, fortschrittliche Dinge werden manchmal in archaische Form gekleidet, was zu sehr komplexen, schwerfälligen Konstruktionen führt. Andererseits hat er für einige der wichtigsten Regelmäßigkeiten, die der tonal-harmonischen polyphonen Musik zugrunde liegen, noch keine angemessene Definition gefunden und beschränkt sich auf eine rein empirische Demonstration bestimmter Elemente. Am schwierigsten zu verarbeiten war die Erklärung der Stufen der Sonorität und ihrer gegenseitigen Abhängigkeit. Der Wunsch, das Oktavprinzip ³¹ mit dem auf Hexachorden basierenden Solmisationssystem und der Umdeutung von Klängen (Mutation) beim Übergang von einem Hexachord zum anderen zu verbinden, führte zu großer Verwirrung in der Darstellung.

³¹ Um die Stufen des Oktavklangs zu bezeichnen, verwendet Dilezki buchstabengetreue Bezeichnungen, die er „Wörter“ oder „Buchstaben der Musik“ nennt. Die Silbenbezeichnungen wurden von ihm nur in Bezug auf die Stufen des Hexachords verwendet und hatten daher keinen konstanten klanglichen Wert.

Jeder Ton musste sowohl unter dem Gesichtspunkt seiner Stellung in der Oktavreihe als auch unter dem Gesichtspunkt seiner Stellung im entsprechenden Hexachord betrachtet werden und erhielt daher einen dreifachen Namen: c - f - c, d - g - d usw.

Dilezki verlangte vom Sänger eine sichere und fließende Beherrschung der Technik der Solmisation. Es war notwendig, sich jeden Ton immer als einen Schritt eines bestimmten Hexachords vorzustellen und ihn je nach Richtung der Melodie und des harmonischen Gesamtzusammenhangs zu verändern.

Zu dieser Zeit war die Solmisationsmethode auch in der westeuropäischen Musikpädagogik weit verbreitet, die noch viele Überreste mittelalterlicher theoretischer Ansichten bewahrte. Für Dilezki hatte sie noch eine besondere Bedeutung. Das System der Solmisation ermöglichte es, eine Kontinuität zwischen

der altrussischen Musiktheorie und den neuen Ansichten herzustellen, die Dilezki verteidigte und theoretisierte. Wir haben bereits erwähnt, dass die so genannte Alltagstonleiter, die dem Krjuki-Noten-Gesang zugrunde lag, nichts anderes war als drei miteinander verbundene Hexachorde³².

³² Siehe das Kapitel „Die Schicksale des Krjuki-Noten-Gesangs im 17. Jahrhundert“, S. 210-211.

Die Erweiterung dieser Klangordnung durch Hinzufügung von Hexachorden von oben und unten³³ ermöglichte es, die Gesamtkomposition von Klängen zu erhöhen, die Verwendung von veränderten - erhöhten und erniedrigten - Schritten einzuführen und in verschiedene Strukturen zu modulieren, ohne das Grundprinzip zu verletzen.

³³ Im letzten Abschnitt der „Grammatik“ von 1681 gibt Dilezki ein Beispiel für eine solche Erweiterung, indem er darauf hinweist, dass bei der Hinzufügung eines weiteren gebundenen Tetrachords zur traditionellen Tonfolge ein Kreuz („#“) vor die darunter liegende Note gesetzt werden muss.

Dilezki hat kein klar artikuliertes Konzept von Tonalität, aber es ist in einer Reihe von Aussagen, die er macht, implizit.

Dies ist die Aufteilung der Musik „nach Schlüsseln“ (oder genauer gesagt, durch die Zeichen in der Tonart) in „Dur“, „Moll“, „Kreuz“ und „gemischt“. Zum ersten bezieht sich Dilezki auf den Fall, „wenn es am Anfang der Tonart nicht gesetzt ist“, zu „Moll“ und „Kreuz“ - Werke mit einem oder zwei entsprechenden Zeichen in der Tonart. „Mit ‚gemischter Musik‘“, bemerkt W. W. Protopopow, „meint Dilezki vor allem die variabel-parallele Harmonie, die einfachste Art der Variabilität“ (74, 587). Das Fehlen eines Bs in der Tonart deutet darauf hin, dass der mit dem lateinischen Buchstaben B bezeichnete Ton als E-Hexachord von g aus interpretiert wurde, d. h. als ein natürliches, nicht erniedrigtes B. In der „Dur“-Musik erwies er sich als der Anfangston von C-Dur. In der „Kreuz“-Musik war der Anstieg des entsprechenden Tons notwendig, um einen Einleitungston zu bilden. Ein Kreuz bezeichnete immer einen Anfangston, und der Ton, an dem es sich befand, musste nach dem Solmisationssystem als E gelesen werden. Dilezki erlaubt die Verwendung von vier Kreuzen: fis-mi, cis-mi, gis-mi und dis-mi. Da aber nicht mehr als zwei Kreuze in der Tonart verwendet wurden, konnten zwei der von ihm genannten Kreuze nur in den Molltonarten a-Moll und e-Moll vorkommen. Außerdem begrenzt er die Zahl der Bs auf vier, obwohl in den Partes-Kompositionen praktisch nur zwei Bs - b und es - in die Tonart eingefügt wurden.

Die Bedeutung, die Dilezki der Einleitungstonalität beimisst, deutet auf ein entwickeltes tonales Denken und eine Abkehr von der mittelalterlichen Modalität hin, obwohl wir noch keine theoretische Begründung für die wichtigsten Kategorien des Dur-Moll-Tonsystems gefunden haben.

Die Musiktheorie des 17. Jahrhunderts kannte noch nicht das Konzept der Dreiklänge als Grundlage der tonalen Harmonie. Akkorde wurden durch die Gesamtheit der sie bildenden Intervalle charakterisiert. Hier, wie an vielen anderen Stellen seiner Abhandlung, greift Dilezki auf die Technik der visuellen Demonstration zurück, ohne eine theoretische Erklärung des betreffenden Phänomens zu geben. Im Zusammenhang mit der Einteilung der Musik nach ihrem Ausdruckscharakter in „heiter“ und „kläglich“ erklärt er: „Beim heiteren Gesang C, E, G, beim traurigen Gesang D, F, A - wird es kläglich sein“. Bevor der Gesang beginnt, sollte der Regent

den Ton angeben, indem er die Töne des Dur- oder Molldreiklangs verwendet, je nach der grundlegenden Palatonie des gesungenen Stücks. In der Ausgabe von 1681 gibt es ein Kapitel: „Über übereinstimmende Töne und vor dem Setzen der Stimmen sind die notwendigen Worte“, das Beispiele für den Aufbau von Dreiklängen in verschiedenen Tonhöhen enthält. „Das Wort A stimmt in der Terz, d.h. im dritten Ton, mit dem Wort c und mit dem Wort e in der Quinte überein“, „das Wort B stimmt in der b-moll-Tonart mit dem Wort D und mit dem Wort F und so weiter überein.

Dilezki's Regeln für die Bildung von Kadenz („Fällen“) sind wichtig. Er unterscheidet zwischen zwei Arten von Kadenz - „gewöhnlichen“ und „außergewöhnlichen“, d. h. vollen und halben Kadenz, und erklärt, dass eine „außergewöhnliche“ Kadenz entsteht, „wenn der Bass eine Kadenz auf einem anderen Buchstaben macht als dem, von dem aus er zu singen begann“.

Die Basspassage in einer „gewöhnlichen“ Kadenz erforderte eine obligatorische Erhöhung des Terzklangs in der vorletzten Konsonanz, und in einer „außergewöhnlichen“ Kadenz - in der letzten. Das Gebot, ein Kreuz zu setzen, wenn Akkorde in Quintrelation stehen, um ein Leitton-Gleiten zu erzeugen, führte zu häufigen Kadenz. Diese im 17. Jahrhundert verbreitete Art der harmonischen Schreibweise wurde in der deutschen theoretischen Literatur als Kadenzharmonie bezeichnet. Eine von Dilezki empfohlene Methode der Exposition wird von ihm als „Fallregel“ bezeichnet. Das Wesen dieser Regel besteht darin, in verschiedenen Stimmen eine kadenzielle Wendung zu imitieren („wenn die Stimmen durch Fälle konzertiert werden“).

Im Zusammenhang mit der Frage der Kadenz verweist Dilezki auf die Einteilung der Intervalle in konsonant und dissonant, wobei er die gleichen Definitionen anwendet - „gewöhnlich“ und „außergewöhnlich“³⁴.

³⁴ In der Ausgabe von 1681 verwendet Dilezki die Begriffe „typisch“ und „untypisch“, was eine wörtliche Übersetzung der lateinischen Wörter „propria“ und „impropria“ ist, die von westeuropäischen Theoretikern im gleichen Sinne verwendet werden.

Zu den ersteren zählt er Terzen und Quinten, die einen Dreiklang bilden, zu den letzteren Quartan, Sexten und Septimen, deren Verwendung er in Form einer Verzögerung erlaubt.

Der Abschnitt über allgemeine theoretische Informationen enthält, was Dilezki über Takt als „Messung einer Note“³⁵ schreibt.

³⁵ In der Ausgabe von 1679 gibt es keinen solchen Abschnitt.

Er nimmt eine ganze Note - „ein“ - als Maßeinheit. Neben den geraden Maßen gibt Dilezki auch die ungeraden an, für deren Definition er den aus der Mensural-Theorie entlehnten Begriff „Proportion“ verwendet: große Proportion - 3/1 kleine Proportion - 3/2. Darüber hinaus führt er den Begriff der komplexen Takte 6/4, 6/8, 9/8, 12/4 ein, die jedoch in der Partespolyphonie nicht weit verbreitet sind³⁶.

³⁶ Dilezki definiert diese Dimensionen mit dem Wort „peccanda“, das höchstwahrscheinlich vom lateinischen oder italienischen peccare - irren, täuschen, sündigen - abgeleitet ist. Im Italienischen gibt es die Ausdrücke: peccare contro la gramatika - gegen die Grammatik irren, peccato di lingua - sprachlicher, stilistischer Fehler. Offenbar betrachtete Dilezki „peccanda“ als eine Ausnahme von den allgemeinen Regeln der Musiktheorie.

Von den allgemeinen theoretischen Informationen zur Darstellung der Kompositionsregeln übergehend, erinnert Dilezki noch einmal an die Wichtigkeit des Erlernens der Grundlagen der musikalischen Bildung: „Zu den Regeln meines Studiums weise ich jeden an, ein sorgfältiges Gedächtnis für die Beschreibung dessen zu haben, was Musik ist“ (74, 277).

Er beginnt diesen Abschnitt mit den Regeln der „Disposition“, der Ausarbeitung eines allgemeinen Kompositionsplans entsprechend der Gliederung des Textes in Sätze oder Zeilen: „Du sollst überlegen und zerlegen - wo es Konzerte geben wird, das heißt ein Streit zwischen Stimme zu Stimme, auch wo alles zusammen ist“. In der Fassung von 1681 wird hinzugefügt, dass „alle zusammen auf italienisch tutti, sonst Kapelle oder ripieni genannt werden“. Das Wort „Konzert“, das sich von „tutti“ oder „ripieni“ unterscheidet, wird von Dilezki gleichzeitig in einem anderen Sinn als Definition des imitatorischen Stils gedeutet, „wenn die Stimmen, eine der anderen folgend, sich streiten“.

Die ausgefeilte Disposition musste die klare Aussprache des Textes beim Singen und die Korrektheit der Akzente gewährleisten. Doch ging es Dilezki nicht nur um die formale Seite. Wenn der Komponist mit der Komposition von Musik beginnt, muss er zunächst in den Inhalt („Wesen“) des Textes eindringen und dementsprechend die eine oder andere Kompositionsmethode wählen. Diese Forderung wird von Dilezki als „natürliche Regel“ formuliert, die durch typische Beispiele barocker Symbolik veranschaulicht wird. So müssen die Worte „hinab zur Erde“ durch eine absteigende melodische Bewegung vermittelt werden, und umgekehrt, wenn der Text die Worte „hinauf zum Himmel“ enthält, muss die Melodie aufwärts steigen.

Eine der folgenden Regeln - die „Fallregel“ - wurde bereits oben erwähnt. Die „Chorregel“ - „wenn Text auf Text folgt“ - ist von großer Bedeutung; mit anderen Worten, die Chöre einer mehrchörigen Komposition treten abwechselnd auf und bilden einen Kanon. Unter den Fugen ist die „Dudal-Regel“ zu erwähnen, die nichts anderes ist als ein Orgelpunkt im Bass. In seiner Darstellung dieses Prinzips weist Dilezki darauf hin, dass „der Dudal-Bass durch Oktavierungen im Bass maskiert werden kann“, d. h. der Orgelpunkt kann durch Figuren verschleiert werden. Das fundamentale oder „grundlegende Prinzip“ ist ein gleichmäßiger Bass, der sich auf akkordisch verbundenen Stufen bewegt, während die anderen Stimmen sich lebhaft bewegen. Das „gegensätzliche Prinzip“ ist „wenn du traurige Musik in fröhliche oder fröhliche in traurige Musik verwandelst“, mit anderen Worten, die Veränderung von Dur- und Moll-Launen. Anhand von Beispielen für die Anwendung dieser Regeln stellt Dilezki fest, dass jede von ihnen zahlreiche rhythmische und tonale Variationen zulässt.

Der fünfte Teil der Grammatik trägt den Titel „Über den Kontrapunkt oder contra puncta“. Allerdings verwendet Dilezki diesen Begriff nicht im üblichen Sinne - puncta contra puncta -, sondern um den punktierten Rhythmus zu definieren. Auch die Synkope und die Detention, die als Mittel zur Bildung dissonanter Konsonanzen in der Kadenz dienen, bezeichnet er als „Kontrapunkt“. Dilezki begegnet dem Begriff der Synkope nicht und demonstriert ihn nur anhand von Musikbeispielen, obwohl dieser Begriff in der westeuropäischen Musiktheorie seit der Ars nova in Gebrauch ist. Die Technik der Synkope (syncopatio) war vor allem in der barocken Polychorkomposition von Bedeutung, um Dissonanzen in Kadenzwendungen zu erzeugen. Die Verbindung zwischen Synkope und Kadenz war eine Regel für die Verwendung von Dissonanzen (355, 201-208).

Ungewöhnlich interpretiert er auch den Begriff „Fuge“, der im Westen bereits im 14. und 15. Jahrhundert dazu diente, besondere Formen des Kanons oder der kanonischen Imitation zu bezeichnen. Dilezki versteht die Fuge einfach als eine schnelle Passage in kleinen Zeitabschnitten. Diese Interpretation des Begriffs hängt mit der direkten Bedeutung des Wortes fuga im Italienischen zusammen - Flucht, Entkommen. Dilezki empfahl die Verwendung dieser Technik an Stellen, an denen der Text Gefühle der Freude, des Triumphs und des Jubels ausdrückt, wie etwa „bei der Auferstehung Christi“.

Trotz des Mangels an systematischer Darstellung und der manchmal etwas archaischen Form, in die Dilezki seine Bestimmungen kleidete, enthielt seine theoretische Abhandlung die grundlegenden Informationen und praktischen Empfehlungen, die für die Beherrschung der Technik der polyphonen Chorkomposition notwendig waren. Dilezkis „Grammatik“ diente zwei oder sogar drei Generationen von Meistern des Partes-Gesangs als Leitfaden für das Erlernen und die Entwicklung der Fähigkeiten des Partesgesangs.

Dilezkis kompositorisches Schaffen ist weit weniger erforscht als seine theoretischen Ansichten, obwohl eine Reihe seiner Werke in Manuskriptdepots in Moskau und Kiew erhalten geblieben sind, was Autoren, die bereits in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts über ihn schrieben, bekannt war. F. J. Fetis berichtete auf der Grundlage von Informationen, die er vom Inspektor der Petersburger Kapelle, P. E. Belikow, erhielt, über Dilezkis achtstimmiges „Wir singen dir“ und andere fünf-, sechs- und achtstimmige Kirchenlieder, die er Psalmen und Hymnen nennt (332, 22-23). Belikow war zweifellos mit dem musikalischen Material selbst vertraut, wie die hier vorgenommenen Beurteilungen dieser Werke zeigen. So lesen wir über „Wir singen dir“: „Einige Unisono- und Oktavfolgen und eine gewisse Unbeholfenheit der Intonation hindern nicht daran, einen guten harmonischen Sinn und sogar eine gewisse Meisterschaft (sorte d'art) in der Verteilung der Imitationen zwischen den Stimmen zu bemerken“. In den Beschreibungen verschiedener Manuskriptsammlungen wurde auf Dilezkis Kompositionen hingewiesen³⁷.

³⁷ Im Inventar der Exponate des Twer-Museums, das 1885 gedruckt wurde, findet sich ein Hinweis auf Dilezkis „Cherubikon“ aus einer handschriftlichen Notensammlung aus den 90er Jahren des 17. Jahrhunderts (87, 187). Auf diesen Bestand bezieht sich Findeisen (294, 293). N. S. Petrow erwähnt die Kompositionen Dilezkis mehrmals in seiner Beschreibung der Bibliothek der Sophienkathedrale in Kiew.

Doch die Forschung ging an diesem Aspekt seiner Tätigkeit vorbei und betrachtete Dilezki nur als Theoretiker. Erst in den letzten Jahrzehnten haben sich sowjetische Wissenschaftler auch für sein musikalisches Werk interessiert und es aus der Vergessenheit geholt³⁸.

³⁸ Dilezkis Werk ist am umfassendsten in der Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek der Akademie der Wissenschaften der Ukrainischen SSR in Kiew vertreten. Die Materialien dieser Sammlung bildeten die Grundlage für die Forschungen von N. A. Gerassimowa-Persidskaja (59). Dilezkis Werke wurden auch von W. W. Protopopow im Manuskriptfundus des GIM entdeckt. Alle bisher identifizierten Werke des Komponisten sind veröffentlicht worden (siehe: 76; 154; 300).

Die uns bekannten Werke von Dilezki sind weit davon entfernt, sein umfangreiches kreatives Erbe zu erschöpfen. Einige der Werke, auf die er selbst in seiner Grammatik

Bezug nimmt, sind noch nicht entdeckt worden. Es ist zu hoffen, dass weitere Nachforschungen ein umfassenderes Bild von Dilezki als Komponist ermöglichen werden. Aber selbst das Material, über das wir derzeit verfügen, erlaubt uns ein Urteil über das Niveau seines Könnens und seine charakteristischen Schaffensmethoden.

Betrachten wir eines der Beispiele für eine große Konzertform mit einer ausgeklügelten Korrelation der Teile und dem Einsatz verschiedener Kontrastmittel - Dilezkis „Cherubikon“ (es ist Teil eines achtstimmigen Gottesdienstes aus der Sammlung des Kiewer-Höhlenklosters) ³⁹.

³⁹ Das Werk wurde zweimal veröffentlicht (siehe: 300; 76). Die Notenbeispiele stammen aus der späteren Ausgabe, in der viele Fehler aus der ersten Veröffentlichung des „Cherubikons“ korrigiert wurden.

Im Allgemeinen ist dieser Gesang entsprechend der Strophenstruktur des Textes in vier Teile gegliedert. Die erste Strophe „Und die Cherubim verkörpernd“, die eine Art Eröffnungsruf oder Anrede ist, wird mit der zweiten Strophe „Und die dreiteilige Hymne der lebenspendenden Dreifaltigkeit darbringend“ kombiniert. Die Nacht hat also eine dreiteilige Struktur mit ungefähr gleichen Teilen ⁴⁰.

⁴⁰ Die Eigenschaften der dreiteiligen Form von Dilezkis „Cherubikon“ werden im Kommentar zu ihrer ersten Veröffentlichung erwähnt (300, 345).

Die einzelnen Teile, die auf dem Wechsel von Tutti und „Konzert“ aufbauen, sind in sich kontrastierend. Gleichzeitig kontrastieren sie sich durch die unterschiedliche Abfolge der Einsätze der Stimmen, der rhythmischen Variationen und der Mittel der harmonischen Entwicklung gegenseitig.

Die Eröffnungsstruktur bildet eine kleine dreiteilige Form für sich, in der die mittlere konzertante Episode von volltönenden akkordischen Tutti umrahmt wird. Die harmonische Entwicklung führt von der Dominante der C-Dur-Grundtonleiter zur Subdominante (Beispiel 104).

Direkt im Anschluss an die erste ist die zweite Strophe („Und die dreiteilige Hymne der lebenspendenden Dreifaltigkeit“) in Form eines Gesangs mit Refrain gesetzt. Der Text dieser Strophe wird zunächst von drei Stimmen (zwei Alt und dem ersten Bass) gesungen und dann vom Tutti-Chor wiederholt. Die Struktur schließt mit einer ausgedehnten Kadenz in der parallelen Molltonart ab.

Der nächste Abschnitt, der die mittlere Position in der Gesamtkomposition des „Cherubikon“ einnimmt, zeichnet sich durch die Vielfalt der musikalischen Gestaltung und des Charakters aus. Durch den Einsatz verschiedener textlicher Mittel - Wechsel zwischen Zwei- und Dreistimmigkeit und Chortutti, imitatorische Gegenüberstellung von Stimmen oder deren allmähliche Überlagerung mit dem vollen achtstimmigen Klang des gesamten Chors - erreicht Dilezki einen Wechsel der Ausdrucksnuancen bei der Umsetzung dieser Strophe - „Lasst uns heute allen Kummer im Leben zurückweisen“. Auch der metrische Kontrast dient demselben Zweck. Die lebhaft Achtelbewegung im 4/4-Takt wird durch weite Dauern der „großen Proportion“ (Takt 3/1) ersetzt, die seit jeher mit Musik von majestätischem und feierlichem Charakter in Verbindung gebracht wird. Beide Strukturen beruhen auf Varianten der gleichen rhythmischen Figur (Beispiele 105a und b).

Auf die Kadenz folgt eine weitere Hinzufügung in der Subdominant-Tonleiter, die auch als Einleitung für den abschließenden vierten Teil dient. Das Gefühl der Freude, des Triumphs und des Jubels wird hier durch die rollenden Rouladen der

Konzertstimmen, auf die der Tutti-Chor antwortet, den agilen Rhythmus und die allmähliche Steigerung der Schnelligkeit, Kraft und Dichte des Klangs vermittelt.

Dank der kühnen Verteilung der Kontraste und der Proportionalität des Verhältnisses der Stimmen gelang es Dilezki, eine vollständige, formvollendete Komposition zu schaffen, die sich durch eine freie und selbstbewusste Technik des polyphonen Chorgesangs auszeichnet.

Diese Qualitäten sind auch in Dilezkis achtstimmigem Konzert (oder Motette, nach der eigenen Definition des Autors) „Du bist in die Kirche eingetreten“ enthalten, das er in der „Grammatik“ erwähnt.

Eine der Besonderheiten dieses Werkes ist die ausgiebige Verwendung der „Choralregel“, d.h. die antiphonale Gegenüberstellung der beiden Chöre. Sie wird gleich zu Beginn durch den unterschiedlichen gleichzeitigen Einsatz der Chöre in der ersten Phrase demonstriert. Die gleiche Technik wird dann bei den Worten „von den Seinen und von den Menschen“ angewandt, die abwechselnd von verschiedenen Chören wiederholt werden (Beispiel 106).

Die konzertanten Episoden sind melodisch ausdrucksstark, ihre weiche melodische Struktur kontrastiert mit der gemessenen Psalmodie des Chors in den Tutti-Abschnitten. Die d-Moll-Episode „Wenn wir auch dem Herrn opfern“ zeichnet sich durch ihre lyrische Ausdruckstiefe aus. Der schwermütig gefärbte melodische Charakter wird durch ausdrucksstarke Pausen zwischen den nacheinander wiederholten Phrasen unterstrichen. In den Oberstimmen wird hier das Taktmaß *alla breve* tatsächlich auf 6/4 geändert, während im Bass das Grundmetrum beibehalten wird (Beispiel 107).

Um den Klangkontrast zu betonen, setzte Dilezki regelmäßig den Buchstaben „t“ (leise) an den Anfang von Konzertepisoden. Der Wechsel der dynamischen Schattierungen in konzertanten Werken diene als einer der Faktoren der Formgebung. Manchmal wurden Anweisungen in den Teilen gegeben: „leise“ und „laut“, obwohl sie im Grunde nicht notwendig waren, da die Klangnuance durch die Funktionen der einzelnen Teile des Werks in der Struktur des Ganzen vorgegeben war und jeder qualifizierte Sänger wusste, wie er diese oder jene Episode vortragen musste.

Einen besonderen Platz unter Dilezkis Werken nimmt der achtstimmige Kanon der Auferstehung (Ostern) ein (siehe: 154; 76). Dieses Werk zeichnet sich vor allem durch seinen ungewöhnlichen Umfang aus. Es umfasst alle neun Gesänge des Kanons mit Ergänzungen und Einschüben aus anderen liturgischen Texten. In der orthodoxen Kirche war es üblich, alle Gesänge des Osterkanons während der Mette zu singen⁴¹, und in dieser Hinsicht folgt Dilezki der etablierten Tradition.

⁴¹ An anderen Tagen war es üblich, die Lieder des Kanons zu lesen, und es wurde nur der Irmos gesungen.

In der Literatur der Partespolyphonie war die Komposition solcher Dimensionen jedoch ein wenn nicht außergewöhnliches, so doch zumindest äußerst seltenes Phänomen⁴².

⁴² In einem Stimmensatz aus derselben Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek der Akademie der Wissenschaften der Ukrainischen SSR 121 (117) findet sich ein achtstimmiger Weihnachtskanon, der ähnlich aufgebaut ist. Der Name des Autors ist nicht angegeben, aber es ist möglich, dass auch dieses Werk von Dilezki stammt.

Dilezkis Kanon ist im Wesentlichen eine Suite, deren Teile jeweils als eigenständiges Gesamtwerk vom Typus eines Konzerts betrachtet werden können. Der verbindende Punkt ist in erster Linie die Tonart C-Dur, in der in der Regel alle Teile beginnen und enden. Dies führt zu einer gewissen farblichen Monotonie, trägt aber gleichzeitig zum Eindruck der Einheit und Geschlossenheit der Gesamtkomposition bei⁴³.

⁴³ Auch die Hymnenzyklen, die eine bestimmte liturgische Abfolge („Gottesdienste“) bildeten, waren in derselben Tonart gehalten.

Die Teile (Lieder des Kanons) werden nicht einfach mechanisch aneinandergereiht. Mit Hilfe von strukturellen, tonalen und harmonischen Mitteln und der Gemeinsamkeit thematischer Elemente werden engere Verbindungen zwischen ihnen hergestellt. So endet zum Beispiel das dritte Lied mit einer Halbkadenz (76, 33), während das anschließende vierte Lied mit einer Konstruktion („Auf Gottes Wache“) beginnt, die von der Dominante zur Tonika moduliert und damit als direkte Fortsetzung des vorangegangenen Abschnitts wahrgenommen wird. Das vierte Lied endet so, wie es begonnen hat, in der Dominante, gefolgt von einem eingeschobenen Troparion, in dem wieder die tonische Harmonie hergestellt wird (76, 39). Die Verbindung durch Kontraste entsteht durch die unterschiedlichen Strukturen der einzelnen Teile, Änderungen der Taktgröße und rhythmische Vielfalt. Einige thematische Elemente werden in verschiedenen Teilen des Werkes wiederholt.

Im Aufbau des gesamten Werks lässt sich eine gewisse konstruktive Regelmäßigkeit beobachten. Das erste Lied, das im Vergleich zu den anderen vergleichsweise klein ist⁴⁴, hat einen einleitenden Charakter.

⁴⁴ Nur das fünfte Lied ist kürzer - „Die Morgendämmerung tief... Wir werden dem Herrn ein Lied bringen“, das wie ein kleines Intermezzo ist.

Es beginnt, wie in konzertanten Kompositionen, die auf den Prinzipien der Partespolyphonie beruhen, üblich, mit triumphalen Rufen von Chortutti und schließt nach einem imitierten Mittelteil mit dem kompakten Klang des gesamten Chores.

Keines der folgenden Lieder bis einschließlich des achten wendet ein ähnliches Konstruktionsprinzip an. Sie beginnen entweder mit der "Konzertierung" von zwei oder drei Stimmen oder mit deren sukzessiver imitatorischer Einbeziehung, was zu einer allmählichen Verdichtung des Klangs führt. Der Beginn des neunten Liedes, „Leuchtendes neues Jerusalem“, ist in schlanken Tutti-Akkorden gehalten und greift die Anfangsstruktur des ersten Liedes auf. Das neunte Lied und das darauf folgende Luminarium („Den Leib entschlafen“) bilden ein großes majestätisches Ganzes. Zusammengenommen bilden sie eine ausgedehnte und dynamische Reprise, die die gesamte grandiose Komposition krönt.

Der Auferstehungskanon ist eine Art Enzyklopädie der Techniken des mehrstimmigen Chorgesangs, die die Stilistik des Parteskonzerts bestimmt. Hier verwendet Dilezki alle Arten von Imitationen: freie und kanonische, doppelte, dreifache und sogar vierfache, mit verschiedenen Intervallverhältnissen der Stimmen. Manchmal werden kurze Melodieabschnitte imitiert, und die imitatorischen Einleitungen der Stimmen dienen nur als Mittel zur Belebung der akkordischen Struktur. Es gibt aber auch ausgedehntere vollständige Strukturen in polyphoner Form.

Eine der für das Parteskonzert charakteristischen Imitationstechniken ist die Art und Weise, in der jede Stimme des zweiten Chors buchstäblich das melodische Muster

der entsprechenden Stimme des ersten Chors wiederholt (die „Choralregel“). Diese Darstellungsweise verdeckte oft nur das Nebeneinander von zwei oder drei Chören nach dem akkord-harmonischen Prinzip. Es entstand ein ähnlicher „harmonischer Kanon“, bei dem die Rolle von Proposta und Risposta nicht von einzelnen Stimmen, sondern von kompakten Akkordstrukturen übernommen wurde.

Am bemerkenswertesten unter dem Gesichtspunkt der polyphonen Beherrschung ist der achtstimmige Kanon zu Beginn des dritten Liedes, der in seiner Darstellung einer Fuge nahekammt. Die thematische Struktur, die von beträchtlicher Länge ist und in der das eigentliche Thema und die Antithese klar unterschieden werden, wird konsequent in allen Stimmen des ersten Chors durchgeführt, dem sich dann die alternierenden Stimmen des zweiten Chors anschließen. Die Tonika-Dominant-Verhältnisse zwischen den Stimmen sind vorherrschend, nur dreimal tritt eine Stimme von der II. Stufe und einmal von der IV. Stufe ein. Das melodische Muster des Themas und der Antithese wird mit gleichbleibender Genauigkeit wiedergegeben. Die Stimmen setzen nacheinander in Abständen von einem Schlag und einem halben Schlag ein, und mit zunehmender Anzahl der Stimmen wird die Struktur immer dichter und enger (Beispiel 108).

Die gesamte beschriebene Struktur wird mit leichten Änderungen im achten Lied bei den Worten „Dieser ist nun der Genannte“ wiederholt.

Die imitatorische Form wird auch in einer Reihe von Konzertabschnitten verwendet. So bildet im vierten Lied über die Worte „Ich bin die Auferstehung“ die aufeinanderfolgende Einführung der Stimmen mit Oktav- und Quartintervallen eine kanonische Struktur, die an die Exposition der Fuge erinnert (76, 47)⁴⁵.

⁴⁵ Dieselben Worte werden zuvor von einer ähnlichen melodischen Figur wiedergegeben, allerdings in einer etwas anderen Darstellung (76, 35).

Diese Episode mag als Beispiel für die barocke Tonsymbolik dienen, die aufsteigende melodische Bewegungen mit Bildern des Aufstiegs, des Strebens nach oben, und absteigende Bewegungen mit gegenteiligen Vorstellungen verband. In seiner „Grammatik“ gibt Dilezki ein Beispiel, das dem soeben zitierten sehr nahe kommt: eine gammaartige Passage, die eine Oktave nach oben steigt, um die Worte „aufgestiegen in den Himmel“ zu illustrieren.

Im sechsten Lied des Kanons finden wir in den Worten „er stieg in die Unterwelt der Länder“ ein weiteres Beispiel für dieselbe anschauliche Wiedergabe der Bildsprache des Textes. Die melodische Figur, die allmählich in gleichmäßigen Schritten absteigt, erzeugt das Bild eines sanft schwebenden Abstiegs. Wie im vorangegangenen Beispiel wird diese Figur konsequent kanonisch in drei konzertierenden Stimmen geführt (Beispiel 109).

Interessant ist auch der Abschnitt, in dem die Worte „er sprang und spielte“⁴⁶ durch einen endlosen Kanon zweier Bässe mit einem „hüpfenden“ Rhythmus und melodischen Verzierungen übertragen werden, die Gefühle von Freude und Frohsinn ausdrücken (Beispiel 110).

⁴⁶ Der eingefügte Troparion „David, der Gottvater, hüpfte und spielte vor dem heiligen Schrein.“

Diese melodische Struktur wird dann in verschiedenen rhythmischen und figurativen Varianten wiederholt. In einer davon kann man deutlich den Rhythmus eines russischen Volkstanzes hören (Beispiel 111).

Diese Ähnlichkeit ist nicht zufällig. Tanzrhythmen sind bei Dilezki und anderen Vertretern des russisch-ukrainischen Musikbarocks häufig zu finden⁴⁷.

⁴⁷ S. S. Skrebkow macht auf die Ähnlichkeit mit „Kamarinskaja“ in den von Dilezki in seiner „Grammatik“ (254, 71) angeführten Beispielen von Variationsänderungen einer musikalischen Wendung aufmerksam.

Dilezkis Werke waren nicht die ersten und frühesten Beispiele für den konzertierenden Stil auf russischem Boden. Es gibt Grund zu der Annahme, dass große mehrstimmige Kompositionen dieser Art in Moskau bereits in den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts bekannt waren. Dilezki selbst empfahl in seiner theoretischen Abhandlung über die Grundlagen der „Choralregel“, dem Beispiel des ukrainischen Sängers und Komponisten Iwan Koljada (Kalenda) zu folgen, der Mitglied der souveränen Diakone war. Dieser Hinweis auf Koljada impliziert, dass er mehrchörige konzertante Gesänge schrieb, die jedoch nicht erhalten sind.

Neben Koljada hatte Dilezki weitere Vorgänger, die in Moskau Formen der Partespolyphonie entwickelten. Der achtstimmige „Gottesdienst“ von Simeon Pekalizki, entdeckt von W. W. Protopopow in den Manuskriptsammlungen des Synodalgesangszentrums. Da er sich in diesen Jahren mit seinem Gönner Lasar Baranowitsch, dem er als Regent diente, in Moskau aufhielt, hat Pekalizki seine Werke zweifellos dem Publikum der Hauptstadt vorgestellt. Da die Stimmen der Partes-Gesänge nur für praktische Aufführungszwecke transkribiert wurden, kann man annehmen, dass einige seiner Kompositionen auch in das Repertoire der Moskauer Kirchenchöre aufgenommen wurden. Elemente der Konzertierung kommen im „Cherubikon“ aus dem oben erwähnten Gottesdienst deutlich zum Ausdruck⁴⁸.

⁴⁸ Rekonstruiert aus den Stimmen von W. W. Protopopow (220).

Das Prinzip der Gegenüberstellung von Tutti und „konzertierenden“ Episoden wird konsequent angewandt, und manchmal werden separate Stimmgruppen gegenübergestellt. Gleichzeitig ist der Umfang dieses Abschnitts im Vergleich zu späteren Beispielen hochentwickelter Partes-Polyphonie eher bescheiden, die Imitationstechnik ist einfach und wird nur für kurze Abschnitte im zweistimmigen Teil verwendet. Die rhythmische Bewegung ist monoton und es gibt keine Taktwechsel (der gesamte „Cherubikon“ steht im 4/4-Takt), was zu einer Schwächung des Kontrasts zwischen den Abschnitten führt. All dies deutet auf ein frühes Stadium in der Entwicklung des konzertierenden Stils hin.

In den 50er und 60er Jahren begannen auch einheimische russische Meister aufzutauchen, die in der Technik des Konzert-Schreibens sicher genug waren. Einer von ihnen ist der Moskauer Priester Iwan Ignatjew. P. W. Arawin, der zuerst auf diesen Namen aufmerksam machte, schreibt über ihn: „Unter den russischen Komponisten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gehörte Iwan Ignatjew zur älteren Generation. Seine schöpferische Tätigkeit begann offenbar schon in der Mitte des Jahrhunderts. Möglicherweise war er ein Zeitgenosse von Kalenda und entwickelte zusammen mit ihm neue Techniken der polyphonen Exposition...“ (17, 109).

In einem der Chorsätze der Synodalgesangssammlung der GIM (Nr. 355) finden wir Ignatjews zwölfstimmigen „Gottesdienst“. Obwohl uns keine dokumentarischen Daten zur Verfügung stehen, die es uns erlauben würden, mit völliger Sicherheit zu sagen, dass es sich um denselben Ignatiev handelt, von dem Arawin schreibt, scheint eine solche Identifizierung recht wahrscheinlich zu sein. Schon die Art und Weise, wie die Chöre in dem von uns entdeckten „Gottesdienst“ geschrieben sind, spricht dafür. Wie

Koljada macht Ignatjew ausgiebig Gebrauch von der „Chorregel“, d. h. der Technik der abwechselnden Einleitung von separaten vierstimmigen Chören. Im „Cherubikon“, der sich in Umfang und Charakter der Darstellung einer eigenständigen Komposition eines Konzertplans annähert, wird dieses Prinzip in allen Abschnitten konsequent beibehalten. Wir geben den letzten Abschnitt dieser Hymne in dreistimmiger Form wieder (Beispiel 112).

Die dreiteilige Komposition war typisch für den Partes- „Cherubim“, und erst in späteren Zeiten haben Komponisten sie manchmal verkompliziert und der musikalischen Verkörperung dieses liturgischen Textes einen differenzierteren Charakter verliehen. Ignatjews polyphone Technik ist begrenzt und eintönig, auch das Material selbst ist wenig ausdrucksvoll und hält dem Vergleich mit den monumentalen Chorbildern von Titow und anderen Meistern der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert nicht standhalten. Dies ist offenbar nicht nur auf die unterschiedlichen Begabungen zurückzuführen, sondern auch auf die Zugehörigkeit zu verschiedenen historischen Phasen in der Entwicklung der Partespolyphonie. Der konzertierende Stil der russischen Barockmusik befand sich in den 50er und 60er Jahren noch im Stadium der Reifung und erreichte seine Blütezeit erst am Ende des folgenden Jahrzehnts, was vor allem durch die Tätigkeit Dilezkis begünstigt wurde. Er schuf eine Schule begabter russischer Meister der großen polyphonen Chorform, die über eine hohe Technik und Kultur der kompositorischen Arbeit verfügten. In den erhaltenen Stimmensätzen der Parteskonzerte und anderen Werken desselben Stils finden sich die Namen von Dutzenden von Komponisten russischer und ukrainischer Herkunft, von denen viele direkte oder indirekte Schüler von Dilezki waren (259, 146) ⁴⁹.

⁴⁹ Die in der oben genannten Quelle angegebene Liste der Autoren von Partes-Kompositionen ist nicht vollständig. W. W. Protopopow ergänzt sie um eine Reihe weiterer Namen, insgesamt bis zu fünfzig Komponisten, die in den Manuskripten der Synodalgesangssammlung erwähnt werden, die sich heute im GIM befindet (167, 234).

Leider wissen wir immer noch nichts über das Leben und Wirken der meisten dieser Komponisten und können ihre Werke nur anhand von stilistischen Merkmalen annähernd datieren. Die Suche nach biografischen Informationen über die Meister des Partesgesangs ist eine der wichtigsten Aufgaben bei der Erforschung der russischen Musik des 17. - 18. Jahrhunderts.

Diejenigen, die nicht die Möglichkeit hatten, mit ihm persönlich zu kommunizieren, lernten aus seiner „Grammatik“ und aus Proben seiner Werke.

Das Werk W. Titows

In dieser Reihe nimmt der Moskauer Diakon Wassili Titow einen besonderen Platz ein, denn er zeichnete sich durch eine große Fruchtbarkeit, einen Reichtum an schöpferischer Phantasie und die freie Beherrschung einer Vielzahl von Formen und Schreibweisen aus. Titows Kompositionen wurden wiederholt transkribiert und in das Repertoire aller großen Kirchenchöre aufgenommen, die in der Lage waren, komplexe mehrstimmige Kompositionen für Konzertprogramme aufzuführen. Sein „Großes Loblied“ überlebte in der kirchlichen Gesangspraxis bis zu Beginn des 20.

Jahrhunderts. Die Musik dieses Werkes wurde in einer etwas vereinfachten und verkürzten Form nach Findeisens Worten „ziemlich volkstümlich“.

Die Biografie Titows lässt sich nur in groben Zügen rekonstruieren. Sein Name wird erstmals 1682 urkundlich erwähnt, als er in den Chor der landesherrlichen Diakone aufgenommen wurde⁵⁰.

⁵⁰ Grundlegende biografische Daten zu Titow, siehe: 294, 296-302, 334-335. Nach Findeisen wurde Titow um 1650 geboren und starb um 1715. W. W. Protopopow (167, 228-233) entdeckte eine Reihe neuer dokumentarischer Materialien zu Titows Tätigkeit.

Schon damals machte er offenbar als begabter Komponist auf sich aufmerksam, was erklärt, warum ihm die verantwortungsvolle Aufgabe übertragen wurde, die Musik für den „Reimpsalter“ von S. Polozki zu schreiben. Es ist nicht bekannt, wer sein Lehrer war, aber es ist sehr wahrscheinlich, dass er bei Dilezki studierte. Auf jeden Fall muss Titow direkte persönliche Kontakte zu Dilezki gehabt haben, was durch ihre gemeinsame Beteiligung an der Herausgabe einer Psalmsammlung bestätigt wird, die einer von Nikons Mitarbeitern und Weggefährten, Hierodakon Damaskin, um 1680 zusammengestellt hatte. Damit ist das Umfeld umrissen, in dem sich die Ansichten des jungen aufstrebenden Musikers bildeten und sein Talent reifte.

Seit den späten 90er Jahren verschwinden die Informationen über Titows offizielle Position, aber die Tatsache, dass er 1709 den Auftrag erhielt, ein Konzert zur Feier des russischen Sieges bei Poltawa zu schreiben, zeugt von seiner immer noch hohen musikalischen Autorität. Dieses Konzert war offenbar eines seiner letzten großen Werke.

Titows kreatives Vermächtnis ist äußerst umfangreich. Findeisen listet unter seinen Werken 28 zwölfstimmige Konzerte und einen speziellen Zyklus von 12 Konzerten für die „großen zwölf“ Feste, eine Reihe von „Gottesdiensten“, separate Zyklen von Dogmatiken, Hymnen der Jungfrau Maria und andere Gesänge auf (294, 334-335). Protopopow erweitert diese Liste und schätzt die Gesamtzahl von Titows Werken auf etwa 200 Titel (167, 237-238).

Stilistisch gibt es keinen wesentlichen Unterschied zwischen diesen Werkgruppen. Die Meister der entwickelten Partespolyphonie führten auch Elemente der Concertina in die gewöhnlichen Gesänge ein. Eine bekannte Analogie zum Typus der „konzertanten Messe“ (missa concertata), der in den Ländern des katholischen Westens aufkam, stellen die „Gottesdienste“ dar, d. h. die Zyklen der wichtigsten Hymnen der Liturgie⁵¹.

⁵¹ Es gab auch „Ganznachtsmessen“, die auf demselben Prinzip beruhten.

Es gab eine feste Struktur eines solchen Zyklus, die durch die Reihenfolge der liturgischen Abfolge bestimmt wurde. Die Hauptteile des „Gottesdienstes“ waren der „eingeborene Sohn“, der „Cherubikon“ und „Würdig ist es“, die sich durch die Weitläufigkeit der Form und die Vielfalt der musikalischen Schreibtechniken auszeichneten. Der „Cherubikon“ erreichte auf dem Höhepunkt des Gottesdienstes (dem so genannten Ritus der „Transsubstantiation der Gaben“) eine besonders ausgeprägte Skala und feierliche Monumentalität des Klangs. Alle Teile des liturgischen Zyklus wurden in der gleichen Tonart gehalten. Es wurden auch andere Mittel eingesetzt, um die ganze Reihe von Gesängen zu einem Ganzen zu vereinen: Wiederholung derselben melodischen Wendungen in verschiedenen Teilen, manchmal unter Beibehaltung des gleichen Taktes während des gesamten Zyklus.

Titow schrieb seine „Gottesdienste“ für verschiedene Kompositionen von drei bis acht und zwölf Stimmen. In jedem von ihnen stellte er besondere künstlerische Aufgaben, wobei er verschiedene Ausdrucksmittel und Arten der polyphonen Chortechnik verwendete. Einige seiner Zyklen tragen Namen, die auf bestimmte Merkmale der musikalischen Gestaltung hinweisen, wie z. B. der „Preportional-Messe“, der ganz im Format 3/1 („große Proportion“ nach der Definition von Dilezki) geschrieben ist, der „Bemolare Messe“ mit einer einzigen Tonart⁵² und der „Kleine Gottesdienst“, der durch seine komprimierte Tonleiter und die relative Einfachheit der Struktur gekennzeichnet ist.

⁵² Die „Messe“ ist in der Tonart g-Moll geschrieben, aber nach den Regeln der Partes-„Grammatik“ wurde nicht mehr als ein B bei der Schlüsselsignatur angegeben.

Neben diesen äußeren formalen Zeichen der Einheit zeichnen sich Titows „Gottesdienste“ in der Regel durch die Einheitlichkeit der emotionalen Struktur und des Charakters der Musik aus.

Vergleichen wir die 12-stimmigen Gottesdienste „Preportional“ und „Bemolare“⁵³.

⁵³ Beide Werke sind in der GIM- Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 355, vertreten.

Der erste ist von einer leichten, kontemplativen Stimmung durchdrungen, die durch die ruhige, gemächliche Bewegung, das Vorherrschen von Dur-Farben und eine strenge Chortextur mit kleinen polyphonen Elementen unterstützt wird. Die Musik des „Bemolar-Gottesdienstes“ zeichnet sich durch einen intensiveren Ausdruck aus, der durch den Wechsel verschiedener Darstellungsformen, Register und Klangdichten abwechslungsreicher und kontrastreicher ist. Der abschließende Gesang „Würdig ist es“ ist besonders bemerkenswert. Er besteht aus drei großen Abschnitten mit einem Kontrast zwischen den relativ beweglichen extremen Alla-Breve-Abschnitten und dem Mittelteil im Format 3/1, der auf breiten, ausgedehnten rhythmischen Dauern basiert. Der Komponist greift hier nicht auf komplexe imitatorisch-polyphone Konstruktionen zurück, aber seine polyphone Meisterschaft zeigt sich in der Geschicklichkeit, mit der er die einzelnen melodisch unabhängigen Stimmen zu einem Ganzen verbindet. In den Tutti-Episoden (z. B. in den ersten fünf Takten) ähnelt das polyphone Gefüge der variantenreichen Unterstimmigkeit eines Volksliedes. Ausdrucksstark sind die Rufe kleiner Stimmgruppen, die durch kurze Zeilen des gesamten Chores beantwortet werden (Beispiel 113).

Titows Talent kam am stärksten in den Konzerten zur Geltung - großen mehrstimmigen Kompositionen zu Psalmtexten oder festlichen Gesängen, die nicht Teil der obligatorischen, unveränderlichen Komposition des Gottesdienstes sind. Titows prächtige, spektakulär klingende Konzertgemälde verkörpern anschaulich den Geist des russischen Barocks mit seinem Hang zu monumentaler Pracht und Grandiosität. In den meisten von ihnen dominieren helle, klangvolle Farben und das Pathos schwärmerischen Jubels und Triumphs.

Titows Art, Konzerte zu schreiben, ist durch eine breite Entwicklung von Polyphonie, Dynamik und fließender Struktur gekennzeichnet. Durch die Verwendung aller möglichen imitatorischen Formen überwindet er die Statik des akkordischen Tutti, die vielen großformatigen Partes-Werken von weniger begabten Komponisten eigen ist. Der Eindruck von ungestümem Druck und Kraft wird durch die Fülle von flüchtigen Passagen und Figurationen gefördert, die gleichzeitig in verschiedenen Stimmen

geführt werden. Titows melodische Verzierungen dienen nicht nur als Dekoration, sondern auch als Mittel zur figurativen und expressiven Charakterisierung.

So vermittelt die Imitation des typisch instrumentalen Barockthemas in den Oberstimmen des zwölfstimmigen Konzerts „Freuet euch an Gott, unserem Helfer“, das in den anderen Gruppen des Chors frei weiter variiert wird, ein Gefühl von gehobener Freude und Jubel. Es ist, als ob man in der Musik den stoßweisen und begeisterten Jubel der Menge hören kann (Beispiel 114).

In dem Konzert „Heute kam Christus an den Jordan“ dient ein ähnlicher Effekt einer musikalischen Darstellung. Wellenförmige Figuren in verschiedenen Stimmen auf den Worten „Berührt den Jordan“ erzeugen ein Bild einer Welle, die über die Wasseroberfläche läuft. Dabei bildet das aufeinanderfolgende Eintritt der Stimmen des ersten, zweiten und dritten Chors einen Kanon mit vierstimmiger Darstellung der Propost und der Rispost. Anschließend werden die Worte „Das Meer sah und floh“ (Beispiel 115) mit einem ähnlichen Effekt illustriert.

Titow greift oft auf diese Art von barocker Symbolik zurück, wenn es um die figurative Verkörperung von Text in Musik geht.

In der Melodik seiner Konzerte sind verschiedene Gattungszusammenhänge leicht zu erfassen.

Zu den beliebtesten Wendungen des Komponisten gehören Fanfarenpassagen der Melodie auf den Stufen eines Dreiklangs mit einem Quartvorhalt am Anfang (Beispiel 116 a, b) ⁵⁴.

⁵⁴ Beispiele sind den Konzerten „Die goldene Trompete“ und „Jubelt Gott“ entnommen.

Oft gibt es kurze, rhythmisch scharfe Melodien vom Typ Volkstanz (Beispiel 117 a, b) ⁵⁵.

⁵⁵ Konzerte „Jubelt Gott“ und „Heute ist Christus“.

Im Konzert über die Worte von Psalm 45 „Gott ist unsere Zuflucht und Stärke“ variiert Titow leicht die seiner Musik zugrunde liegende rhythmische Figur für die Versanordnung desselben Psalms in Simeon Polozkis „Reimpsalter“. Der volkstümliche Charakter dieses Rhythmus wurde bereits von N. F. Findeisen festgestellt. Ein Teil seiner Veränderung im Konzert ist auf die unterschiedliche Wortfolge in Polozkis und in der kanonischen Übersetzung zurückzuführen (Beispiel 118).

Nachdem Titow diese charakteristische Formel zu Beginn des Konzerts durch dreimalige Wiederholung in getrennten Stimmgruppen und dann im Klang des Tutti eindringlich bekräftigt hat, unterzieht er sie anschließend einer Vielzahl von Variationen.

Der Anfang des Weihnachtskonzerts „Was bringen wir Dir“ ähnelt einer ukrainischen Koljade. Die allgemeine rhythmische Struktur und die wiederholte Sekundenmelodie in den Worten „bringen wir, bringen wir, Christus“ sind typisch (Beispiel 119).

Manchmal finden sich Wendungen, die an die Melodik des Krjuki-Noten-Gesangs erinnern. So zum Beispiel der Anfang des Konzerts „Die Umarmungen des Vaters“, wo eine streng-feierliche skandierte Melodie im Stil des alten russischen Monodies von zwei Diskantstimmen und dem Bass „verkündet“ wird, nach dem die übrigen Stimmen eintreten und einzelne ihrer Abschnitte frei imitieren (Beispiel 120).

Aber im Großen und Ganzen hat die Intonation des Parteskonzerts keinen direkten und unmittelbaren Bezug zum Krjuki-Noten-Gesang. Auch mit der breiten Gesangsmelodie des Liedstils haben die Werke dieser Gattung wenig gemein. Die Thematik der meisten Konzerte Titows ist durch eine klare rhythmische Organisation vom Typus des Tanzes oder Marsches gekennzeichnet und lässt eine liedhafte Breite des Atems vermissen. Einzelne melodisch ausdrucksstarke Melodiestrukturen, die sich vor allem in dreistimmigen „konzertierenden“ Episoden finden, sind meist kurz und wenig entwickelt.

Die melodische Seite war im Parteskonzert nicht dominant, der Schwerpunkt wurde auf die farbenreichen phonetischen Effekte verlagert, die durch den Wechsel und den Kontrast verschiedener Chorgruppen und Arten von Chorstrukturen entstanden. Thematische Strukturen, die sich durch die Erleichterung melodischer Umrisse und eine relative strukturelle Vollständigkeit auszeichnen, wurden in der Regel nur angerissen, nicht weiter ausgeführt und lösten sich in den allgemeinen Formen des Satzes auf. Dies ist ein allgemeines Merkmal des Stils, das nicht nur für die Partespolyphonie, sondern auch für viele Phänomene der westlichen Barockmusik gilt.

Die Struktur des Parteskonzerts als großes Ganzes wurde durch die Struktur des Textes bestimmt und war musikalisch nicht stabil. Bekanntlich gab es in der christlichen Hymnographie eine besondere Art der Versifikation, die auf der Abwechslung ungleicher Zeilen beruhte, die paarweise gruppiert wurden, wobei jede Doppelzeile einen relativ vollständigen Gedanken ausdrückte. Dieses Gliederungsprinzip wurde auch in der Musik der Parteskonzerte beobachtet.

Die musikalische Form bestand aus einer Abfolge von Episoden, die sich in Material und Darstellung unterschieden und zwei Textzeilen umfassten⁵⁶.

⁵⁶ Deutsche Wissenschaftler definieren diese Form als „Gruppenform“. Allerdings ist diese Definition zu allgemein und ungenau. Theoretisch ist der Begriff „kontrastierende zusammengesetzte Form“, der von W. W. Protopopow vorgeschlagen wurde, genauer.

Herausragende Meister wie Titow waren jedoch in der Lage, die Mechanik der Aneinanderreihung zu überwinden und die Einheit der Komposition zu erreichen, indem sie die Teile der Form vergrößerten, thematische und andere Verbindungen zwischen den Abschnitten herstellten, das Prinzip der Reprise anwandten und so weiter.

Versuchen wir am Beispiel des Konzerts „Jubelt Gott“⁵⁷, von dem oben bereits einige Fragmente wiedergegeben wurden, zu zeigen, mit welchen Mitteln es Titow gelingt, die Einheit und Vollständigkeit des Ganzen zu erreichen.

⁵⁷ GIM. Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 706. Die Stimmen des dritten Diskants und des zweiten Basses fehlen in der Folge. An den Stellen, an denen die melodische Linie der Stimmen durch die Logik der polyphonen Entwicklung genau bestimmt ist, wurden diese Stimmen vom Autor dieser Zeilen wiederhergestellt.

Dieses Konzert basiert auf einem Psalmtext, der aus vier Zeilenpaaren besteht:

1. Freut euch über Gott, unseren Helfer,

Ruft Gott Jakobs zu.

2. Nehmt den Psalm und gebt den Trommelschlag,
Den schönen Psalter mit den Harfen (*Gusli*).
3. Trompetet mit der Trompete im Neumond,
Am herrlichen Tag eures Festes.

4. Denn es ist ein Gebot des Herrn Israels
Und ein Schicksal Gottes Jakobs.

Die vier Strophen des Textes entsprechen den vier großen Abschnitten des Konzerts, die sich wiederum in kleinere Strukturen gliedern. Jeder der Abschnitte (außer dem ersten) beginnt mit einer konzertanten dreistimmigen Struktur, die eine Art Chor bildet, woraufhin die gleichen Worte vom Tutti-Chor wiederholt werden. Dies schafft eine gewisse strukturelle Einheitlichkeit in der Korrelation zwischen den Teilen des Werks und erleichtert die klare Vermittlung des Textes an den Hörer, der sich in der komplexen Verflechtung der gesamten Stimmenmasse verliert. Die Gegenüberstellung der Hauptteile des Konzerts kann in gewisser Weise mit dem Wechsel der Teile einer zyklischen Form verglichen werden. Der erste Abschnitt, voller Bewegung, Kraft und ungestüme Energie (siehe seine Schlussstruktur in Beispiel 114), bestimmt den schwärmerischen, jubelnden Ton des gesamten Konzerts. Diese Stimmung der Festlichkeit und des Feierns durchdringt auch die nächsten beiden Sätze, aber der Genrecharakter der Musik in ihnen ist anders. Der zweite Satz enthält eine Episode im 3/4-Takt mit kanonischer Imitation in den beiden Oberstimmen, die vom Charakter her an einen leichten, bewegten Tanz erinnert (Beispiel 121).

Auf die Worte „mit Harfen“ (*Gusli*) folgen in verschiedenen Stimmen Wendungen, die an russische Tanzmelodien erinnern (siehe Beispiel 117a).

Im dritten Abschnitt wechseln sich die Trompetenrouladen der konzertierenden Stimmen mit den marschartigen Rhythmen des Tutti ab und evozieren das Bild einer feierlichen Prozession.

Der letzte Abschnitt basiert auf einem breiten, sich sanft entfaltenden Thema von ehfürlichem, betendem Charakter im 6/4-Takt mit einer sequentiellen Einführung durch die drei Chöre, die eine kanonische Imitation in allen Stimmgruppen bilden. Der strenge und zurückhaltende Charakter der Musik in diesem Abschnitt kontrastiert mit der jubelnden Fröhlichkeit der vorangegangenen Abschnitte (Beispiel 122).

Im Anschluss an dieses Thema werden die Zeilen der ersten und dritten Strophe wiederholt („Rufe den Gott Jakobs“, „Blas die Trompete bei Neumond am glückverheißenden Tag deines Festes“), begleitet von entsprechenden musikalischen Reminiszenzen, die dem letzten Abschnitt eine zusammenfassende Bedeutung verleihen. Die sekundäre Umsetzung des Hauptthemas bildet eine erweiterte dreiteilige Form.

Wie aus diesem kurzen Überblick hervorgeht, folgt Titow nicht einfach dem poetischen Text, sondern interpretiert ihn eigenständig und lässt sogar einige Umstellungen zu, um die Integrität und Vollständigkeit der musikalischen Komposition zu erreichen. Für jedes seiner Konzerte findet er eine besondere Lösung innerhalb der allgemeinen stilistischen Normen der Partespolyphonie. Seine großen Konzertwerke zeichnen sich nicht nur durch die Vielfalt der Musik und der Mittel der Polyphonie aus, sondern auch durch seine Fähigkeit, alle Teile der Form zu einem großen Ganzen zu verbinden, das durch seine Größe und Monumentalität des Klangs beeindruckt.

Die Periode der Partespolyphonie ist die wichtigste historische Etappe in der Entwicklung der russischen Musik. Obwohl die Werke dieses Stils, von wenigen Ausnahmen abgesehen, auf religiöse Texte hin geschaffen wurden und für die Aufführung in einem liturgischen Rahmen bestimmt waren, hatten sie keinen spezifisch kultischen Charakter. Bei allem Reichtum und aller Vielfalt seiner intonatorischen Struktur, die sich im Laufe einer langen historischen Entwicklung herausgebildet hatte, blieb der Krjuki-Noten-Gesang eine besondere heilige Sprache des religiösen Rituals. Die Sprache des Partesgesangs war in ihren ausgeprägtesten Formen mit vielen Phänomenen der weltlichen Musikkultur und des Alltagslebens jener Epoche verbunden. Das Parteskonzert nahm Elemente der Psalmmelodie, der Musik feierlicher Staatsakte oder militärischer Zeremonien und der Instrumentalgattungen der europäischen Barockmusik auf.

Gleichzeitig trägt es den Stempel der Dualität, die für die gesamte russische Kunstkultur Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts charakteristisch war. Die strenge Reglementierung der kompositorischen Mittel ließ wenig Raum für die Entfaltung schöpferischer Individualität, obwohl es unter den Meistern der Partespolyphonie Menschen mit herausragendem Talent gab. Hinter den immer gleichen, mechanisch angewandten Schemata und Standardmethoden des musikalischen Schreibens ist es schwierig, das Gesicht des Autors zu erkennen, und nur einigen begabten Künstlern gelang es, sich über das allgemeine Niveau eines gut koordinierten, glatten, aber unauffälligen Handwerks zu erheben, ohne gegen die Normen des etablierten Stils zu verstoßen.

Viele Beispiele dieser Kunst existierten weiter und blieben im Repertoire der Kirchenchöre bis zum Ende des 18. und sogar bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts erhalten⁵⁸.

⁵⁸ Auf einigen Exemplaren von Stimmen in Sammlungen von Partes-Werken gibt es Inschriften, die es ermöglichen, die Zeit, in der sie in Gebrauch waren, und die Zugehörigkeit dieser Liste zu einer bestimmten Kirche festzustellen. Dies ist beispielsweise der Fall bei der ersten Bassstimme der Sammlung von 12-stimmigen Partes-Gesängen des GIM, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 355, die bis zu 50 verschiedene Werke von Titow enthält, darunter 28 seiner Konzerte, auf der Rückseite des Einbands steht: „Diese Stimme wurde von Diakon Ioann Markow des Erzbischöflichen Hauses von Nowgorod im Jahr 1801 am 1. April gesungen“. Es gibt ähnliche Inschriften mit demselben oder einem ähnlichen Datum in anderen Stimmen. Der Zeitpunkt der Verwendung dieser oder jener Liste stimmt nicht unbedingt mit dem Zeitpunkt ihrer Zusammenstellung überein. Was diese Sammlung betrifft, so ist sie der Mitte des 18. Jahrhunderts zuzuordnen, aber um 1800 wurde sie in Nowgorod während des bischöflichen Gottesdienstes gesungen, wie die obige Inschrift zeigt.

Es wurden auch neue Werke dieser Art geschaffen, aber die Stilistik des Parteskonzerts wurde nicht aktualisiert und erfuhr keine bedeutende Entwicklung. Die geringfügigen Veränderungen, die in späteren Beispielen dieser Gattung zu beobachten sind, zeugen eher von einem Verfall als von einer Bereicherung des Stils. In seinen Grundzügen entstand der Stil des Parteskonzerts schließlich an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert und ist ein typisches Produkt dieser Übergangszeit in der Geschichte der russischen Kunstkultur.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ
NOTENBEISPIELE

14

По лу-гу во-ди-ца раз-ли-ва-ет-ся, раз-ли-ва-ет-ся.

16

А на дво-ре ро-са, а Ма-рьежка бо-са — сту-де-но. Сту-де-но, сту-де-но, —
Запись Ф. А. Рубцова. Приводится по изд.: 241, 33.

2 (солю)

Ой за-вном вен-ю да на все свет-и,

Припев (хор)

ой ру-ги ма-и, все за-лю-и-о

Запись К. В. Кавтэл. Приводится по изд.: 102, 264.

3

За-ку-рил-ся ты, кий дробный дом-дик ко-во гмыно-го ве-су.

Запись Ф. А. Рубцова. Приводится по изд.: 241, 35.

4

Су-де-ры-ня жмо-я ма-ту-шка, да что ты ско-ро зду-ма-ла

зь-га-да-ла? На ко-во ж ты нег-греш-ныя горь-ше сло-ки-ну-ла?

Приводится по изд.: 103, 37.

5

Що из-де-ле-ци да из-ци-ста во-ва, Из го-го роз-до.

...ля-ш-ро-ко-го, Тут не гру-ды, на ту-це по-ды-ма-ло-се, Тут не

о - бо - ло - ко на - ка - та - ло - се, По - ам - ма - св - со - ба - ка зло - дей

Ка - яни царь, Вла - дей Ка - яни царь не - че - сти - вой сын

Пение скитальщицы М. Д. Кривополеновой. Приводится по изд.: 69, № 43,

Акл

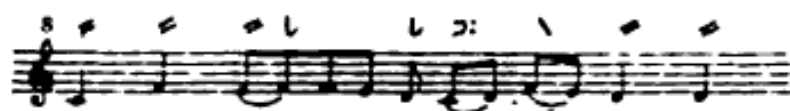
Приводится по изд.: 378, I, 121.

7
Слав.

Грес.



Приводится по изд.: 378, I, 120 (верхняя строка); 378, II, I-II (нижняя строка).



Приводится по изд.: 335, III, 244.

Лю-би-ре-ба-ты из-бы-въ Из-дре-ви-ль-и не-про-то-ди-мо
 про-и-де е-ко по-су-зу-вря-ге-зъ-ре-по-те-пле-е-ма
 пе-снь въ ве-се-ль-и по-е-тъ бо-гу-мо-до-тео-ре-що-у-му.
 мы-шь-це-ю-мы-со-ко-ю е-ко про-сле-ви-ся.

ГИМ, Воскр. № 28, л. 1 об



Приводится по изд.: 376, 42.

Вре-те не-бе-сь-на-я
 Сла-ва ма-ма-бе-си
 У-нь-се-ни-е хрь-сти-я-но-мь
 Мь-но-мь-ство-у-че-ни-е
 Не-ве-сту-ти-бо-жи-ю
 Ты-е- ди-на-бо-га

въ-зь-ме-те-ся ви-ди-те
 не-за-мь-се-на-е
 по-мо-шь-ни-ца-су-щн-и-мь
 съ-бе-ре-те-ся по-зри-ти
 ви-шь-ма-е-це-се-рь-стан-е
 за-чь-нь-ши-не-из-дръ-че-нь-но

дъ-рь-вы-шь-на-а-го
 ма-ти-бо-зи-ни-те-ле-ва
 въ-снь-рь-хъ
 ма-те-рь-бо-го-ро-ди-цу
 из-вь-ра-ни-и-хъ-спа-ва
 и-ро-мь-ши-ме-из-гъ-го-ла-нь-но

.....

при-сте-ни-ща-тру-же-ю-щи-и-мь-ся

22)

И мы - на и при - смо - и
 , во ве - ки ве - ков а - мия.
 Е - ди - но - род - ны - и съм сло - во
 бо - жи - е без -
 сме - ртн съи и -
 -во - ли сла - се - ми - в на -
 -ще - го | ра - ди во - па - ти - ти - се

Приводятся по изд.: 286, 83-85.

23

Ма - а - ре - це во - ви - ло - о - о - ва - ви - ло - о - о - о - о - о
 на ре - це ва - ви - ло - истем ту се - до - но - мо и пла - ке - хо - мя по -
 ме - ну - у - у - шио Си - о - но - е - е - о - а - а - а - а

ГНМ, Сии. левч., № 1358, л. 299.

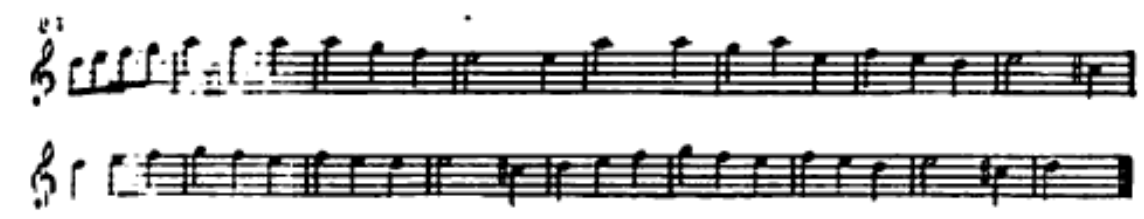
01



При-и-ми нас пу-сты-ни! в-ко-ма-ти ча-до! сво-е! во-тн-ко-е и без-мо-я-но-е на-дро сво-е! не бра-ни пу-сты-ня! стра-ши-ли-щи сво-и-ми! о-го-ба-го ша-го от ду-ка-вны-я! бла-дн-ца ми-ра се-го! о кра-се-на-я пу-сты-ня! ве-се-ля-я ду-бра-ви-ца! воз-лю-бл-бо-га па-че ца-ре-ских чер-то-гов!

Принятая по изд. 296, 169—170. Расшифровка А. Н. Кручинной и С. В. Фролова.

02



26



Прямеж бы, ло Ха за нью, про мям А стра ха
 нью, а по ми не го ро да Са ра го ва

Приводится в редакции Ф. В. Соколова по изд.: 243, 33.

27



Что да на ма туш ю на Воя ге не чер
 ным да за чер не лось, не чер ным да за чер но
 лось, не бевым да за беве лось.

28



3. Ах до се ле ва У соя и слы ком ня слы хать.
 3. А слы ком их не слы хать и ви дом не ви дать.

3. А но не че У сы про в ви лись на Ру си,
 4. А в но вом У совь е у Стро го но ва.

29



30



71

Musical notation for measures 71-73. Measure 71 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and quarter notes. A slur covers measures 71 and 72. Measure 73 continues the melodic line.

32

Musical notation for measure 32. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The measure contains a sequence of eighth and quarter notes.

33

Musical notation for measure 33. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The measure contains a sequence of eighth and quarter notes.

34

Musical notation for measures 34-35. Measure 34 starts with a treble clef and a key signature of one flat. A slur covers measures 34 and 35. Measure 35 contains a sequence of eighth and quarter notes.

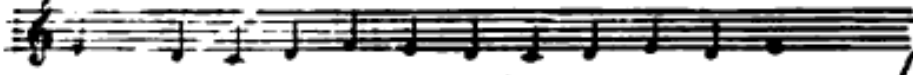
35

Musical notation for measures 35-38. Measure 35 starts with a treble clef and a key signature of one flat. A slur covers measures 35, 36, 37, and 38. Each of these measures contains a sequence of eighth and quarter notes.

36

Musical notation for measure 36. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The measure contains a sequence of eighth and quarter notes.

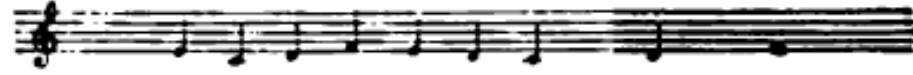
27 Рузга



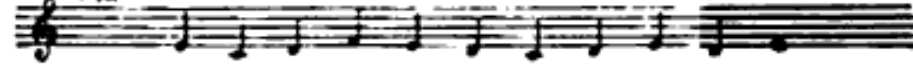
Перегиб



Рыцза



Удра



Руза переметная



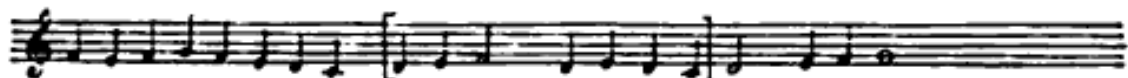
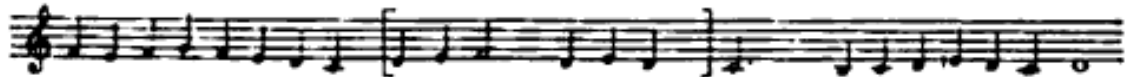
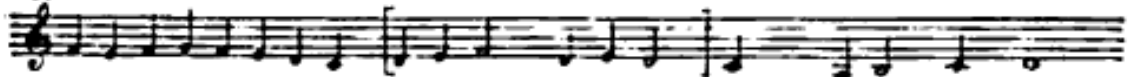
Руза с перегибом



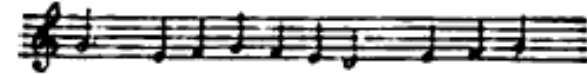
Руза



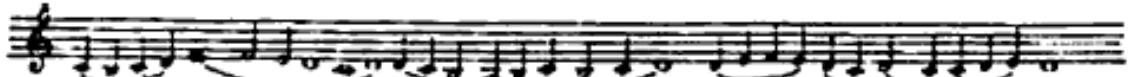
35



39



40



Го. ло. ми ма бо. не сла. се мой



По-мя-ни-те
 бо-же
 сла-ву

Приводится по изд.: 286, 63; 39, 23-24.



До-стой-но
 До-стой-но
 есть
 есть
 я-ко во-и-стину
 я-ко во-и-стину
 -ну бл-жен-ныи ты
 -ну бл-жен-ныи ты

бо. го. ро. ди. шу.

бо. го. ро. ди. шу.

при. сно. бла. жен. ну. ю.

при. сно. бла. жен. ну. ю.

ГБЛ. ф. 379, № 106, л. 73--74

42a

в вер. те. пь. все. ин. яся. е. си.

Хри. сте. бо. же.

в. сн.

во. снрм. в. ша. па. сты. ри. е. же.

и. вой. сн.

по. кло. ни. ше. ся.

то - гда у - бо про - ро - че - ска.

про - по -

ведь и в - нгавь, снм. в

си - лы дн - яв - ку.

са во - пи - ю - ще и гла - го - во - ще

сла - ва

сво - мдр - ни - ю тво - е - му в - дн -

ме че - ло - ве - чо - лю - бче

426

В ве - рте - пь все - ли - жв е - си Хри - сте бо -

ме я - сн га вос - при - я - ши па -

сты - ри е - же и вол - сн по - кло - ни - ше - се

то - гда у - бо про - ро - че - ска, в и - слл, ни - ся про - по - ведь

и в - нгавь, снм. в си - лы дн - яв - ку. са

во - пи - ю -
 - ща и гва - го - лю - ше сво - ве сво - жде - ни -
 - ю тво - е - му в - дн - не че - во - ве - ко - лю - бца

ГИМ, Сия. псал., № 131, л. 102 об. — 104.

43 Знаменный распев

во - збран - мой во - е - во - де по - бе - дн -
 - те - дна - я в -
 - ко из - бе - ва - ше - ся от злых блв - го - дер - ствен -
 - на - я во - спи - су - ем ти ра - би тво - и
 и бо - го - ро - дн - це

ГБЛ, ф. 379, № 106, л. 125—125 об.

Греческий распев

Взбран - мой во - е - во - де по - бе - дн - те - льна - я
 я - ко из - бе - ва - ше - ся от злых блв - го - дер - ствен -
 - на - я во - спи - су - ем ти ра - би
 тво - и бо - го - ро - дн - це

Приводятся по изд.: 53, 175—176.



Приводится по изд.: 53, 176.



ГБЛ, ф. 379, № 106, л. 139. См. также в изд.: 286, 99.



Ра- дуй- ся бла- го- до- тва-
 я бо- го- ро- дн- це де- во
 и те- ба бо- воз- си-
 я со- нце пра- вды. Хри- стос бог
 наш про- ще- я
 су- щн- в во- тьме ве- се- ли-
 ся и ты стер- че
 пра- ве- дны при- е- мы
 во- о- бы- я- тн- я
 сво- бо- ды. те- ля душ мв-
 шнх де- ру- ю- ще- го нем
 во- скре- се- нн- е

19

бла-го-во-ен е-си го-сло-ди
на-учи мя о-пра-вде-ни-ем тво-им

Г. Л. ф. 379, № 106, л. 101—105

24

Бог го-слодь и я-ви-ся нам
бла-го-во-ен гва-дй но и-
ма го-сло-дь

Приводится по изд.: 53, 23—24

50

Воз-бран-ной во-
-е- во-до по-бе-
-ди-тель-на-я
во-спи-су-ем ти
во-спи-су-ем ти ра-
бы тво-и бо-го-
-ро-ди-це

Приводится по изд.: 53, 38—40.

51

Возбранно и во ево
 де победитель
 не в я ко
 и забавиле се от злых бего
 дарственна в во
 спом су ем
 ти ра би
 тво и бо го
 ро диче

Приводится по изд.: 317, 81—83.

52

Вся миру славу отче
 по веки прозвешу ю
 и ела дичу рождшу ю

ГБЛ, ф. 178, № 7753, л. 28 об. — 29 об.

51

О пре-му-дром су-деб тво-их
Хри-сте ка-ко Петр у-бо
рн-за-ми е-ди-но-му
ми-вде-е-си ре-зу-ме-
ти тво-е во-скре-се-ни-е
Лу-це мо-и кле-
о-па слу-те-ше-ству-е гла-
го-ла-ше тем-и

ИЛЛ, ф. 178, № 7753, а 114-115

54

An-ge-ri pa-ste-rom mo-wi: Chry-stus sip nam na-ro-dit, w-be-thing-tem
nie bar-zo ro-dym mie-icie. Na-ro-dit sig w u-bo-stwie, Pan wzre-go stwor-ze-nie.

Примечание по изд.: 349, II, 82. Данный вариант см. также в кн.: 360.

55

Аг-гел па-сты-рем мо-яна Хри-стус се-нам на-ро-дил

в Бет-эле-ем не бер-зо по-длым ме-сця

на-ро-дзя у-бо-ме-стем пач-ше-го створ-за-на

ГИМ, № 1743, л. 198 об. – 199. В сборнике ГИМ, № 1938 эта псалма приводится с польским текстом.

54

Дзё-щон-ко са на-ро-дзи-ло на-ро-дзи-ло

шм-стем свет у-во-се-ам-но шм-стем свет у-во-се-ам-но

ГИМ, № 1743, л. 24. См. также ГИМ, № 1938; ГПБ Q XIV, № 25. В сборниках ГИМ, Щук., № 61 и ГБЛ, № 9498 эта псалма дана с русским переводом текста «Дитято ся народило». Этот же перевод приписан в сборнике ГИМ, № 1743 шесту страницам.

57

Ozje, cipt, ko sig na-ro-dzi-lo wtrys-tek swiat u-we-se-li-to.

We-sal-cie sig ra-duj-cie sig na to no-we la-to.

Приводится по изд. 349, II, 313

la-to.

54

И-мам аз сво-е-го И-су-са мо-е-го

ня тво-рил бо-есть бла-го-го лю-бви ра-ди е-го

ГНМ, № 1743, л. 50. См. также ГНМ, № 1938; ГНМ, № 2469, ГНМ, Шук., № 61; ГПБ, Q XIV, № 25

58

Цо ж и чн-ниц з грешниц, лю-бви-де на-ди-це, бе-веч-на ду-шо збви-ди

Приводится по изд.: 343, 5

60

Цо ж и чн-ниц з грешниц, лю-бви-де на-ди-це, бе-веч-на ду-шо збви-ди

ГНМ, № 1743, л. 161—162. См. также: ГНМ, № 1743, л. 54 об. — 55, ГНМ, № 2469, л. 177 об.; ГНМ, Шук., № 61, л. 72 об. — 73. В сборнике ГПБ, Q XIV, № 25 вари-ант текста: «Цо ж и чиниц Езу славан бекде гды у ног твоих пренасвештих сенде».

61

Цо ж и по-гн-та у-бо-го гды цетра, шо пер-ло-дро-го зана, но-ма, ло-бо

ГНМ, № 1743, л. 177 об. — 178.

У - мо - ги - м - ша - ю - се у - мо - ги - м - ша - ю -

- се свад - ко - е ча - до. Что со - тво - рю аз Ам - шен -

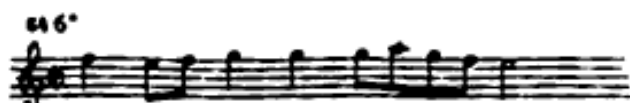
- ма по - гу - бно - ъм дра - го - цем - но с - мю - го - ю ту - гоу

ГИМ, № 1743, л. 150 об — 151. См также: ГИМ, № 1938; ГИМ, № 2469; ГИМ, Шух., № 61; ГПБ, Q XIV, № 25. В этих сборниках фактура несколько изменена.

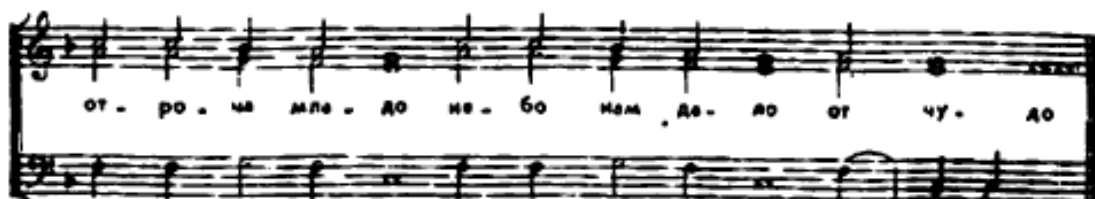
Раз - мы - шля мы днсь вар - ни хре - сит - я - не а - сно пав

Хри - стус цер - пав за нас ра - мы од по - н - ма - не

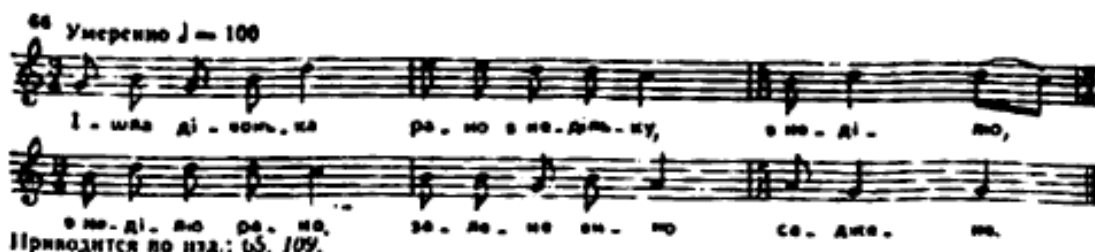
ни мав од - по - гно - не ам до - ско - ма - не



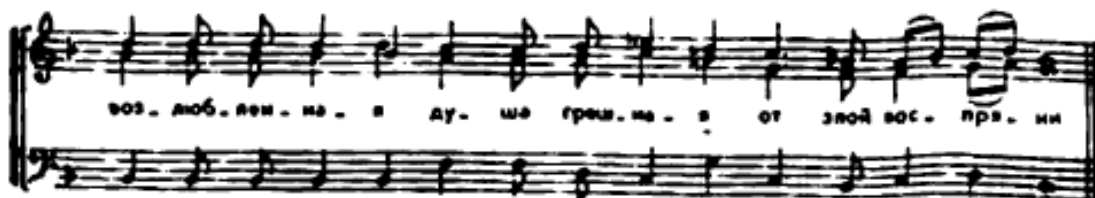
* Для удобства сравнения мелодия псалмы* транспонирована на квинту вверх.



ГПБ, Q XIV, № 25, л. 94. См. также: ГИМ, № 1743; ГИМ, № 1938. ГИМ, Шук., № 61 и др. В более поздних сборниках напев изложен вдвое и четверо меньшими длительностями. В несколько ином мелодическом варианте песни помещена в изд.: 349, II, № 38.



Принадлежит по изд.: 65, 109.



ГИМ, Шук., № 61. См. также: ГИМ, № 1938; ГБЛ, № 9498; ГПБ, Q XIV, № 25.

68

Ах мой сму-тку ма же-ло-щи не мо-ге се до-ве-дзе-ци

где мам пер-шим ноц-лег ме-ци где ду-ша з це-ля вы-ле-ци

ГИМ, № 1938, л. 9 об. —

69

На ви-со-кій по-ло-ни-ці, там ві-ці па-суть-ся,

да-ля б им ти пи-се-ноч-ку, ку-ри не но-суть-ся.

Приводятся по изд.: 65, III

70

Аг-яеську-ю днесь всю ра-дость че-ло-ве-чє-ску-ю сля-дость

при-и-ди-те воз-ве-ли-чим и од-ни сам все у-силь-шим

ап-ан-луй-я, ап-ан-луй-я, ап-ан-луй-я.

ГИМ, № 1743, л. 202 об. — 203. См. также: ГИМ, № 1938, ГИМ, № 2469, ГИМ, Шук, № 11.

21

Па- мять пре- дво- жи, ти смер- ти при- н- де вре- мя

о- та- го- ти бо ма жи- тай- сени за- бот бре- мя

за- бае- жи- о бае- гих при- сно на- ла- га- ю- ще,

во стрем- ни, нах жи зноб ми- ра об- во- жда- ю- ще

гро- за же в- ко днесь при- н- де мне мно- га- в

пре- дво- жен- но ги- ма- ти от сме- рти стро- га- в

72

Па - мьть про - дяо - ми - ти смер - ти

73

День не - ве - чер ний в Си - о - не си - я - ет
ночь во Е - ги - пте мра - чну рю - ру - ша - ет

дух тем - ный ночь есть дух тем - ный ночь есть бог во - пло - щен - ный

день не - ве - чер - ний день не - ве - чер - ний

ГИМ. № 1743, л. 29 об. См. также: ГИМ. № 1938, ГИМ. № 2469, ГИМ. Шук. № 61; ГПБ. Q XIV № 25.

74

Вос - си - я сьи - шь свя - том и - же не ко - мьц ле - там

в - зы - вый - ся пло - ти - ю зем - ным бла - го - до - ги - ю

во - се - ли - ем и пе - ни - ем ис - пол - ни всех нас о Хри - сте на всем час

ГИМ. № 1743, л. 4 об. — 5 (повторно — л. 222 об. — 223). См. также:
ГИМ. № 1938, ГИМ. № 2469, ГПБ. Q XIV, № 25; ГБЛ. № 9498.

Ра-дось мо-я днрь в сле-зы и пльм о-бра-ти-сь
м ду-шл мо-я во мне за-ло за-сму-ти-сь

срд-це и ко-сти мо-и снв-но со-грв-се-сь

вне-гда без-за-ко-ни-е во мне ся воз-не-сь

ГИМ, № 1743, л. 114 об. — 115. См. также: ГИМ, № 1938; ГИМ, Шук., № 61; ГПБ, Q XIV, № 25

76

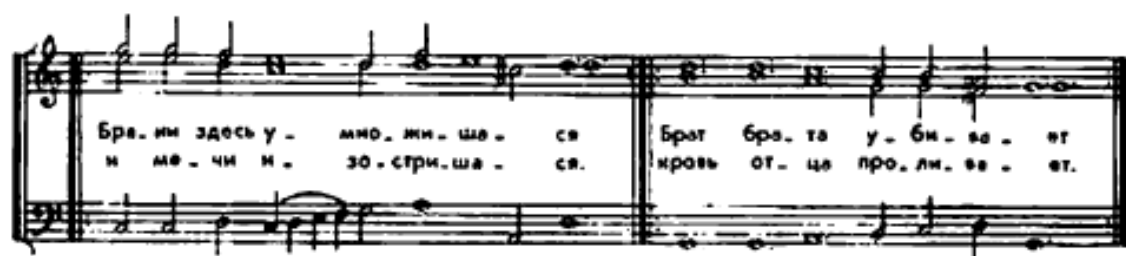
Слы-ши-те лю-ди-е и зну-ши-те гос-по-да бо-га бл-го-да-ри-те

и пой-те пес-нь-ми сла-во-сло-ве-ще р-го

ГИМ, № 1743, л. 131 об. — 132. См. также: ГПБ, Q XIV, № 25; ГИМ, № 1938; ГИМ, № 2469, ГИМ, Шук., № 61 (текст неполный, начиная со слов «Цари вернии»), ГБЛ, № 9498.

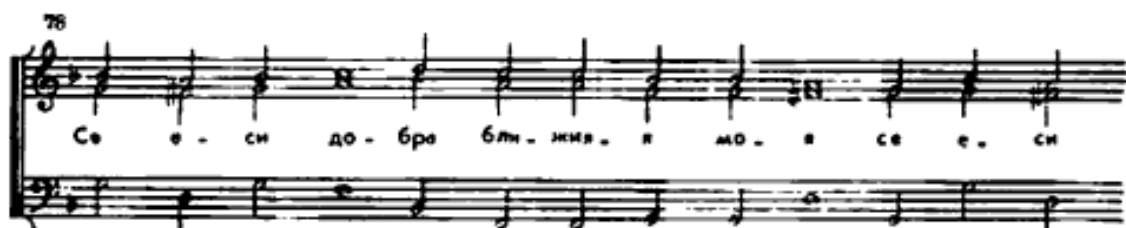
77

Кто хо-щет при-ди и у-зри что в ми-ре ся де-ет
о-чи-ма сво-и-ми воз-зри что в нас са-мих зре-ет

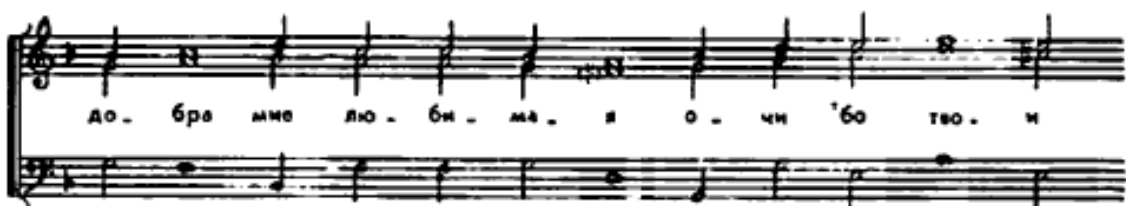


Бра-ти здесь у-мно-жи-ша-ся / и ме-чи и зо-стри-ша-ся. / Брат бра-та у-би-ва-ет / кровь от-ца про-ли-ва-ет.

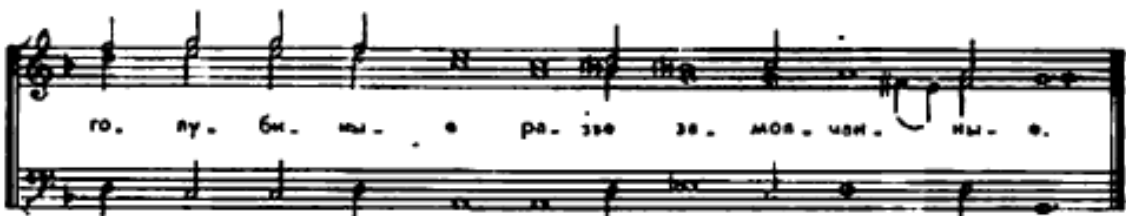
78



Се е-си до-бра бл-жня, я мо-я се е-си



до-бра мне лю-би-ма, я о-чи тво-и



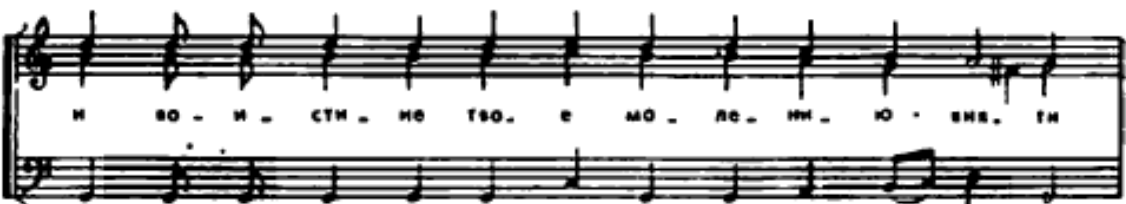
го-лу-би-ны е-ра-зе за-мо-лчи-ны-е.

ГИМ, № 1743, л. 31 об. — 32 и 128 об. — 129. См. также: ГПБ, Q XIV, № 25; ГИМ, Шук., № 61. В сборнике ГБЛ, № 9498 имеется особый раздел «Песни песней», включающий и приведенную псалму.

79



Го-спо-ди мо-рь-бу мо-ю из-воль у-слы-ша-ти



и во-и-сти-не тво-е мо-ле-ни-ю-вня-ти

у - слы - шим в пра - вде тво - е ни тщи - ся

с ра - бом ти и - бо ни - кто мо - жет ся

ГПБ Q XIV, № 41. Последующие примеры из «Псалтыри рифмованной» даются по тому же сборнику.

80

Гл - на во - мь па - ми про - шь рен - це сво - е му . под - но - ше

пред ним сво - е кри - вде прэ - кле - дам е - му свой жаль о - по - ве - для

Приводится 142-й псалом. Польский перевод Кохановского дается по сборнику ГИМ, № 1743, л. 107 об. — 108. См. также: ГПБ, Q XIV, № 25; ГИМ, № 1938.

81.

Гла - сом мо - им к бо - гу воз - зведе гла - сом ни - му сло - зны нос - слых

пред ним молбы про - ли - ве - ти и - мам па - чаль, воз - во - шь - ти

82

Бо - же наш у - сы - ши ны да бла - го - сло - вы - ши

83

Го - сло - ви ки - ба сла - зно въз - ва - ю
дань свя - тый со - вет то - го о - жи - да - ю

а - мы ты бо - же , а - ще гы бо - же

глас свой у - дер - жи - ши в гроб ча воо - ли - ши

84

Ис - ве - редь хва - лы бо - же всем серд - цем дам те - бе
Пред аг - ге - лы дам ти песнь зра - щим те - бе в не - бе

Я - ко из - во - лия о - си ми - лость мне в - си - ти

вса гла - сы уст мо - их в слух твой при - сту - пи - ти

85

Musical score for measures 85-88, consisting of four staves. The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a complex melodic and harmonic structure.

Musical score for measures 89-92, consisting of four staves. The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a complex melodic and harmonic structure.

86

Musical score for measures 86-87, consisting of two staves. The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a complex melodic and harmonic structure.

87

Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various phrasing slurs.

Two staves of musical notation, continuing from the first system. The notation includes eighth and sixteenth notes with phrasing slurs.

Two staves of musical notation, continuing from the first system. The notation includes eighth and sixteenth notes with phrasing slurs.

88

Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various phrasing slurs.

Two staves of musical notation, continuing from the first system. The notation includes eighth and sixteenth notes with phrasing slurs.

Приводится по изд.: 286, 162—163. Расшифровка М. В. Бражникова.

89

Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various phrasing slurs.

Приводится по изд.: 25, 111—112. Расшифровка В. М. Беллева.

ГБЛ, ф 210, № 24, л. 30. Звездочки отмечены секундовые созвучия. Песнопение полностью воспроизведено в изд.: 286, 224—229.

Приводится по изд.: 286, 160.

92

Musical notation for measures 92-93, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

93

Musical notation for measures 93-94, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

94

Musical notation for measures 94-95, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

95a

Musical notation for measure 95a, featuring a single staff with a melodic line.

95b

Musical notation for measure 95b, featuring a single staff with a melodic line.

Приводятся по изд.: 41, 465.

96

Musical notation for measure 96, featuring a treble and bass staff with lyrics: С ми - ры при - ше -

С ми - ры при - ше -

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a melodic line. The second and third staves are piano accompaniment, with the second staff featuring a more active melodic line. The bottom staff is a bass line. The music is written in a common time signature and includes various note values and rests.

The second system of the musical score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: - ДИМ я - же с Ма - ри - е .

The first vocal line (top staff) has the lyrics: - ДИМ я - же с Ма - ри - е .

The second vocal line (third staff) has the lyrics: - ДИМ я - же с Ма - ри - е .

The third system of the musical score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: - Ю же - нем

The first vocal line (top staff) has the lyrics: - Ю же - нем

The second vocal line (third staff) has the lyrics: - Ю же - нем

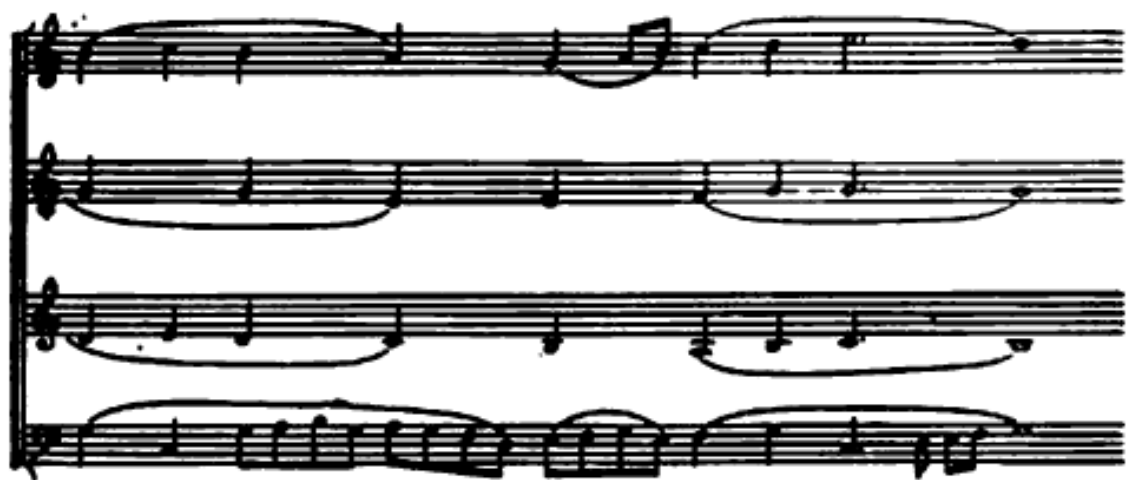
27



A musical score system consisting of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a melodic line with several slurs. The second and third staves are in treble clef and contain accompaniment with slurs. The fourth staff is in bass clef and contains a bass line with slurs.



A musical score system consisting of four staves. The first staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur. The second and third staves are in treble clef and contain accompaniment with slurs. The fourth staff is in bass clef and contains a bass line with slurs.



A musical score system consisting of four staves. The first staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs. The second and third staves are in treble clef and contain accompaniment with slurs. The fourth staff is in bass clef and contains a bass line with slurs.

74

This system contains measures 74 through 77. It features four staves: a vocal line in the top staff with a treble clef and a melodic line of quarter and eighth notes; a piano accompaniment in the second staff with a treble clef and a line of quarter notes; a piano accompaniment in the third staff with a treble clef and a line of quarter notes; and a piano accompaniment in the bottom staff with a bass clef and a line of quarter notes. The music is written in a common time signature.

This system contains measures 78 through 81. It features four staves: a vocal line in the top staff with a treble clef and a melodic line of quarter and eighth notes; a piano accompaniment in the second staff with a treble clef and a line of quarter notes; a piano accompaniment in the third staff with a treble clef and a line of quarter notes; and a piano accompaniment in the bottom staff with a bass clef and a line of quarter notes. The music is written in a common time signature.

82

This system contains measures 82 through 85. It features four staves: a vocal line in the top staff with a treble clef and a melodic line of quarter and eighth notes; a piano accompaniment in the second staff with a treble clef and a line of quarter notes; a piano accompaniment in the third staff with a treble clef and a line of quarter notes; and a piano accompaniment in the bottom staff with a bass clef and a line of quarter notes. The music is written in a common time signature.

100

Хри - стос во - сре - се из мер - твых смер - ти. о смерть по - яра -
 - вый и су - щим во гро - без жи - вот де - ро - вав жи - вот де - ро -
 - вав жи - вот де - ро - вав жи - вот де - ро - вав

101

Сла - си го - спо - ди лю - ди тво - я сла - си го - спо - ди лю - ди тво - я
 Сла - си го - спо - ди лю - ди тво - я сла - си го - спо - ди лю - ди тво - я
 и бла - го - сло - ви до -
 до -
 и бла - го - сло - ви до - сто -
 бла - го - сло - ви

Диск

Пла - чу - ся , пла - чу - ся и ры - да - ю

Альт

пла - чу - ся и ры - да - ю

Тен.

Пла - чу - ся

Бас

Пла - чу - ся пла - чу - ся и ры - да - ю

пла - чу - ся и ры - да - ю

и ры - да - ю пла - чу - ся и ры - да - ю

и ры - да - ю пла - чу - ся и ры - да - ю

- ю е - где по - мы - шля - ю смерть

е - где по - мы - шля - ю смерть

- ю е - где по - мы - шля - ю смерть

- ю е - где по - мы - шля - ю смерть

и ви - жду во гро - ба ле - жа - щу - ю

и ви - жду во гро - ба ле - жа - щу - ю

по о - бра - зу бо - жи - ю со - здан - ну - ю на - шу кра - со - ту

по о - бра - зу бо - жи - ю со - здан - ну - ю на - шу кра - со - ту

кра -

гра -

кра - со - ту без - о - браз - ну и бес - слав - ну не и -

- со - ту без - о - браз - ну и бес - слав - ну

- ту без - о - браз - ну и бес - слав - ну не и -

- со - ту

Музыкальный фрагмент для голосов. Пять стaves с нотами и русскими словами: - му - шу ви - де - ни - в ни до - бро - ты. Первые две строки имеют ноты, следующие две — только слова. Четвертый staff содержит ноты и слова до - бро - ты.

103

Музыкальный фрагмент для инструментов. Пять стaves: V-ni I, V-ni III, Tr-ba alto, Tr-be ten. I, II, Fag. b. c. Музыкальная запись для каждого инструмента.

Продолжение музыкального фрагмента для инструментов. Пять стaves, соответствующих инструментам в предыдущем блоке. Музыкальная запись.

Приводится по изд.: 359, 83—84.

И - же хе - ру - ви - мы тай - но об - ра - зу - ю -

И - же хе - ру - ви - мы

тай - но об -

- ще, тай - но об - ра - зу - ю -

- ра - зу - ю - ще, об - ра - зу - ю -

- ще, тай - но об - ра - зу - ю - ще тай - но об -

тай - но об - ра - зу - ю - ще, ю - ще, (b) (b) (b)

- ще,

Музыкальный фрагмент с вокальными партиями и фортепиано. Включает ноты и текст: тай. но об. ра. зу. ю. -

Музыкальный фрагмент с вокальными партиями и фортепиано. Включает ноты и текст: - ще, тай. но об. ра. зу. ю. - ще, об. ра. зу. ю. - ще.

Приводится по изд.: 76, 174 — 175.

Музыкальный фрагмент с вокальными партиями (Альт I, Тен. I, Бас II) и фортепиано. Включает ноты и текст: Все. ку. ю мы. не жи. той. ску. ю от-вер. жем

Музыкальный фрагмент с вокальными партиями и фортепиано. Включает ноты и текст: жи. той. ску. ю от-вер. жем пе. чаль, - вер. жем, от. вер. жем пе. чаль.

ЛЮД - СЯИ О СВО - ИХ ЖЕ И О ЛЮД - СЯИ

О СВО - ИХ ЖЕ И О ЛЮД - СЯИ О СВО - ИХ ЖЕ И О

О СВО - ИХ ЖЕ И О ЛЮД - СЯИ НЕ - ВО - ЖЕ - СТВ - И

ЛЮД - СЯИ НЕ - ВО - ЖЕ - СТВ - И

Приводится по изд.: 76, 107—108.

107

Альт I Хо - тя - ще же - ть при - ня - сти го - спо - де - ви

Бас I при - ня - сти

при - ня - сти го - спо - де - ви при - ня - сти го - спо - де - ви

го - спо - де - ви

Приводится по изд.: 76, 107.

- до сми - до сми - до сми - до сми - до сми - до сми -
 сми - до сми - до
 - до сми - до сми - до

- до сми - до сми - до в пре-и-спо-дия в стра-ны зе-мли
 сми - до сми - сми - до в пре-и-спо-дия стра-ны зе-мли

110

Бас I Ска-ка - ше и - гра-я ска-ка -
 Бас II Ска - ка - ше и - гра-я ска-ка -

- ше и - гра-я ска-ка -
 - ка - ше и - гра-я ска-ка -

- ше и - гра-я ска-ка - ше и - гра-я
 - ше и - гра-я ска-ка - ше

111

и - гра-я и - гра-я

112

I хор

Я - ко до ца - ре всех под - ни мем в. ко до ца - ре всех под - ни.

II хор

Я - ко до ца - ре всех под - ни. мем в. ко до ца - ре всех

III хор

Я - ко до ца - ре всех под - ни мем в. ко до ца

- мем . в - ко до ца . ре всех под - ни . мем

под - ни . мем до ца - ре всех под - ни . мем

ре всех под - ни . мем

ГММ. Сми. певч. № 355 (№ 10). В комплекте голоса нет партии второго баса.

Дисканты

Альты

Тенора

Басы

Музыкальный фрагмент, состоящий из десяти стaves. Первые три стaves относятся к Дискантам (I, II, III), следующие три — к Альтам (I, II, III), следующие три — к Тенорам (I, II, III), и последний — к Басам (I). Музыкальная запись включает ноты, ритмические знаки и скобки. Под нотами на каждом стave указаны русские слова: «До - стой - но». В некоторых местах слова «стой» и «но» имеют черту под собой, что указывает на продолжительное звучание. В начале каждого стave (кроме басов) есть номер стана (I, II, III).

Музыкальный фрагмент, состоящий из девяти голосов (Soprano, Alto, Tenor, Bass). Текст песни: *есть до - стой - но есть до - стой, но есть до - стой, но есть а - ко во.*

Сопрано: *есть до - стой - но есть до - стой, но есть до - стой, но есть а - ко во.*

Альто: *есть до - стой - но есть до - стой, но есть до - стой, но есть а - ко во.*

Тенор: *есть до - стой - но есть до - стой, но есть до - стой, но есть а - ко во.*

Бас: *есть до - стой - но есть до - стой, но есть до - стой, но есть а - ко во.*

Музыкальная запись включает ноты, ритмические знаки и динамические обозначения.

Дисканты

I
Вос - клан - ям - те Вос - клан - ям - те Вос - клан - ям - те

II
Вос - клан - ям - те Вос - клан - ям - те Вос - клан - ям - те

III

Альты

I
Вос - клан - ям - те Вос - клан - ям - те Вос - клан - ям - те бо - гу

II
Вос - клан - ям - те Вос - клан - ям - те Вос - клан - ям - те

III
Вос - клан - ям - те Вос - клан - ям - те Вос - клан - ям - те

Тенора

I
- вно Вос - клан - ям - те Вос - клан - ям - те Вос - клан - ям - те

II
- вно Вос - клан - ям - те Вос - клан - ям - те Вос - клан - ям - те

III
Вос - клан - ям - те Вос - клан - ям - те Вос - клан - ям - те

Басы

I
Вос - клан - ям - те Вос - клан - ям - те Вос - клан - ям - те бо - гу

II

III
- вно Вос - клан - ям - те Вос - клан - ям - те Вос - клан - ям - те

ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ
 БО - ГУ ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ
 БО - ГУ ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ БО - ГУ ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ
 БО - ГУ ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ БО - ГУ ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ
 БО - ГУ ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ БО - ГУ ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ
 КЛИ - КНИ - ТЕ БО - ГУ ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ БО - ГУ
 - КНИ - ТЕ ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ БО - ГУ ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ ВОС -
 ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ
 БО - ГУ ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ БО - ГУ
 - ТЕ ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ БО - ГУ БО - ГУ ВОС - КЛИ - КНИ - ТЕ

Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-

Мо-ре ви-де и по-бе-

Мо-ре ви-де и

-во, Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-

-во, Мо-ре ви-де и по-бе-

Мо-ре ви-де и

Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-

Мо-ре ви-де и по-бе-

-во, Мо-ре ви-де и

Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-

Мо-ре ви-де и по-бе-

Мо-ре ви-де и

Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-

Мо-ре ви-де и по-бе-

Мо-ре ви-де и

The image shows a musical score for a song, consisting of 12 staves of music. The score is divided into two columns by a vertical line. The lyrics are written below the notes in a Cyrillic script. The melody is written in a treble clef, and the accompaniment is in a bass clef. The lyrics are: "же мо-ре-ви-де и по-бе-же и по-бе-же и по-бе-же и по-бе-же", "же и по-бе-же мо-ре-ви-де и по-бе-же и по-бе-же и по-бе-", "по-бе-же и по-бе-же мо-ре-ви-де и по-бе-", "же мо-ре-ви-де и по-бе-же и по-бе-же и по-бе-же", "же и по-бе-же мо-ре-ви-де и по-бе-же и по-бе-же и по-бе-", "по-бе-же и по-бе-же мо-ре-ви-де и по-бе-", "же мо-ре-ви-де и по-бе-же и по-бе-же и по-бе-же", "же и по-бе-же мо-ре-ви-де и по-бе-же и по-бе-же и по-бе-", "по-бе-же и по-бе-же мо-ре-ви-де и по-бе-".

же мо-ре-ви-де и по-бе-же и по-бе-же и по-бе-же и по-бе-же
же и по-бе-же мо-ре-ви-де и по-бе-же и по-бе-же и по-бе-
по-бе-же и по-бе-же мо-ре-ви-де и по-бе-
же мо-ре-ви-де и по-бе-же и по-бе-же и по-бе-же
же и по-бе-же мо-ре-ви-де и по-бе-же и по-бе-же и по-бе-
по-бе-же и по-бе-же мо-ре-ви-де и по-бе-
же мо-ре-ви-де и по-бе-же и по-бе-же и по-бе-же
же и по-бе-же мо-ре-ви-де и по-бе-же и по-бе-же и по-бе-
по-бе-же и по-бе-же мо-ре-ви-де и по-бе-
же мо-ре-ви-де и по-бе-же и по-бе-же и по-бе-же
же и по-бе-же мо-ре-ви-де и по-бе-же и по-бе-же и по-бе-
по-бе-же и по-бе-же мо-ре-ви-де и по-бе-

116а

Зла - то - ко - ван - ну - ю ко - ван - ну - ю тру - бу

Зла - то - ко - ван - ну - ю тру - бу

116 б

вос - тру - би - те тру -

вос - тру - би -

117а

Со гусль - ми со гусль - ми со гусль - ми.

117 б

Пре - сла - во - е ви - дя - ще пре - сла - во - е ви - дя - ще

118

ГИМ, Сян. певч., № 355 (№ 130).

119

Что ты при - не - сям при - не - сям при - не - сям при - не - сям Хри - сте

ГИМ, Сян. певч., № 355 (№ 81).

120

Объ - я - ти - я объ - я - ти - я от - ча от - вер - сти

ГИМ, Сян. певч., № 355 (№ 101)

Дисканты

1 *f* *Тим - пан*

11 *Тим - пан*

111

Альты

1 *Тим - пан*

11 *Тим - пан Тим - пан*

111 *Тим - пан Тим - пан Тим -*

Тенора

1 *Тим - пан*

11 *Тим - пан Тим - пан Тим -*

111 *Тим - пан Тим - пан Тим -*

Баси

1 *Тим - пан*

11

111 *Тим - пан*

Музыкальный фрагмент, состоящий из 12 стaves. Первые 11 стaves содержат нотную запись и тексты: - ПАМ, ПАМ, ПАМ, ПАМ, ПАМ, ПАМ, ПАМ, ПАМ, ПАМ, ПАМ, ПАМ. Девятый и десятый стaves содержат более сложные тексты: ПАМ, ПАМ, ПАМ, ПАМ, ПАМ, ПАМ, ПАМ, ПАМ, ПАМ, ПАМ, ПАМ, ПАМ. Двенадцатый staff содержит текст: ПАМ, ПАМ, ПАМ, ПАМ. Музыкальная запись включает различные нотные значения, включая восьмые и шестнадцатые ноты, а также длительные ноты, охватывающие несколько тактов. В некоторых местах используются скобки и другие музыкальные знаки для обозначения группировки нот.

I хор

Я - ко по - ве - де - ни - е го - спо - дн - я го - спод - ня го - спод - ня - е
 Я - ко по - ве - де - ни - е го - спо - дн - я го - спод - ня - е
 Я - ко по - ве - де - ни - е го - спо - дн - я го - спод - ня - е
 Я - ко по - ве - де - ни - е го - спо - дн - я го - спод - ня - е

II хор

Я - ко по - ве - де - ни - е го - спод - ня го - спод - ня го -
 Я - ко по - ве - де - ни - е го - спод - ня го -
 Я - ко по - ве - де - ни - е го - спод - ня - е го -
 Я - ко по - ве - де - ни - е го - спод - ня - е го -

III хор

Я - ко по - ве - де - ни - е го -
 Я - ко по - ве - де - ни - е го -
 Я - ко по - ве - де - ни - е го -
 Я - ко по - ве - де - ни - е го -

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА
BENUTZTE LITERATUR

1. Ленин В. И. Карл Маркс (Краткий биографический очерк с изложением марксизма). — Собр. соч., т. 26, с. 43—93.
2. Ленин В. И. Памяти Герцена. — Собр. соч., т. 21, с. 255—262.
3. Ленин В. И. Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов. — Собр. соч., т. 1, с. 125—346.
4. Ленин В. И. Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве. — Собр. соч., т. 1, с. 347—534.
5. Энгельс Ф. Крестьянская война в Германии. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 7, с. 343—437.
6. Энгельс Ф. Юридический социализм. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 21, прилож., с. 495—516.
7. Аввакум, протопоп. Об иконном писании. — В кн.: Русская историческая библиотека, т. 39: Памятники истории старообрядчества XVII в., кн. 1. Л., 1927, стб. 281—288.
8. Адрянова-Перетц В. П. Древнерусская литература и фольклор (К постановке проблемы). — ТОДРЛ, т. 7. М.—Л., 1949, с. 5—16.
9. Адрянова-Перетц В. П. «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XI—XIII веков. Л., 1968.
10. Адрянова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.—Л., 1947.
11. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца (1668 года). Издал с объяснениями и примечаниями С. Смоленский. Казань, 1888.
12. Айналов Д. В. Заметки к тексту «Слова о полку Игореве». III. На каком инструменте играл Бояк? — ТОДРЛ, т. 4. М.—Л., 1940, с. 157—158.
13. Айналов Д. В. История древнерусского искусства, вып. 1. Киев, 1916.
14. Акты Иверского Святоозерского монастыря, собранные арх. Леонидом. — В кн.: Русская историческая библиотека, т. 5. Спб., 1870.
15. Аляпов М. В. Андрей Рублев. М., 1972.
16. Аничков Ф. В. Язычество и древняя Русь. Спб., 1914.
17. Аравин П. В. У истоков русского многоголосия. — СМ, 1978, № 1, с. 107—114.
18. «Артаксерсово действо»: Первая пьеса русского театра XVII в. Подготовка текста, статья и коммент. И. М. Кудряцева. М.—Л., 1957.
19. Асафьев Б. В. Опера. — Избр. труды, т. 5. М.—Л., 1951, с. 63—77.
20. Асеев Б. Н. Русский драматический театр от истоков до XVIII века. 2-е изд. М., 1977.
21. Астахова А. М. Былины: Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966.
22. Астахова А. М. Некоторые наблюдения в области исполнения былин. — В кн.: Былины Севера, т. 2. М.—Л., 1951, с. 679—696.
23. Балакирев М. А. 30 русских народных песен. Спб., 1900.
24. Барсов Е. В. «Слово о полку Игореве» как художественный памятник Киевской дружинной Руси, т. 1. М., 1887.
25. Беляев В. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962.
26. Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971.
27. Беляев В. М. Сборник Кириши Данилова: Опыт реставрации песен. М., 1969.

28. Берков П. Н. Задачи изучения переходного периода русской литературы (от древней к новой). — В кн.: Пути изучения древнерусской литературы и письменности. Л., 1970, с. 12—19.
29. Берков П. Н. К спорам о принципах чтения силлабических стихов XVII—начала XVIII в. — В кн.: Теория стиха. Л., 1968, с. 294—316.
30. Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. Л., 1961.
31. Беседа преподобных Сергия и Германа, Валаамских чудотворцев: Апокрифический памятник XVI века. — В кн.: Летопись занятий Археографической комиссии. 1885—1887 гг., вып. 10. Спб., 1895, с. I—XXIV и 1—32.
32. Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
33. Богатырев П. Г. Художественные методы фольклора и творческая индивидуальность носителей и творцов народной поэзии. — В кн.: Художественный метод и индивидуальность писателя. М., 1964, с. 59—66.
34. Богоявленский С. К. Московская Немецкая слобода. — Известия АН СССР, т. 4, № 3. М., 1947 (Серия истории и философии), с. 220—232.
35. Богоявленский С. К. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914.
36. Бражников М. В. Благовещенский кондакарь. Рукопись (ВНИИ Министерства культуры СССР).
37. Бражников М. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.
38. Бражников М. В. Многоголосие знаменных партитур. — В кн.: Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979, с. 7—61.
39. Бражников М. Новые памятники знаменного распева. Л., 1967.
40. Бражников М. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII—XVIII веков. М.—Л., 1949.
41. Бражников М. В. Русское церковное пение XII—XVIII веков. — В кн.: *Musica antiqua Europae Orientalis*. I. Warszawa, 1966, p. 455—469.
42. Бражников М. В. Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975.
43. Бурсов Б. О национальном своеобразии и мировом значении русской литературы. — Русская литература, 1958, № 1, с. 7—33.
44. Буслаев Ф. И. Соч., т. 2. Спб., 1910.
О народности в древнерусской литературе и искусстве (с. 63—95);
Литература русских иконописных подлинников (с. 344—416);
Русская эстетика XVII века (с. 423—434).
45. Былины: Русский героический эпос. Вступ. статья, ред. и примеч. Н. П. Андреева. Л., 1938.
46. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, т. 2. М., 1963.
47. Васильевский В. Г. Очерк истории города Вильны. — В кн.: Памятники русской старины в западных губерниях империи, вып. 6. Спб., 1874, с. 1—112.
48. Введенский А. А. Библиотека и архив у Строгановых в XVI—XVII вв. — Север, кн. 3/4. Вологда, 1923, с. 69—115.
49. Великорусские песни, записанные в 1619—1620 гг. для Ричарда Джемса на крайнем севере Московского царства. Спб., 1907.
50. Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.
51. Вертков К. А. Типы русских гусель. — В кн.: Славянский музыкальный фольклор. М., 1972.
52. Владышевская Т. Ф. Типографский устав как источник для изучения древнейших форм русского певческого искусства. — В кн.: *Musica antiqua Europae Orientalis*. IV. Bydgoszcz, 1975, p. 607—620.
53. Вознесенский И. Образцы осмогласия распевов киевского, болгарского и греческого. Рига, 1893.
54. Вознесенский И. Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви, вып. 1—4. Рига, 1898.
55. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русский театр от истоков до середины XVIII века. М., 1957.
56. Высоцкий С. А., Тоцкая И. Ф. Новое о фреске «Скоморохи» в Софии Киевской. — В кн.: Культура и искусство древней Руси. Л., 1967, с. 50—57.

57. Гандшни Ж. Из истории органа в России. — Музыкальный современник, 1916, № 4, с. 46—52.
58. Георгиевский Г. П. Две драмы петровского времени. — В кн.: Известия отделения русского языка и словесности имп. Академии наук, т. 10, кн. 1. Спб., 1905, с. 185—307.
59. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII—XVIII ст. Київ, 1978.
60. Глизбург Л. История виолончельного искусства, кн. 2: Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века. М., 1957.
61. Гиппиус Е., Эвальд Э. Несколько замечаний о напевах мезенских и печорских былин. — В кн.: Былины Севера, т. 1. М.—Л., 1938, с. 545—549.
62. Глокке Н. «Рифмотворная псалтырь» Симеона Полоцкого и ее отношение к польской Псалтыри Яна Кохановского. — В кн.: Университетские известия. Киев, 1896, № 9, с. 1—18.
63. Горсей Д. Записки о Московии XVI века. Спб., 1909.
64. Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян. М., 1971.
65. Гошовский В. Л. Украинские песни Закарпатья. М., 1968.
66. Гошовский В., Дурнев И. К спору о Дилецком. — СМ, 1967, № 9, с. 137—146.
67. Гранстрем Е. Э. Описание русских и славянских пергаменных рукописей. Л., 1953.
68. Греков Б. Д. Киевская Русь. М., 1953.
69. Григорьев А. Д. Архангельские былины и исторические песни, т. 1. М., 1904.
70. Грубер Р. И. История музыкальной культуры, т. 1, ч. 2. М.—Л., 1941.
71. Гудзий Н. К. История древней русской литературы. 7-е изд. М., 1966.
72. Даль В. И. Толковый словарь живого русского языка, т. 4. М., 1980.
73. Данилов В. В. Сборники песен XVII столетия — Ричарда Джемса и П. А. Квашнина. — ТОДРЛ, т. 2. М.—Л., 1935, с. 165—180.
74. Дилецкий Н. Идеи грамматики мусикийской. Публикация, перевод, исследование и коммент. Вл. Протопопова. М., 1979 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 7).
75. Дилецкий Н. Мусикийская грамматика. Посмертный труд С. В. Смоленского. Спб., 1910.
76. Дилецкий М. Хорові твори. Упорядкування, редакція, вступна стаття та коментарі Н. О. Герасимової-Персидської. Київ, 1981.
77. Дмитриев Ю. Н. Мелетовские фрески и их значение для истории древнерусской литературы. — ТОДРЛ, т. 8. М.—Л., 1951, с. 403—412.
78. Дмитриев Ю. Н. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности древней Руси. — ТОДРЛ, т. 9. М.—Л., 1953, с. 97—116.
79. Дмитриевский А. Чин пещного действия. — В кн.: Византийский современник, т. 1, вып. 2. Спб., 1894, с. 553—600.
80. Добролюбов Н. А. О степени участия народности в развитии русской литературы. — Собр. соч. в 9-ти т., т. 2. М., 1962, с. 218—272.
81. Догадин А. Л. Былины и песни астраханских казаков, вып. 1—2. Астрахань, 1911—1913.
82. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1818.
83. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1977 (Литературные памятники).
84. Евсеев С. В. Русская народная полифония. М., 1960.
85. Еремин И. П. «Слово о полку Игореве» как памятник политического красноречия Киевской Руси. — В кн.: «Слово о полку Игореве». Сборник исследований и статей. М. — Л., 1950, с. 93—129.
86. Ефименкова Б. О музыкальном складе причитаний восточных районов Вологодского края. — В кн.: Труды гос. музыкально-педагогического ин-та им. Гнесиных. Вопросы музыковедения, вып. 1. М., 1972, с. 66—108.
87. Жизневский А. К. Описание Тверского музея. — В кн.: Древности. Труды имп. Московского археологического о-ва, т. 10. М., 1885, с. 113—188.
88. Жмакин В. Митрополит Даниил и его сочинения. М., 1881.

89. Забелин И. Домашний быт русского народа в XVI—XVII ст., т. 1: Домашний быт русских царей в XVI—XVII ст., ч. 1—2. 3-е изд. М., 1915.
90. Забелин И. Домашний быт русского народа в XVI—XVII ст., т. 2: Домашний быт русских цариц в XVI—XVII ст. 2-е изд. М., 1901.
91. Забелин И. История русской жизни с древнейших времен, ч. 2. М., 1879.
92. Земцовский И. Русская протяжная песня. Л., 1967.
93. Истоини Ф. М., Дютш Т. О. Песни русского народа. Спб., 1894.
94. История культуры древней Руси, т. 2: Домонгольский период. Общественный строй и духовная культура. М.—Л., 1951.
95. История русского искусства в 13-ти т., т. 1. М., 1953; т. 3. М., 1955; т. 4. М., 1959.
96. История русской литературы в 10-ти т., т. 2, ч. 1—2. М.—Л., 1945—1948.
97. Каждан А. П. Византийская культура (X—XII вв.). М., 1968.
98. Карастоянов Б. К вопросу расшифровки крюковых певческих рукописей знаменного распева. — В кн.: *Musica antiqua. IV. Bydgoszcz*, 1975, p. 478—503.
99. Кастальский А. Д. Основы народного многоголосия. М.—Л., 1948.
100. Кашин Д. Русские народные песни. М., 1969.
101. Квитка К. В. Весенние песни. Рукопись (Кабинет народного творчества Московской гос. консерватории).
102. Квитка К. В. Избр. труды, т. 1. М., 1971.
Об историческом значении календарных песен (с. 73—99);
Песни украинских зимних обрядовых праздников (с. 103—155);
Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен (с. 161—175); Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян (с. 191—212); Первобытные звукоряды (с. 215—274); Ангемитонные примитивы и теория Сокальского (с. 286—307).
103. Келдыш Ю. История русской музыки, т. 1. М., 1948.
104. Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.
105. Ключевский В. О. Соч., т. 2, 3. М., 1957.
106. Колчин Б. А. Коллекция музыкальных инструментов древнего Новгорода. — В кн.: Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1978. М., 1979, с. 174—187.
107. Колчин Б. А. Новгородские древности: Деревянные изделия. М., 1968.
108. Кондаков Н. П. Заметка о миниатюрах Кенигсбергского списка начальной летописи. — В кн.: Радзивиловская, или Кенигсбергская летопись, т. 2. М., 1902, с. 115—127.
109. Конотоп А. В. О некоторых принципах прочтения русских нотолинейных рукописей конца XVI—XVII вв. — В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978, с. 200—226.
110. Конотоп А. В. О «странных голосах» двознаменного музыкально-теоретического руководства конца XVII века. — В кн.: Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979, с. 160—172.
111. Конотоп А. В. Супрасльский ирмологийон. — *СМ* 1972 № 2, с. 117—121.
112. Конотоп А. В. Супрасльский ирмологийон 1598—1601 гг. — В кн.: Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1974. М., 1975, с. 285—293.
113. Конрад Н. И. «Средние века» в исторической науке. — В кн.: Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972, с. 77—103.
114. Колчанев А. Н. Список покаянного стиха XV в. — В кн.: Рукописное наследие древней Руси. Л., 1972, с. 249—253.
115. Кораблева К. Духовные стихи как памятники знаменного распева (стихи покаянные). — В кн.: *Musica antiqua. IV. Bydgoszcz*, 1975, p. 535—556.
116. Кораблева К. Некоторые особенности строения текста и напева в жанре покаянных стихов. — В кн.: *Musica antiqua. V. Bydgoszcz*, 1978, p. 543—558.
117. Кораблева К. Ю. Покаянные стихи как жанр древнерусского певческого искусства. Автореферат диссертации. М., 1979.

118. Корб И. Г. Дневник путешествия в Московию (1698 и 1699 гг.). Спб., 1906.
119. Корш Ф. О русском народном стихосложении. Спб., 1897.
120. Корш Ф. «Слово о полку Игореве». Спб., 1909.
121. Костюковец Л. Ф. Кантовая культура Белоруссии. Минск, 1975.
122. Красносельцев В. О пешном действе: Замечания и поправки к статье М. Савинова. — Русский филологический вестник. 1891, т. 26, № 3/4, с. 117—122.
123. Кручинина А. Н. Попевка в русской музыкальной теории XVII века. Автореферат диссертации. Л., 1978.
124. Кручинина А. Н., Шиндин Б. А. Первое русское пособие по музыкальной композиции. — В кн.: Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1978. М., 1979, с. 188—195.
125. Кулаховский Л. Искусство села Дорожева. М., 1959.
126. Кулаховский Л. О русском народном многоголосии. М.—Л., 1951.
127. Кулаховский Л. В. Песнь о полку Игореве: Опыт воссоздания модели древнего мелоса. М., 1977.
128. Кулаховский Л. У истоков русской народной музыкальной культуры. — СМ, 1940, № 10, с. 69—75.
129. Лазарев В. Н. История византийской живописи, т. 1. М., 1947.
130. Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М., 1970.
131. Ласточкин Н. Комедия притчи о блудном сыне. — В кн.: Старинный спектакль в России. Л., 1928, с. 99—131.
132. Леонид [Кавелин]. Историческое описание Ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого монастыря. Б. г.
133. Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938.
134. Листопадов А. М. Песни донских казаков. т. 1, ч. 2: Исторические песни. М., 1949.
135. Лихачев Д. С. Канон и молитва Ангелу Грозному воеводе Парфения Уродного (Ивана Грозного). — В кн.: Рукописное наследие древней Руси. Л., 1972, с. 10—27.
136. Лихачев Д. Культура Руси времени Андрея Рублева и Елифания Премудрого. М.—Л., 1952.
137. Лихачев Д. Культура Руси эпохи образования русского национального государства. Л., 1946.
138. Лихачев Д. Новгород Великий. Л., 1945.
139. Лихачев Д. Об эстетическом изучении памятников культуры прошлого. — Вопросы литературы, 1953, № 3, с. 100—111.
140. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. Л., 1979.
- 140а. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 2-е изд. Л., 1971.
141. Лихачев Д. С. Предвозрождение на Руси в конце XIV — начале XV века. — В кн.: Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. Л., 1967, с. 183—211.
142. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973.
143. Лихачев Д. С. Система литературных жанров древней Руси. В кн.: Славянские литературы. V Международный съезд славистов: Доклады советской делегации. М., 1963, с. 47—70.
144. Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве» — героический пролог русской литературы. Л., 1967.
145. Лихачева В. Д., Лихачев Д. С. Художественное наследие древней Руси и современность. Л., 1971.
146. Лопатин Н. М., Прокукин В. П. Русские народные лирические песни. М., 1955.
147. Луппов С. П. Книга в России в XVII веке. Л., 1973.
148. Мазон А. А. «Артаксерксово действо» и репертуар пастора Грегори. — ТОДРЛ, т. 14. М.—Л., 1958, с. 355—363.
149. Майков Л. Н. Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. Спб., 1889.
150. Макарьевский Стоглавник. — В кн.: Труды Новгородской ученой архивной комиссии, вып. 1. Новгород, 1912, с. 1—135.

151. Малышев В. И. Стих «покаянный» о «люте времени» и «поганных» нашествии. — ТОДРЛ, т. 15. М.—Л., 1958, с. 371—374.
152. Маслов А. Я. Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад. — В кн.: Известия имп. Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. 114: Труды музыкально-этнографической комиссии, т. 2. М., 1911, с. 301—327.
153. Маслов А. Кирша Данилов и его напевы. — РМГ, 1902, № 43, стб. 1025—1038.
154. Матеріали з історії української музики: Партеційний концерт. Упорядник і автор вступної статті Н. О. Герасимова-Персидська. Київ, 1976.
155. Металлов В. М. Богослужбное пение русской церкви в период до-монгольский. М., 1912.
156. Металлов В. М. На память о пещном действе. — Святильник, 1914, № 4, с. 1—6.
157. Металлов В. М. Осмогласие знаменного распева. М., 1899.
158. Металлов В. М. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1914.
159. Металлов В. М. Русская синография. М., 1913.
160. Металлов В. М. Синодальные, бывшие патриаршие певчие. — РМГ, 1898, № 10, стб. 846—851; № 11, стб. 945—950; № 12, стб. 1041—1049.
161. Металлов В. М. Старинный трактат по теории музыки 1679 года, составленный киевлянином Николаем Дилецким. — РМГ, 1897, № 12, с. 1728—1762.
162. Молева Н. Кафтаны для халдеев. — Знание — сила, 1970, № 9, с. 36—38.
163. Молева Н. Музыка и зрелища в России XVII столетия. — Вопросы истории, 1971, № 11, с. 143—154.
164. Морозов А. Скоморохи на Севере. — Альманах «Север». Архангельск, 1946, с. 193—215.
165. Морозов П. О. История русского театра. Спб., 1889.
166. Музалевский В. И. Русская фортепианная музыка. Л.—М., 1949.
167. Музыка на Полтавскую победу. Сост., публикация, исследование и коммент. В. В. Протопопова. М., 1973 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 2).
168. Музыкальная эстетика России XI—XVII веков. Сост. текстов, переводы и общая вступ. статья А. И. Рогова. М., 1973.
169. Никитин П. История города Смоленска. М., 1848.
170. Никишов Г. А. Двухзначники как особый вид певческих рукописей последней четверти XVII — начала XVIII вв. Автореферат диссертации. М., 1979.
171. Никишов Г. А. Сравнительная палеография кондакарного письма XI—XIV вв. — В кн.: *Musica antiqua*. IV. Bydgoszcz, 1975, p. 557—572.
172. Оболенский М. А. Поправка (в чтении) одного места в летописи. — В кн.: Временник Московского общества истории и древностей российских, 1849, кн. 3, Смесь, с. 10—12.
173. Объявление государева дела осадным головой Пятым Ростовичиным во время ссоры со скоморохом Десятым Ивановым. Сообщил С. К. Шамбинаго. — В кн.: Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских, вып. 227. М., 1908, кн. 4, Смесь, с. 16—19.
174. Одоевский В. Ф. К вопросу о древнерусском песнопении. — День, 1864, № 17.
175. Оlearий А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. Спб., 1906.
176. Орлов А. С. Древняя русская литература XI—XVI вв. М.—Л., 1937.
177. Орлов А. С. Об особенностях формы русских воинских повестей. М., 1902.
178. Орлов А. С. «Слово о полку Игореве». 2-е изд. М.—Л., 1946.
179. Очерки истории СССР. Период феодализма: Конец XV — начало XVII в. М., 1953.
180. Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Москву в XVII веке. Спб., 1898.

181. Пальчиков Н. Е. Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губ. Спб., 1888.
182. Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, вып. 3. Спб., 1887.
183. Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.
184. Патерик Киевского Печерского монастыря. Спб., 1911 (Памятники славяно-русской письменности, т. 2).
185. Пекарский П. П. Материалы для истории иконописания в России. — В кн.: Известия имп. Археологического о-ва, т. 5, вып. 5. Спб., 1865, с. 317—335.
186. Перетц В. Н. Заметки и материалы для истории песни в России. — В кн.: Известия отделения русского языка и словесности имп. Академии наук, т. 6, кн. 2. Спб., 1901, с. 53—135.
187. Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы, т. 1, ч. 1. Спб., 1900.
188. Перетц В. Н. Исторические вирши по рукописи начала XVIII в. — В кн.: Киевская старина, т. 66. Киев, 1899, авг., с. 49—56.
189. Перетц В. Н. К истории древнерусской лирики (стихи «умиленные»). — Slavia, 1932, № 3—4. S. 474—479.
190. Перетц В. Н. Малорусские вирши и песни в записях XVI—XVIII вв. Спб., 1899.
191. Перетц В. Н. Очерки по истории поэтического стиля в России. Спб., 1905.
192. Песни и сказания о Разине и Пугачеве. Вступ. статья, ред. и примеч. А. И. Лозановой. Л., 1935.
193. Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 7. М., 1868.
194. Пиксапов Н. Социально-политические судьбы песен о Степане Разине. — Художественный фольклор, 1926, № 1, с. 54—65.
195. Повесть временных лет. Подготовка текста Д. С. Лихачева и Б. А. Романова. Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М.—Л., 1950.
196. Подобедова О. И. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965.
197. Позднеев А. В. Книжные песни XVII века о воссоединении Украины с Россией. — Slavia, 1958, № 2, S. 226—240.
198. Позднеев А. В. Лирические песни XVII века (К вопросу о репертуаре). — В кн.: Русский фольклор, вып. 1. М.—Л., 1956, с. 78—96.
199. Позднеев А. В. Нихоновская школа песенной поэзии. — ТОДРЛ, т. 17. М.—Л., 1961, с. 419—428.
200. Позднеев А. Песни-акrostихи Германа. ТОДРЛ, т. 14. М.—Л., 1958, с. 364—370.
201. Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII—XVIII веков. — В кн.: Ученые записки Московского гос. заочн. пединститута, т. 1. М., 1958, с. 5—112.
202. Позднеев А. В. Русская панегирическая песня в первой четверти XVIII века. — В кн.: Исследования и материалы по древнерусской литературе. М., 1961.
203. Полн. собр. русских летописей, т. 15. Спб., 1863.
204. Попов А. Историко-литературный обзор древнерусских полемических сочинений против латинян (XI—XV в.). М., 1875.
205. Попова Т. Русское народное музыкальное творчество, вып. 1. М., 1962.
206. Порфиридов Н. Г. О путях развития художественных образов в древнерусской литературе (XI—XV вв.). — ТОДРЛ, т. 16. М.—Л., 1960, с. 36—49.
207. Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Сикмону Федоровичу. — В кн.: Древнерусское искусство: XVII век. [2]. М., 1964, с. 24—61.
208. Потехин А. А. «Слово о полку Игореве». 2-е изд. Харьков, 1944.
209. Прач И. Собрание народных русских песен с их голосами. Под ред. и со вступ. статьей В. М. Беляева. М., 1955.

210. Преображенский А. В. Вопрос о единоголосном пении в русской церкви XVII века. Спб., 1904 (Памятники древней письменности и искусства, вып. 155).
211. Преображенский А. Греко-русские певчие параллели XII—XIII веков. — В кн.: De musica, вып. 2. Л., 1926, с. 60—76.
212. Преображенский А. В. Из первых лет партесного пения в Москве. — Музыкальный современник, 1915, № 3, с. 33—41.
213. Преображенский А. Очерк истории церковного пения в России. — Спб., 1910.
214. Преображенский А. В. Культовая музыка в России. Л., 1924.
215. Преображенский А. О сходстве русского музыкального письма с греческим в певчих рукописях XI—XII в. — РМГ, 1909, № 8, стб. 194—197; № 9, стб. 229—233; № 10, стб. 257—261.
216. Привалов Н. И. Гудок, древнерусский музыкальный инструмент. Спб., 1904.
217. Привалов Н. И. Музыкальные духовые инструменты русского народа в связи с соответствующими инструментами других стран, ч. 1—2. Спб., 1907—1909.
218. Проект об отпечатании древнего русского крюкового пения. — В кн.: Протокол годового собрания членов О-ва любителей древней письменности. Спб., 1878, прилож. 3.
219. Пропп В. Об историзме русского эпоса: (ответ академику Б. А. Рыбакову). — Русская литература, 1962, № 2, с. 87—91.
220. Протопопов В. Про хорову багатоголосу композицію XVII — початку XVIII ст. та про Симеона Пекалицького. — Українське музикознавство, вип. 6. Київ, 1971, с. 73—100.
221. Протопопов В. В. Творения Василия Титова — выдающегося русского композитора второй половины XVII — начала XVIII века. — В кн.: Musica antiqua. III. Bydgoszcz, 1972, p. 847—871.
222. Путилов Б. Концепция, с которой нельзя согласиться. — Вопросы литературы, 1962, № 11, с. 98—111.
223. Путилов Б. Н. Об историзме русских былин. — В кн.: Русский фольклор, т. 10. М., 1966, с. 103—126.
224. Рабинович М. Г. Музыкальные инструменты в войске древней Руси и народные музыкальные инструменты. — Советская этнография, 1946, № 4, с. 142—160.
225. Разумовский Д. В. Патриаршие певчие диаки и поддиаки и государевы певчие диаки. Спб., 1895.
226. Разумовский Д. В. Церковное пение в России. М., 1867—1869.
227. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII века). Кн. 1: Первые пьесы русского театра. Кн. 2: Ранняя русская драматургия последней четверти XVII — начала XVIII века. М., 1972.
228. Резанов В. И. Древнерусские мистериальные «действия» и школьная драма XVII—XVIII вв. — В кн.: История русского театра, т. 1. Ред. В. В. Калаша и Н. Г. Эфроса. М., 1914, с. 25—52.
229. Рейтенфельс Я. Сказания светлейшему герцогу Тосканскому Козьме третьему о Московии. М., 1905.
230. Ржигга В. Повесть о Горе и Злосчастии и песни о Горе. — Slavica, 1931, № 1—2.
231. Ржигга В. «Слово о полку Игореве» как поэтический памятник Киевской феодальной Руси XII века. — В кн.: Слово о полку Игореве. М., 1934, с. 157—178.
232. Рифтин В. Метод в средневековой литературе Востока. — Вопросы литературы, 1969, № 6, с. 75—93.
233. Робинсон А. Н. Литература Киевской Руси среди средневековых литератур (типология, оригинальность, метод). — В кн.: Славянские литературы. VI Международный съезд славистов. М., 1968, с. 49—116.
234. Розанов И. Н. Борьба с «Домостроем» в народной лирике. — В кн.: Проблемы реализма в русской литературе XVIII века. М.—Л., 1940, с. 183—225.

235. Розов Н. И. Музыкальные инструменты и ансамбли в миниатюрах Хладовской (русской) Псалтири. — В кн.: Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М., 1977, с. 91—105.
236. Ройзман Л. И. Из истории органианной культуры в России (вторая половина XVII века). — В кн.: Вопросы музыкознания, вып. 3. М., 1960, с. 565—597.
237. Ройзман Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979.
238. Роллан Р. Опера до оперы. — Собр. музыкально-критических соч. в 9-ти т., т. 4. М., 1938, с. 31—72.
239. Романов Б. А. Люди и нравы древней Руси. 2-е изд. Л., 1966.
240. Рубцов Ф. А. Напевы былины об Илье Муромце. — В кн.: Илья Муромец. М.—Л., 1958, с. 420—446.
241. Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964.
242. Русские древности. Под ред. В. Прохорова. Спб., 1871, кн. 1.
243. Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. М.—Л., 1956.
244. Русское народное поэтическое творчество X—начала XVIII веков. М.—Л., 1953.
245. Рыбаков Б. А. Древняя Русь: Сказания, былины, летописи. М., 1963.
246. Рыбаков Б. А. Ремесло древней Руси. М., 1948.
247. Савинов М. П. Чин пешного действия в Вологодском Софийском соборе: Историко-литературно-археологический этюд. — Русский филологический вестник, 1890, № 1, с. 24—54.
248. Самоквасов Д. Древние земляные насыпи и их значение для России. — Древняя и новая Россия, 1876, т. 1, с. 262—278, 342—358.
249. Сахаров И. П. Исследования о русском церковном песнопении. — Журнал Министерства народного просвещения, т. 61, 1849, ч. 2, с. 147—196.
250. Сахаров И. Сказания русского народа, т. 2, кн. 6. Спб., 1849.
251. Серегина Н. Музыкальная эстетика древней Руси (по памятникам философской мысли). — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 13. Л., 1974, с. 58—78.
252. Серман И. З. «Псалтырь рифмотворная» Симеона Полоцкого и русская поэзия XVIII в. — ТОДРЛ, т. 18. М.—Л., 1962, с. 214—232.
253. Сидоров Н. П. К вопросу об авторах «Слова о полку Игореве». — В кн.: «Слово о полку Игореве»: Сборник статей и исследований. М.—Л., 1950, с. 164—174.
254. Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII—начала XVIII века. М., 1969.
255. Смоленский С. В. Значение XVII века и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения и так называемого «простого напева». — В кн.: Музыкальная старина, вып. 5. Спб., 1911, с. 47—102.
256. Смоленский С. В. Краткое описание древнего (XII—XIII века) знаменного ирмолога. Казань, 1887.
257. Смоленский С. В. Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени. — РМГ, 1913, № 44, стб. 973—977; № 45, стб. 1007—1010; № 46, стб. 1039—1044; № 49, стб. 1132—1136.
258. Смоленский С. О древнерусских певческих нотациях: Историко-палеографический очерк. Спб., 1901 (Памятники древней письменности и искусства, т. 145).
259. Смоленский С. О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском синодальном училище церковного пения. — РМГ, 1899, № 3, стб. 79—83; № 4, стб. 110—114; № 5, стб. 142—147; № 11, стб. 337—342; № 12, стб. 362—368; № 13, стб. 397—402; № 14, стб. 425—431.
260. Смоляков Б. Г. К проблеме расшифровки знаменной нотации. — В кн.: Вопросы теории музыки, вып. 3. М., 1975, с. 41—69.
261. Соболевский А. И. Образованность Московской Руси XV—XVII веков. Спб., 1894.
262. Соболевский А. И. Переводная литература Московской Руси XIV—XVII веков. Спб., 1903.
263. Сохальский П. П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская. Харьков, 1888.

264. Соколова В. К. Русские исторические песни XVI—XVII вв. М., 1960.
265. Соловьев С. М. История России с древнейших времен, кн. 4, 6, 7. М., 1952.
266. Сперанский М. Н. Деление русской литературы на периоды. Варшава, 1896.
267. Сперанский М. Н. Из материалов для истории устной песни. — Известия Академии наук: Отделение общественных наук, 1932, № 10, с. 913—934.
268. Сперанский М. Н. История древней русской литературы, т. 2: Московский период. 3-е изд. М., 1921.
269. Сплицыи А. Д. Пешное действо и халдейская пещь. — В кн.: Записки имп. Археологического о-ва, т. 12, вып. 1/2. Спб., 1901, с. 95—131.
270. Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка, т. 1—3. М., 1952.
271. Стасов В. В. Заметки о демественном и троестрочном пении. — Статьи о музыке, т. 2. М., 1976, с. 34—54.
272. Стихиры, положенные на крюковые ноты. Творение царя Иоанна деспота российского... Сообщил архимандрит Леонид. Спб., 1896.
273. Тарановский К. Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI—XIII вв. — В кн.: American contribution to the Sixth International Congress of slavists, Vol. 1: Linguistic contributions. The Hague — Paris, 1968, pp. 377—394.
274. Тихомиров М. Н. Боян и Троянова земля. — В кн.: «Слово о полку Игореве»: Сборник статей и исследований. М.—Л., 1950, с. 175—187.
275. Тихомиров М. Н. Древняя Москва (XII—XV вв.). М., 1947.
276. Тихомиров М. Н. Источниковедение истории СССР с древнейших времен до конца XVIII в. М., 1962.
277. Тихомиров М. Н. Русская культура X—XVIII веков. М., 1968.
278. Тихонравов Н. С. Пять былин по рукописям XVIII века. М., 1891.
279. Тихонравов Н. Русские драматические произведения 1672—1725 годов, т. 1. Спб., 1874.
280. Ткачев Д. Придворная певческая капелла. — В кн.: Гос. академическая капелла имени М. И. Глинки. М., 1957, с. 11—74.
281. Трутовский В. Собрание русских простых песен с нотами. Под ред. и со вступ. статьей В. Беляева. М., 1953.
282. Ундольский В. М. Замечания для истории церковного пения в России. М., 1846.
283. Успенский Б. А. Древнерусские кондакари как фонетический источник. — В кн.: Славянское языкознание. VII Международный съезд славистов. М., 1973, с. 314—346.
284. Успенский Н. Д. Византийское пение в России. — В кн.: Akten des IX internationalen Byzantinistenkongress. München, 1960.
285. Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. 2-е изд. М., 1971.
286. Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. 2-е изд. М., 1971.
287. [Ушаков С.] Слово к люботшательному иконного писання. — В кн.: Вестник О-ва древнерусского искусства. М., 1874, вып. 1/3, Материалы, с. 22—24.
288. Фаминцын А. С. Гусли, русский народный инструмент. Спб., 1890.
289. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей инструменты русского народа. Спб., 1891.
290. Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. Спб., 1889.
291. Федор Крестьянин. Стихиры. Публикация, расшифровка, исследование и коммент. М. В. Бражникова. М., 1974 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 3).
292. Филиппова И. С. Песни П. А. Самарина-Квашина. — В кн.: Известия АН СССР: Серия литературы и языка, т. 31, вып. 1. М., 1972, с. 62—66.
293. Финдейзен Н. Музыкальные полемисты старой Руси. — РМГ, 1916, № 1, стб. 6—9; № 2, стб. 46—48; № 4, стб. 88—90; № 5, стб. 105.
294. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. 1, вып. 1—3. Л., 1928.

295. Флетчер Д. О государстве русском. Спб., 1905.
296. Фролов С. В. Из истории древнерусской музыки (ранний список стихов покаянных). — В кн.: Культурное наследие древней Руси. М., 1976, с. 162—171.
297. Фролов С. В. «Иного переводу Лукошково»: Опыт исследования. — ТОДРЛ, т. 34. Л., 1979, с. 351—356.
298. Фролов С. В. К проблеме звуковысотности беспометной знаменной нотации. — В кн.: Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979, с. 124—147.
299. Холшевников В. Е. Русская и польская силлабика и силлабо-тоника. — В кн.: Теория стиха. Л., 1968, с. 24—58.
300. Хрестоматія української доживотної музики. Упорядкування та коментарі О. Я. Шресер-Ткаченко. Київ, 1974.
301. Чиновник Новгородского Софийского собора. Публикация А. Голубцова. — В кн.: Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских. М., 1899, кн. 2, с. 1—XX и 1—270.
302. Чины сентября 1, начало индикта, чин пешного действия и чин как восходит святитель на воспоминание Страшного суда. Б. г.
303. Чичерин Б. Н. Опыты по истории русского права. М., 1858.
304. Шеламанова Н. Б. Предварительный список славяно-русских рукописей XI—XIV вв., хранящихся в СССР. — В кн.: Археографический ежегодник за 1965 г. М., 1966, с. 177—272.
305. Шептаев Л. С. Русское скоморошество в XVII веке. — В кн.: Ученые записки Уральского гос. университета им. А. М. Горького, вып. 6. Свердловск, 1949, с. 47—68.
306. Шиндин Б. А. Нотация демественного пения как система фиксации древнерусского певческого искусства. — В кн.: Вопросы истории книжной культуры. Новосибирск, 1975, с. 126—146.
307. Шиндин Б. А. Попевки демественного распева. — В кн.: Известия Сибирского отделения АН СССР. Новосибирск, 1976, № 11, с. 115—121.
308. Шиндин Б. А. Проблема происхождения демественного распева в отечественном музыкознании. — В кн.: Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979, с. 109—123.
309. Шляков Н. В. Боян. — В кн.: Известия по русскому языку и словесности АН СССР, т. 1, кн. 1. Л., 1928, с. 483—498.
310. Шляпкии И. А. К истории русского театра при царе Алексее Михайловиче — Журнал Министерства народного просвещения, 1903, кн. 3, Критика и библиография, с. 210—211.
311. Шляпкии И. А. Царевна Наталия Алексеевна и театр ее времени. Спб., 1898.
312. Щепкина М. В. О личности певца «Слова о полку Игореве». — ТОДРЛ, т. 16. М.—Л., 1960, с. 73—79.
313. Щепкина М. В., Протасьева Т. Н., Костюхьян Л. М., Голышенко В. С. Описание пергаментных рукописей Гос. Исторического музея. — В кн.: Археографический ежегодник за 1964 год. М., 1965, с. 135—234.
314. Эвальд З. Социальное переосмысление живых песен белорусского Полесья. — Советская этнография, 1934, № 5, с. 17—39.
315. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. М.—Л., 1951.
316. Янчук Н. А. О музыке были в связи с историей их изучения. — В кн.: Русская устная словесность, т. 2: Былины. М., 1919, с. 527—550.
317. Болгарский распев. Съставителство, транскрипция и редакция Е. Тончева. Редакция на словесните текстове С. Кожухаров. София, 1971.
318. Велимировић М. Структура старословенских музичких ирмолога. — Хиландарски зборник, I. Београд, 1966, с. 139—161.
319. Динев П. За самобитността на «Болгарский распев». — Българска музика, 1963, № 3, с. 22—29.
320. Петров С., Кодов Х. Старобългарски музикални паметници. София, 1973.
321. Радојчић Б. Григоровичева Ирмологја. — Јужнословенски филолог, XXII. Београд, 1957—1958, с. 265—268.

322. Abert H. *Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*. Halle, 1905.
323. Ancona A. *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, v. 1. Firenze, 1872.
324. Bachmann W. *Das byzantinische Musikinstrumentarium*. — In: *Anfänge der slavischen Musik*. Bratislava, 1966, S. 125—138.
325. Beccherini B. *La musica delle «Sacre rappresentazioni»*. — In: *Rivista musicale italiana*, 1951.
326. Blume F. *Barock*. — In: *MGG*, B. 2. Kassel, 1949—1951.
327. Blume F. *Begriff und Grenze des Barocks*. — In: *Blume F. Syntagma musicologica*. Kassel, 1963.
328. Buchner A. *Musikinstrumente in Wandel der Zeiten*. Prag, 1956.
329. Fédorov V. *Des russes au concile de Florence 1438—1439*. In: *Hans Albrecht in memoriam*. Kassel, 1968, S. 27—33.
330. Feicht H. *Kolęda*. — In: *MGG*, B. 7. Kassel, 1958, S. 1405—1407.
331. Feicht H. *The baroque (or the epoch of the figured bass)*. — In: *Polish music*. Ed. by S. Jarociński. Warszawa, 1965, pp. 42—64.
332. Fetis F. J. *Biographies universelles des musiciens et bibliographie générale de la musique*, t. 3. Paris, 1878.
333. Finscher L. *Motette*. — In: *MGG*, B. 9. Kassel, 1961, S. 637—669.
334. Floros C. *Die Entzifferung der Kondakarien-Notation*. — *Musik des Ostens*; 3, S. 7—71; 4, S. 12—44. Kassel, 1965—1967.
335. Floros C. *Universale Neumenkunde*, B. 1—3. Kassel, 1970.
336. *Fragmenta Chilandarica paleoslavica: A. Sticherarium, B. Hirmologium*. Copenhagen, 1960 (*Monumenta musicae byzantinae, Facsimilia*, 5).
337. Gardner J. *Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation*. — *Slavistische Beiträge*, B. 25. München, 1967.
338. Gardner J. *Einige Beobachtungen über die Einschubsilben im altrussischen Kirchengesang*. — *Die Welt der Slaven*, Wiesbaden, 1966, H. 3, S. 241—250.
339. Gardner J. *Zum Problem der Nomenklatur der altrussischen Neumen*. — *Die Welt der Slaven*, 1962, H. 3, S. 300—316.
340. Gardner J. *Zum Problem des Tonleiter-Aufbaus im altrussischen Neumengesang*. — *Musik des Ostens*. Kassel, 1964, 2, S. 157—169.
341. Golos J. *Repertuar pieśniowy wieku XVII w świetle nowo odkrytego rękopisu 127/56 Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie*. — *Muzyka*, 1965, N 2, p. 3—14.
342. Gurlitt W. *Vom Klangbild der Barockmusik*. — In: *Die Kunstformen des Barockzeitalters*. Bern, 1956, S. 227—242.
343. Güthrie M. *Dissertation sur les antiquités de Russie*. St. Petersburg, 1895.
344. Handschin J. *Musikgeschichte im Überblick*. Lucerne, 1948.
345. Hlawiczka K. *Eigentümliche Merkmale Chopins Rhythmik*. — In: *The book of the first international musicological congress devoted to works of Frederik Chopin*. Warszawa, 1965, pp. 185—195.
346. Hoeg C. *Ein Buch altrussischen Kirchengesänge*. — *Zeitschrift für slavische Philologie*, 1956.
347. Hoeg C. *The oldest slavonic tradition of byzantine music*. — In: *Proceedings of the British Academy*, v. 39. Oxford, 1953.
348. Jacobson R. *The slavie response to byzantine poetry*. — In: *XII-e congress des études byzantines. Rapports VIII*. Belgrade—Ochride, 1961, pp. 249—265.
349. *Kolędy polskie. Średniowiecze i wiek XVI*, t. 1—2. Warszawa, 1966.
350. Koschmieder E. *Die ältesten Novgoroder Hirmologien—Fragmente*. Lief. 1—3. München, 1952—1958.
351. Koschmieder E. *Die altrussische Kirchengesänge als sprachwissenschaftliche Material*. — In: *Записки ИТШ*, т. 159. Париж—Мюнхен, 1961, S. 3—10.
352. Koschmieder E. *Przyczynki do zagadnienia chomonyi w hirmosach rosyjskich*. Wilno, 1932.
353. Koschmieder E. *Zur Herkunft der slavischen Krjuki-Notation*. — In: *Festschrift für Dmytro Ciževskij zum 60 Geburtstag*. Berlin, 1954, S. 146—152.

354. Krumbacher K. Geschichte der byzantinischen Literatur. 2. Aufl. München, 1897.
355. Kunze S. Die Entstehung des Concertoprinzips im Spätwerk (Giovanni Gabrieli). — Archiv für Musikwissenschaft, 1964, H. 2.
356. Levy K. Die slavische Kondakarien-Notation. — In: Anfänge der slavischen Musik. Bratislava, 1966, S. 77—92.
357. Levy K. The byzantine communion-cycle and its slavie counterpart. — In: Actes du XII-e congrès international des études byzantines, t. 2. Beograd, 1964.
358. Levy K. The slavie kontakia and their byzantine originale. — In: Twenty-fifth anniversary Festschrift of the City University. New York, 1964.
359. Mielczewski M. Opera omnia, t. 2. Krakow, 1976 (Monumenta musicae in Polonia).
360. Mioduszewski M. M. Spiewnik koscielny. Kraków, 1838.
361. Müller-Blattau W. Zur Dissonanzbehandlung bei Giovanni Gabrieli. — In: Kongressbericht 1966. Leipzig, 1976, S. 201—208.
362. Muzyka polskiego Odrodzenia. Pod redakcja J. M. Chomińskiego i Z. Lissa. Warszawa, 1953.
363. Palikarova-Verdeil R. La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes. Copenhagen, 1953.
364. Poliński A. Geschichte der polnischen Musik. Krakau, 1907.
365. Pozdnejew A. Die geistliche Lieder des Epifanij Slavineckij. — Die Welt der Slaven, 1960, 3/4, S. 356—385.
366. Pozdnejew A. Polskie pieśni w rękopismennych spiewnikach rosyjskich XVII—XVIII wieku. — Pamiętnik literacki, 1962, N 2, p. 477—490.
367. Prosnak J. Melodie «Symfonii anielskich». — Muzyka, 1962, N 4; p. 68—86.
368. Sachs C. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Leipzig, 1930.
369. Salmen W. Der fahrende Musiker in europäischen Mittelalter. Kassel, 1960.
370. Spiewnik koscielny. Krakow, 1947.
371. Strunk O. Intonations and signatures of byzantine modes. — Musical Quarterly, 1945, N 4, pp. 339—355.
372. Strunk O. Padre Lorenzo Tardo e il suo ottoeco nel mss. melurgici. — Bolletino della Badia Greca Grottaferata, 1967, gennaio—giugno, p. 21—34.
373. Strunk O. Zwei Chilandari Chorbücher. — In: Anfänge der slavischen Musik. Bratislava, 1966, S. 65—76.
374. Tillyard H. J. W. Byzantine music about A. D. 1100. — Musical Quarterly, 1953, N 2, pp. 223—231.
375. Tillyard H. J. W. Byzantine neumes: The coislin notation. — Byzantinische Zeitschrift, 1937, N 2, pp. 345—358.
376. Tillyard H. J. W. The problem of byzantine neumes. — Journal of hellenic studies, 61, 1921, pp. 29—49.
377. Tillyard H. J. W. The stages of early byzantine notation. — Byzantinische Zeitschrift, Bd. 45, 1952, N 1, S. 29—42.
378. Velimirović M. Byzantines elements in early slavie chant: The Hirmologion. [1.] Main volume; [2.] Volume of appendix. Copenhagen, 1960.
379. Velimirović M. Liturgical drama in Byzantium and Russia. — In: Dumbarton Oaks papers, vol. 16, 1962, pp. 351—385.
380. Velimirović M. The present status of research in byzantine music. — Acta musicologica, vol. 43, 1971, N 1/2, p. 1—20.
381. Velimirović M. The present status of research in slavie chant. — Acta musicologica, vol. 44, 1972, N 2, p. 235—265.
382. Wellesz E. A history of byzantine music and hymnography. Oxford, 1961.
383. Wellesz E. Die Struktur des serbischen Oktoechos. — Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1919—1920, N 2, S. 140—148.
384. Wellesz E. Eastern elements in western chant. Copenhagen, 1967.
385. Zielenski M. Communiones a 3, 1. Kraków, 1973.

РУКОПИСНЫЕ ИСТОЧНИКИ
MANUSKRIFTQUELLEN

- БАН, Арх ком., № 100.
БАН, ИБ, № 117.
ГБЛ, ф. 178, № 7753.
ГБЛ, ф. 210, № 24.
ГБЛ, ф. 224, № 34.
ГБЛ, ф. 228, № 203.
ГБЛ, ф. 304, № 427.
ГБЛ, ф. 310, № 899.
ГБЛ, ф. 379, № 1.
ГБЛ, ф. 379, № 20.
ГБЛ, ф. 379, № 106.
ГБЛ, ф. 379, № 113.
ГБЛ, № 9498.
ГБЛ, № 10944.
ГИМ, Воскр., № 28.
ГИМ, Син. певч., № 41.
ГИМ, Син. певч., № 131.
ГИМ, Син. певч., № 168.
ГИМ, Син. певч., № 195.
ГИМ, Син. певч., № 196.
ГИМ, Син. певч., № 214.
ГИМ, Син. певч., № 279.
ГИМ, Син. певч., № 355.
ГИМ, Син. певч., № 375.
ГИМ, Син. певч., № 417.
ГИМ, Син. певч., № 506.
ГИМ, Син. певч., № 600.
ГИМ, Син. певч., № 706.
ГИМ, Син. певч., № 755.
ГИМ, Син. певч., № 757.
ГИМ, Син. певч., № 1240.
ГИМ, Син. певч., № 1358.
ГИМ, Син. певч., № 1417.
ГИМ, № 1743.
ГИМ, № 1938.
ГИМ, № 2469.
ГИМ, Увар., № 760.
ГИМ, Усп., № 9.
ГИМ, Щук., № 61.
ГПБ, Ф. п. 1, № 32.
ГПБ, Q. XIV, № 25.
ГПБ, Q. XIV, № 41.
ГПБ, Q. XVII, № 13.
ГПБ, Q. XXVII.
ГПБ, Сол., № 752/690.
ГПБ, Сол., № 800/692.
ГПБ, Соф., № 202.
ГПБ, ф. 228, № 209.
ЦНБ, Киево-Соф., № 43.
ЦНБ, Киево-Соф., № 121/117.

CHRONOLOGISCHE TABELLE
Zusammengestellt von B. P. Karastojakow.

957 Fürstin Olga lauscht dem Orgelspiel und dem Gesang von Hymnen bei einer Zeremonie, die der Kaiser Konstantin Porphyrogenitus in Konstantinopel ihr zu Ehren veranstaltet.

960er Jahre. Erwähnung von Tamburinen und Trompeten in der Armee von Swjatoslaw.

968 Die Trompete wurde während der Belagerung Kiews durch die Petscheneger in der russischen Armee als Signalinstrument eingesetzt.

988 Mit Fürstin Anna, der zukünftigen Frau von Wladimir Swjatoslawitsch, kam der griechische Klerus nach Russland.

Ende des 10. - 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts. Übersetzung des Gesangbuches Liturgische Minea aus dem Griechischen ins Altslawische.

1037 versammelte Fürst Jaroslaw in Kiew Schriftgelehrte, die aus dem Griechischen ins Russische übersetzten und viele Bücher schrieben.

1052-1053. Eine der frühesten Listen des Aprakos-Evangeliums („Ostromir-Evangelium“) mit ekphonetischer Notation, geschrieben in Nowgorod vom Diakon Grigori.

1062 Hinweis auf Tafelsingen („Koljada“) über das Kiewer Höhlenkloster.

1066 Erwähnung der Glocke der Sophienkathedrale in Nowgorod.

1068 Die Chronik berichtet von Spielmännern, die Gusli und Trompeten spielten und heidnische „Russalien“-Lieder sangen.

1073 Spielen der Gusli und anderer Musikinstrumente am Hof von Swjatoslaw Jaroslawitsch.

1074 werden in der Geschichte der Versuchung des Kiewer-Pechersk-Höhlenklosters die Musikinstrumente Sopol, Trommel und Gusli erwähnt.

1080-1089 Forderung an den Klerus, die geistliche Musik zu meiden, und Verurteilung des Tanzens und Spielens von Musikinstrumenten in den Antwortschreiben des Kiewer Metropoliten Johann II.

1087 Die Gesänge des russischen Gottesdienstes zur Überführung der Reliquien von Nikolaus dem Wundertäter nach Bary wurden geschaffen.

1095-1097: Früheste handschriftliche Aufzeichnungen des Gesangbuches Gottesdienstmenaion.

um 1100 „Putjatina“-Minea, ein Gottesdienstbuch mit Angaben zu den Irmosen und Analogien (Nowgorod).

1130 Ankunft von griechischen Sängern unter Fürst Metislaw.

1134 Kirik, Diakon und Domestik des Antoniusklosters in Nowgorod, wird erwähnt.

1137 Ein berühmter Sänger („ein Sänger mit hoher Stimme“), der Grieche Manuel, wird zum Bischof von Smolensk.

1. Hälfte des 12. Jahrhunderts. Darstellung einer Figur eines Musikers, der auf einer Psalter spielt (eine Art Drehleier aus Nowogrudek).

1151 Erwähnung des Gesangs der Soldaten des Kiewer Fürsten Isjaslaw.

1156-1163 Ein frühes Verzeichnis des Monatlichen Sticherons mit Krjuki-Notation.

1175 r. „Demestnik“ Luka und der von ihm geleitete Chor „Luzinas Kinder“ nehmen an der Beerdigung von Andrei Bogoljubski teil.

Ende der 90er Jahre des 12. Jh. Abbildung einer Trompete auf einem Fresko der Demetrius-Kathedrale in Wladimir.

Ende des 12. Jh. Frühe Handschriften der Gesangbücher Triodion und Irmologion mit Krjuki-Notation.

2. Hälfte 12. Jh. Das früheste Verzeichnis des Sticherons für die Fastenzeit mit Krjuki-Notation.

12. Jh. Frühe Handschriften der Dienstlichen Minea und des Fasten- Triodions mit Krjuki-Notation.

12. Jh. - Anfang des 13. Jh. Frühe Handschriften des Kondakar-Gesangsbuchs mit Kondakar-Notation.

1216 In der Schlacht der Nowgoroder und Susdaler hatte Juri Wsewolodowitsch 40 Trompeten, und in der Armee von Jaroslaw Wsewolodowitsch - 60 Trompeten und Tamburine.

1219-1220 Bevor er die Stadt Bolgar an der Wolga stürmte, befahl Fürst Swjatoslaw Wsewolodowitsch, Pauken, Orgeln, Trompeten, Zurnas und Pfeifen zu spielen.

1220 Erwähnung von Tamburinen, Trompeten und Sopeln in der Militärmusik.

1240 Erwähnung des ruhmreichen („berühmten“) Sängers Mitus in Peremyschl in der Chronik.

1242 Lobgesang auf Fürst Alexander Newski bei der Rückkehr der Armee nach dem Sieg am Peipus-See.

1253 sang der linke Chor in der Kirche der Gottesmutter in Rostow auf Griechisch, der rechte Chor auf Russisch.

1274 Das Konzil von Wladimir verfügte, dass nur speziell ausgebildete Sänger im Chor singen sollten.

1284 Rjasaner „Nomokanon“ verurteilt „Spielmänner, Guslspieler, Flötenspieler, Komiker“.

13. Jh. Heinrich von Lettland weist auf die Anwesenheit von Pfeifern und Pauken in russischen Einheiten hin („Chronik von Livland“).

1313 r. Bild einer Trompete auf einem Fresko der Swjatogorski-Kathedrale in Pskow.

1342 Der Moskauer Meister Boris wird nach Nowgorod gebracht, um eine große Glocke für die Sophienkathedrale zu gießen.

1343 Die Klänge der Militärmusik („Trompeten-, Tamburin- und Pfeifenklänge“) wurden im Heer der Pskower bei der Belagerung der Festung Oreschek eingesetzt, um das Ende der Belagerung zu signalisieren.

1358 Abbildung eines tanzenden Spielmanns in einem Evangelien-Aprakos (GIM, Sammlung, Nr. 69, Blatt 60).

1380 r. Fürst Wladimir Andrejewitsch Serpuchowskij versammelt die russische Armee am Ende der Schlacht von Kulikowo unter Trompetenklängen.

14. Jh. Frühe Listen von nicht zitierten Gesangsbüchern des Oktoechos und Obichods.

1408 Eine Trompete auf dem Fresko „Der trompetende Engel“ von Andrej Rublew in der Mariä-Entschlafens-Kathedrale in Wladimir.

1441 sang der Fürst Dmitri Krasny bei seinem Tod ein Kindheitslied.

1490 Ankunft des Kaplans des Augustinerordens und „Orgelspielers“ Iwan Salvator (Erlöser oder Iwan Frjasin) aus Rom.

1491 Schweipolt Fiol veröffentlicht in Krakau zum ersten Mal in slawischer Sprache das Oktoecho, das Fasten- und das farbige Triodion sowie andere Gottesdienstbücher.

1495 Darstellung von David und seinem Chor auf einer Miniatur aus der „Christlichen Topographie“ von Kosma Indikoplow.

1496-1504 Ein Gesuch des Erzbischofs von Nowgorod um die Eröffnung von Schulen mit Unterricht in „kirchlicher Gesetzgebung“

2. Hälfte des 15. Jahrhunderts Einführung der Homophonie (Rezitativ) in die Gesangstexte.

Letztes Viertel des 15. Jahrhunderts. Frühe Listen von Gesangs-ABCs („Dies sind die Namen der Noten“ und „Die Namen der Zeichen“).

Ende 15. Jh. Die ersten Beispiele von Bußversen.

Das Bild eines Chors von Sängern auf der Nowgoroder Ikone "Kreuzerhöhung" (Nowgoroder Museum).

15. Jahrhundert Die Ikone der Apokalypse in der Mariä-Entschlafens-Kathedrale im Moskauer Kreml, zeigt Guslspieler.

Bild von vier Trompetern zu Fuß mit geraden Trompeten auf der Ikone der Verkündigung in der Mariä-Verkündigungs-Kathedrale in Nowgorod.

Ende 15.- Anfang 16. Jahrhundert. Das früheste Exemplar des Demestvenny-Gesangs, notiert in Säulennotation.

15. - 16. Jh. Zyklisierung des Heldenepos. Das Genre des erweiterten russischen Liedes entsteht.

1516 oder 1526: Ein Hinweis auf das Trompetenspiel im Ensemble und die Verwendung der Zurna im Buch von S. Herberstein.

1518 Der gelehrte Mönch Maxim der Grieche (Michael Triwolis) wurde vom Berg Athos berufen, um die liturgischen Bücher zu korrigieren.

Nach 1518. Wort des Griechen Maxim gegen Spielmänner, der das Spielen von Instrumenten und das Tanzen rügt.

40er Jahre des 16. Jh. Beschreibung der Ordnung des „Passionsschauspiels“ in der „Kirchenordnung des Erzbischofs von Welikij Nowgorod und Pskow“.

Um 1547 schuf Iwan der Schreckliche die Texte der Stichera zu Ehren des Metropoliten Pjotr von Moskau und die Übertragung der Ikone der Gottesmutter von Wladimir - „das Werk des Zaren Johann des Despoten von Russland“.

40-60er Jahre des 16. Jh. Erste Erwähnungen des Hofchors der herrschaftlichen singenden Diakone.

1. Hälfte 16. Jh. Der Autor der „Walaamer Konversation“ verurteilt die Schaffung neuer Gesänge für kanonische Texte.

Metropolit Daniel tadelt Presbyter, Diakone, Subdiakone, Lektoren und Sänger, die „törichterweise Gusli, Domras, Flöten und dämonische Lieder spielen“.

Mitte 16. Jh. Unterricht in Lesen und Singen an der Schule von Protopope Sylvester, Autor einer der Ausgaben des „Domostroj“ (1547-1550).

Markel Besborody hat in Nowgorod den „Psalter für das ganze Jahr“ einstudiert und einen Kanon für Erzbischof Nikita von Nowgorod verfasst.

Schaffung der Demestvenny-Notation.

Historische Lieder, die mit den Ereignissen der Herrschaft Iwans des Schrecklichen verbunden sind; Lieder über die Einnahme von Kasan, über die Eroberung Sibiriens durch Jermak usw.

1551 Die Versammlung von Stoglaw verpflichtet die Kleriker, den Kindern das „Psalter-Singen“ beizubringen, und verbietet die Verwendung fehlerhafter Gottesdienstbücher; er verbietet die Vielstimmigkeit und verurteilt die Spielmänner. Instruktionsschreiben von Erzbischof Makarius an Kargopol gegen Änderungen im Gesang und gegen die Vielstimmigkeit.

Nach 1552 das Kasaner Banner wurde eingeführt, das Elemente der Säulen- und der Demestvenny-Schreibweise kombiniert.

1553-1564 Iwan Fjodorow und seine Gefährten druckten das Fasten- und das farbige Triodion.

1557-1558 Liste der Verse „Bußverse für acht Stimmen“ im Manuskript des Mönchs Jelissej „gebürtiger Wologdaer“.

1571 Auf Befehl Iwans des Schrecklichen wurde eine Massenrekrutierung von Spielmännern vorgenommen, die nach Moskau geschickt wurden.

1572 (?) schrieb Iwan der Schreckliche (unter dem Pseudonym Parfeni der Hässliche j) einen „Kanon an den Engel des Schrecklichen Woiwoden“.

1586 schickte Königin Elisabeth von England eine Orgel und ein Klavichord als Geschenk an Zarin Irina.

1589 Gründung des Chors der singenden Diakone und Subdiakone des Patriarchats.

1594 Andronik Newescha veröffentlicht den Oktoecho in Moskau.

1596-1598 Petruschka Baskakow wird als singender Diakon des Erzbischofs von Rjasan und Murom erwähnt.

1598-1605 Auszug aus ausländischen Musikinstrumenten im Auftrag von Boris Godunow.

16. Jh. Tätigkeit des Nowgoroder Gesangsmeister Sawwa Rogow - dem Gründer der Gesangsschule - und Wassili Rogow (gest. 1603).

Der Diakon aus Twer sang die Stichera des Evangeliums noch einmal.

Mitte 16. Jh. Am Hofe von Iwan dem Schrecklichen in der Alexandrowskaja Vorstadt ist ein Fjodor Krestianin (Christlich) - ein Schüler von Sawwa Rogow. Er war der Verfasser des sogenannten Christianow-Chorals oder der Moskauer Übersetzung des berühmten Chorals.

2. Hälfte 16. Jh. - Anfang des 17. Jh. sang Iwan Nos, ein Schüler von Sawwa Rogow und Mitglied des Chors der herrschaftlichen Sängerdiacone, die Triodion, Stichera, Slawische sowie die Kreuz- und Gottesmutter- Mineas erneut gesungen. Der Sänger Stefan Golysch, ebenfalls ein Schüler von Сауца Rogoц, dient im Chor der Stroganoцs in Ussolje.

2. Hälfte 16. Jh. - um 1621 Isaak Lukoschko, in der Mönchsschaft Isaak, Schüler von Stefan Golysch, schuf neue Gesangs-Übersetzungen von Ipakoi und Stichera.

Wende vom 16. zum 17. Jh. Bildung des Zyklus der Bußverse.

Ende 16. - Anfang 17. Jh. Erwähnung des Sängers Radiloц („Halleluja Radilow“).

1604 Das älteste Exemplar des Kokizniki in der Handschrift des Mönchs Christophorus aus dem Kirillo-Beloserski-Kloster.

1605-1606 Polnische Musikkapelle in Moskau unter dem Falschen Dmitri.

1606 - 1610 Anonyme Botschaft an den Patriarchen Hermogenes über den Missbrauch des „habuw“-Gesangs.

Anfang 17. Jh. Ein frühes Verzeichnis der Gesangbuchfesttage mit Krjuki-Notation: „Stichera für die 12 Feste des Herrn und der Mutter Gottes“.

1613 Die Spiel-Kammer wurde am Hof des Zaren Michail Fjodorowitsch eingerichtet.

1613-1614 wurden die Hof-„Klavierspieler“ (Cembalisten) Andrei Andrejew und Tomila Michailow Besow erwähnt.

1619-1620 Die Texte mehrerer historischer Lieder wurden für Richard James aufgenommen.

1626-1632 Hof-Klavierspieler Melenti Stepanow ist im Hofdienst tätig.

Um 1630 Erwähnung des strophischen Gesangs in der „Chronik des Nowgoroder Sophien-Kathedrale“, (die „strophische Nowgoroder“ Messe, die „strophische Moskauer“ Messe und die „strophische“ Messe).

1630 In der Facettenkammer wurde von den niederländischen Handwerkern Jan und Melcher Loon eine mechanische Orgel installiert.

1633 Erwähnung von Spielmännern im Dienst der Bojaren I. I. Schuiski und D. Poscharski.

1641-1652 Iwan Ignatjew, Meister des Partesgesangs, dient als Diakon in der Werchospassky-Kathedrale.

1642 - 1652 Petition eines unbekanntenen Mannes an Patriarch Iossif gegen die Vielstimmigkeit.

1648 Sängerdiacone sangen bei der Hochzeit von Zar Alexei Michailowitsch große strophische und Demestvenny Gesänge. Eine Verbotsurkunde verbietet es, „Spielmännern mit Domras und Gusli und mit Dudelsäcken ins Haus zu holen“.

1649 Erlass von Alexej Michailowitsch an den Werchoturjer Woiwoden, die Spielmänner zu bestrafen und ihre Musikinstrumente zu zerstören. Der Kirchenrat genehmigt offiziell die Vielstimmigkeit. Die Arbeit an der Korrektur der Gesangsbücher beginnt.

1649 - 1650 Die ersten Proben der kiewer und bulgarischen Gesänge in Moskauer Gesangbüchern.

1. Hälfte 17. Jh. Erstellung von Bußversen zu historischen Themen.

1651 Gesetz (Beschluss) des Kirchenrates, „in den Kirchen geordnet, heiter und einmütig zu singen und mit einer Stimme leise und ohne Eile zu lesen“.

Pamphlet des Mönchs Jefrossins „Eine Darstellung über verschiedene Irrlehren“ gegen die Homophonie.

1652 Erlass über das Verbot des Polyphonie, von Zar Alexei Michailowitsch an Kostroma gerichtet.

Der Druckereiangestellte Martemjan Schestjak tritt in seinem „Wort, das verkündet und gleichzeitig anklagt“ gegen die Befürworter der Vielstimmigkeit auf.

Ankunft des Erzdiakons Micheilo vom Kiewer Bruderkloster, des Sängers Fjodor von Ternopol und seiner Gefährten, Kenner des Partesgesangs, in Moskau. Die Sänger Jakow Iljin, Pjotr Iwanow, Iwan Seliwerstow und andere kamen aus Kiew nach Moskau.

1652 - 1653 Bild eines Trommlers auf dem Fresko der Dreifaltigkeitskirche in Nikitniki in Moskau.

1655 wurde vom Patriarchen Nikon für das neu gegründete Swjatoosjorski Iwerski Kloster eine Ausfertigung aus dem Weißrussischen Chor des Orschanski-Bruderschaft ausgestellt.

1654 Konzil-Dekret über die Korrektur der Dienstbücher.

1654-1656 Arbeit der ersten Kommission zur Korrektur der Gottesdienstgesangsbücher von 14 „Didaskalen“.

1654-1685 Simon Gutowski - polnischer Organist, Orgelmeister, Drucker und Handwerker - im Dienste des russischen Hofes.

1656 Ankunft des Erzdiakons Meletnja in Moskau, der den Geistlichen und Subdiakonen griechischen Gesang beibrachte.

1657 „Erinnerung“ des Rostower Metropoliten Iona an das Verbot für Spielmänner, in den Bezirken Ustjuschski und Solwjatschodski zu spielen. Ankunft des ukrainischen Komponisten Iwan (Johann) Kalenda (Koljada) in Moskau, der einige Jahre später Regent des souveränen Chors der singenden Diakone wurde.

50er Jahre 17. Jh. Etablierung der Authentizität von Gesangstexten.

Patriarch Nikon gründet das Neue Auferstehungskloster in Neu-Jerusalem, das zum Zentrum der neuen Kunstströmungen wird.

Bojar Scheremetjew bringt eine Kapelle von Sängern aus Kiew nach Moskau.

50-60er Jahre 17. Jh. Erstellung dreistimmiger Psalmen durch Vertreter der Nikon-Schule der Lieddichtung.

1662 Herstellung einer Orgel für den persischen Schah durch S. Gutowski.

1666 Der Moskauer Sobor ordnete an, dass der Kirchengesang unter die strenge Kontrolle des Klerus gestellt wird und verurteilte die Vielstimmigkeit.

1666-1667 Die korrigierten Texte der Gesangsbücher wurden schließlich genehmigt.

1668 Die zweite Kommission für die Korrektur von Gesangsbüchern wird eingerichtet. Alexander Mesenez' Traktat 'Mitteilung über die harmonischen Notationszeichen'. Tintenmarkierungen werden eingeführt.

Die Patriarchen Paissi von Alexandrien und Makarius von Antiochien genehmigen den Partesgesang.

Um 1668 Projekt für die Veröffentlichung von Gesangsbüchern (nicht realisiert).

A. Mesenez wird zum Inquisitor an der Moskauer Druckerei ernannt.

1669 fordert der Protopope Awwakum in seinem „Brief an die Diener Christi“ die Einhaltung des Gleichklangs und die Verwendung von wahrheitsgemäßen Texten.

60er Jahre des 17. Jh. Eine Schule für den Trompetenunterricht („Kongresshof des Trompetenunterrichts“) wurde in der Gegend der Powarskaja-Straße in Moskau eröffnet.

60-70er Jahre des 17. Jh. Ankunft von Simeon Pekalizki und seinem Chor aus Kiew in Moskau. S. Pekalizki schrieb eine achtstimmige „Gottesdienstordnung“.

Ein Werk von Herman, einem Mönch des Klosters der Auferstehung von Neu-Jerusalem, der eine Reihe von geistlichen Psalmen verfasst hat.

Anfang 70er Jahre 17. Jh. Instrumentalkapelle des Hauses von A. S. Matwejew.

1670-1672 Das Zeugnis von J. Reitenfels über das Spiel auf Trompeten, Hörnern, Flöten und Sackpfeifen.

Spätestens 1671 Traktat des Moskauer Diakons Ioanniki Trofimowitsch Korenjew „Über das göttliche Singen nach der Ordnung der musikalischen Harmonien“.

1672 Eröffnung des Moskauer Hoftheaters. Aufführung des Stücks „Die Taten des Artaxerxes“ von Gregory mit Gesangsnummern und Instrumentalmusik. Ankunft des Trompeters Jan Waldon und der Musiker Fredrik Platschlein, Jakob Filippow, Gottfried Begen und Christopher Beckamer aus Schweden und Kurland, die sieben Musikinstrumente dabei hatten.

1673 Aufführung der Stücke „Judith“ und „Towius der Jüngere“ von Gregory und „Alexius der Gottesmann“ von Simeon Polozki.

1674-1675 Aufführung der Stücke von S. Polozki „Über König Nebukadnezar, das goldene Kalb und die drei jungen Männer, die im Feuer nicht verbrannt wurden“ und „Die Komödie des verlorenen Sohnes“. Die Stücke von Gregory „Die traurige Komödie über Adam und Eva“, „Die kleine lustige Komödie über Joseph“ und „Die kleine Komödie Bayazet und Tamerlan“ wurden aufgeführt.

Vor 1675 Theoretische Abhandlung von Nikolai Dilezki „Die Idee der Musikgrammatik“ (erste Version, geschrieben in Wilna auf Polnisch).

1676 N. Dilezki dient als Regent des Stroganow-Chores in Moskau. Liquidierung des Hoftheaters.

1676-1682 Zar Fjodor Alexejewitsch schrieb den Gesang „Würdig ist“.

1677 Die zweite Smolensker Ausgabe der „Grammatik“ von N. Dilezki.

1678-1693 Wassili Titow, der größte Meister des Partesgesangs, diente im Chor der herrschaftlichen Diakone.

1679 Moskauer Ausgabe der „Grammatik“ mit der handschriftlichen Unterschrift von N. Dilezki.

Ende 70er - Anfang 80er Jahre des 17. Jh. Die zwei bedeutenden theoretischen Abhandlungen von Tichon Makarjewski - „Der Schlüssel der Vernunft“.

1681 Liste der „Grammatik“ von N. Dilezki mit dem Zusatz einer Abhandlung von I. Korenjew. Das Manuskript enthält eine Zeichnung der „Russischen Gesangsschule“. Der russische Protopope Awwakum tritt in seinem „Brief an Boris und die anderen Diener Gottes“ für den einstimmigen und adverbialen Gesang ein.

1683 Der anonyme Autor von „Das geistige Vermächtnis“, das sich gegen Homophonie und Polyphonie ausspricht, stellt den ussolischen Gesängen mit ihren langen, anhaltenden Tönen die ukrainische Gesangspraxis entgegen.

Um 1685 Iwan Schuschsrins Erinnerung an die Einführung des griechischen und Kiewer Gesangs durch Patriarch Nikon und die Verbreitung des adverbialen Gesangs.

1682-1686 Schöpfung der Musik für den „Reimpsalter“ von S. Polozki durch W. Titow.

80er Jahre 17. Jh. Die erste erhaltene Sammlung geistlicher Psalmen, zusammengestellt von Diakon Damaskin. Die Namen von N. Dilezki und W. Titow erscheinen auf einigen Seiten.

1694 wurde in der Titelseite des Buches von Karion Istomin eine Gravur mit dem Titel „Süßklingender Gesang“ eingefügt.

1698 Erlass des Patriarchen Adrian an Paissi, Archimandrit des Ipatjew-Klosters in Kostroma, mit der Aufforderung, die Einstimmigkeit zu beachten und „in der Landessprache“ zu singen.

Von Jan Splawski organisierte Puppenspiele.

1698-1699 I. G. Korb berichtet über die Verwendung von Trompeten und Pauken in der russischen Armee.

1699 Stefan Iwanowitsch Beljajew, der Autor einer vierstimmigen Bearbeitung des Oktoechos, wird Mitglied des Zarenchors.

In Moskau wird in Le Forts Haus ein „Komödientheater und Chor“ eingerichtet.

90er Jahre 17. Jh. gab es Gesangskünstler wie die Schukow-Gesangstruppe („Der auserwählten Heerführerin“, „Cherubinischer Gesang“), Dmitri Permjak, Johannes der Mönch, Leontius der Meister und andere.

Ende 90-er Jahre Theateraufführungen in Ismailow.

2. Hälfte 17. Jh. - nicht vor 1666 Vorwort zum Sticheron „Woher und wann begann der achtstimmige Gesang in unserem russischen Land und von wem und wann begann er, in der Kirche bei beiden Chören zu singen?“

Letztes Viertel des 17. Jh. Die Kinderstimmen - Alt und Diskant - werden in die Chöre eingeführt.

Auftauchen von Gesangsmanuskripten mit Doppelnoten (mit Krjuki- und Liniennotation).

Ende 17. Jh. Der Demestvenny-Gesang wird in linearer Schreibweise aufgezeichnet.

Für Zarewitsch Peter wurde ein „Kriegsspielshow“ organisiert, an dem 18 oder 19 Darsteller mit Pauken teilnahmen.

2. Hälfte 17. Jh. Die Abhandlung „Geschichte von den Zäsuren“ („Geschichte der Zeichen, die im Gesang über das Banner geschrieben sind“).

Das Aufkommen von humorvollen und satirischen „jugendlichen“ Liedern. Epische und lyrisch-epische Lieder über Volkserhebungen. Lieder über Stepan Rasin.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН
NAMENSVERZEICHNIS

- Аберт Г. — 30, 37
Аввакум — 136, 175
Августин Блаженный — 37, 112
Авраамий Суздальский — 157—160
Адрианова-Перетц В. П. — 33, 51, 65, 245
Айналов Д. В. — 57
Александр Невский — 59
Алексеев А. Д. — 13
Алексей Алексеевич — 195
Алексей Михайлович — 138, 163, 164, 169, 192, 195—197, 199, 242, 263, 264
Алпатов М. В. — 120
Альшванг А. А. — 8
Алябьев А. А. — 12
Андреев Н. П. — 55
Андрей Боголюбский — 130
Андрей Критский — 86
Аничков Е. В. — 60
Анона А. — 159
Аравин П. В. — 170, 236, 258, 285, 286
Арнольд Ю. К. — 102
Асафьев Б. В. — 5, 7—11, 251
Астахова А. М. — 54, 55

Балакирев М. А. — 15, 126
Баранович Л. — 170, 235, 285
Баренбойм Л. А. — 9, 13
Барсов Е. В. — 64
Барток Б. — 48
Баскаков С. — 209
Беликов П. Е. — 280
Беляев В. М. — 10, 20, 56, 81, 184, 185, 225, 253, 257—259, 329
Бернандт Г. Б. — 9
Берков П. Н. — 19, 227
Бершадская Т. С. — 255
Бесов (Михайлов) Т. — 190
Блуме Ф. — 266, 268
Богатырев П. Г. — 39, 40
Болотников И. И. — 186
Борис Владимирович — 107, 109
Борис Годунов — 129
Бородин А. П. — 6, 9, 15

Бортиянский Д. С. — 7, 10—12, 259
Боян — 60, 63—66, 69, 130
Бражников М. В. — 10, 13, 20, 90, 111, 112, 114, 130, 136, 146, 150, 151, 203, 204, 207—210, 212, 213, 216, 253, 257, 258, 328
Брунеллеско Ф. — 159
Брянцева В. Н. — 9
Булич С. К. — 12
Буслав Ф. И. — 37, 59, 173, 174
Бурсов Б. И. — 28

Вальдон Я. — 197
Василий III — 156
Васильевский В. Г. — 272
Варламов А. Е. — 12
Васниа-Гроссман В. А. — 14
Введенский А. А. — 274
Велимирович М. — 21, 95, 97, 98, 100, 157, 158, 160
Веллес Э. — 35, 39, 86, 95, 100, 102
Вертков К. А. — 21, 69, 71, 73
Владимир Василькович Волинский — 53
Владимир Всеволодович Мономах — 54
Владимир I Святославич — 58, 65, 79, 121, 124, 241
Владимиров И. — 174—176
Владышевская Т. Ф. — 20, 104, 112, 115
Влсмид Н. — 30
Вознесенский И. И. — 18, 102, 218, 219, 220
Вольман Б. Л. — 12
Воротынские — 194
Всеслав Брячиславич — 59
Всеволод Ольгович — 60, 65

Габриели А. — 266
Габриели Дж. — 266
Газенкрух Т. — 195, 197
Гарднер И. — 115, 117, 148, 149, 150, 151
Геннадий — 120
Гандшин Ж. — 77, 266

Герасимова-Персидская Н. А. — 10, 13, 20, 280
Герман Воскресенский — 236—238, 249
Гермоген — 166
Гинзбург Л. С. — 14, 70
Гинзбург С. Л. — 13
Гиппиус Е. В. — 20
Гиржда П. — 171, 172
Глеб Владимирович — 107, 109
Глинка М. И. — 6—12, 14, 15, 18
Гозенпуд А. А. — 14
Голицын А. В. — 194
Голицын В. В. — 194, 195
Голубиов А. — 156
Голыш С. — 138, 139
Гомулка М. — 245
Горчицкий Г. — 268
Горсей Дж. — 129
Гошовский В. Л. — 20, 47, 48, 50, 235, 271
Гранстрем Е. Э. — 104
Грегори Н. — 197, 199
Греков Б. Д. — 25
Григорий I — 30
Григорий Назианзин — 78
Грушевская А. — 273
Гудзий Н. К. — 28, 83
Гурилев А. Л. — 12
Гурий Казанский — 136
Гурлит В. — 267
Гутовский С. — 190, 191, 197
Гутовский С. С. — 191
Гутовский И. С. — 191

Давыдов И. — 170
Давыдов С. И. — 12
Даль В. И. — 155
Дамаскин — 239, 274, 287
Даниил — 123
Даниил Романович Галицкий — 59, 130, 248
Данилов В. В. — 188, 189
Данте Алигьери — 41
Даргомыжский А. С. — 6, 8
Джес Р. — 225
Дилецкий Н. П. — 172, 176, 178—180, 233, 238, 239, 262, 264, 266, 269—287, 288
Динев П. — 218, 221
Дионисий — 132, 173
Дмитриев Ю. Н. — 70, 175
Дмитриевский А. Я. — 157
Дмитрий Иванович Донской — 119
Дмитрий Красный — 148
Дмитрий Ростовский — 231, 239
Добролюбов Н. А. — 125
Доброхотов Б. В. — 11, 12
Догадин А. Л. — 183
Долгорукне — 194
Дроздов А. Н. — 13

Дурнев И. В. — 271
Дютш Г. О. — 126

Евсеев С. В. — 256
Евфимий — 239
Екатерина I — 199
Елизавета — 129
Елисей — 152
Ерemic И. П. — 62, 163, 227
Ермак — 125
Ефименкова Б. Б. — 52
Ефросин — 167

Жуков — 224
Жуковский В. А. — 83
Забелин И. Е. — 128, 190
Завальский Ф. — 190
Загвойский И. — 170
Закс К. — 67, 72
Зверева С. Г. — 137
Зеленьский М. — 269
Зуб Л. — 209

Иван I Данилович Калита — 132
Иван III Васильевич — 127, 128, 131
Иван IV Васильевич Грозный — 119, 120, 122, 124—126, 132, 133, 135, 136, 138, 139, 156, 203
Иван V Алексеевич — 243, 244
Иванов В. Ф. — 12
Иванов Десятый — 190
Игнатъев И. — 259, 285, 286
Игорь Святославич — 63, 241
Изяслав Ярославич — 53, 58
Индикоплов К. — 72, 129
Иоаким — 249
Иоанн II — 51, 58
Иоанн Дамаскин — 86, 87
Иоанн Златоуст — 36
Иоанн Кукузель — 114
Иоасаф — 175, 264
Иоганн Георг II — 197
Иона — 192
Иосиф — 167, 311
Ирина Федоровна — 129, 310
Исидор — 157, 158
Истомин Ф. М. — 126, 183

Каждан А. П. — 35
Калайдович Ф. К. — 183
Калашников Н. — 265
Кандицкий А. И. — 9, 13
Карамзин Н. М. — 130
Карамышев — 184
Карастоянов Б. П. — 20, 141
Каратыгин В. Г. — 9
Кастальский А. Д. — 156, 255, 256
Кашки Д. Н. — 184, 185
Квашнин П. — см. Самарин-Квашнин
Квитка К. В. — 20, 47—50, 76, 235, 294

Келдыш Ю. В. — 9, 12, 13
Киреевский П. В. — 183
Кирилл — 11
Кириша Данилов — 56, 62, 125, 183—186
Ключевский В. О. — 28, 131, 162
Кодов Х. — 85
Козловский О. А. — 11, 12
Колчин Б. А. — 70, 74
Кольберг О. — 232
Коляда (Календа) И. — 285, 286
Кондаков Н. П. — 69
Конотоп А. В. — 10, 20, 257
Конрад Н. И. — 22
Константин VII Багрянородный — 57, 78
Кониюховский И. — 258
Коперник Я. — 162
Копыл Ф. — 209
Кораблева К. Ю. — 20
Корб И. Г. — 202
Корела Т. — 209
Коренев И. Т. — 175—180, 215, 254, 270, 273, 274
Корш Ф. Е. — 56, 62
Косма Иерусалимский — 86
Косма Маюмский — 87
Костюковец Л. Ф. — 234
Кохановский Я. — 244—246, 325
Кошмидер Э. — 21, 85, 92—94, 103, 106, 143—145
Кремлев Ю. А. — 9
Кривополенова М. Д. — 295
Крумбахер К. — 104
Кручинина А. Н. — 20, 204, 303
Крыстев В. — 218
Кузнецов К. А. — 8
Кулаковский Л. В. — 62, 63, 76
Кюн Ц. А. — 6, 15

Лазарев В. Н. — 25, 29, 82
Ларош Г. А. — 6, 9
Лассо О. — 41
Левашева О. Е. — 12
Левн К. — 113, 114, 116
Леман Д. — 272
Ленин В. И. — 5, 6, 15, 161
Леонардо да Винчи — 159
Лёли П. А. — 39
Лжедмитрий I — 138
Ливанова Т. Н. — 8—10, 12, 19, 20, 268
Лим Н. — 198
Линева Е. Э. — 183, 255
Листова Н. А. — 12
Листопадов А. М. — 183
Литвинов Т. Д. — 273
Лихачев Д. С. — 22, 25, 34, 38, 41, 46, 55, 56, 78, 82, 87, 133
Логин — 173, 203
Лопатин Н. М. — 41, 183, 187

Лука — 130
Лукошко И. Т. — 33, 137—139, 203
Луи М. — 190, 195
Луи Я. — 190, 195
Луначарский А. В. — 8
Львов Н. А. — 126, 184, 185, 189
Львов С. И. — 184
Ляпунов С. М. — 183

Майков Л. Н. — 193
Макарий Антиохийский — 121, 175,
Максимов П. — 222
Малышев В. И. — 139
Маркел Безбородый — 139
Марков И. — 293
Марисов С. — 171
Маслов А. Л. — 55, 56
Матвеев А. С. — 194, 195, 196
Матинский М. А. — 11
Мезенец А. — 107, 138, 169, 176, 211, 212, 213, 215, 216
Мельгунов Ю. Н. — 254
Мельчевский М. — 171, 268, 269, 272
Меншиков А. Д. — 184
Металлов В. М. — 7, 18, 20, 43, 82, 84, 96, 102, 103, 112, 116, 132, 139, 205—209, 255, 258, 260
Мефодий — 10
Медушевский М. — 231
Миневский Е. — 171
Митуса — 66, 130
Михаил Федорович — 138, 192, 209
Михайлов А. — 222
Моозер Р. А. — 13
Морков В. И. — 6
Морозов П. О. — 199
Мстислав Ростиславич Храбрый — 53, 64
Музалевский В. И. — 13, 112
Мусоргский М. П. — 6—9, 15, 19

Нарышкина Н. — 263, 264
Натансон В. А. — 12—15
Нижегородец А. В. — 249
Никишов Г. А. — 20, 112, 116, 215
Никифоров Л. — 191
Николаев А. А. — 13
Никон — 164, 166, 168, 171, 175, 226, 239, 258, 287
Нос И. — 132, 133, 138, 139

Оболенский К. М. — 128
Оболенский М. А. — 137, 168
Одоевский В. Ф. — 6, 9, 18, 19, 251, 252, 256
Олеарий А. — 194
Олег Святославич — 65
Ольга — 57
Ольшевский М. — 172
Орлов А. С. — 33, 63, 64

Павел Алеппский — 138, 250
Пансий Александрийский — 175
Пансий Газский — 163
Палеолог А. — 127, 128
Палеолог С. — 127, 128
Палестрина Дж. Г. — 41, 266
Паликарова-Верлей Р. — 21, 85, 93
Пальчиков Н. Е. — 183, 185, 255
Памва — 209
Панченко А. М. — 237
Пекалицкий С. — 170, 285
Пекелис М. С. — 8
Перетц В. Н. — 151, 225, 229—232, 239, 241
Пермяк Д. — 224, 262
Петр I — 161, 184, 202, 243, 244
Петр — 132, 310
Петров Н. С. — 280
Пиксанов Н. К. — 186
Пикулинский В. — 170
Питирим — 264
Пифагор — 177
Плешкович — 174
Пожидаева Г. А. — 20, 149, 150
Позднеев А. В. — 189, 226, 229, 233, 236, 238, 239—241, 245, 249
Полиньский А. — 273
Политес Л. — 114
Полоцкий С. — 163, 164, 175, 176, 193, 199—201, 235, 239, 243—249, 287, 290
Потебня А. А. — 66
Прач И. — 126, 184, 185, 189
Преображенский А. В. — 7, 18, 20, 81, 82, 92, 94, 101, 148, 218—220
Преториус М. — 268
Привалов Н. И. — 19, 74, 75
Прокопович Ф. — 200
Прокофьев В. А. — 11
Прокунин В. М. — 183
Проскуровская Ю. — 190
Просняк Я. — 227
Протопопов В. В. — 8, 10, 20, 170, 171, 253, 257, 273, 276, 280, 285—287, 291
Путята — 104
Рабинович А. С. — 10
Рабинович М. Г. — 74
Радищев А. Н. — 126
Разин С. Т. — 162, 181, 182
Разумовский Д. В. — 7, 18, 80, 102, 112, 142, 145, 148, 149, 184, 185, 213, 218, 219, 223, 252, 258
Радойчич Б. — 85
Рахманинов С. В. — 9
Рейтенфельс Я. — 197
Репнин-Оболенский Б. А. — 184
Ржигва В. Ф. — 62, 186
Римский-Корсаков А. Н. — 8, 9, 11, 15
Робинсон А. Н. — 26

Рогов В. — 137
Рогов С. — 137
Розанов А. С. — 12
Розанов И. Н. — 187
Розов Н. Н. — 71, 72
Ройзман Л. И. — 191, 196
Роллан Р. — 160
Роман Мелод — 86, 115
Роман Святославич — 64
Романов Б. А. — 51
Романов Н. И. — 194
Романовы — 190
Ростопчин Пятый — 190
Ртищев Ф. М. — 163
Рубинштейн А. Г. — 9, 15
Рублев А. — 27
Рубцов Ф. А. — 20, 49—51, 55, 294
Руднева А. В. — 20
Ружицкий Я. — 268
Рыбаков Б. А. — 54, 64, 68
Рыцарева М. Г. — 12
Рюрик — 241
Сальватор (Спаситель, Фрязин И.) — 127, 128
Самарин-Клавинни П. А. — 188, 189
Сатановский А. — 163
Сахаров И. П. — 18
Святополк Владимирович — 107
Святослав Всеволодович — 72
Святослав Ярославич — 65
Северий Монофизит — 87
Селиверстов И. — 170
Сергина Н. С. — 177
Серман И. З. — 245
Серов А. Н. — 6, 9, 15
Сильвестр — 170
Скопин-Шуйский М. В. — 183, 184
Скребков С. С. — 10, 12, 20, 219, 221, 253, 257, 260, 285
Скшолётович П. М. — 229
Славинецкий Е. — 163, 169, 204, 239, 240, 246, 253
Смоленский С. В. — 7, 18, 19, 20, 80, 81, 90, 96, 140, 169, 204, 246, 253
Смолянин И. — 156
Соболевский А. И. — 133, 136
Сокальский П. П. — 48
Соколов Ф. В. — 304
Соколова В. К. — 125
Соловцов А. А. — 9
Соловьев Н. Ф. — 6
Соловьев С. М. — 165, 187
Солунский С. — 159
Софья Алексеевна — 233, 244
Сохор А. Н. — 9
Сперанский М. Н. — 135, 188
Стаден Н. фон — 196, 197
Стасов В. В. — 6, 9, 147, 148
Степанов М. — 311
Стефан Вонифатьевич — 192

Странк О. — 100, 101
Строганов А. Ф. — 138
Строганов Г. Д. — 272, 274
Строгановы — 129, 138, 139, 173, 274

Тарановский К. — 94, 95, 225
Тардо Л. — 100
Татищев В. И. — 79, 172
Тернопольский Ф. — 170, 258
Тильярд Г. — 21, 89, 97, 100, 106
Тимофеев Л. И. — 227
Тимофеев Г. Н. — 12
Титов В. П. — 172, 173, 239, 243—
248, 249, 286—294
Тихомиров М. Н. — 24, 42, 65, 128
Тихонравов Н. С. — 183
Тихон Макарьевский — 216
Томашевский Б. В. — 227
Тончева Е. — 218
Тредиаковский В. К. — 189, 227
Трофимова Т. Н. — 13
Трутовский В. Ф. — 184, 185, 188, 189
Туманина Н. В. — 8, 13

Ундольский В. М. — 18
Успенский Б. А. — 143
Успенский Н. Д. — 10, 13, 20, 112, 117,
130, 132, 149, 150, 217—219, 224, 252,
253, 258
Ушаков С. Ф. — 164, 174, 175, 243

Фаминцын А. С. — 19, 48, 68, 69, 71
Федор Алексеевич — 172, 195, 222, 224,
243, 244, 273
Федор Иоаннович — 129, 136, 153
Федоров В. М. — 158
Федоровская Л. А. — 12
Фейхт И. — 235
Феодосий Печерский — 37, 58, 59, 67,
77, 79, 107
Фесечко Г. Ф. — 12
Фотис Ф. Ж. — 280
Филарет — 154
Филофей — 172
Финагин А. В. — 11
Финдейзен Н. Ф. — 7, 19, 69, 71, 74—
77, 124, 129, 131—133, 171, 197, 246,
272, 280, 287, 290

Флетчер Д. — 153
Флорос К. — 21, 88, 90, 95, 98, 99,
106, 108, 113, 114, 117
Фомин Е. И. — 10, 11
Фролов С. В. — 20, 152, 203, 210

Хандошкин И. Е. — 12
Хандшин Ж. — 266
Хег К. — 21, 91—93, 95—97, 114
Хлавичка К. — 232
Хоников М. — 228
Христанин (Крестьянин) Ф. — 33,
132, 133, 138, 139, 311
Христофор — 150, 203—205, 311
Хубов Г. Н. — 9

Царлино Дж. — 179
Цуккерман В. А. — 8

Чаев Н. С. — 79
Чайковский П. И. — 7—9, 15
Чешхин В. Е. — 6
Чичерин Б. Н. — 161

Шайдур (Шайдуров) И. — 89, 209
Шейн И. Г. — 268
Шекспир В. — 41
Шеламанова Н. Б. — 43
Шестак М. — 167
Шнидин Б. А. — 20, 148, 149, 204
Шляпкин И. А. — 199
Шреер-Ткаченко О. Я. — 13
Штейнпресс Б. С. — 12
Шуйский В. И. — 156
Шуйский И. И. — 190
Шютц Г. — 41, 197, 268
Щепкина М. В. — 65, 66

Эвальд З. В. — 50
Энгельс Ф. — 24, 29

Якобсон Р. — 85, 93
Ямпольский И. М. — 9, 14, 70
Ярополк Изяславич — 53
Ярослав Владимирович Осмомысл —
60, 64
Ярослав Мудрый — 168, 241

INHALTSVERZEICHNIS

VOM REDAKTIONSKOLLEGIUM

EINLEITUNG

ZUR GESCHICHTE DES STUDIUMS DER ALTRUSSISCHEN MUSIK

CHARAKTERISTIKA DER KULTURELLEN ENTWICKLUNG DER ALTEN RUS

MUSIK IM KUNSTSYSTEM DES MITTELALTERS

VOLKSTÜMLICHE UND PROFESSIONELLE KUNST

PERIODE DER ENTSTEHUNG DER ALTRUSSISCHEN MUSIKKULTUR (XI.-XIII. JAHRHUNDERT)

DIE ÄLTESTEN FORMEN DER VOLKSMUSIK

MUSIK IM FÜRSTLICHEN ALLTAG UND GESELLSCHAFTLICHEN LEBEN

MUSIKINSTRUMENTE

URSPRUNG UND FRÜHE FORMEN DES RUSSISCHEN KIRCHENGESANGS

MUSIKKULTUR DER EPOCHE DER ENTSTEHUNG DES VEREINTEN RUSSISCHEN STAATES (XIV. - XVI. JAHRHUNDERT)

ALLGEMEINE VORAUSSETZUNGEN FÜR DIE ENTWICKLUNG DER RUSSISCHEN MUSIK IM XIV. - VI. JAHRHUNDERT

WELTLICHE MUSIKKUNST DER MOSKAUER RUS

NEUES IN DER KIRCHENGESANGS-KUNST

RELIGIÖSE AUFFÜHRUNGEN

JAHRHUNDERT DER UMBRÜCHE

HAUPTSTRÖMUNGEN DER ENTWICKLUNG DER RUSSISCHEN KULTUR IM 17. JAHRHUNDERT

WELTLICHE MUSIK-KUNST

DIE SCHICKSALE DES KRJUKI-NOTEN-GESANGS IM 17. JAHRHUNDERT

AUSSERKULTISCHER GEISTLICHER GESANG

CHORISCHE MEHRSTIMMIGKEIT ENDE DES 17. JAHRHUNDERTS

NOTENBEISPIELE

BENUTZTE LITERATUR

MANUSKRIFTQUELLEN

CHRONOLOGISCHE TABELLE

NAMENSVERZEICHNIS

Юрий Всеволодович
КЕЛДЫШ
ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ
Том I

Редактор
В. Мудьюгина

Художник
С. Данилов

Худож. редактор
Ю. Зеленков

Техн. редактор
В. Кичоровская

Корректор
Г. Федяева

ИБ № 3132

Подписано в набор 10.05.82 Подписано
в печать 11.05.83. Формат бумаги 60×90^{1/16}.
Бумага типографская № 1. Гарнитура
литературная. Печать высокая. Объем
печ. л. (включая иллюстрации) 24,5.
Усл. п. л. 24,5. Уч.-изд. л. (включая
иллюстрации) 28,77. Тираж 20 000 экз.
Изд. № 12086. Зак. № 1545. Цена 2 р. 30 к.

Издательство «Музыка», Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполи-
графпрома при Государственном комитете
СССР по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88.
Южнопортовая ул., 24.