

Der ›verschollene Kontrapunkt‹: ein Überblick über die frühe russische Mehrstimmigkeit

Elena Chernova

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstand in der russischen liturgischen Praxis ein einzigartiges Phänomen: überwiegend dissonante Mehrstimmigkeit, überliefert in Form von neumatischen Partituren. Diese autochthone Erscheinung stellt den Gipfel der liturgischen Gesangstradition des russischen Spätmittelalters dar, auf die die westeuropäische Musik noch keinen direkten Einfluss nahm.

Es existieren zwei Satztypen, *troestročie* (dreistimmig) und *demestvo* (vierstimmig). Beide funktionieren nach dem formelhaften ›Cento-Prinzip‹ in der Melodiebildung, das aber übertragen wird auf die mehrstimmige Faktur, in der die Stimmen fest aufeinander bezogen sind. Sie unterscheiden sich voneinander durch ihre Besetzung, die verwendeten Klauseltypen sowie die Realisierung des Formel-Prinzips: das einfache Aneinanderreihen der Formeln im *troestročie* und ihre komplexere Wechselwirkung im *demestvo*. Aus dem Mittelalter übernimmt diese Mehrstimmigkeit auch den Grundsatz »ein Text = ein Gesang«, sie lässt also keine mehrfachen Vertonungen ein und desselben Textes zu. Laut jüngeren Studien sind beide Gesangstypen von vornherein als mehrstimmige Satzweisen entstanden, was der westeuropäischen Idee des Cantus firmus entgegensteht.

Ab den 1660er Jahren findet sich in den Gesangbüchern des *troestročie* und *demestvo* ein neuer Typus der Mehrstimmigkeit: überwiegend konsonante prätonale Drei- und Vierstimmigkeit mit syllabisch-melismatischem Verlauf. Hierfür sind zwar nach wie vor die Fixierung in Neumenpartituren und die Formelhaftigkeit charakteristisch, doch ist der Weg bereitet für einen neuen barocken Kompositionstypus und somit für einen Paradigmenwechsel vom russischen Mittelalter in die Neuzeit.

In der jüngeren Forschung und Musikpraxis hat ein neu erwachtes Interesse für diese bisher sehr wenig untersuchte Erscheinung eingesetzt. Im vorliegenden Aufsatz werden die Satztypen der frühen russischen Mehrstimmigkeit anhand der von mir transkribierten neumatischen Gesänge vorgestellt und analysiert.

At the beginning of the sixteenth century, a unique phenomenon emerged in Russian liturgical singing practice: predominately dissonant polyphony, recorded in the form of neumatic scores. This autochthonous occurrence presents the pinnacle of the liturgical singing tradition of the Russian late Middle Ages, on which Western European music not yet had direct influence.

There are two polyphonic types, *troestročie* (three-part) and *demestvo* (four-part). Both function on the formulaic centonic principle in shaping the melody, but this principle is transferred to the polyphonic structure in which the voices firmly relate to each other. They differ from each other in the vocal cast, the types of clauses used and the realisation of the formulaic principle: the simple stringing together of the formulas in *troestročie* and their more complex interaction in *demestvo*. From the Middle Ages this polyphony also carries over the principle "one text—one chant", that is, each liturgical office tends to exist in just one setting in the respective polyphonic type. According to recent research, both types of vocal works originated from the outset as polyphonic settings which opposes the Western European idea of a cantus firmus.

Beginning in the 1660s, a new type of polyphony can be found in the hymnals of *troestročie* and *demestvo*: predominately consonant, pre-tonal three and four part settings with a syllabic-melismatic flow. They continue to use a neumatic score and are still formulaic in character, yet they prepare the way for a new Baroque type of composition and present a paradigm shift from the Russian Middle ages to the modern era.

In recent research and musical practice, there is a newly awakenend interest in this as of yet rarely examined phenomenon. In my essay, the types of early Russian polyphony will be presented and analyzed using my own transcriptions of neumatic hymns.

Die frühe russische neumatische Mehrstimmigkeit stellt eine besondere musikhistorische Erscheinung dar, die etwas abseits des westeuropäischen Mittelalters steht und auch chronologisch später als dieses zu verorten ist. Die Erforschung dieses Phänomens begann zwar bereits vor etwa 150 Jahren, gründliche Studien mit plausiblen Ergebnissen liegen aber erst seit wenigen Jahrzehnten vor. Die Entzifferung der Neumennotation dieser Mehrstimmigkeit und die Veröffentlichung einschlägiger Quellen stehen momentan besonders im Fokus der russischsprachigen Musikforschung. Im westlichen Fachdiskurs ist dieses Phänomen bis heute sehr wenig präsent.

Lange bevor die altrussische Musikkultur vom europäischen Kontrapunkt inspiriert wurde, komponierte man in Russland bereits mehrstimmig. Die Entwicklung der Polyphonie verlief jedoch anders als in Westeuropa: Die russische autochthone Mehrstimmigkeit war von Anfang an linear und basierte auf einem modalen System, das sämtliche Intervalle innerhalb der diatonischen Skala zuließ und als gleichberechtigt behandelte; sie kannte also keine Spannung zwischen Dissonanz und Konsonanz. Seit Mitte des 15. Jahrhunderts traten erste Erwähnungen der Mehrstimmigkeit in Chroniken und liturgischen Büchern auf mit einzelnen Hinweisen auf die mehrstimmige Aufführung bestimmter Gesänge in zwei polyphonen Typen: *troestročie* (von *stroka* – buchstäblich ›Zeile‹ bzw. ›Stimme‹) entstand als ›permanente‹¹ Dreistimmigkeit auf der Grundlage des modifizierten monodischen *známennyj*-Gesangs², und *demestvo* (vermutlich von griech. *δομestikός* – ›Vorsänger, Hauptsänger‹, evtl. ursprünglich verbunden mit der byzantinischen katedralen Praxis, ohne direkten Bezug auf Polyphonie) als von der Monodie unabhängige Vierstimmigkeit. Die Basis des *troestročie* bildet die Stimme *put'* (›Weg‹), wobei zwei andere Stimmen entsprechend als *verh* (Oberstimme) und *niz* (Unterstimme) bezeichnet werden. Die profilierteste Stimme der *deméstvennoe*-Mehrstimmigkeit³ nennt

1 Der Ausdruck ›permanent‹ stellt hier ein Äquivalent zu dem in der russischsprachigen Forschung eingebürgerten Begriff *postojánnoe mnogogolósie* (›permanente‹, bzw. ›ununterbrochene‹ Mehrstimmigkeit) dar, der in den 1970er Jahren durch Vladimir Protopopov in Abgrenzung zu *pereménnoe mnogogolósie* (›wechselnde‹, konzertierende Mehrstimmigkeit) geprägt wurde.

2 Beim *známennyj*-Gesang handelt es sich um die im Zeitraum vom 12. bis 17. Jahrhundert führende Gesangstradition der russisch-orthodoxen Kirche, vergleichbar mit dem *cantus planus* der lateinischen Gesangstradition.

3 Im Russischen wird der Begriff *deméstvennoe* zugleich adjektivisch verwendet. Als Synonym wird im Folgenden auch die verdeutschte Variante ›demestisch‹ gebraucht, die bereits in der Studie von Oskar von Riesemann (1909, 97) zu finden ist und ebenso von Ivan (Johann von) Gardner in seiner Dissertation (Gardner 1967) verwendet wurde.

sich *demestvó*⁴, die Bezeichnungen der drei anderen Stimmen sind mit denen des *troestročie* identisch. Jedoch handelt es sich um die Funktionen der Stimmen im jeweiligen polyphonen Satz und nicht um die Verwendung eines präexistenten monodischen Prototyps. Somit unterscheidet sich das Organisationsprinzip der beiden frühen russischen Typen der Mehrstimmigkeit grundlegend von der westeuropäischen Idee des Cantus firmus.

Die beiden mehrstimmigen Satztypen werden mit der sog. *kazánskaja*-Notation⁵ (in der Forschung auch *pútno-deméstvennaja*-Notation genannt)⁶ in Neumen fixiert, zunächst stimmweise, ab den 1630er Jahren in Form von Neumenpartituren.⁷ Die Partituren des *demestvo* bestehen in ihrer vollständigen Gestalt aus vier Stimmen. Der melismatische *demestvo*-Part kann dabei an verschiedenen Stellen in der Partitur erscheinen; in der Regel wird er als dritte Stimme von unten notiert, in der Reihenfolge: *niz* – *put'* – *demestvo* – *verh.*⁸



Abbildung 1: Neumatische Partitur des Typus *demestvo*. HS Add. MS 30063, British Library, Ende des 17. Jahrhunderts, fol. 69r

4 Die Bezeichnung der Stimme gibt den Namen für diesen mehrstimmigen Typus.

5 Die Benennung *kazanskaja* geht auf eine umstrittene Hypothese zurück, die erstmals Ivan Sacharov (1849, 157) im Jahr 1849 äußerte. Demnach wird damit an das wichtigste geopolitische Ereignis der Zeit, in der diese Notationsform entstand, erinnert: an die Christianisierung des Khanats Kasan.

6 In den Quellen finden wir historische Bezeichnungen: *kazánskoe známja* (РГБ F. 37 Nr. 93, fol. 644r-658v), *pútnoe známja* (РНБ, Кир.-Бел. 665/922 fol. 1012v-1013v) bzw. *ključevóe známja* (РНБ Вяз. 0.80 fol. 536v-538v), in der modernen russischsprachigen Forschung auch als *kazanskaja notácija* (z. B. Kondraškova 2013) oder *putevája notácija* bezeichnet. Lukaševič (2014) verwendet beide Begriffe als Varianten.

7 In der Regel werden die Kompositionen mit einer entsprechenden Überschrift wie etwa »*demestvom da nizom da putem*«, »*demestvennoe*« bzw. »*stroč[š]nóe*« versehen, die einen Hinweis auf den jeweiligen Satztypus – *demestvo* oder *troestročie* – enthält. Bei der stimmweisen Überlieferung wird jede Stimme entsprechend benannt.

8 Eine andere Variante besteht darin, das *demestvo* unten, direkt über dem Text, und die anderen Stimmen höher, über dem *demestvo*, zu notieren. Die Stimmenanzahl in der unvollständigen Partitur kann von einer bis vier variieren.

Das Vorhandensein einer *demestvo*-Stimme verweist immer auf den *demestvennyj*-Typus, während der *put* in beiden Typen vorhanden ist.

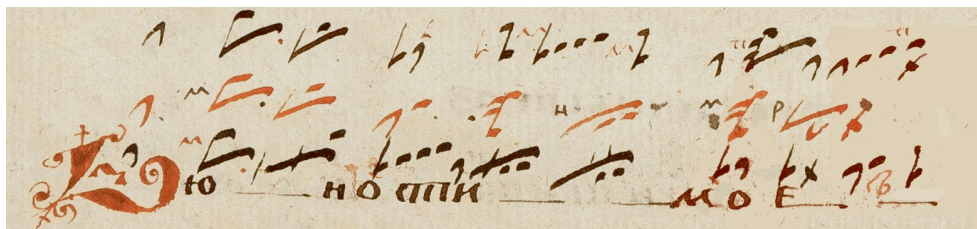


Abbildung 2: Neumatische Partitur des Typus troestročie. HS Сун. невч. 220, Staatliches Historisches Museum Moskau, 1673, fol. 29v

Die *kazanskaja*-Notation wurde in den 1570er Jahren⁹ für die Fixierung der Mehrstimmigkeit erfunden. Dabei handelt es sich um Neumen, deren Lesart sich von der der monodischen *znamennaja*- bzw. *Stolp*-Notation unterscheidet, vor allem durch das Vorhandensein langer Ligaturen¹⁰, die zum Teil charakteristische prägnante Rhythmen – ›Punktierungen‹ und ›Synkopierungen‹ – überliefern. Die Notation der Stimmen erfolgte mit schwarzer Tinte und rotem Zinnober im Wechsel. Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts wurden die Neumen mit diastematischen Zeichen in Gestalt von Buchstaben (sog. *stepénnye pométy*) versehen.¹¹ Die mit den Tönen der *obichódnyj*-Tonreihe¹² synchronisierten *pomety* wurden mit einer kontrastierenden Farbe geschrieben: rote Zeichen bei schwarzen Neumen und umgekehrt.

Die Analyse der Handschriften im gesamten Zeitraum von der Mitte des 16. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts zeigt, dass die Fixierung dieser Mehrstimmigkeit in ihrer Entwicklung mehrere Phasen durchlaufen hat: zunächst stellenweise mehrstimmige Anweisungen in monodischen Gesängen in *Stolp*-Notation, dann seit dem Ende des 16. Jahrhunderts die stimmweise Aufzeichnung einzelner Stimmen mit dem neuen Notationstypus *kazánskoe známja*, anschließend die Überlieferung der beiden mehrstimmigen

9 Bis zu diesem Zeitpunkt wird die *put*-Stimme mithilfe von Zeichen der *Stolp*-Notation der *znamennaja*-Monodie überliefert, die hierfür vor allem aufgrund der komplexen Rhythmik nicht mehr ausreichte.

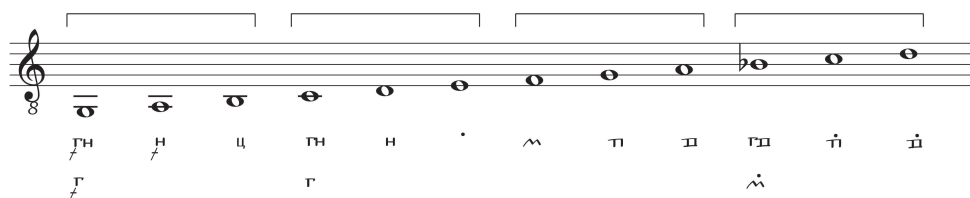
10 Die Verbindung der Neumen der *kazanskaja*-Notation zu langen Ligaturen erfolgt in der frühen Mehrstimmigkeit soweit möglich in Anlehnung an das grundlegende Überlieferungsprinzip der russischen Monodie, nach dem einer Textsilbe eine Neume entsprechen sollte, aber unter den Bedingungen der reichen Melismatik dieser Mehrstimmigkeit.

11 Vgl. Beispiel 1.

12 Als *obichódnyj zvukorjád* (siehe Bsp. 1) wird die der russisch-orthodoxen Monodie, dem *znamennij*-Gesang, zugrunde liegende Tonreihe bezeichnet. Der aktualisierende Terminus ›*obichodnyj*‹ (gebräuchlich) geht u. a. auf den Typus des gängigsten liturgischen Gesangsbuchs der russisch-orthodoxen Kirche *Obichód* zurück.

Satztypen als Neumenpartitur ab ca. 1650 und schließlich Übertragungen in die quadratische Liniennotation zu Beginn des 18. Jahrhunderts.¹³

Für die frühe russische Mehrstimmigkeit gilt der vom monodischen *znamennyj*-Gesang übernommene Grundsatz »ein Text = ein Gesang«, d. h. es werden keine mehrfachen Vertonungen ein und desselben Textes zugelassen.¹⁴ In beiden Typen wird der Gesangstext nicht gleichzeitig ausgeführt, vielmehr gilt für *troestročie*: »Das rhythmische Spiel und die Schönheit [dieser Mehrstimmigkeit] besteht darin, dass die Stimmen im Wechsel in den Vordergrund treten«. ¹⁵ Die Neumen werden nicht übereinander geschrieben, sondern nach Textsilben gruppiert, so dass ihre vertikale Position in der Partitur von der tatsächlichen Ausführung abweicht. Der Ambitus der Stimmen orientiert sich in beiden Typen am Bariton-Register und umfasst 12 Töne der sogenannten *obichódnjy*-Tonreihe.¹⁶



Beispiel 1: Obichodnyj-Tonreihe

Die Melodiebildung der beiden Gesangstypen funktioniert nach dem formelhaften ›Cento-Prinzip‹. Dieses wird auf die mehrstimmige Faktur übertragen, in der die Stimmen fest aufeinander bezogen sind, so dass als Resultat eine ›mehrstimmige Melodie‹ entsteht. Dabei unterscheiden sich das einstimmige *troestročie* und das mehrstimmige *demestvo* voneinander nicht nur durch ihre Besetzung, sondern auch durch die verwendeten Klauseltypen sowie die Realisation des ›Formel-Prinzips‹: das einfache Aneinanderreihen der Klauselformeln im *troestročie* und ihre komplexere Wechselwirkung im *demestvo*.

Jüngere Studien stimmen in der Auffassung überein, dass die beiden traditionellen Gesangstypen von Anfang an als mehrstimmige Satzweisen entstanden sind:¹⁷ *troestročie* als funktionale Einstimmigkeit¹⁸ (zwei Außenstimmen – *niz* und *verh* sind der Hauptstimme *put'* untergeordnet) und *demestvo* als funktionale Zweistimmigkeit

13 Erst mit der Entdeckung mehrstimmiger Quellen in Liniennotation (in erster Linie die umfangreiche Handschrift SHM [ГИМ] Мыз. 564) vor etwa 30 Jahren ist eine korrekte Entzifferung der neumatischen Quellen möglich geworden.

14 In diesem Sinne gibt es beispielsweise jeweils nur ein Nachtoffizium bzw. einen Zyklus der Chrysostomos-Liturge im Typus *troestročie* und entsprechend im Typus *demestvo*, wobei jedoch einige Gesangstexte, insbesondere im 17. Jahrhundert, mehrfach vertont worden sind.

15 Meine Übersetzung von Kondraškova 2017, 8: »V etom zaključaetsja osobaja igra, krasota troestročija, kogda golosa poočeredno vychodjat na pervyj plan«.

16 Die obere Grenze der *obichodnyj*-Tonreihe kann in seltenen Fällen um zwei Töne überschritten werden.

17 Z. B. Bogomolova 2006, 61.

18 Terminologie von Evgenij Gippius, etabliert in der Methodik der russischen Musikethnografie (vgl. z. B. Engovatova 2008, 44–62), angewandt auf die frühe russische Mehrstimmigkeit von Evgenij Vorob'ev (2019).

(*put'* mit seinen zwei Satellitenstimmen *niz* und *verh* sowie eine kontrastierende Stimme: *demestvo*). Der melodische Inhalt der Stimmen ist trotz gleicher Bezeichnungen (*niz*, *put'* und *verh*) in den beiden Stilen unterschiedlich, während die Funktionen einander ähneln.¹⁹ Die führende Stimme des *troestročie*, der *put'* als Träger der Formelstruktur und Basis mehrstimmiger Blöcke, wirkt stabil und ist langsam in seiner melodisch-rhythmischen Entfaltung. Die Außenstimmen verschmelzen stellenweise im Einklang mit dem *put'*, um sich anschließend heterophon auseinander zu bewegen: die mäßig bewegte *verh*-Stimme mit ihrem ausdrucksvollen rhythmischen Verhalten schreitet in die Ober- und Untersekunde fort, der *niz* als melismatisch dichteste Stimme des *troestročie* bewegt sich in die Unterquarte.²⁰

Demgegenüber ist der *put'* der vierstimmigen demestischen Mehrstimmigkeit bei gleicher Funktion schlicht gestaltet, während der *niz* beweglicher erscheint. Der *verh* ist in diesem Stil unselbständig, er verdoppelt häufig den *put'* und weicht von ihm nur stellenweise ab. Bei unvollständiger Fixierung in der Partitur entfällt diese Stimme als erste. Auf diesem Hintergrund zeichnet sich die selbständige melismatische Melodielinie der *demestvo*-Stimme ab, die im Verhältnis zum *put'* zwischen Oberquarte und Unterquinte abwechselt.

Troestročie

Mit dem *troestročie* ist das ganze Korpus liturgischer Gesangbücher überliefert. Seine Proprium-Gesänge unterliegen dem Prinzip des Oktoechos (russ. *októich*) – dem aus der byzantinischen Monodie übernommenen System der acht Modi – bzw. russisch *glásy*.²¹ Das Wesen eines *glas* entspricht nicht ganz der Bedeutung des westeuropäischen Terminus ›Modus‹ bzw. ›Kirchenton‹: hier stehen nicht das Tonmaterial bzw. das Tonsystem, der Ambitus oder die Finalis im Vordergrund, sondern die für den jeweiligen *glas* charakteristischen Floskeln. Jeder *glas* weist bis zu einem Dutzend mehrstimmiger Formeln auf. Die Fixierung der Oktoechos-Formeln erfolgt in speziellen Sammlungen, *soglásniki*.²² Diese bilden eine eigene Abteilung innerhalb der Anweisungen zum Lesen der Neumennotation, wie sie im Anhang einiger Gesangbücher zu finden sind. Es handelt sich in den meisten Fällen um Parallelüberlieferungen der Formeln des regulären *znamennyj*-Gesangs in *Stolp*-Notation und der einstimmigen Überlieferung der Grundstimme des *troestročie* – *put'* in der *kazanskaja*-Notation.²³ Dies weist zwar auf die Verwandtschaft des

19 Vgl. Fragmente der Gesänge des *troestročie* und des *demestvo* im Anhang 1 und 2.

20 Dieses Prinzip wurde ausführlich beschrieben von Evgenij Vorob'ëv (2019).

21 Глас (wörtlich ›Stimme‹), ein semantisches Äquivalent des griechischen ὕμνος.

22 Einige Formeln in Oktoechos-Gesängen des *troestročie* sind mit einem besonderen Zeichen Θ (*fitá*) versehen. (Darüber ausführlicher: Kondraškova 2013, 164–210). Dieses Zeichen bedeutet, dass an dieser Stelle ein für den jeweiligen Modus typisches Melisma erscheint, welches in allen drei Stimmen aus dem Gedächtnis gesungen wurde. Diese besonderen Formeln werden in den Sammlungen der Melismen (*fitniki*) nach *glas*y geordnet und mit einfachen Zeichen ausgeführt.

23 Vgl. die Analyse von Prinzipien der Materialüberlieferung in *putevye soglasniki* bei Lukaševič 2014.

Der abgeschnittene Blattrand lässt den Formelnamen *Povertka* erkennen. Die Formeln in der Quelle sind mit zwei Notationstypen angeführt: oben mit Zinnoberrot in *putevaja-* (*kazanskaja-*)Notation und unten mit der schwarzen Tinte in der *znamennyj*-Variante.²⁷ Die Vokale *e-i* zeigen die Verteilung der Melodie nach Silben, unten ist ein Textincipit als Beispiel notiert:²⁸



Beispiel 3: Formel *Povertka* aus dem *Soglasnik* RSB F. 37 Nr. 93 fol. 650r (Transkription: *putevoj-* und *znamennyj-* Varianten)

In den Handschriften mit monodischem *znamennyj*-Gesang ist jedoch eine abweichende Version des Gesangs verbreitet. Die Formel *Povertka* ist nun auf die ganze Phrase erweitert, indem sie Einfügungen erhält und sich in kürzere Formeln aufteilen lässt. So wird der Gesang bereits mit einer anderen melodischen Formel des 4. *glas* eröffnet, in der nur das kreisende Kernelement erhalten bleibt.²⁹ Die Zenton-Struktur der ersten Strophe des Gesangs im Vergleich zur *put'*-Variante zeigt einerseits, wie weit die Grundstimme des Typus *troestročie* vom *znamennyj*-Gesang bereits abweicht, andererseits aber, dass sich die Anfangsformel des *put'* bereits von der im *Soglasnik* angeführten in rhythmischer Hinsicht unterscheidet:

27 Der Vergleich der beiden Varianten weist gravierende Abweichungen auf. Die Diskrepanzen und Ähnlichkeiten der in *Soglasniki* angeführten Oktoechos-Formeln der *znamennyj*- und *putevoj*-Gesangstypen werden von Aleksandr Lukaševič (2014) analysiert.

28 In der alten Schreibweise: *Oto junosti moeja*.

29 In einigen Handschriften (RSB F. 379 Nr. 39 fol. 119r–v, F. 379 Nr. 86 fol. 102v, F. 379 Nr. 55 fol. 161r–v) findet man eine seltenere melismatische Version dieser *stepenna* des monodischen *znamennyj*-Gesangs; diese ist aber vermutlich später entstanden und mit dem *put'* des *troestročie* kaum verwandt.

Beispiel 4: Ot junosti moeja (Anfangsfragment). Znamennyj-Gesang (RSB F. 379 Nr. 40 fol. 155v) versus put' des troestročie (SHM Сун. небч. fol. 63v-65r)

Der *znamennyj*-Gesang ist als grundlegender monodischer Gesang der russisch-orthodoxen Kirche zwar chronologisch früher entstanden als die mehrstimmigen Satztypen; sein Entwicklungsprozess reicht aber weit bis ins 17. Jahrhundert hinein, so dass *troestročie* und *demestvo* gleichzeitig mit der Monodie tradiert wurden. Dabei stellt die Hauptstimme des *troestročie*, der *put'*, laut jüngeren Studien eine durch Ausdehnung der Notenwerte und Melismen in mehrerer Hinsicht ›verlangsamte‹ Variante des *znamennyj*-Gesangs dar.³⁰ Die monodische *znamennyj*-Variante der *stepenna* ist im *troestročie* fast bis zur Unkenntlichkeit verändert, so dass nur das Grundgerüst bzw. die Stütztöne erhalten bleiben, was dem Cantus-firmus-Prinzip im üblichen Sinne nicht entspricht.

Den Gesang eröffnet ein charakteristisches quasi-aufaktiges Präfix, das auch in den mehrstimmigen Gesängen präsent ist, im Gegensatz zu den strukturbildenden melodischen Formeln, von denen jeder Stil seine eigenen aufweist. Ähnlich sind nur einige melodische Kernelemente gestaltet: das Anfangsfragment (»*Ot junosti moeja*« in der *znamennyj*-Variante und »*Ot junosti*« im *put'* des *troestročie*) und die Klausel (die Formel *Chamila* im *znamennyj*-Gesang und das Ende der Formel *Pastela* im *put'* des *troestročie*) der beiden Gesänge.

Die Gesamtstruktur des Verses im *troestročie* weist allerdings gravierende Unterschiede auf (Anhang 1). Dieser Vers enthält sechs Formeln: drei Grundformeln des 4. *Glas*, wobei *Povertka* im Vers dreimal vorkommt (beim dritten Auftreten in einer reduzierten Gestalt ohne Anfangssegment), zwei aufeinander folgende *Pastela*-Formeln³¹ und die kurze Formel *Romca* sowie zwei Oktoechos-Formeln des korrespondierenden 8. *glas*: *Takša*, eingeleitet durch eine dreistimmige Floskel des 4. *glas*, die im Verzeichnis von Lada Kondraškova als »*popevka s pod'emom*« (»Floskel mit Aufstieg«) bezeichnet ist

30 Lukaševič 2014, 83.

31 Nur die zweite Hälfte der Formel *Pastela* in der führenden Stimme *put'* entspricht der zitierten im *Soglasnik*: Ihr erstes Segment enthält eine wesentliche rhythmische Veränderung: zwei Synkopen, die einen geraden Rhythmus im *Soglasnik* ersetzen, bilden ein eigenständiges prägnantes Element, das in der weiteren Durchführung wiederholt wird.

(Nr. 11),³² ferner eine *Kimza*-Formel. Die mehrstimmigen Formeln folgen unmittelbar aufeinander oder werden durch kurze Überbrückungen miteinander verbunden. Bei einem Übergang ohne Überbrückung enden sie in der Regel mit einer ›Grauzone‹, die einen fließenden Übergang zur nächsten Formel ermöglicht. Die beiden Strophen des Verses enden jeweils mit einer dissonanten *c-d-e*-Klausel.

<i>Povertka</i>	<i>Romca</i>	<i>Pastela</i>	
Ot junosti moeja	mnozi	borjut mja strasti,	Von meiner Jugend an bedrängen mich viele Leiden;
<i>Pastela</i>		<i>Klausel</i>	
no sam mja zastupi i spasi mja		spase moj.	Aber Du selbst beschütze und erlöse mich, Erlöser;
<i>Povertka</i>	»popevka s pod“ëmom«		
Nenavidjašči siona	posramitesja		Ihr, die Sion hasset, ihr möget zu Schanden werden
<i>Takša</i>			
ot gospoda			von dem Herrn!
<i>Povertka (red.)</i>	<i>Kimza</i>	<i>Klausel</i>	
jako trava bo	ognem budete	issohše.	Denn wie Heu durch das Feuer werdet ihr verdorret sein.

Abbildung 4: »Ot junosti moeja«. Troestročie (Fragment), Formelstruktur

Demestvo

Das vierstimmige *demestvo*³³ stellt einen besonders festlichen Gesangstypus dar. Dieser melismatische Gesangsstil hebt sich vom Hintergrund der liturgischen Gesangspraxis bereits dadurch ab, dass er nicht mehr dem Oktoechos-System unterliegt. Seine von der jeweiligen liturgischen Gattung und dem Text unabhängigen Patterns sind nicht nach den *glasy* angeordnet. Auch sind die demestischen Formeln nicht in speziellen Verzeichnissen fixiert und können allein auf analytischem Weg identifiziert werden. Diese mehrstimmigen Formeln interagieren auf eine besondere Weise, indem sie nicht ausschließlich als lineare Aneinanderreihung auftreten, sondern zugleich komplexere Kombinationen hervorbringen: Sie werden verkürzt, gespalten, Fragmente einiger Formeln werden ausgegliedert und in andere Formeln eingefügt. Mit dem *troestročie* haben sie die Bezeichnungen der Stimmen gemeinsam, während sich der melodische Inhalt unterscheidet. Dies deutet darauf hin, dass es sich bei den Stimmbezeichnungen um Angaben zur Funktion der einzelnen Stimmen im Satz handelt. Der *put'* der demestischen Mehrstimmigkeit verliert beinahe alle Verbindungen nicht nur zum *znamennyj*-Gesang, sondern auch zum *put'* des *troestročie*.³⁴ Hier, im *demestvo*, erfüllt er seine wichtigste Funktion als Ankerpunkt aller Stimmen. Die Vielfalt der Formelvarianten lässt sich auf den *put'* reduzieren: anhand dieser Stimme sind die Formeln am einfachsten zu erkennen. Die Verbindung der

³² Kondraškova 2013, 288.

³³ Anhang 2

³⁴ Nur wenige Fragmente des *put'* in einigen Ordinariengesängen der demestischen Mehrstimmigkeit weisen melodische Ähnlichkeiten mit dem *put'* des *troestročie* auf.

mehrstimmigen Segmente erfolgt sowohl horizontal – durch Aneinanderreihung ganzer Formeln bzw. Formelteile oft kettenartig (mit Verschränkung durch ein gemeinsames Glied) – als auch vertikal mit einer paarweisen bzw. 3+1-Stimmenkombination. Dabei entsteht eine strengere Verbindung zwischen *put'* und *verh*, aber eine lockerere zwischen *put'* und *verh* einerseits sowie *put'* und *niz* andererseits. Die *demestvo*-Stimme verläuft selbständiger und enthält oft Formeln, deren Entfaltung unabhängig ist von den gleichzeitig in den restlichen Stimmen ausgeführten Formeln.

Die vertikale Koordination sämtlicher Stimmen ist an den Quart-Sekund-Klang (c–f–g bzw. d–e–a, seltener auch d–g–a) oder – ebenfalls seltener – an den Terz-Sekund-Klang (e–g–a) gebunden. Mithilfe solcher Koordinationsvertikalen lassen sich verschiedene Segmente der Formeln gut miteinander verknüpfen. Eine typische *demestvo*-Phrase entwickelt sich aus dem solistischen Vorgesang oder einer Antizipation der *demestvo*-Stimme [*počin* bzw. *zachvát*³⁵] zum Quart-Sekund-Klang, aus dem sich die Formelkombinationen entfalten, um in eine von zwei typischen Klauseln, die zur Auswahl stehen, zu münden.

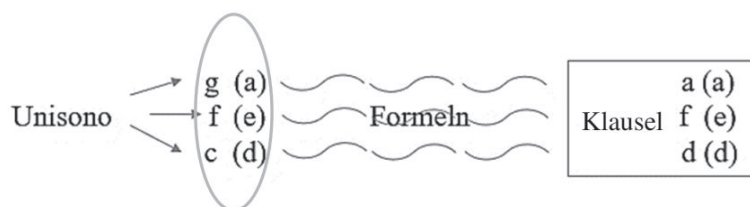


Abbildung 5: Aufbau einer demestischen Phrase

Neben fünf Klauselformeln, von denen zwei vorherrschen, gibt es charakteristische Anfangsmodelle und etwa ein Dutzend längere sowie kürzere mehrstimmige melismatische Formeln für die Zeilenmitte.



Beispiel 5: Typische Klauseln des vierstimmigen demestvo

35 Die Termini sind authentisch und begegnen als Anmerkungen innerhalb von Neumenpartituren der demestischen Mehrstimmigkeit: *zachvát* findet sich auch im *troestročie* und bezeichnet eine längere Note in einer Stimme (*demestvo*, *verh*, im *troestročie* selten auch der *niz*), die den anderen Stimmen vorangeht; *počin* (charakteristisch für demestischen Typus) steht für einen kurzen solistischen Aufgesang der *demestvo*-Stimme.

Zwei bestimmte Formeln mit spezifischen Elementen der *demestvo*-Stimme, jeweils mit einem Quartsprung und typischem punktierten Rhythmus, treten nahezu in jedem Gesang auf.

The musical score is written for four voices: V (Vocal), D (Double), P (Piano), and N (Narrator). It consists of two systems, each with four staves. The first system shows a vocal line (V) with a quart leap and a dotted rhythm, a double line (D) with a similar pattern, a piano line (P) with a quart leap, and a narrator line (N) with a dotted rhythm. The second system shows similar patterns for each voice part. The D part in the second system has a boxed-in section highlighting a specific formula.

Beispiel 6: Charakteristische Formeln des vierstimmigen demestvo

Die längere Formel setzt sich aus kleineren selbständigen Elementen zusammen. Sie kann als eine größere syntaktische Einheit fungieren oder in kürzere Segmente aufgeteilt werden. Durch das Vorhandensein einer klanggleichen Vertikale auf der dritten Ganzen der längeren Formel lässt sich an dieser Stelle die kürzere Formel integrieren. Die demestischen Formeln sind flexibel, sie weisen oft maßgebliche Veränderungen auf. Jede demestische Formel enthält einen stabilen Kern oder ›Archetypus‹³⁶ und mehrere flexible Elemente.

Die *stepenna* »Ot junosti moeja« ist in der demestischen Mehrstimmigkeit in drei Varianten zu finden. Die vor einem Jahrzehnt entdeckte Handschrift SHM My3.564 (1696–1723)³⁷ in quadratischer Liniennotation präsentiert eine kürzere, mehr syllabische Version des Gesangs. Die umfangreiche neumatische Handschrift GB-Lbl Add. MS 30063³⁸ (Ende des 17. Jahrhunderts) enthält zwei melismatische Versionen der *stepenna*. Vergleicht man nur jeweils die grundlegende *put'*-Stimme der drei Versionen, wird klar, dass es sich um drei unterschiedliche Kompositionen handelt.

От юности моея мнѣ збо рѣ мѣ страс ти
 Ot ju - nos - ti mo - e - ja mno - zi bo - rjut mja stras - ti

От юности моея мнѣ збо рѣ мѣ страс ти
 Ot ju - nos - ti mo - e - ja mno - zi bo - rjut mja stras - ti

От юности моея мнѣ збо рѣ мѣ страс ти
 Ot ju - nos - ti mo - e - ja mno - zi bo - rjut mja stras - ti

Beispiel 7: »Ot junosti moeja«. Die *put'*-Stimme der drei demestischen Versionen: SHM My3.564 fol. 114r–115r, Add. MS 30063 fol. 69r–71r und Add. MS 30063 fol. 66v–69v

Nachdem beide Kompositionen mit der gleichen Anfangsformel beginnen, entfalten sie sich in der Folge individuell. Sowohl die Melodielinien der *demestvo*-Stimme als auch der *put'* unterscheiden sich in diesen Kompositionen erheblich voneinander, was

36 Die Bezeichnung »Archetypus« verwendet Boris Šindin (1991, 81).

37 Datierung von Lada Kondraškova (2015, 54).

38 Die bis heute kaum erforschte Handschrift Add. MS 30063 wurde Anfang der 1960er Jahre von Johann Gardner (1961) entdeckt. Sie stellt, was den Umfang der demestischen Gesänge und die Art ihrer Fixierung (durchgehend als vierstimmige, dicht mit *pomety* besetzte Neumenpartitur) betrifft, eine einzigartige Quelle dar.

noch einmal darauf hindeutet, dass der vierstimmige demestische Satz jedes Mal neu komponiert wurde. Auch weist die Struktur der Sätze wesentliche Unterschiede auf.

Betrachten wir den Aufbau des Anfangsfragments der dritten Version (Anhang 2), deren erste Strophe bereits die dreifache Länge des *troestročie* erreicht. Diese Strophe enthält drei Klauseln: zwei vollständige (*e-e-d-a* und *f-f-d-a*) in der ersten Zeile des Textes (die vom melodischen Umfang her die zweite wesentlich übertrifft) und eine verkürzte *f-f-d-a* Klausel am Ende der zweiten Zeile. Die ganze Strophe basiert fast ausschließlich auf einer Formel, die in ihrer vollständigen Gestalt erst zu Beginn der zweiten Textzeile (*»no sam mja zastupi«*) erscheint und gleich anschließend wiederholt wird. Zunächst wird diese Formel aber mehrmals aufgespalten, so dass ihre Fragmente in den beiden ersten Zeilen nach Art eines Patchwork-Prinzips kombiniert werden. Eine Ausnahme bildet die in der ersten Zeile vorkommende, oben erwähnte längere Formel, die unmittelbar in die Klausel mündet. Am Ende der Strophe vor der letzten Klausel zerfällt das musikalische Material in mehrere einstimmige, miteinander koordinierte Floskeln.

Die beiden Typen der frühen traditionellen Mehrstimmigkeit – *troestročie* und *demestvo* – stellen eine Sonderform des regulären liturgischen Gesangs im russischen Spätmittelalter dar. Im überlieferten handschriftlichen Quellenkorpus mit Gesängen der altrussischen Epoche, das mehrere tausend Manuskripte umfasst, ist der Anteil der Quellen mit mehrstimmigen Gesängen ziemlich gering: Unter den heute bekannten Quellen enthalten etwa 130 Handschriften polyphone Kompositionen der altrussischen Periode (bis 1700), die meisten davon *troestročie* und nur ca. 40 *demestvo*. Die Verbreitung mehrstimmiger Techniken wurde durch die Komplexität ihrer Überlieferung und Aufführung eingeschränkt. So blieb der mehrstimmige Gesang eine elitäre Kunst, die nur hochprofessionellen Sängern zugänglich war, wie etwa den Chören des Zaren und des Patriarchen an der Mariä-Entschlafens-Kathedrale (*Uspenskij sobor*) im Moskauer Kreml, dem Chor der Nowgoroder Sophiä-Kathedrale sowie einigen professionellen Chören an großen Kathedralen und Klöstern (darunter Wologda).³⁹ Das vierstimmige *demestvo* hebt sich dabei durch die Prinzipien des Satzaufbaus, Unabhängigkeit vom Oktoechos-System, Variabilität der Textvertonungen und die Verwendung von ausschließlich in den Kathedralen gepflegten Riten von den anderen Gesangsarten der russisch-orthodoxen liturgischen Praxis dieser Zeit ab. Seine Komplexität, seine Struktur und die in ihm angelegte Betrachtung des in den Gottesdienst integrierten Gesangs als kreativen Prozess bringen diesen mehrstimmigen Typus der Auffassung des liturgischen Singens als Kunstmusik näher.

39 Historische Nachweise über die frühe russische Mehrstimmigkeit lassen sich u. a. in den beiden Monografien Nikolaj Parfent'evs (1991a und 1991b) nachverfolgen und systematisieren; sich stützend auf verschiedene Quellen aus dem musikalischen und außermusikalischen Umfeld geht der Autor auch auf mehrere Sänger ein, die früher wenig bekannt waren, und verfolgt deren Lebenslauf.

Konsonante Mehrstimmigkeit

Das konservative Verständnis, nach dem Gesang und Liturgie gleichgesetzt werden, wird endgültig am Ende des 17. Jahrhunderts mit der Blüte der konsonanten Mehrstimmigkeit abgelöst.⁴⁰ Dieser Wandel bedeutet für die russisch-orthodoxe liturgische Praxis weit mehr als nur einen Wechsel des Klangbilds.⁴¹ Die ›permanente‹ konsonante Mehrstimmigkeit lässt eine gewisse Vielfalt der Realisierung zu, und zwar im Hinblick a) auf den Text und b) auf den Originalgesang. Somit treten zum ersten Mal in der liturgischen Praxis Cantus-firmus-ähnliche Techniken auf,⁴² unabhängig davon, ob der zu Grunde liegende Gesang präexistent ist oder ob er für die jeweilige Komposition im Stile der bereits existierenden Gesangstypen neu komponiert wird.

Die konsonante Mehrstimmigkeit findet sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in denselben Gesangbüchern, in denen auch das *troestročie* und das *demestvo* überliefert sind, ebenfalls in Form von Neumenpartituren in *znamennaja*- und/oder *putno-demestvennaja*-Notation. Es handelt sich um einen neuen Typus der Mehrstimmigkeit, der auf einer konsonanten Vertikale mit charakteristischen Quart-Quint-Fortschreitungen der Bassstimme an Zeilenschlüssen basiert. Stilistisch stellt diese Mehrstimmigkeit eine Zwischenstufe zwischen der Praxis der altrussischen Mehrstimmigkeit (in erster Linie dem *troestročie*) und der Mehrstimmigkeit des konzertierenden Barocktypus dar. Es handelt sich um zwei- bis vierstimmige Partituren mit ununterbrochenem syllabischen Verlauf aller Stimmen auf der Grundlage von monodischen ›griechischen‹ Gesangsarten⁴³ (*znamennyj*, seltener *demestvennyj*).⁴⁴ Die neumatischen Partituren übernehmen die funktionellen Bezeichnungen der Stimmen des *troestročie*: *niz*, *put'* und *verh*. Dabei bezeichnet der *put'* die wichtigste Stimme des Satzes, den Tenor. Ebenso ist die Satztechnik der konsonanten Mehrstimmigkeit an die des *troestročie*

40 Erste Beispiele für konsonante Dreistimmigkeit erscheinen bereits in den 1660er Jahren als eine Art Reaktion der russischen Sänger auf die konzertierende Vokalmusik des westeuropäischen Barock, die durch polnische Sänger über die südwestlichen Grenzen Russlands gelangte. Die frühesten dieser Gesänge enthalten neben neuen konsonanten Patterns stellenweise auch dissonante Klangprogressionen und Schlüsse. Diese legen jedoch nicht die Empfindung von Dissonanz und Konsonanz als gleichberechtigte Phänomene nahe und weisen auch keine Evolution des Klangbilds auf, sondern vielmehr bezeugen sie die Unangemessenheit der neumatischen Fixierungsform für Satzmodelle, die auf einem anderen Tonsystem basieren.

41 Der Stilwandel erfolgt in der russischen Musik sehr allmählich. Die konsonante Mehrstimmigkeit existiert gleichzeitig mit der traditionellen dissonanten Mehrstimmigkeit noch über mehrere Jahrzehnte. Dokumentiert sind Nachweise der demestischen mehrstimmigen Praxis im Norden Russlands bis in die 1740er und -50er Jahre.

42 Die Ähnlichkeit besteht in der Verwendung eines präexistenten Gesangs als Grundlage. Im satztechnischen sowie im chronologischen Sinne von einem Cantus-firmus-Prinzip zu sprechen, wäre dagegen in Bezug auf diese Kompositionen unangemessen.

43 Es handelt sich um eine Art Assimilierung der zu dieser Zeit sich auch in Russland durchsetzenden zeitgenössischen griechischen Gesangsweisen. Ein direkter Bezug auf die zeitgenössische griechische Praxis ist nicht nachgewiesen und bedarf weiterer Erforschung.

44 Die Kompositionen verwenden den *demestvo*-Part aus den Gesängen der dissonanten demestischen Vierstimmigkeit.

angelehnt, nämlich als lineare Verbindung mehrstimmiger Satzmodelle (viel schlichter und überwiegend syllabisch und den Textabschnitten entsprechend). Diese Satzformeln stellen den Versuch dar, polyphone Modelle des westeuropäischen Frühbarock nachzuahmen; jedoch weisen die Stimmführungsprinzipien sowie der harmonische Aufbau gravierende Unstimmigkeiten auf.

Die dreistimmige *stepenna* »Ot junosti moeja« (Anhang 3) aus der Handschrift SHM [ГИМ] Син. певч. 182, fol. 35r-36r (datiert auf die 1670er Jahre, gemischte Notationsform: verwendet Zeichen der *znamennaja*- und *kazanskaja*-Notationen) stellt eine frühe konsonante Komposition dar. Sie ist wie ein Terz-Quint-Satz strukturiert. Ihr Anfangssegment steht dem ersten Glied einer Monte-Sequenz nahe, das in eine plagale Klausel mündet. Die beiden Hälften der ersten Strophe bilden eine variierte Wiederholung. Die Verwendung der melodisch gebrochenen Formel *Povertka* weist einerseits auf die Entstehung des neuen mehrstimmigen Typus auf dem Fundament des *troestročie* hin, andererseits demonstriert sie die Adaptierung der traditionellen linearen Formeln im neuen satztechnischen Kontext. Die archaische Art der Fortschreitung von Zusammenklängen, ihre unregelmäßigen Strukturen und die Parallelführung von Dreiklängen zeigen, wie die Aneignung einer prinzipiell neuen Musiksprache auf der etablierten Grundlage der formelhaften Mehrstimmigkeit und ohne die Voraussetzungen eines strengen kontrapunktischen Regelwerks erfolgte.

Literatur

Add. MS 30063, British Library, London: *Demestvennik*, Ende des 17. Jh. Repertoire: Nachtwache, Sammlung der Stichera, Liturgie der Vorgeweihten Gaben in *demestvo*. Gesänge der Panichida in *troestročie* und konsonanter Dreistimmigkeit (»*grečeskaja*«). Drei- und vierstimmige Neumenpartitur in *kazanskaja*-Notation, mit diastematischen Zeichen *stepennye pomety*.

ГИМ (SHM: Staatliches Historisches Museum Moskau) Музейное собрание 564, Datierung: 1723–25. Umfassende Sammlung von Gesangszyklen der Liturgie, der Nachtwache, ausgewählten Oktoechos-Gesängen in den Typen *troestročie* und *demestvo*. Liniennotation: drei- und vierstimmige Partitur.

ГИМ (SHM: Staatliches Historisches Museum Moskau) Син. певч. 220, Datierung: 1673. Vollständiger *Obichod*. Stil: gemischt, überwiegend *troestročie*. Überlieferungsform: dreistimmige Neumenpartitur in *kazanskaja*-Notation mit *stepennye pomety*.

РНБ ОСПК (RNB: Handschriftensammlung der Russischen Nationalbibliothek Sankt-Petersburg) Q. I. 875, Datierung: 1717. *Troestročnyj Obichod*. Liniennotation: dreistimmige Partitur.

ГИМ (SHM: Staatliches Historisches Museum Moskau) Син. певч. 182, Datierung: 1670er Jahre. Chrysostomos-Liturgie und Nachtwache in konsonanter Dreistimmigkeit. Überlieferungsform: zwei- und dreistimmige Neumenpartitur in *znamennaja*-, *kazanskaja*- und gemischter Notation mit *stepennye pomety*.

НИОР РГБ (RSB: Handschriftenabteilung der Russischen Staatsbibliothek Moskau) F. 379, Sammlung von Erzpriester Dimitrij Razumovskij, Nr. 40, 42, 51, 55. Oktoechos mit monodischem *znamennyj*-Gesang in *znamennaja*-Notation.

- НИОР РГБ (RSB: Handschriftenabteilung der Russischen Staatsbibliothek Moskau) F. 37, Sammlung von Tichon F. Bol'sakov, Nr. 93, fol. 644r-658v, *Soglasnik* (Sammlung der Formeln) in *znamennaja- und putevaja- (kazanskaja-)Notation*.
- Bogomolova, Maria V. (1983), *Putevoi raspev i ego mesto v drevnerusskom pevčeskom iskusstve*, Diss., Moskau: Staatliches Moskauer Pjotr Iljitsch Tschaikowski-Konservatorium.
- Bogomolova, Marija V. (2005), *Znamennaja monodija i bezlinejnoe mnogogolosie na primere Velikoj panichidy*, Moskau: Kompozitor.
- Bogomolova, Maria V. (2006), *Russkoe bezlinejnoe mnogogolosie (na materiale pevčeskich rukopisej XV–XVII vv.)*, Habilitation, Moskau: Staatliches Institut für Kunstwissenschaft.
- Gardner, Johann von (1961), »Die altrussischen Neumen-Handschriften in den Bibliotheken von Belgien und England«, in: *Die Welt der Slaven* 6, 306–320.
- Gardner, Johann von (1967), *Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesangs und seiner linienlosen Notation* (Slavistische Beiträge 25), München: Sagner. <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV005643573> (02.12.2024)
- Engovatova, Margarita A. / Borislava B. Efimenkova (2008), »K voprosu tipologii russkogo pesenno-go mnogogolosija«, in: *Mir tradicionnoj muzykal'noj kul'tury: Sbornik trudov* 174, 44–62.
- Kondrašкова, Lada V. (2013), *Rannee russkoe stročnoe mnogogolosie*, Moskau: MAKSS Press.
- Kondrašкова, Lada V. (2017), »Tipy kadansov v demestvennom četyrechgolosii«, in: *Učenyje zapiski Rossijskoj Akademii Muzyki imeni Gnesinyh* 4, H. 23, 15–27.
- Lozovaja, Irina E. (2015), *Stolpovoj znamennyj raspev (2-aja polovina XV–XVII vv.). Formul'naja struktura*, Moskau: Staatliches Moskauer Pjotr Iljitsch Tschaikowski-Konservatorium.
- Lukaševič, Aleksandr A. (2014), »Principy izloženiya materiala v putevych (kazanskich) soglasnikach XVII v.«, in: *Vestnik PSTGU Serija V. Voprosy istorii i teorii christianskogo iskusstva* 2, H. 14, 83–104. <https://periodical.pstgu.ru/ru/pdf/article/2581> (02.12.2024)
- Parfent'ev, Nikolaj P. (1991a), *Drevnerusskoe pevčeskoe iskusstvo v dukhovnoj kul'ture rossijskogo gosudarstva XVI–XVII vekov. Školy. Centry. Mastera*, Sverdlovsk: Uralische Universität.
- Parfent'ev, Nikolaj P. (1991b), *Professional'nye muzykanty Rossijskogo gosudarstva XVI–XVII vekov*, Čeljabinsk: Kniga.
- Požidaeva, Galina (2010), *Leksikologija demestvennogo penija*, Moskau: Znak.
- Riesemann, Oskar von (1909), *Die Notationen des alt-russischen Kirchengesanges* (Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte, Zweite Folge, Bd. 8), Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Šabalin, Dmitrij S. (2002), *Pevčeskie azbuki drevnej Rusi. Teksty*, Bd. 1, Krasnodar: Sovetskaja Kuban'.
- Sakharov, Ivan P. (1849), »Issledovanija o russkom cerkovnom pesnopenii«, in: *Zhurnal Ministerstva Narodnogo Prosveščeniya* 61, 147–196, 263–284.
- Šinin, Boris A. / Irina V. Efimova (1991), *Demestvennyj rospev. Monodija i mnogogolosie*, Novosibirsk: Staatliches Michail Ivanowitsch Glinka-Konservatorium.
- Vorob'ev, Evgenij E. (2019), »Mnogogolosnye idiomy moskovskogo patriarchyata v etnosocial'nom kontekste meždu 1650 i 1750 gg.«, Konferenzvortrag am Staatlichen Moskauer Pjotr Iljitsch Tschaikowski-Konservatorium am 19.11.2019 im Rahmen der 2. Konferenz *Russkoe muzykal'noe barokko: tendencii i perspektivy issledovanija*, in Vorbereitung.

Anhang 1

От юности моя

Transkription Elena Chernova

Liniennotation: RNB Q.1.875 fol. 25v-28v
Kazansjaka Neumnotation: SHM Сн. неч. 220 fol. 63v-65r

Poverka (...)

V
От юности моя е-а
Ot ju - nos - ti mo - e - ja

P
От юности моя е-а
Ot ju - nos - ti mo - e - ja

N
От юности моя е-а
Ot ju - nos - ti mo - e - ja

Romca

V
мнo
mno

P
мнo
mno

N
мнo
mno

Pastela

V
зи бо-рjут мja cтpa-ти
- zi bo - rjut mja stras - ti

P
зи бо-рjут мja cтpa-ти
- zi bo - rjut mja stras - ti

N
зи бо-рjут мja cтpa-ти
- zi bo - rjut mja stras - ti

Pastela

V
но сам мja за-сту-пи и-спа-си
no sam mja za - stu - pi i spa - si

P
но сам мja за-сту-пи и-спа-си
no sam mja za - stu - pi i spa - si

N
но сам мja за-сту-пи и-спа-си
no sam mja za - stu - pi i spa - si

Klausel

V
мja cтpa-се мой
mja spa - se moj

P
мja cтpa-се мой
mja spa - se moj

N
мja cтpa-се мой
mja spa - se moj

Der ›verschollene Kontrapunkt‹: ein Überblick über die frühe russische Mehrstimmigkeit

Poverka (...)

He na kh Ne-na-vi - dja - šči si - o - na po - gra mi po - gra - mi po - gra - mi

spovevka s pod "emome"

He na kh Ne-na-vi - dja - šči si - o - na po - gra mi po - gra - mi po - gra - mi

Takša 8. glas

te - sja ot gos po - da mi - te - sja ot gos po - da - te - sja ot gos po - da - spo-da

Poverka (...), reduziert

ja - ko tra - va bo og - nem ja - ko tra - va bo og - nem ja - ko tra - va bo og - nem

Kimza 8. glas

og - nem og - nem og - nem

Klausel

bu - de - te is - soch - se. is - soch - se. is - soch - se.

Anhang 2

Ω ΙΟΥΡΓΗ ΜΟΡΑ

Add. MS 30063 fol. 66v - 69v
Transkription Elena Chernova

The musical score is written for four parts: V (Voice), D (Dulciana), P (Piano), and N (Nun). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems. The first system contains the first two systems of the manuscript. The second system contains the third system. The third system contains the fourth system. The lyrics are in Greek and Latin.

System 1:

V: Ω Η
Ot ju
HO - CTI
nos - ti

D: Ω Η
Ot ju
HO - CTI
nos - ti

P: Ω Η
Ot ju
HO - CTI
nos - ti

N: Ω Η
Ot ju
HO - CTI
nos - ti

System 2:

V: MO
e - ja
MO
e - ja
MO
e - ja
MO
e - ja

D: MO
e - ja
MO
e - ja
MO
e - ja
MO
e - ja

P: MO
e - ja
MO
e - ja
MO
e - ja
MO
e - ja

N: MO
e - ja
MO
e - ja
MO
e - ja
MO
e - ja

System 3:

V: ΔΕ ΜΝΟ
ΠΟ ΜΝΟ -
3Η ΕΟ
zi bo
ΡΕ
rjut
ΤΜΑ
mja

D: ΜΝΟ
μνο -
3Η ΕΟ
zi bo
ΡΕ
rjut
ΤΜΑ
mja

P: ΜΝΟ
μνο -
3Η ΕΟ
zi bo
ΡΕ
rjut
ΤΜΑ
mja

N: ΜΝΟ
μνο -
3Η ΕΟ
zi bo
ΡΕ
rjut
ΤΜΑ
mja

Der ›verschollene Kontrapunkt‹: ein Überblick über die frühe russische Mehrstimmigkeit

The image displays a musical score for a four-part vocal setting (V, D, P, N) in Russian. The score is written in a single system with four staves. The lyrics are in Cyrillic, and the music features complex contrapuntal textures, including many beamed sixteenth and thirty-second notes. The score is divided into three systems, each with a key signature change (one sharp, then two sharps, then one sharp). The lyrics are as follows:

System 1:

V: *стра- ti*
D: *стра- ti*
P: *стра- ti*
N: *стра- ti*

System 2:

V: *но-сам мѣ за-сту-пи* *и-спа-си*
D: *но-сам мѣ за-сту-пи* *и-спа-си*
P: *но-сам мѣ за-сту-пи* *и-спа-си*
N: *но-сам мѣ за-сту-пи* *и-спа-си*

System 3:

V: *се-моѣ*
D: *се-моѣ*
P: *се-моѣ*
N: *се-моѣ*

Anhang 3

ЮНОСТЬ МОЯ

SHM Син. певч. 182 fol. 35r-36r
Transkription Elena Chernova

ЮНОСТЬ МОЯ

От ю - нос - ти мо - е - я мно - зи бо - рjut mja stras - ti

но - сам ма - за - сту - пи и спа - си спа - се мой.
no sam mja za - stu - pi i spa - si spa - se moj.