

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN  
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE  
ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 62

---

**Ein handschriftliches Lehrbuch  
der altrussischen Neumenschrift**

Herausgegeben von Johann von Gardner  
und Erwin Koschmieder

TEIL II:  
KOMMENTAR ZUM  
ZEICHENSYSTEM

MÜNCHEN 1966  
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN  
IN KOMMISSION BEI DER C.H.BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN



BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 62

---

Ein handschriftliches Lehrbuch  
der altrussischen Neumenschrift

Herausgegeben von Johann von Gardner  
und Erwin Koschmieder

Teil II:  
Kommentar zum Zeichensystem

Vorgelegt von Herrn Erwin Koschmieder am 5. Juni 1964

MÜNCHEN 1966

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN  
IN KOMMISSION BEI DER C.H.BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN

Printed in Germany  
Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen

## VORBEMERKUNGEN

Die arabischen Zahlen am Anfang eines Absatzes bedeuten die Nummer des betreffenden Kommentars und entsprechen derselben Zahl vor einer Klammer im Teil I. Die eventuell nachfolgende arabische Zahl *in Kursive* entspricht der Zahl im Fettdruck in einem Kreise im I. Teil und bezieht sich auf die Zeile in der Übertragung der Notation. Kleine römische Zahlen beziehen sich auf die Fußnoten derselben Seite.

Nach der Nummer der Zeile (Zahl in Kursive) wird derselbe Text unter Ausschaltung der Chomonie in eckigen Klammern angeführt. Die Texte, welche im Original keine Chomonie enthalten, werden in den Kommentaren nicht wiederholt. Danach folgt in runden Klammern die Angabe, aus welchem Gesang der betreffende Text stammt (der Kirchenton in römischen, die Ode des Kanons – in arabischen Zahlen). Bei manchen Gesängen ist eine genaue Angabe unmöglich, weil derselbe Text mehreren Gesängen gemeinsam ist. In diesem Fall wird nur ein solcher Gesang angegeben mit der Bemerkung: „u. a.“. Diesen Angaben folgt der Text unseres Kommentares.

Bei Zitaten aus den Hss. (Original oder reproduziert): die Zahl links vor dem Strich bezieht sich auf das Blatt (oder die Seite), die Zahl rechts nach dem Strich – auf die Zeile (von oben gerechnet).

Über die stellenweise ungenaue Koordinierung der Werte des Stolp-Gesanges mit den modernen Noten siehe Kommentar 9. Als Beispiel für eine freie Ausführung der Werte kann eine Schallplatte des Orthodoxen Instituts des Hl. Sergius in Paris dienen: „L'Anthologie sonore. Chants liturgiques russes“, AS 1806 LD.1)

### *Abkürzungen:*

D.-N.	Demestische Notation.
Komm.	Kommentar.
KT	Kirchenton.
P.-N.	Put'-Notation.
Q.-N.	Quadrat-Notation (synodale).
St.-N.	Stolp-Notation.
Thbn	Tonhöhebuchstaben (Šajdurovsche Buchstaben), die die Stufen der Tonleiter präzisieren.
tMrkz	Tusche-Merkzeichen, welche (nur in der St.-N. A) dieselbe Funktion wie die Thbn haben.
Z.	Zeile.

---

1) Gardner Johann, v.: Diskographie des russischen Kirchengesanges. „Ostkirchliche Studien“, Würzburg 1960, Bd. 9, Heft 4, unter Nr. 20 und 21. Über den freien Rhythmus: Lvoff, A.: Über den freien Rhythmus des altrussischen Kirchengesanges. St.-Petersburg 1859. (Deutsch, sehr veraltet); – Kommentar 5.

## LITERATUR

Da zwischen dem Druck des I. Teils der vorliegenden Arbeit und dem Druck des II. Teils eine gewisse Zeit verging, erwies es sich als notwendig, einige Ergänzungen im Literaturverzeichnis in Teil I., entsprechend den Neuerscheinungen und der weiteren Entwicklung der Forschung hinzuzufügen. In geraden Klammern sind die Abkürzungen bei unseren Zitaten angegeben.

### *Handschriften:*

- TRIÓD', aus dem Ausgang des 18. Jhs. der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Notationstypus A. [Mon. IV]  
HIRMOLÓGION, aus dem 16. Jh., der Königlichen Bibliothek zu Brüssel, Nr. 11260, Notationstypus C. [Brux. I]  
STICHIRÁR', aus dem ersten Viertel des 17. Jhs., der Bibliothek des British Museum in London, Add. 23. 999. Put'-Notation. [Lond. II]  
HIRMOLÓGION mit OKTÓICH, wahrscheinlich aus dem Ausgang des 18. Jhs., Privatbesitz von Mrs. K. Hunter-Blair, Notationstypus A. [Lond. IV]  
STICHIRÁR' (PRAZDNÍKI), aus der ersten Hälfte des 17. Jhs., der Bodleian Library zu Oxford, Seld. Super. 110. Notationstypus C, stellenweise Put'-Notation. [Ox. II]  
HIRMOLÓGION (Fragment), mit einem Alphabet-Katalog der Zeichen, 16-17. Jh., der Bodleian Library zu Oxford, Seld. Super. 6. Notationstypus C. [Ox. I]

### *Neumen-Ausgaben, synodale Gesangbücher:*

- OBĚDNICA ZNÁMENNAGO I DEMÉSTVENNAGO ROSPĚVA S ARCHIERÉJSKIM SLUŽÉNIEM. Neumen-Ausgabe, St.- und D.-N. Kiev 1909. [Obědnica]  
IRMOLÓGIJ NÓTNAGO PĚNIJA. (Q.-N.) Moskva 1890, Synodale Druckerei. [Irm.]  
OKTÓICH NÓTNAGO PĚNIJA. (Q.-N.) Moskva 1889, Synodale Druckerei. [Oktoich]  
PRÁZDNÍKI NÓTNAGO PĚNIJA. (Q.-N.) Moskva 1888, Synodale Druckerei. [Prazdn.]

### *Literatur*

- FERETTI, Paolo, Dom.: Esthétique grégorienne. Paris 1938. (Französisch). [Feretti]  
GARDNER, Johann, v.: Einiges über die Orthographie der altrussischen Neumen vor der Reform 1668. „Welt der Slaven“, Wiesbaden 1960, Jg. 5, Heft 2, Ss. 198-213. [Orthographie]  
GARDNER, Johann, v.: Ein neuerworbenes altrussisches Neumen-Triodion der Bayerischen Staatsbibliothek München. „W. d. Sl.“ 1960, Jg. 5, H. 3-4, Ss. 266-269. [Gardner, Triod']

- GARDNER, Johann, v.: Die altrussischen Neumen-Handschriften in den Bibliotheken von Belgien und England. „W. d. Sl.“ 1961, Jg. 6, H. 3, Ss. 306–320. [Gardner, Engl.]
- GARDNER, Johann, v.: Russische Neuemn-Handschriften der Bibliothek des Päpstlichen Orientalischen Instituts in Rom. „W. d. Sl.“ 1963, Jg. 8, H. 4, Ss. 426–433. [Gardner, Rom]
- GARDNER, Johann, v.: Zum Problem der Nomenklatur der altrussischen Neumen. „W. d. Sl.“ 1962, Jg. 7, H. 3, Ss. 300–316. [Nomenklatur]
- GARDNER, Johann, v.: Cento-Prinzip der Tropierung und seine Bedeutung für die Entzifferung der altrussischen linienlosen Notationen. „Musik des Ostens“, Sammelband für historische und vergleichende Forschung. I. Kassel 1962, Ss. 106–121. [Tropierung]
- GARDNER, Johann, v.: Zum Problem des Tonleiter-Aufbaus im altrussischen Neumengesang. „Musik des Ostens“, II. Kassel 1963. Ss. 157–169 [Gardner: Aufbau . . .]
- GOLUBÍNSKIJ, E.: Istorija ruskoj cerkvi. I. (erste Hälfte) Moskva 1901; (zweite Hälfte) Moskva 1904. (Russisch). [Golubinskij Ia, bzw. Ib]
- HICKMANN, Hans: Musicologie pharaonique. Kehl 1956. (Französisch). [Hickmann]
- IGNÁT'EV, A. A.: Bogoslužebnoe pěníe pravoslavnoj ruskoj cerkvi s konca XIV do načala XVIII věka. Kazan' 1916. (Russisch). [Ignat'ev, Istorija]
- IGNÁT'EV, A. A.: Cerkovno-pravitel'stvennyja kommissii po ispravleniju bogoslužebnago pěníja ruskoj cerkvi. „Pravoslavnyj sobesědnik“, Kazan' 1910, Oktober (Russisch). [Ignat'ev, Komissii.]
- IGNÁT'EV, A. A.: Kratkij obzor krjukovyh i notnolinejnyh rukopisej soloveckoj biblioteki. „Pravoslavnyj Sobesědnik“, Kazan' 1910, Juli-August. (Russisch). [Ignat'ev, Obzor]
- JAMMERS, Ewald: Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankreich. Heidelberg 1962. [Jammers]
- LEONID, Archimandrit: Stichiry, položennyja na krjukovyja noty, tvorenie carja Ioanna Despota rossijskago. St.-Petersburg 1886. (Russisch). [Leonid]
- MARTIRIJ, Archimandrit: Znamenija osmoglasnago pěníja s liternymi pomětami i linejnymi notami. St.-Petersburg 1880. (Russisch). [Znamenija]
- NAHTIGAL, Rajko: Euchologium sinaiticum. I: Phot. Reproduktion. Ljubljana 1941; II: Text + Kommentare. Ljubljana 1942. (Kommentar–Slovenisch). [Nahtigal I, bzw. II]
- REBOURS, J. B.: Traité de psaltique. Paris (Picard) – Leipzig (Harrassovitz) 1906. (Französisch). [Rebours]
- STEFANOVIĆ, Dimitrije: Einige Probleme zur Erforschung der slavischen Kirchenmusik. „Kirchenmusikalisches Jahrbuch“. Köln 1959, Ss. 1–7. [Stefanović]
- THIBAUT, P. J.: Origine byzantine de la notation neumatique de l'église latine. Paris 1907. (Französisch). [Origine]
- TIBY, Ottavio: La musica bizantina. Teoria e storia. Milano 1938. (Italienisch). [Tiby]
- TILLYARD, H. J. W.: Handbook of the middle byzantine musical notation. Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia, Vol. I, S. 49. Copenhagen 1935. (Englisch). [Tillyard]
- VELIMIROVIĆ, Miloš: Byzantine elements in early Slavic chant. I: main Volume. II: volume of appendices. Copenhagen 1960. (Englisch). [Velimirović I, bzw. II]



KOMMENTAR



## I. KOMMENTAR ZUM ZEICHENSYSTEM

(Kommentar 1-71)

1. Wir übersetzen hier die Bezeichnung „známenoe pënie“ mit „Neumen“- bzw. „Stolp-Gesang“.<sup>I)</sup> Das Wort „Známja“ bedeutet in der russischen Gesangsterminologie „Zeichen“; es entspricht dem griechischen „σημα“, „σημάδιον“ und unserem Begriff „Neume“ als linienlosem Gesangszeichen. Einige russische Theoretiker deuten dieses Wort manchmal als „Note“.<sup>II)</sup> Dies entspricht nicht dem Begriff „Známja“, weil eine Note immer nur einen Ton bedeutet, während durch eine Neume mehrere Töne ausgedrückt werden können. Wir übersetzen „Známja“ als „Zeichen“, „Neume“, „Gesangszeichen“, „Sema“. Außerdem wird das Wort „Známja“ als Sammelbegriff gebraucht, in diesem Fall übersetzen wir es als „Notation“. Dementsprechend: „známenoe pënie“ = „notierter Gesang“, „Gesang nach Neumen“, als Gegensatz zu dem Gesang nach mündlicher Überlieferung. – Die linierten Noten nannte man „Sol’ki“ oder „Sol’“<sup>III)</sup> – von Note: *Sol* (g); diese Bezeichnung kannten noch vor dem letzten Krieg die alten Kirchensänger in Karpato-Ruthenien.

2. „Stolpotvoritel’noe“ = Säulenbildende“. Der Ausdruck bezieht sich auf „Stolpové pënie“ = „Stolp-Gesang“ – „Säulen-Gesang“. Als „Stolp“ wird in der liturgischen Terminologie der russischen Kirche: a) Ein Turnus der 8 KT bezeichnet;<sup>IV)</sup> b) ein Turnus der 11 Auferstehungs-Evangelien, die in der Sonntags-Matutin gelesen werden (beginnend am Sonntag nach Pfingsten, endend mit dem Sonntag vor dem Palmsonntag). Mit diesen Evangelien sind folgende Gesänge thematisch verbunden: a) die 11 Auferstehungs-Exaposteilaria und b) die 11 Auferstehungs-Stichiren (sogen. „Evangelischen Stichiren“), die in den Laudes vor der Großen Doxologie gesungen werden. Der KT dieser Gesänge ist von dem Turnus der 8 KT unabhängig; die Koordination der KT ist dabei folgende: die ersten 8 Exaposteilaria und Evang. Stichira werden der Reihe nach in allen 8 KT gesungen, die 9 – im V. KT, die 10. – im VI. und die 11. – im VIII. KT. – Dementsprechend unterscheidet man: a) *Stolp glasovój* – Turnus der 8 KT, und b) *Stolp evángel’skij* – Turnus der 11 Auferstehungs-Evangelien und mit diesen verbundene Gesänge.

Von diesem Standpunkt aus bedeutet die Bezeichnung „Stolpotvoritel’noe známja“ die Notation, mit der jener Gesang notiert wird, der die „Säulen“ bildet, d. h. der Gesang nach dem System der 8 KT. (Osmoglásie).

I) Darüber – im Kommentar 2. – Prolegomena, S. XIV.

II) z. B. Razumóvskij: Krug I, Ss. I–XXX.

III) Smolénskij: Azbuka, S. 43.

IV) Prolegomena, S. XIV, Fußnote 3.



3. Das Schema auf Bl. 5b stellt die Tonleiter des Stolp-Gesanges, bzw. der St.-N. und die Koordinierung der Thbn mit den Stufen dieser Tonleiter dar.

Der Verfasser unserer Hs. setzt voraus, daß der Lernende über die Einteilung der Tonleiter und die Intervallverhältnisse durch den Lehrer mündlich orientiert ist. Die Tonhöhenmarkierung durch die roten Thbn ist das charakteristischste Zeichen für die Typen A und B der St.-N., durch das sie sich von dem Typus C unterscheiden. Diese Thbn sind von den russischen Theoretikern „stepénnyja poměty“ (oder „soglásnyja poměty“) = „Stufen-“, bzw. „Konkordanz-Merkzeichen“ genannt worden. Außerdem kommt auch die Bezeichnung „Zaremy“<sup>I)</sup> vor (ein polnisches Wort, zareby, russ. zarúbki, mit der Bedeutung „eingehackte Merkzeichen“. Diese Bezeichnung kann nur nach 1613 oder um 1654 eingeführt worden sein, als der polnische und polnisch-ukrainische Einfluß stark war). Die Thbn selbst sind die Anfangsbuchstaben der Worte, die die *Verhältnisse des betreffenden Tones zum de benachbarten tieferen Ton* charakterisieren. So sind die Thbn ГН die Anfangsbuchstaben von ГОРАЗДО НИЗКО (sehr tief), Н – von НИЗКО (tief), С oder • (eine skriptorische Abkürzung von с) – СРЕДНИМЪ ГЛАСОМЪ (im mittleren Ton), М – von МРАЧНО (dunkel oder düster), П von ПОВЫШЕ (etwas höher), und Ш (eine palaeographisch ältere Form für В) – von ВЫСОКО (hoch). In manchen Hss sind unbedeutende Abweichungen von dieser Markierung, die tiefsten und höchsten Töne betreffend, vorhanden (siehe S. 4, Fußnote I und III).

Die Koordinierung der Tonverhältnisse, die durch die Thbn und durch die Noten ausgedrückt sind, kann erst nach einer gründlichen Bekanntschaft der russischen Singmeister mit dem westlichen System stattgefunden haben.<sup>II)</sup> Diese Koordinierung hat der Mönch Tíchon Makár'evskij etwa um 1676–1680 in seiner Schrift „Ključ“ („Schlüssel“ oder „Сказание о нотномъ гласобъжаніи, и о литерныхъ помѣтахъ, и о знамени нотномъ“<sup>III)</sup> vorgenommen. Um diese Zeit entstanden einige Hss in denen beide Notationen – die St.-N. A und die linierte Q.-N. – parallel durchgeführt sind (sogenannte „Dvoznámenniki“, d. h. „Zweinotations-Bücher“). Das ermöglichte eine Koordinierung der Thbn und der Neumen mit den Stufen der Tonleiter des linierten Notensystems.<sup>IV)</sup>

Die Tonleiter des Stolp-Gesanges und seiner Notation ist zwölfstufig: G–A–H–c–d–e–f–g–a–b–c'–d'. Der äußere Rand des Schemas auf Bl. 5b zeigt die ganze Tonleiter mit den zu jeder Stufe gehörenden Thbn. Der mittlere Teil des Schemas zeigt den mittleren Abschnitt der Tonleiter, von c bis a, also einen Hexachord mit einem zusätzlichen Halbton, b, oben. Daß es sich um einen zusätzlichen Ton handelt, zeigt die Trennung desselben von dem Hexachord durch zwei Striche. Der innere Rand des Schemas enthält wieder den mittleren Abschnitt der Tonleiter, denselben Hexachord, aber diesmal ohne zusätzlichen Halbton oben. Hier sind auch die mit den Stufen der Tonleiter und mit den Thbn koordinierten Bezeichnungen aus dem linierten System (Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La) angeführt. Diese zwölfstufige Tonleiter wird in 4 Tongebiete, d. h. in 4 Trichorde von gleichem Aufbau (Ganzton + Ganzton), eingeteilt. Sie werden „Soglásija“ („Übereinstimmungen“) genannt (wir werden sie in unserer Arbeit als *Trichorde* und als *Tongebiete* bezeichnen). Der tiefste Trichord wird „prostoe soglásie“ („einfaches Tongebiet“, Töne G, A und H); der nächste Trichord, c, d, e – „mračnoe soglásie“ („düsteres“, bzw. „dunkles Tongebiet“); der Trichord f, g, a –

<sup>I)</sup> Smolénskij: Notationen, S. 111.

<sup>II)</sup> Prolegomena, S. XXII.

<sup>III)</sup> Metálov: Geschichte, S. 78, Fußnote 2. und von ihm dort erwähnten Quellen. – Prolegomena, S. XXVI.

<sup>IV)</sup> Smolénskij: Notationen, S. 58, 83 – Abbild. 31. – Beispiele für eine solche parallele Darstellung siehe bei Smolénskij: Atlas, Ss. 146–152.

„světloe soglásie“ („helles Tongebiet“) und der höchste Trichord, b, c', d' (die letzten zwei Töne werden sehr selten gebraucht) – „tresvětloe soglásie“ („dreifachhelles“, bzw. „sehr helles Tongebiet“) genannt. Zwischen den Stufen eines Tongebietes ist immer ein Ganzton, dagegen zwischen den benachbarten Tongebieten – ein Halbton. Dadurch erklärt sich die Erscheinung eines b nach dem hellen Tongebiet gegenüber dem H vor dem dunklen Tongebiet.

Obwohl die absolute Tonhöhe nach dem Kammerton in dem Neumengesang wie in der Quadratnotation unbestimmt ist, wird der tiefste Ton der Tonleiter *konventionell* als G angenommen und mit diesem Ton die Thbn koordiniert:

1)

	xΓH	xH	ц	Γ	H	•(c)	M	Π	Π	Ṁ	Ḣ	Ḣ
Ton-	Ut	Re	Mi	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La	Fa	Sol	La
gebiet:	Einfach			Dunkel			Hell			Dreifachhell. II)		

Die Thbn werden in Rot gewöhnlich links vor dem betreffenden Gesangszeichen geschrieben und zeigen den höchsten Ton an, der von den betreffenden Zeichen berührt wird, gleichgültig ob es sich um eine Aufwärts- oder Abwärtsbewegung oder sogar um eine Bewegung mit Umkehrung handelt. Abweichungen von dieser Regel sind nicht selten: in den Lehrbüchern z. B. sind häufig alle Töne, die einem bestimmten Zeichen zugehören, durch die Thbn angegeben, in machen Hss werden die Thbn oberhalb oder unterhalb des Zeichens geschrieben, oder anstatt des höchsten Tones zeigen sie den Ausgangston oder diesen und den Schlußton des Zeichens an.

Auffallend ist die Gruppierung der Thbn nach den *Trichorden*. Die beiden tiefsten Trichorde haben dieselben Thbn für die ersten zwei Stufen und unterscheiden sich von denselben Thbn im „dunklen“ Trichord nur durch ein kleines Kreuz links unten. Der Thb ц für die dritte Stufe des tiefsten Trichordes (Ton H) ist wahrscheinlich eine Entlehnung aus der Solmisation des linierten Systems, wo der Ton H zuweilen „ca“ (цА) genannt wird. Ebenfalls gemeinsam sind die Thbn für die beiden höchsten Trichorde, wobei die Thbn des höchsten Trichordes einen Punkt über sich haben („Chocholók“ – „Häubchen“). III) Nur die beiden mittleren Trichorde, die den Hexachord c-d-e-f-g-a bilden, haben für jede Stufe andere Thbn. Also haben die altrussischen Singmeister diese Tonreihe als Grundtonleiter verstanden. Nach Bedarf konnte dieser Hexachord in beiden Richtungen durch einen Trichord gleichen Aufbaus erweitert werden. Damit sind in der ganzen Tonleiter drei gleiche Hexachorde vorhanden: 1) G-A-H-c-d-e; 2) c-d-e-f-g-a; 3) f-g-a-b-c'-d', mit den gleichen Intervallverhältnissen. Das erlaubt eine Transposition der Melodie bei der Umschreibung in das linierte Notensystem um eine Quart tiefer bzw. höher ohne die Alterationszeichen zu gebrauchen. IV) Dementsprechend wird: xΓH ~ Γ ~ M ~ Ṁ; xH ~ H ~ Π ~ Ḣ und ц ~ • ~ Π ~ Ḣ. V)

I) In manchen Hss. wird diese Stufe auch ΓH, in anderen aber einfach x für den Ton c geschrieben. Auch findet sich für den Ton G die Markierung durch xΓ: Smolénskij: Atlas, Ss. 101, 102. – Metálov: Simiografija, Ss. 32–34. – Gardner: Aufbau, S. 163.

II) Vergl.: Palikarova, S. 173.

III) Anstatt Ṁ wird in manchen Hss. ΓB oder ΓΠ – ΓΟΡΑΞΔΟ ΒΥΙΣΟΚΟ (sehr hoch) geschrieben. Smolénskij: Atlas, Ss. 102–103. Selten gebrauchte Ḣ wird auch zuweilen „Razvolóka krásnaja“ genannt. Metálov: Simiografija, S. 33.

IV) Deswegen hat man bei der Transkription der Neumen in die Q.-N. nicht selten die Melodien um eine Quart tiefer notiert, als es den Thbn entspricht. – Gardner: Aufbau, S. 165.

V) Smolénskij: Atlas, S. 101.

Smolénskij kennt außerdem drei andere Typen von Trichorden, die sich durch die Lage des Ganz- und Halbtones unterscheiden:

1. Der große Trichord: Ganzton + Ganzton, z. B.: c-d-e (den er „bol’šoe soglásie“ nennt); 2. der kleine Trichord, Ganzton + Halbton, z. B.: d-e-f („máloe soglásie“), und der verminderte Trichord: Halbton + Ganzton, z. B.: e-f-g („ukosnénnoe soglásie“).<sup>I)</sup> Wir werden den 1. Trichord als Typ A, den zweiten als Typ B und den dritten als Typ C bezeichnen. Dadurch ergibt sich folgendes Schema:

Trichorde:

The diagram shows a musical staff with three trichords (A, B, C) and their combinations (A1, B1, C1, A2, B2, C2, A3, B3) indicated by horizontal lines above and below the staff. The notes are represented by circles on the staff lines.

Der Ambitus des Trichordes von Typ A ist eine große Terz; der Ambitus des Trichordes von Typ B und C – eine kleine Terz. Der Ambitus von zwei hintereinander folgenden Trichorden (A + B, oder B + C oder C + A) = eine Quart; der Ambitus von drei hintereinander folgenden Trichorden (A + B + C, B + C + A) = eine Quint, der Trichordenfolge C + A' + B' aber eine verminderte Quint. Nach der Meinung von Smolénskij<sup>II)</sup> entwickelten sich damit die melodischen Wendungen immer im Bereich einer dieser Trichorde und modulierten ständig in einem weiteren. Diese Meinung scheint durch die Semata bestätigt zu sein, weil den einzelnen Zeichen von mehrstufiger Bedeutung immer ein Trichord zugrunde liegt; es gibt nur wenige Zeichen mit mehrstufiger Bedeutung, die die Grenze eines Trichordes überschreiten.

Das System des Šajdurov'schen Thbn<sup>III)</sup> hat keinerlei Beziehung zum byzantinischen Buchstaben-System (Martyrien), in welchem diese, in etwas veränderter graphischer Form nur Schlüsselform für bestimmte KT, Ausgangs- und Anhaltspunkt für die relative Tonhöhe der Zeichen in einem Abschnitt des Gesanges sind. In der St.-N. aber stehen die Thbn fast bei jedem Zeichen und präzisieren die Tonhöhe des betreffenden Zeichens. Dagegen zeigt das System der Thbn eine Ähnlichkeit mit dem Prinzip des Systems, das Notker (+ 912) erwähnt und in dem die Tonhöhe ebenfalls wie bei Šajdurov durch Anfangsbuchstaben bestimmter Worte angegeben wird.<sup>IV)</sup>

4. Das Schema auf Bl. 6 a faßt die Ausführungsbuchstaben („Ukazátel'nyja poměty“ – „Anweisungs-Merkzeichen“) zusammen. Sie gehören ebenfalls zu Šajdurov'schen Buchstaben und werden wie diese in Rot vor bzw. bei dem Gesangszeichen geschrieben. Auf dem Schaft des Schlüssels sind diese Buchstaben anders geordnet als auf Bl. 11 b und 12 a.

з wird zuweilen als Б geschrieben. Zeigt eine beschleunigte Ausführung des betreffenden Gesangszeichens oder (besonders bei mehrstufigen Zeichen) eine Verkürzung der ersten beiden Töne.

I) Smolénskij: Azbuka, 52–54.

II) Smolénskij: Azbuka, Ss. 52–54. – Gardner: Tropierung, S. 115.

III) Prolegomena, S. XXII.

IV) Wolf, S. 140.

ʄ zeigt einen scharfen Akzent an (einen „Schlag“ – daraus die Bezeichnung: „Udár“ – „Schlag“) und verkürzt die Werte. Wird gewöhnlich vor dem Gesangszeichen geschrieben; in der St.-N. B außerdem auch nach einem Gesangszeichen mit Otsěčka,<sup>I)</sup> was auf eine stärkere Verkürzung des Wertes deutet (z. B.: Krjuk = eine Halbe Note, Krjuk mit Otsěčka = eine Viertelnote, Krjuk mit Otsěčka und Udárka sollte dementsprechend eine Achtelnote bedeuten).

— Tíchaja – „die Langsame“; skriptorische Abkürzung: ein roter waagerechter Strich (Oberbalken von  $\mathfrak{m}$ , andere Form:  $\mathfrak{T}$ ) bedeutet Verlangsamung der Bewegung bei dem betreffenden Gesangszeichen, bei den mehrstufigen Zeichen – der ersten Töne (im Gegensatz zur Ottjážka).<sup>II)</sup>

« deutet auf eine „wiegende“ Ausführung, vielleicht eine Art Mordent. Das rote Zeichen ist eine skriptorische Abkürzung von  $\kappa$ .<sup>III)</sup>

л (oft als лo geschrieben) verlangt bei den Zeichen mit zweistufiger Bedeutung einen gebundenen Terzsprung aufwärts (Daraus die Bezeichnung: „Lómka“, d. h. „Bruch“). Bei dem einstufigen Krjuk světlj in der Trope „Rafátka“<sup>IV)</sup> verleiht die Lómka diesem Zeichen eine zweistufige Bedeutung als gebundener Terzsprung e–g.

з wird nach dem Gesangszeichen geschrieben und bedeutet eine (kurze) Berührung der nächst höheren Tonstufe, als von dem Thb angegeben (allerdings wird in manchen Hss. diese durch den Zěvok angedeutete Tonstufe auch durch entsprechende Thbn präzisiert). Smolénskij behauptet,<sup>V)</sup> daß er oft beobachten konnte, daß dieser Merkbuchstabe nach der Art eines Nachschlages und mitunter in einem Mikrointervall ausgeführt wurde. Dementsprechend wäre es richtiger, den Zěvok als einen Nachschlag wiederzugeben: , obwohl in der synodalen Übertragung in die Q.-N. dieser nachschlagende Ton als eine Viertelnote wiedergegeben wird.

ρ wird nicht selten als ein roter Strich (skriptorische Abkürzung des ρ) geschrieben: |, – und bedeutet, daß der höchste Ton des betreffenden Zeichens entweder a) dem letzten Ton des vorangegangenen Zeichens, oder b) dem Ton, der bei diesem Zeichen durch den Thbn angezeigt ist, gleicht.

Unter diesen Ausführungszeichen sind folgende nicht angeführt:

Rozsěka, ein kleiner senkrechter Strich (wie die gekürzte Form von ρ, siehe oben); er wird bei dem Sema „Složítaja“<sup>VI)</sup> in der Mitte oberhalb desselben geschrieben und bedeutet eine Ausführung jedes Tones des Zeichens als staccato, etwas voneinander getrennt.<sup>VII)</sup>

Über die „Podvértka“  $\omega$  im Rot – siehe Kommentar 6.

Der Ring des Schlüssels enthält die Mensur-Verhältnisse einiger Gesangszeichen, siehe Bl. 11 a und Kommentar 5.

Der Titel (beiderseits des Bartes) ist als Epigraph zu einem Exemplar der Hs. „Ključ“ von Tíchon Makár’veskij bekannt.<sup>VIII)</sup>

I) Kommentar 6.

II) Kommentar 31.

III) Metálov: Azbuka, S. 16. – Smolénskij: Azbuka, Ss. 90–91. – Kalášnikov: Azbuka, S. 2.

IV) Teil I, Z. 14; Kommentar 8.

V) Smolénskij: Azbuka, S. 60.

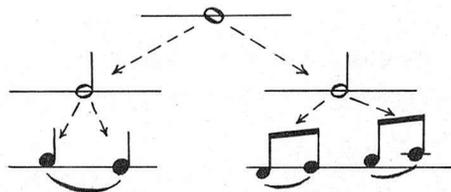
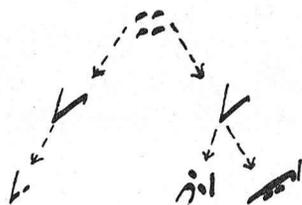
VI) Kommentar 35.

VII) Metálov: Azbuka, S. 16. – Das rote Zeichen („Skóbka“, „Skobá“ – „Klammer“) wird nur bei dem Zeichen „Čáška“, (Kommentar 34) ausschließlich in der Trope „Meréža pólnaja“, und zwar in der St.–N. A gebraucht und vertritt dort die „Tíchaja“. Smolénskij: Azbuka, S. 21, Kalášnikov: Azbuka, S. 2.

VIII) Metálov: Geschichte, S. 78, Fußnote 2 von der S. 77.

5. Das Schema auf Bl. 11 a faßt die Mensurbeziehungen einiger Grundzeichen zusammen. Als Mensur-Einheit wird hier die Statijá<sup>I)</sup> genommen. Die Koordination der Werte der Semata mit den runden und Quadratnoten kann nur approximativ sein. So wie z. B. zwei halbe Noten der Quadratnotation zuweilen auch den Wert einer mehr oder weniger ganzen Note haben können.<sup>II)</sup> Eine Unstabilität der Werte läßt sich in den späteren Azbuki feststellen: so z. B. deuten Razumóvskij und Metálov den Krjuk mit Zadéržka als eine ganze Note,<sup>III)</sup> Kalášnjikov dagegen als  $\frac{1}{2} + \frac{1}{4} = \frac{3}{4}$  Note<sup>IV)</sup> (vergl. Bl. 16 a und Kommentar 31). Aus diesem Grund darf man eine absolute, metronomische Präzision und Koordination der Werte weder bei der Übertragung der Neumen in Noten, noch bei der Ausführung erwarten oder verlangen. Mit der Erklärung der metrischen Werte basieren sich die Meister des Stolp-Gesanges nicht auf einer bestimmten Anzahl von Schlägen, sondern auf einem Zeichen von längster Dauer – auf der Statijá, die man konventionell mit einer ganzen ( $\frac{4}{4}$ ) Note wiedergibt. Ein Krjuk hat dann den Wert etwa der Hälfte der Statijá: man gibt deswegen den Krjuk als eine halbe Note ( $\frac{2}{4}$ ) wieder. Mézenec spricht in seiner Azbuka überhaupt nicht von den Begriffen „Hälfte“, „Viertel“, sondern er sagt einfach, daß zwei bestimmte Zeichen in ihrer Dauer einem anderen Zeichen entsprechen.<sup>V)</sup>

Wir fassen hier die konventionellen metrischen Beziehungen der in dem Schema enthaltenen Zeichen zusammen:<sup>VI)</sup>



Razumóvskij behauptet für die Q.-N. der Staatskirche:

„Obwohl die Quadratnoten durch die runden Noten erklärt werden, ist diese Deutung nicht genau, sondern nur approximativ. Die runden Noten bedeuten eine unveränderliche Dauer des Tones: eine ganze Note in ihrer Dauer ist immer zwei Weißen oder Halbnoten gleich, die weiße Note ihrerseits ist in ihrer Dauer den zwei schwarzen oder Viertelnoten gleich. Indessen haben in der Praxis des liturgischen Gesanges die Quadratnoten nie eine solch abgemessene Tondauer bedeutet und ebenfalls deuten sie diese auch jetzt nicht an. Über die Quadratnoten kann man sagen, daß eine ganze Note (Takt) eine lange, die

I) Siehe Bl. 14 b und Komm. 20.

II) Prolegomena, Ss. XIX–XX. – Razumóvskij: Teorija, S. 30.

III) Komm. 31. – Razumóvskij: S. 283. – Metálov: Azbuka, S. 11.

IV) Kalášnjikov: Azbuka, S. 4, Nr. 2.

V) Smolénskij: Azbuka, Ss. 6, 21.

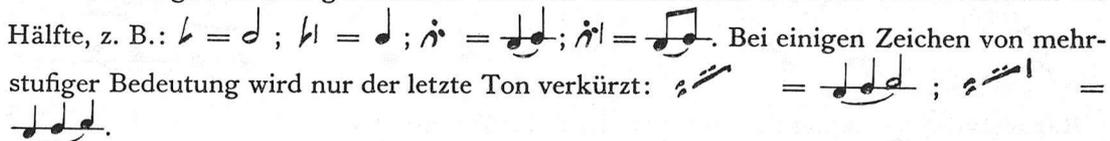
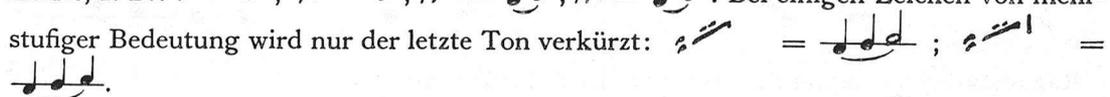
VI) Bei der Ausführung der Übertragung in die linierte Notation singt man gewöhnlich in *alla breve*, praktisch also den Krjuk (etwa = halbe Note) auf einen Schlag. Die Koordination der ganzen Note der QN ( $\text{—} \text{—}$ , Takt) mit  $\text{—} \text{—} = 4$  Schläge entspricht nicht der Anweisung des Theoretikers des 17. Jhs., Nikolaj Diléckij (Smolénskij, S. V.: *Musikijskaja grammatika Nikolaja Dileckago*. St.-Petersburg 1910, S. 56). Diléckij rechnet eine ganze Note (Takt) als *zwei* Handbewegungen: zuerst *aufwärts* und dann *abwärts*; eine Handbewegung: *aufwärts* oder *abwärts* – als einen Halbtakt ( $\text{—} = \text{—}$ ). Dementsprechend wäre die ganze Note der QN in Wirklichkeit nicht unserer  $\frac{4}{4}$ -Note, sondern unserer halben Note gleich. Daher wäre es richtiger, die Statija  $\text{—} \text{—}$  in der QN als  $\text{—} \text{—}$ , in der modernen Notation aber als  $\text{—}$  zu deuten. Wir behalten aber die traditionelle Koordination: Statija = Takt = ganze Note, mit der Bemerkung, daß bei der Ausführung die ganze Note (entsprechend der Anweisung von Diléckij) als eine Halbenote gewertet werden muß.

schwarze Note (Viertelnote) – eine kürzere Tondauer bedeutet und eine weiße (Halbnote) – eine mittlere Tondauer“<sup>I)</sup>

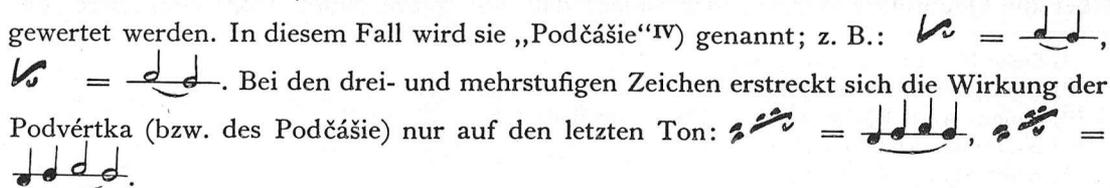
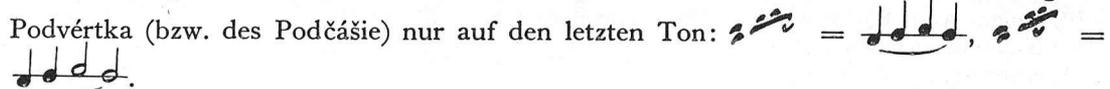
Das Tempo der Ausführung ist bei verschiedenen Gruppen der Altgläubigen, auch regionalen, sehr unterschiedlich. So singen z. B. die Altgläubigen-Popovcy am Rogóžskij-Friedhof zu Moskau im bedeutend schnellerem Tempo als die Altgläubigen-Bezpopovcy. Es ist äußerst schwer die metronomischen Werte der einzelnen Neumen zu bestimmen, weil das Zeitmaß eines Tones vom Text abhängig ist und sogar für die gleiche Neume innerhalb einer Phrase variieren kann. Von einem aequalischen Singen kann keine Rede sein. So konnten im Gesang einer Gruppe der Altgläubigen-Bezpopovcy, die bei einer Durchreise von China nach Brasilien 1961 in Rom eintraf,<sup>II)</sup> folgende approximativen metronomischen Werte festgestellt werden:

1) Bei den Hirmen des Sonntags-Kanons des I. KT, der Krjuk = etwa MM 54–60; bei den Hirmen des Karsamstags-Kanons im VI. KT – etwa 72–76; in den Polyeleos-Psalmen – etwa um 96.

2) Beim Psalmodieren recto tono: eine Silbe (Stopíca) unterschiedlich, im Durchschnitt MM = 192–208; bei der Rezitation des 40fachen „Góspodi pomíluj“ („Kyrie eleison“) – 2 Silben (= zwei Stopícy) MM = etwa 144.

6. Otsěčka (oder Otsěka) ist ein dünner senkrechter Strich in Schwarz, der rechts nach dem Gesangszeichen geschrieben wird. Er verkürzt den Wert der Töne etwa um die Hälfte, z. B.: . Bei einigen Zeichen von mehrstufiger Bedeutung wird nur der letzte Ton verkürzt: .

Ottjážka (oder Zadéržka) ist ein Punkt rechts nach dem Zeichen, darüber im Komm. 31.

Podvértka (wird in der St.-N. B nicht selten rot geschrieben)<sup>III)</sup> wird unterhalb des Gesangszeichens geschrieben und teilt seinen Ton in zwei Töne, im gebundenen Sekundschritt abwärts, wobei a) falls die Podvértka unter dem rechten Teil des Zeichens steht, – als zwei Viertelnoten, b) wenn aber unter der Mitte des Zeichens – als zwei halbe Noten gewertet werden. In diesem Fall wird sie „Podčásie“<sup>IV)</sup> genannt; z. B.: . Bei den drei- und mehrstufigen Zeichen erstreckt sich die Wirkung der Podvértka (bzw. des Podčásie) nur auf den letzten Ton: .

Über das Podčásie als selbständiges Gesangszeichen – im Komm. 30. – Über weitere Hilfszeichen – siehe Kommentare 39 („Óblačko“) und 49 („Soróč’ja nóžka“).

I) Razumóvskij: Teorija, S. 30.

II) Bei dieser Gelegenheit möchte ich meinen herzlichen Dank dem Dom. Ludwig Pichler, S. J. im Collegium Russicum, Rom, und dem Dom. Irenäus Totzke, OSB, sagen, die haben diesen Gesang auf dem Tonband aufgenommen und mir zur Verfügung gestellt. *J. v. G.*

III) Kalášnikov (Azbuca, S. 2) rechnet die Podvértka zu den roten Zeichen.

IV) Komm. 29.

## 7. Zum Zeichen (Paraklit).

Die musikalische Bedeutung des Paraklit ist ein Ton im Werte einer halben Note, und praktisch gleicht sie dem Krjuk;<sup>I)</sup> der Ton wird durch die Thbn angegeben. Die Funktion<sup>II)</sup> des Paraklit ist es, den Anfang einer musikalischen Phrase anzuzeigen.<sup>III)</sup>

Der Paraklit gehört zu den ältesten Zeichen der St.-N. In den ältesten Hss (z. B. in *Fragmenta Chiliandarica*, 8r/10, 8v/14, u. a.) erscheint er auch nicht immer am Anfang, sondern auch in der Mitte einer Phrase als ein ausgesprochenes Gesangszeichen, dagegen in der St.-N. A, B und C nur am Anfang einer musikalischen Phrase.

Namen und graphische Formen stammen aus dem byzantinischen System, und zwar: a) aus der Ekphonetischen Notation: *παρακλητικὴ* – und *παρακλητική*, b) aus der Gesangsnotation, wo er zu den chironomischen Zeichen gehört.<sup>IV)</sup> Auch im Inventar der alt-russischen ekphonetischen Zeichen tritt der Paraklit auf.<sup>V)</sup> Die Bezeichnung leitet Carsten Høeg von *παρακλίνω*<sup>VI)</sup> ab und deutet es als „accent incliné“, als ein Melisma, vergleichbar etwa einem Triller bei der *lectio solemnis*. In der byzantinischen Gesangsnotation dagegen hat *παρακλητικὴ* die Bedeutung eines tonlosen Ausführungszeichens, welches über eine Gruppe Neumen geschrieben wird, die *legato* und mit Andacht ausgeführt werden müssen.<sup>VII)</sup> Nun hat der Paraklit in der St.-N. A, B und C ausgesprochen die Bedeutung eines selbständigen tonhaften Gesangszeichens, immer am Anfang einer Phrase. Deswegen kann man den Ausdruck: „erstes Zeichen“ so verstehen, daß der Paraklit eben ein Anfangszeichen ist. Man kann vermuten, daß der Paraklit in die St.-N. aus der ekphonetischen (wo er eine gewisse tonale Bedeutung haben konnte) übernommen wurde. Die ursprüngliche chironomische (atone) Bedeutung des Paraklits<sup>VIII)</sup> in der byzantinischen Gesangsnotation kann sich in der St.-N. mit der Intonations-Bedeutung dieses Zeichens in der ekphonetischen Notation vereinigt haben; später aber wurde der Ausführungsunterschied zwischen dem Paraklit und dem Krjuk vergessen (oder vernachlässigt), wodurch die beiden Zeichen gleichgestellt wurden mit dem Unterschied, daß der Paraklit seine Stelle nur am Anfang der Zeile behielt. Dementsprechend kann sich seine ursprüngliche Ausführung durch eine gewisse Unstabilität der Intonierung („accent incliné“) von der festen Intonation des Krjucks (*κρεμαστή*, „accent suspendu“)<sup>IX)</sup> unterschieden haben. So merkt man z. B. bei vielen russischen Kirchensängern („D’jački“)<sup>X)</sup> eine un stabile Intonierung des Anfangs-

I) Komm. 8.

II) In Ergänzung der bisherigen Abhandlungen über die St.-N. (siehe Literatur-Verzeichnis in den Prolegomena), wo nur von der musikalischen (tonalen und mensuralen) Bedeutung die Rede war, erweist es sich als notwendig, die Zeichen unter dem Aspekt ihrer Funktion zu betrachten. Es gibt eine Reihe von Zeichen mit gleicher musikalischer Bedeutung, die aber verschiedene Funktionen im System der Neumen haben. Bei der Entzifferung der St.-N. vom Typus C, wo man keinen Anhaltspunkt für die Intonation hat, besitzt die Funktion der Gesangszeichen eine sehr große Bedeutung.

III) Nicht selten wird der Paraklit durch den Krjuk vertreten; auch beginnen viele Phrasen mit anderen Zeichen.

IV) Tiby, S. 84, tav. III. – Tardo, Ss. 292, 294.

V) Koschmieder: *Ekphon.*, S. 25. – Findejzen, I, S. 85.

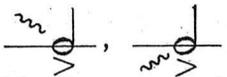
VI) Carsten Høeg, S. 28/6. – Tiby, S. 71, tav. I.

VII) Im *Cod. Coislin 220*. erscheint *παρακλητική* auch als Anfangszeichen eines Gesanges, immer mit einem anderen vorangehenden Zeichen, weswegen sie hier chironomische Bedeutung haben muß. – Koschmieder I, 14/11, 18/3, 4. u. a. – Coislin, 52r/3, 8, 11, 13, u. a.

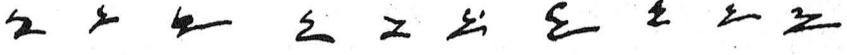
VIII) *παρακλητική* von *παρακλέω*. Tillyard, S. 27.

IX) Komm. 8.

X) D’jački (Diminutiv von „D’jaki, abgeleitet von „Diákon“) werden bei den Russen und Ukrainern alle Kirchensänger, die nicht einem nach westlichen Muster organisierten und geschulten (vorwiegend ge-

tones: der Sänger gelangt zu dem Anfangston nach einer Art Schwankung in Mikrointervallen um den Anfangston, etwa wie , u. ä. Man nennt eine solche Intonation „s podbězdom“, d. h. „mit Zufahrt“, was man als „accent incliné“ charakterisieren kann.

Palaeographische Formen des Paraklits: I)

11. und 12. Jh.: 

13. Jh.: 

14. Jh.: 

15. Jh.: 

16. Jh.: 

17. und spätere Jh.: 

### 8. Zum Zeichen (*Krjuk prostój*)

Die musikalische Bedeutung des Krjuks ist ein Ton im Wert etwa einer halben Note, er wird durch die Thbn angegeben. Die Funktion des Krjuks ist es (wenigstens in der St.-N. A und B) – die musikalisch betonte Silbe (seltener eine unbetonte vor einer stark betonten, die im Gegensatz zur gleichmäßigen, nicht hervorgehoben durch eine reichere melodische Bewegung oder einen längeren Ton herausgehoben wird) zu zeigen.<sup>II)</sup> Dementsprechend kann der Krjuk sowohl am Anfang wie (vorwiegend) in der Mitte der Phrase stehen. Die Bezeichnung stammt von der äußeren Form („Krjuk“ – „Haken“ – „Anhänger“) ist aber zugleich eine Übersetzung der Bezeichnung *κρεμαστή* – des graphisch gleichen Zeichens in der byzantinischen ekphonetischen Notation.<sup>III)</sup> Carsten Høeg deutet diese Bezeichnung als „accent suspendu“; nach seiner Meinung werden die Textphrasen, die zwischen zwei *κρεμασταί* eingeschlossen sind, in einem etwas höheren Ton als die anderen gelesen.<sup>IV)</sup> Die Ableitung der Bezeichnung vom griechischen *κρούω*<sup>V)</sup> ist wenig glaubhaft. Auch der Krjuk gehört der altrussischen ekphonetischen Notation an.<sup>VI)</sup>

mischten) Chor angehören. Diese letzten werden als „Pěvčie“ („Chorsänger“) bezeichnet. Demnach: D'jakí – Mitglieder der Kantorei, Pěvčie – Mitglieder des Chores. Über die D'jakí – siehe bei Golubinskij Ia, Ss. 462 ff.

I) Der Paraklit gehört auch in die P.-N. und in die D.-N., wo er die konventionelle Bedeutung einer ganzen Note hat. Kalášnikov: demest., Nr. 37. – Razumóvskij III, S. 327/1. – Alle Beispiele sind aus den Tabellen in Metálov: Simiografija, entnommen.

II) z. B.: Koschmieder I, 15/2, 51/6, u. a. – Smolénskij: Azbuka, Tabellen, Zz. Nr. 20, 29, 30, u. a., S. 78. – Metálov: Azbuka, S. 8.

III) Metálov: Simiografija, S. 43. – Carsten Høeg, Ss. 19, 20, 30, 40.

IV) Carsten Høeg, S. 31.

V) Riesemann, Ss. 32, 67. – Metálov: Simiografija, S. 43. – Gardner: Nomenklatur, S. 304.

VI) Findejzen I, S. 85.

Laut den Anweisungen der alten Azbuki, muß der einfache Krjuk<sup>I)</sup> „etwas höher als die Zeile“ gesungen werden.<sup>II)</sup> Was unter dem Wort „Zeile“ („Stroká“) gemeint ist, wurde bis jetzt noch nicht in befriedigender Weise festgestellt. Wahrscheinlich ist es der Rezitationston „recto tono“. Eine solche Rezitation wird stellenweise im Stolp-Gesang gebraucht.<sup>III)</sup> Dementsprechend wird ein einfacher Krjuk einen etwas über den Rezitationston erhobenen Ton bedeuten.

Zusammen mit dem Paraklít gehört der Krjuk zu den ältesten Zeichen der St.-N. Der Form nach entspricht der Krjuk in seinen ältesten Gestalten den byzantinischen Gesangszeichen  $\zeta\sigma\nu$   $\checkmark$ <sup>IV)</sup> und  $\pi\epsilon\tau\alpha\sigma\tau\acute{\eta}$   $\checkmark$ .<sup>V)</sup> Wie die Bezeichnung  $\zeta\sigma\nu$  sagt, bedeutet dieses Zeichen die Wiederholung des vorangegangenen Tones. Aber der Unterschied zwischen dem  $\zeta\sigma\nu$  und dem Krjuk liegt darin, daß der Krjuk nur ausnahmsweise die Wiederholung des vorangegangenen Tones bedeutet und fast immer einen neuen Ton angibt. Die musikalische Bedeutung des Krjuks entspricht mehr der  $\pi\epsilon\tau\alpha\sigma\tau\acute{\eta}$ , die sich in ihrer alten graphischen Form von dem  $\zeta\sigma\nu$  durch die Neigung des rechten Striches unterscheidet. Die  $\pi\epsilon\tau\alpha\sigma\tau\acute{\eta}$  hat in der palaeobyzantinischen Notation dieselbe Form wie der Krjuk in den ältesten russischen Hss. und wird mit derselben Punktation<sup>VI)</sup> gebraucht. Sie bedeutet einen Ton eine Stufe höher als der Ton des vorangegangenen Zeichens, wobei der  $\pi\epsilon\tau\alpha\sigma\tau\acute{\eta}$  immer ein tieferer Ton folgt, und der Ton der  $\pi\epsilon\tau\alpha\sigma\tau\acute{\eta}$  einen scharfen Akzent bekommt.<sup>VII)</sup> Deswegen können wir annehmen, daß der Krjuk aus der byzantinischen aufgenommen wurde, und zwar: a) aus der ekphonetischen Notation als  $\kappa\rho\epsilon\mu\alpha\sigma\tau\acute{\eta}$ ; b) aus der Gesangsnotation als  $\pi\epsilon\tau\alpha\sigma\tau\acute{\eta}$  und in sich die Bedeutung der beiden Zeichen vereinigt hat.

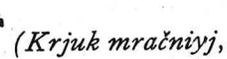
In der St.-N. B und C wird der Krjuk prostój in allen Trichorden verwendet (in der St.-N. A dagegen nur im tiefsten Tongebiet, für die Töne G, A, H).<sup>VIII)</sup>

Die palaeographischen Formen des Krjuks:

11.-14. Jh.: 

15.-16. Jh.: 

17. und spätere Jh.: 

9. Zu Zeichen  und  (*Krjuk mračnij, Krjuk světlyj und Krjuk tresvětlyj*).

Schon in den ältesten Formen der St.-N. wird der Krjuk in punktierten Formen gebraucht. Die musikalische Bedeutung aller dieser Formen in der St.-N. A, B und C ist dem einfachen (nicht punktierten) Krjuk gleich. Die Funktion ist aber verschieden. Die Funktion

I) d. h. ohne Punkte oberhalb der Balken, siehe Komm. 9.

II) Smolénskij: Azbuka, S. 73; Atlas, S. 17: „Крюкъ простый возгласити его мало выше строки.“

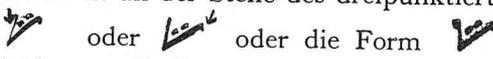
III) Die russischen Kirchensänger sagen zuweilen für eine schnelle Rezitation recto tono: „stročit“. Derselbe Ausdruck könnte auch zur Zeit des Entstehens der Lehrbücher im 16.-17. Jh. gebraucht worden sein. – Wie ich auf einem Tonband mit dem Gesang der Altgläubigen (Komm. 5) feststellen konnte, erfolgt die Rezitation (des „Pater noster“) recto tono in der Tonhöhe um Es, wobei die betonten Silben durch die Erhöhung des Tones etwa um einen Ton, ohne Verlangsamung des Tempos herausgehoben werden.

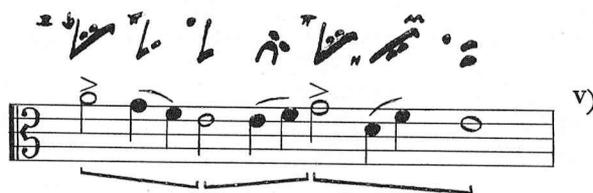
IV) Tardo, S. 267, § 2. – Tiby, S. 81, tav. II. V) Palikarova, S. 146. – Velimirović I, Ss. 100, 102.

VI) Komm. 9. – Tardo, S. 20. VII) Tardo, S. 268.

VIII) Der Krjuk prostój gehört auch zu den Zeichen der P.-N. und der D.-N., wo er als eine ganze Note gedeutet wird. Kaláshnikov: demest., Nr. 7. – Razumóvskij III, S. 335/8.

des Krjuks mit einem Punkt oberhalb des Balkens ist, die nächsthöhere leitereigene Tonstufe als die des einfachen Krjuk anzuzeigen, aber eine tiefere gegenüber dem Krjuk mit zwei Punkten. Also, die Funktion der Punkte oberhalb des Balkens ist es, die Tonstufenverhältnisse des betreffenden Krjuk gegenüber den Tönen der benachbarten Zeichen anzuzeigen. *Hier liegt der Hauptunterschied zwischen der St.-N. A und B.*<sup>I)</sup> In der St.-N. A bedeutet die Zahl der Punkte beim Krjuk die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Tongebiet. „Mráčnyj Krjuk“ (mit einem Punkt) wird nur für die Töne c, d und e (also im „dunklen“ Tongebiet), der mit zwei Punkten, „světlyj Krjuk“, nur für die Töne f, g und a, und der Krjuk mit drei Punkten („tresvětlyj Krjuk“) nur für die Töne b, c' und d' gebraucht. In der St.-N. B dagegen, wie man es schon auf dem Bl. 12 b–13 a–b merken kann, entsprechen die Thbn der oben erwähnten Gruppierung nach Tongebieten nicht: jede dieser Varianten des Krjuks kann gelegentlich in jedem Tongebiet erscheinen. So *zeigt ein Krjuk mit zwei Punkten eine höhere Tonstufe als vor oder nach ihm stehender Krjuk mit einem Punkt, unabhängig von dem Tongebiet.*<sup>II)</sup> Außerdem hat der světlyj Krjuk die Funktion, den höchsten Stützpunkt der melodischen Linie oder ihres Abschnittes anzuzeigen und wird meistens zwei Tonstufen höher als der Ausgangs- oder Schlußton des betreffenden Abschnittes gesungen.<sup>III)</sup>

In den Hss. der St.-N. B, besonders in denen, die ursprünglich zu der St.-N. C gehörten, erscheint an der Stelle des dreipunktigen Krjuks der Krjuk světlyj mit Soróč'ja nóžka:  oder die Form .<sup>IV)</sup> Sie entspricht dem tresvětlyj Krjuk und bedeutet wie dieser die vierte Tonstufe von einem tiefen tonalen Stützpunkt der Melodie aus:



Die Anweisungen in alten Lehrbüchern stimmen mit dem hier angeführten Prinzip der Anwendung der punktierten Formen des Krjuks vollkommen überein: „den mráčnyj [Krjuk] wiederum etwas höher als den prostój [Krjuk singen]“, – „den světlyj Krjuk – höher als den mráčnyj“, – „den tresvětlyj Krjuk – höher als den světlyj“.<sup>V)</sup> Daß die Punctuation wahrscheinlich ursprünglich nicht mit den Tongebieten verbunden wurde, sondern sich auf die Höherverhältnisse bezog, sieht man aus der Bezeichnung der Punkte: ein Punkt wurde „Mrak“ (Dunkelheit, Finsternis), zwei Punkte – „Svět“ (Licht) und drei Punkte –

<sup>I)</sup> Gardner: Orthographie, Ss. 202–208; Tropierung, Ss. 106–110.

<sup>II)</sup> In der St.-N. A wird die zweite Stufe eines Tongebietes durch ein kleines Pünktchen auf der halben Höhe des nach oben gerichteten Striches des Zeichens markiert: , die dritte Stufe durch dasselbe Pünktchen auf der Spitze dieser Linie: . Außerdem wird in einigen, späteren, Hss. der St.-N. A auch die erste Stufe eines Tongebietes (die sonst nie markiert wird) durch das gleiche Pünktchen unten am Fuß dieser Linie markiert:  (Smolénskij: Atlas, S. 102). Die St.-N. B kennt weder die Gruppierung der punktierten Formen des Krjuks nach Tongebieten, noch die Markierung der Stufen innerhalb des Tongebietes.

<sup>III)</sup> Beispiele: Teil I: Lico Nr. 7 (I KT), Auflösung; I. KT: Zz. 1, 2, 4, 51, 75 (Auflösung), 78 (Auflösung); II. KT: Zz. 32 (Auflösung), 65, u. a.

<sup>IV)</sup> Man kann annehmen, daß  eine skriptorische Variante für  ist, die durch die Vereinfachung der Soróč'ja nóžka zu einem Punkt entstand. <sup>V)</sup> Bresl. f. 88r.

<sup>VI)</sup> „Мрачный [крюкъ] паки простаго повыше [возгласити]“. – „Свѣтлый крюкъ мрачнаго повыше“, – „Тресвѣтлый крюкъ свѣтлаго повыше“. – Smolénskij: Atlas, S. 17; Azbuka, S. 63.

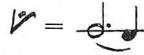
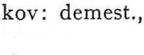
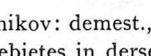
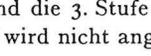
„Tresvět“ (dreifaches Licht, drei Lichter) genannt.<sup>I)</sup> Deswegen wird der unpunktierte Krjuk „prostój“ – ‚einfacher‘, genannt, was die graphische Form aber nicht die tonalen Verhältnisse oder die *Tessitur* charakterisiert. Der Krjuk tresvětlyj erscheint erst in der Mitte des 16. Jhs., meist an den Stellen, wo in älteren Hss. der Krjuk mit Soróč'ja nóžka stand.<sup>II)</sup>

### 10. Zum Zeichen (Stopíca)

Die musikalische Bedeutung der Stopíca ist dem Krjuk etwa gleich: ein Ton im Werte einer halben Note; die Tonhöhe wird durch den Thbn präzisiert.<sup>III)</sup> Der Funktion nach ist die Stopíca eigentlich ein Rezitativzeichen. Als solches wird sie besonders an jenen Stellen der melodischen Phrase verwendet, die wegen der verschiedenen Silbenzahl gegenüber der Musterform dieser Melodie erweitert werden müssen.<sup>IV)</sup> Im Gegensatz zu dem Krjuk wird die Stopíca vorwiegend auf den unbetonten Silben verwendet. Meistens wird die Stopíca nach einer Statijá světlaja oder mráčnaja, nach dem Krjuk světlyj,<sup>V)</sup> nach der Strělá světlaja<sup>VI)</sup> um eine Stufe tiefer als ihr vorhergehender Ton gesungen. Eine Reihe der Stopícy, die einem von diesen Zeichen folgt, wird a) entweder auf der gleichen Tonstufe wie der letzte Ton des vorangegangenen Zeichens,<sup>VII)</sup> oder es werden b) die zwei ersten Stopícy jede um eine Tonstufe tiefer als der letzte Ton des vorangegangenen Zeichens gesungen, wobei der Rezitationston sich erst mit der zweiten Stopíca (seltener mit der ersten) stabilisiert.<sup>VIII)</sup> Damit bedeutet eine Reihe der Stopícy nicht immer ein Rezitativ recto tono, sondern kann eine Rezitation auf benachbarten Tonstufen (ein melodisch „gebogenes“ Rezitativ) bedeuten. Dagegen hat die Stopíca oft nach der Zapjatája<sup>IX)</sup> und nach der Statijá prostája<sup>X)</sup> die Bedeutung, eine Tonstufe höher als der Ton dieser Zeichen, (nach der Zapjatája s Kryžem<sup>XI)</sup> zuweilen sogar zwei Stufen (eine Terz) höher, anzuzeigen.<sup>XII)</sup>

Das Wort „Stopíca“ ist ein Diminutiv von „Stopá“ – „Fuß“ und diese Bezeichnung bringt die Idee eines gleichmäßigen Schreitens zum Ausdruck, was der Funktion dieses

I) Smolénskij: Azbuka, S. 56.

II) Angenommen daß der Krjuk der πεταστή entspricht, dann kann der Krjuk světlyj diesem Zeichen mit κέντηματα entsprechen, was  bedeuten wird. Der Krjuk mráčnyj wird seine Parallele in der πεταστή mit κέντημα heben, was  bedeutet und der Bedeutung des Krjuk mráčnyj in der St.-N. B und C widerspricht (siehe: Tardo, S. 271). – Die punktierten Krjuki werden auch in der P.-N. und D.-N. gebraucht, wobei in dieser letzten Notation verschiedene zweistufige Bedeutung haben:  =  (Kalášnikov: demest., Nr. 14 a. – Razumóvskij III, S. 337/6),  =  (Kalášnikov: demest., Nr. 16 b. – Razumóvskij III, S. 338/6);  =  (Kalášnikov: demest., Nr. 17 a).

III) In der St.-N. A werden die 2. und die 3. Stufe des Tongebietes in derselben Weise wie bei dem Krjuk markiert, das Tongebiet dagegen wird nicht angegeben; die Stopíca wird in allen Tongebieten in der gleichen Form erscheinen.

IV) z. B. bei der Trope „Ométka“ (Variante: „Rafátka“), vergl. Teil I, Z. Nr. 36. und Koschmieder I, 9/5 (Grundform) und die erweiterte Form: Z. Nr. 14; Koschmieder I, 15/1, 21/5, 57/4, u. a.

V) Komm. 20, Komm. 9.

VI) Komm. 45.

VII) z. B.: Teil I, Zz. Nr. 31 im I. KT; 12, 25, 26 – im II. KT.

VIII) z. B.: Teil I, Zz. im I. KT: 7, 30; im II. KT: 42, 52; Koschmieder I, 109/19, 143/2.

IX) Komm. 11.

X) Komm. 20.

XI) Komm. 13.

XII) z. B.: Teil I, IV. KT, Z. Nr. 62.

Zeichens entspricht. Die alten Azbuki geben für die Ausführung folgende Anweisung: „Eine oder mehrere Stopícy werden einfach gesprochen.“<sup>I)</sup>

Die Stopíca gehört zu den ältesten Zeichen der St.-N. Ihre ältesten graphischen Formen entsprechen der graphischen Form des ζσον der palaeobyzantinischen Notation,<sup>II)</sup> wo dieses Zeichen eine Wiederholung des vorangegangenen Tones bedeutet. Im Gegensatz zu dem ζσον bedeutet aber die Stopíca nicht unbedingt immer eine Wiederholung des vorangegangenen Tones. Sie hat von dem ζσον seine syllabische und nicht unbedingt seine diastematische Bedeutung behalten. Charakteristisch ist für die Stopíca in den ältesten Hss. a) ihre kleine Dimension im Vergleich zu dem Krjuk; b) ihr kurzer, nach rechts gerichteter, waagerechter oder schräger Strich, der mit der Zeit immer dicker wird, während die nach oben gerichtete Linie immer dünner und länger wird, so daß in den Hss. des 16.-17. Jhs die Stopíca die Form eines Krjuks mit auf  $\frac{2}{3}$  der Länge abgeschnittenem schrägen Balken hat.<sup>III)</sup>

Palaeographische Formen der Stopíca:

11.-12. Jh.:  (im Gegensatz zu dem Krjuk:  )

13.-14. Jh.: 

15. Jh.:  (Krjuk:  ).

16. Jh.:  (Krjuk:  ).

17. und spätere Jh.:  (Krjuk:  ).

## 11. Zum Zeichen (Zapjatája)

Musikalische Bedeutung: ein Ton im Werte einer halben Note, etwa dem Krjuk und dem Paraklít gleich. Die Funktion der Zapjatája ist: den tiefsten Ton der melodischen Linie oder ihres Abschnitts anzuzeigen.<sup>IV)</sup> Die Tonhöhe wird durch Thbn angegeben.<sup>V)</sup>

<sup>I)</sup> „Стопица едина или множество ихъ просто говори“. – Smolénskij: Atlas, S. 18; Azbuka, S. 73.

<sup>II)</sup> Tiby, Reproduktionen 3. und 4. – Palikarova, Ss. 108, 146, 149.

<sup>III)</sup> Auch gehört die Stopíca zu P.-N. und D.-N., wo sie die Bedeutung einer Viertel- oder halben Note hat. (Kalášnikov: demest., Nr. 47a-b. – Razumóvskij III, S. 329/4, 5, 6).

<sup>IV)</sup> Die eventuellen Nebennoten der benachbarten Zeichen, wie z. B. an manchen Stellen der Stopíca s očkóm (Kommentar 32), werden nicht berücksichtigt.

<sup>V)</sup> In der St.-N. A wird dieses Zeichen in dem tiefsten Tongebiet nicht gebraucht. Die zweite Stufe des Tongebietes wird so: , die dritte Stufe so:  markiert. Außerdem wird in dem späteren Entwicklungsstadium manchmal auch die 1. Stufe des hellen Tongebietes (der Ton f) durch einen Punkt rechts am Fuß des Zeichens markiert:  (Kalášnikov: Azbuka, Ss. 18, 29; „Krug“, Tabelle auf Bl. 2r). Dieselbe Markierung ist für die 1. Stufe des dreimalhellen Tongebietes (Ton b) gebraucht. Die 1. Stufe des dunklen Tongebietes (Ton c) wird  markiert, die 3. Stufe des tiefsten Tongebietes (Ton H) wird  markiert. Eine solche Markierung ist in der klassischen Form der St.-N. vom Typus A unbekannt.

In jedem Fall bedeutet die Zapjatája einen um eine Stufe tieferen Ton als die Töne der benachbarten Zeichen: . I)

Die Bezeichnung stammt von der äußerlichen Form des Zeichens („Zapjatája“ – „Komma“, „Apostrof“, „virgula“). Die Anweisungen der alten Lehrbücher stimmen mit der Funktion der Zapjatája in der St.-N. B und C überein: „Die Zapjatája – aus der Tiefe zu singen“. II) Graphisch entspricht die Zapjatája in ihrer ältesten Form dem ἀπόστροφος der byzantinischen ekphonetischen und Gesangsnotation. III) In der russischen ekphonetischen Notation nennt dieses Zeichen Razumóvskij als „Podvys“ und bemerkt, daß es eine Ton-erhöhung für das mit ihm verbundene Wort verlangt. IV) Es scheint aber sicher, daß die Zapjatája nicht aus der ekphonetischen, sondern aus der palaeobyzantinischen Gesangsnotation entnommen wurde. Der ἀπόστροφος in dieser Notation zeichnet einen Ton, der eine Stufe tiefer als der ihm vorangegangene liegt, ohne jedoch den tiefsten Ton der betreffenden Melodie anzuzeigen. V) Damit entspricht die Zapjatája dem ἀπόστροφος nur insofern, als sie eine tiefere Tonstufe als die vorangegangenen Töne bedeutet, nicht aber indem sie einen nachfolgenden Aufstieg der Melodie ankündigt. VI)

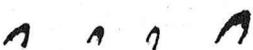
Palaeographische Formen:

11.–12. Jh.: 

13. Jh.: 

14. Jh.: 

15.–16. Jh.: 

17. und spätere Jh.: 

## 12. Zum Zeichen (Kryž)

Eine ganze Note mit Fermata am Schluß eines Gesanges. In der Mitte eines Gesanges, sei es am Schluß einer Phrase oder als selbständiges Zeichen, erscheint der Kryž in der St.-N. A, B und C nie, dagegen manchmal als Komponente gewisser chiffrierter Formen, Fity. VII) In den ältesten Hss. (z. B. im 13. Jh.) wird der Kryž als selbständiges Gesangs-

I) Ausnahme: Koschmieder I, 183/2; kann dadurch erklärt werden, daß die Thbn bei dem vorangegangenen Krjuk nicht der ursprünglichen Melodie entsprechen, die auch mit g anfangen könnte, sondern der Variante, die dem „Pomětčik“ (Schreiber der Thbn; Prolegomena, S. XXV; – Smolénskij: Notationen, S. 96) bekannt war.

II) „Запятая из ниска ея взяте“. – Smolénskij: Atlas, S. 18; Azbuka, S. 73.

III) Tiby, S. 81, tav. II. und S. 84, tav. III. – Tardo, S. 272, § 5; Palikarova, Ss. 108, 147. – Tillyard, S. 20.

IV) Findejzen I, S. 85.

V) Tiby behauptet, daß in der palaeobyzantinischen Notation die Bedeutung des ἀπόστροφος unbestimmt ist. S. 81, tav. II.

VI) In der P.-N. und in der D.-N. hat die Zapjatája dieselbe musikalische Bedeutung wie in der St.-N. – Kalášnikov: demest., Nr. 65. – Razumóvskij III, S. 233/7.

VII) Komm. 155.

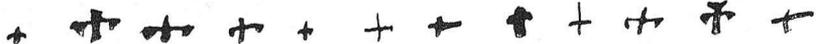
zeichen selten auch in der Mitte der Phrase gebraucht.<sup>I)</sup> Gewöhnlich wird der Kryž eine Stufe tiefer als der letzte Ton des vorangegangenen Zeichens gesungen; deshalb wird seine Tonhöhe nicht immer durch die Thbn präzisiert.<sup>II)</sup> In den Alphabeten des 16. und des 17. Jhs. wird der Kryž nicht immer angeführt. Dagegen wird mit „Kryž“ die Kombination, die in unserer Hs. ist als „Zapjatája s kryžem“ bezeichnet.<sup>III)</sup> Die Bezeichnung „Kryž“ findet sich für diese Kombination schon in den ältesten Alphabeten im 15. Jh.,<sup>IV)</sup> so daß wir einen Einfluß aus dem südwestlichen slavischen Raum vermuten („Križ“ – kroatisch: „Kreuz“) und sie nicht der polnisch-litauischen Invasion der ersten Jahrzehnte des 17. Jhs. zuschreiben können. Die Bezeichnung „Kryž“ wird von den Russen nur für die Form des Kreuzes, die für die Westkirche üblich ist, oder für ein kreuzförmiges Zeichen ohne kultische Bedeutung verwendet.<sup>V)</sup>

Von dem Zeichen  (in gerader Form) muß das Zeichen  (in schräger Form) unterschieden werden. Allerdings wurde schon in der ersten Hälfte des 17. Jhs. die Bezeichnung „Kryž“ für die gerade Schlußform  von der Kombination  (mit dem Kreuz in schräger Form) deutlich unterschieden.<sup>VI)</sup>

Der Kryž gehört zu den ältesten Zeichen der St.-N. und zu den griechischen und altrussischen ekphonetischen Notationen. In diesen beiden letzten wird er als τελεῖα bezeichnet („Schlußzeichen“).<sup>VII)</sup> In der palaeobyzantinischen Gesangsnotation ist dieses Zeichen nicht bekannt. In der mediobyzantinischen Notation wird der σταυρός (+) als ein chironomisches Zeichen gebraucht und bedeutet einen lang gezogenen Ton des Gesangszeichens, mit dem er gebunden ist, meist am Schluß der Phrase.<sup>VIII)</sup> In der ekphonetischen Notation steht die τελεῖα am Schluß einer Phrase, nicht unbedingt am Schluß des ganzen Gesanges.<sup>IX)</sup> In der Verwendung des Kryž als eines selbständigen Gesangszeichens *nur am Schluß* eines Gesangsstückes sehen wir die Eigentümlichkeit der ältesten und späteren St.-N. gegenüber der byzantinischen.<sup>X)</sup>

Palaeographische Formen:

11. Jh.: 

12.–14. Jh.: 

15.–16. Jh.: 

17. und spätere Jh.: 

<sup>I)</sup> Metálov: Simiografija, Tafel L/2 und LVI/9, nicht mit dem Zeichen  (Komm. 13) zu verwechseln!

<sup>II)</sup> Dagegen werden in den Späteren Entwicklungsstufen der St.-N. A die Stufen des Tongebietes (neben den Thbn) markiert:  für die 2. Stufe und  für die 3. Stufe des Tongebietes (siehe: Obědnica, an vielen Stellen). – Im „Krug“ wird der Kryž als Schlußzeichen des Gesanges durch den Rog  (Kommentar 161) in derselben Funktion und Bedeutung, ohne Thbn, vertreten.

<sup>III)</sup> Komm. 13.

<sup>IV)</sup> Palikarova, planche XII.

<sup>V)</sup> Gardner; Nomenklatur, Ss. 330, 306.

<sup>VI)</sup> Mon. III, f. 4 v.

<sup>VII)</sup> Koschmieder: Ekphon., S. 25.

<sup>VIII)</sup> Tardo, Ss. 294, 297.

<sup>IX)</sup> Carsten Høeg, S. 44, und dort angegebene Beispiele.

<sup>X)</sup> In der P.-N. und in D.-N. wird das Zeichen  oft in Verbindung mit anderen Zeichen gebraucht, wobei seine Bedeutung ist: jedes  zeigt einen Ton um eine Stufe tiefer an als der vorangegangene Ton, auch in demselben Kettenzeichen (über Kettenzeichen siehe: Prolegomena, S. XIV).

### 13. Zum Zeichen (*Zapjatája s Kryžem*)

In unsere Hs. wird diese Zeichenkombination in ihrer musikalischen Bedeutung dem Paraklīt (damit auch den anderen Zeichen, siehe Komm. 8–11) als eine halbe Note gleichgestellt. Dagegen deuten Razumóvskij,<sup>I)</sup> Smolénskij<sup>II)</sup> und Metálov<sup>III)</sup> sie als eine ganze Note, Kalášnikov – als eine  $\frac{3}{4}$  Note.<sup>IV)</sup> Die alten Alphabete geben für dieses Zeichen eine genügend klare Anweisung im Zusammenhang mit der Zapjatája:<sup>V)</sup> „Die Zapjatája ist aus der Tiefe zu singen, der Kryž aber noch viel tiefer als diese“.<sup>VI)</sup> Als „Kryž“ wird hier die Kombination: Zapjatája + Kryž, wie es in alten Alphabeten steht,<sup>VII)</sup> gemeint. Damit ist die ursprüngliche Bedeutung und die Funktion dieses kombinierten Zeichens in der St.-N. B und C *nicht eine mensurale* (wie bei den oben genannten Autoren), sondern eine *Tonale*, und zwar eines Tones tieferer Tonstufe, als alle anderen nachfolgenden oder vorangegangenen Töne der melodischen Phrase oder ihres Abschnittes, auch tiefer als der durch die Zapjatája fixierte Ton. Deswegen steht auch dieses Zeichen vorwiegend am Anfang einer melodischen Phrase. Der Ton wird nicht immer durch die Thbn präzisiert.

Obwohl dieses Zeichen oft (laut den Thbn) nur eine Stufe tiefer als ein ihm benachbarter Krjuk světyj gesungen wird (z. B.: I Teil, I. KT, Z. Nr. 53), ist es wohl möglich, daß ursprünglich der Ton dieses Zeichens noch tiefer gewesen ist, z. B. ein H oder sogar ein A. Bei der Einführung der Thbn kann die diastematische Bedeutung des Zeichens vergessen worden sein, weil für die Diastematik nunmehr die Thbn dienten; bei dem Zeichen blieb also nur seine mensurale Bedeutung, die als eine Ausdehnung des Tones verstanden wurde.

Obwohl in der Hss der St.-N. B die Form des Kreuzes bei der Zapjatája dieselbe ist wie die des Kryž als Schlußzeichen, scheint doch die ganze Kombination ein selbständiges Zeichen zu sein, weil in älteren Hss. und in der St.-N. C das Kreuz bei der Zapjatája immer in schräger Form gebraucht wird; außerdem wird, wie gesagt (Komm. 12), diese Kombination als „Kryž“ bezeichnet. Als selbständiges Zeichen wird es in den ältesten Hss. der St.-N. gebraucht, sowohl am Anfang der Phrase<sup>VIII)</sup> wie in der Mitte,<sup>IX)</sup> wobei die Schräge Form des Kreuzes auf derselben Seite der Hs. erscheint wie die gerade Form, die am Schluß des Gesanges verwendet wird, ein Beweis, daß es sich nicht um identische Zeichen handelt. Die schräge Form wird in den ältesten Hss. der St.-N. auch als selbständiges Zeichen in der Mitte der Phrase gebraucht neben dem  am Schluß des Gesanges.<sup>X)</sup>

Die gerade Form des Kreuzes in dieser Kombination erscheint erst etwa im 16. Jh., und dann wird die schräge Form der geraden Form skriptorisch gleichgestellt, obwohl es sich deutlich um zwei verschiedene Zeichen handelt. So ist anzunehmen, daß die Zapjatája s kryžem (oder nach älterer Nomenklatur: der Kryž) nicht Zapjatája mit dem Kryž-Schlußzeichen, sondern eine Zapjatája mit einem anderen Zeichen ist. Dieses andere

I) III, S. 270.

II) Azbuka, S. 65.

III) Azbuka, S. 32, vergl. mit ebenda S. 13, wo er dieses Zeichen als eine halbe Note deutet.

IV) Azbuka, S. 4, § 14.

V) Komm. 11.

VI) „Запятая из ниска ея взяте а крьжъ и сего вельми ниже“. – Smolénskij: Atlas, S.18; Azbuka, S. 73.

VII) Metálov: Simiografija, Taf. XCV; Palikarova, planche XIIIb.

VIII) z. B.: Fragmenta A, ff. 2v, 12r, 26v, u. a.

IX) z. B.: Fragmenta A, ff. 32v, 33r, u. a.

X) Metálov: Simiografija, Taf. XXIII links, Z. 10, 13; Z. 15, 4, 9 rechts.

Zeichen könnte die χαμηλή der byzantinischen Notation sein, die dieselbe graphische Form wie unser Zeichen hat:  $\succ^*$  und  $\chi$ .<sup>I)</sup> Seine Bedeutung ist ein Ton um eine Quart oder um eine Quint tiefer als der ihm vorangegangene Ton. Auch der Funktion nach sind die χαμηλή und die Zapjatája s Krýžem paralleler zueinander: beide zeigen einen tiefsten Ton an. Indessen hat das Chamílo der St.-N. eine ganz andere melodische Bedeutung und eine ganz andere Graphik als χαμηλή der byzantinischen Notation.<sup>II)</sup>

In der St.-N. B zeigt die Zapjatája s krýžem (laut den Thbn) meistens einen Ton an, der um eine Quart tiefer als der höchste ihm nachfolgende<sup>III)</sup> oder ihm vorangehende Ton<sup>IV)</sup> der melodischen Phrase oder ihres Abschnitts ist.

Palaeographische Formen:

11.-12. Jh.:  $\succ\chi \succ\chi \succ\chi \succ\chi \succ\chi \succ\chi$  (neben  $\dagger \dagger$ , auch  $\chi\succ$ ).

13. Jh.:  $\succ\chi \succ\chi \succ\chi$  (neben  $\dagger$ ;  $\chi$  als selbständiges Gesangszeichen).

14. Jh.:  $\succ\chi \succ\chi \succ\chi \succ\chi \succ\chi$  (auch in der Mitte der Phrase).

15. Jh.:  $\succ\chi \dagger \dagger \dagger \dagger \dagger \dagger \dagger$

16. Jh.:  $\dagger \dagger \dagger \dagger \dagger \dagger \dagger \dagger \dagger \dagger \dagger$

17. und spätere Jh.:  $\dagger \dagger \dagger \dagger \dagger$

#### 14. Zum Zeichen $\mathfrak{b}$ (Čeljústka)

Eine Kombination der Stopíca mit der Zapjatája. Musikalische Bedeutung: ein Ton im Werte etwa einer halben Note. Der Ton wird (nicht immer) durch die Thbn angegeben, und wird tiefer als die ihm vorangegangenen Töne gesungen. Die Funktion der Čeljústka und ihre ursprüngliche Bedeutung sind unklar. Im Codex Premisliensis (einem Hirmologion, wahrscheinlich aus dem 16. Jh., der Staatsbibliothek zu Warschau, St.-N. C), steht im Hirmos der I. Ode des IV. KT. die Čeljústka dort, wo im Bresl. und im Mon. I (Teil I, IV. KT, Z. Nr. 9), im Mon. III, f. 93 v, u. a., die Stopíca s očkóm steht. Wir stellen diese Stellen parallel; obere Zeile: Bresl. f. 33 r, untere Zeile – Premisl. f. 42 r:

"  $\mathfrak{b} \mathfrak{b} \mathfrak{b} \mathfrak{b} \mathfrak{b} \mathfrak{b} \mathfrak{b} \mathfrak{b}$   
 $\mathfrak{b} \mathfrak{b} \mathfrak{b} \mathfrak{b} \mathfrak{b} \mathfrak{b} \mathfrak{b} \mathfrak{b}$   
 МО РА ЧЕР МНА ГО ПОУ ЧИ НОУ

Es kann sein, daß es die ursprüngliche Bedeutung und Funktion der Čeljústka ist. (Leider konnte ich nicht die Photokopie der ganzen Hs. bekommen). Die Čeljústka wird am Schluß

I) Tiby, tav. II, III. – Tardo, S. 273/5.

II) Komm. 43.

III) z. B.: Koschmieder I, 65/6, 69/2, u. a.

IV) z. B.: Koschmieder I, 41/7.

einer melodischen Wendung gebraucht. Sie findet sich schon in den ältesten Hss. der St.-N., wo sie als selbständiges Gesangszeichen, auch zuweilen in der Mitte der Phrase, gebraucht wird. In der St.-N. A, B und C wird die Čeljustka sehr selten gebraucht.<sup>1)</sup>

Die Bezeichnung stammt wahrscheinlich von der äußeren Form des Zeichens in den älteren Hss.

Palaeographische Formen:

- 11.-12. Jh.: 
- 13.-14. Jh.: 
15. Jh.: 
16. Jh.: 
17. und spätere Jh.: 

### 15. Zum Zeichen (Pálka)

Musikalische Bedeutung: eine Tondauer im Werte von einer halben Note.<sup>II)</sup> So wird die Pálka in der Q.-N. gedeutet. Die Tonhöhe wird durch die Thbn angegeben.<sup>III)</sup> Aber die musikalische Bedeutung und die Funktion der Pálka können auch verschieden sein.<sup>IV)</sup>

Die Pálka gehört zu den ältesten Zeichen der St.-N. und hat Parallelen in der βαρεῖα der ekphonetischen Notation.<sup>V)</sup> Für die palaeobyzantinische Gesangsnotation ist die musikalische Bedeutung der βαρεῖα nach Tiby unbestimmt;<sup>VI)</sup> dagegen gehört die βαρεῖα in der mediobyzantinischen Notation zu den „emphatischen“ oder chironomischen Zeichen – also ohne tonale Bedeutung und nur in Verbindung mit anderen Zeichen.<sup>VII)</sup> Dagegen erscheint schon in der ältesten St.-N. die Pálka als ein selbständiges Gesangszeichen, wie in der palaeobyzantinischen Notation.

Der Ursprung der Pálka – βαρεῖα – soll der Gravis, also ein Akzent mit fallendem Ton, sein. Man kann vermuten, daß dieser decrescendierende Ton sich mit der Zeit zu einem Nebenton entwickelte, weswegen die Pálka eine zweistufige Bedeutung bekommen hat (siehe Komm. 32). Die Anweisung in alten Lehrbüchern ist unklar: „Die einfache Pálka

<sup>I)</sup> In der D.-N. bedeutet dieses Zeichen . Kalášnikov: demest., Nr. 43; – Razumóvskij III, S. 329/8.

<sup>II)</sup> Metálov: Azbuka, Ss. 9, 32. – Smolénskij: Azbuka, S. 69; – Razumóvskij III, S. 270/18. – Kalášnikov: Azbuka, S. 6, Nr. 24.

<sup>III)</sup> In der St.-N. A wird die Pálka nur in den beiden mittleren Tongebieten in der gleichen Form gebraucht, wobei nur die Stufen des Tongebietes markiert werden:  die zweite und  die dritte.

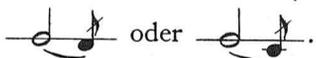
<sup>IV)</sup> Komm. 16 und 32.

<sup>V)</sup> Carsten Høeg, S. 39 – als Wortakzent mit sinkendem Ton. – Findejzen I, Ss. 85–88. – Tiby, tav. 1.

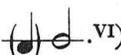
<sup>VI)</sup> Tav. II.

<sup>VII)</sup> Tiby, tav. III. – Tardo, Ss. 292–294. – Tillyard, S. 26.

wird etwas gebogen gesungen.<sup>I)</sup> Dementsprechend kann man vermuten, daß die Pálka mit einem leichten Nachschlag abwärts nach dem Hauptton ausgeführt wurde, etwa wie



Die Bezeichnung stammt von der äußerlichen Form des Zeichens. Die Pálka wird nicht als erstes Zeichen der Zeile oder als Schlußzeichen gebraucht; alterierte Formen, wie z. B. „Pálka vzdérgnutaja“<sup>II)</sup> oder „Pálka tíchaja“ (siehe weiter unten) sind Ausnahmen. So kann die Pálka als ein Mittelzeichen bei aufsteigender, vorwiegend aber bei absteigender Melodiebewegung erscheinen, zuweilen auch den höchsten Ton des Abschnittes der melodischen Linie, hauptsächlich in Kadenzen, anzeigen.

In den Hss der St.-N. B und besonders C, findet sich die punktierte Form der Pálka:  als „Pálka tíchaja“, die einen Ton etwa im Werte einer ganzen oder einer  $\frac{3}{4}$  Note bedeutet,<sup>III)</sup> und  als „Pálka mráčnaja“.<sup>IV)</sup> Die Anweisung von Mézenec betreffend die Kombination  (wobei dieses Zeichen „aus der Tiefe nach oben“ gesungen wird)<sup>V)</sup> läßt vermuten, daß die Form  einen höheren Ton als der ihm vorangegangene bedeutete, etwa wie .<sup>VI)</sup>

Palaeographische Formen der Pálka:

11.–15. Jh.: 

16. Jh.: 

17. und spätere Jh.: 

|

16. Mit dem Ausdruck „Umstände“ sind die konventionellen Zeichenfolgen gemeint, die sogenannten „Popěvki“ (Tropen, Komm. 72), „Líca“ und „Fíty“ – chiffrierte Wendungen (Komm. 155).

### 17. Zum Zeichen (Ključ)

Diese Kombination des Krjuks mit dem Kryž wird in der St.-N. sehr selten gebraucht, und zwar fast nur in der Trope „Kolesó“.<sup>VII)</sup> Seine musikalische Bedeutung: etwa eine

<sup>I)</sup> „Палка простая поется выгнути мало“, wobei bemerkt wird, daß die Stopica s očkóm (Komm. 32) „mehr gebogen“ wird, Smolénskij; Atlas, S. 18.

<sup>II)</sup> Komm. 21, 63.

<sup>III)</sup> Smolénskij; Azbuka, f. 16, § 18.

<sup>IV)</sup> Smolénskij; Azbuka, S. 72. – In den alten Azbuki (z. B.: Metálov: Simiografija, Taf. XCV) wird diese Form als „Pálka světlaja“ bezeichnet. Die Bedeutung dieser Formen ist noch unklar.

<sup>V)</sup> Smolénskij; Azbuka, f. 16, § 19. – Vergl. Komm. 27.

<sup>VI)</sup> In der P.-N. und in der D.-N. hat die Pálka die Bedeutung einer ganzen Note. – Kalášnikov: demest., Nr. 5. – Razumóvskij III, S. 329/3.

<sup>VII)</sup> Komm. 67, 92, 122, 268, 371, 472, 491, 673, 701, 758, 793, und 998.

ganze Note; der Ton wird nicht immer durch ein Thb angegeben, weil es sich meistens um eine feste Zeichenfolge, die einer konstanten melodischen Formel entspricht, handelt. In den Hss. der St.-N. ist es bis etwa zum 15. Jh. so gut wie nicht gebraucht. Dagegen gehört der Ključ zu den charakteristischsten und gebräuchlichsten Zeichen der P.-N. und der D.-N., wo es die Wendung  oder  bedeutet.<sup>1)</sup>

Palaeographische Formen:

15. Jh.: 

16. Jh.:     

17. und spätere Jh.:   

### 18. Zum Zeichen (Strělá grómnaja)

Die ganze Gruppe der Semata, die Graphisch eine Kombination des schrägen dicken Balkens  mit der Statijá prostája,<sup>II)</sup> oder mit zwei Zapjatýja,<sup>III)</sup> oder mit einem von diesen Zeichen und mit dem Kryž,<sup>IV)</sup> oder mit der Složitaja,<sup>V)</sup> bildet eine Gruppe der „Strěly“<sup>VI)</sup> („Pfeile“, wahrscheinlich so wegen ihrer äußerlichen Form genannt).

Das Sema  (Wohl die ὀξεία der byzantinischen ekphonetischen und Gesangsnotationen, = ,<sup>VII)</sup> wird auch in den ältesten Formen der St.-N. als alleinstehendes Zeichen nicht gebraucht.

Beide Bezeichnungen: „Strělá grómnaja“ („donnernder Pfeil“) und „Strělá gromoglás-naja“ („lautstimmiger Pfeil“) deuten auf die Dynamik bei der Ausführung dieses Zeichens. Seine musikalische Bedeutung ist ein Ton im Werte einer ganzen Note;<sup>VIII)</sup> es kann aber auch in verschiedenen Tropen eine andere Bedeutung, und zwar eine dreistufige, haben, wobei zu dem Thb in den Hss. der St.-N. A und B die rote Káčka<sup>IX)</sup> geschrieben wird.<sup>X)</sup>

Dieses Zeichen gehört zu den ältesten Zeichen der St.-N.

Nimmt man an, daß es eine Entlehnung aus der byzantinischen Notation ist, kann man das Zeichen folgendermaßen erklären:

a) als eine Kombination der συνδεσμοί  mit ὀξεία, was etwa  bedeuten wird (so deutet es Velimírović,<sup>XI)</sup> wo er  als  überträgt);

<sup>I)</sup> Kalášnikov: demest., Nr. 153, 154. – Razumóvskij III, S. 339/5, 6.

<sup>II)</sup> Komm. 20. <sup>III)</sup> Komm. 11. <sup>IV)</sup> Komm. 12. <sup>V)</sup> Komm. 35. <sup>VI)</sup> Komm. 19, 26, 27, 45, 66.

<sup>VII)</sup> Tardo, S. 268. – Tiby, tav. I, II, III. – Tillyard, S. 19. – Carsten Høeg, Ss. 20, 27, 38.

<sup>VIII)</sup> z. B.: Teil I, I. KT, Z. Nr. 29; IV. KT: T. 6, u. a.

<sup>IX)</sup> Komm. 4.

<sup>X)</sup> z. B.: Teil I, III. KT, Zz. 54, 73; auch vierstufig aufwärts: VI. KT, Zz. 76, 103. – Smolénskij: Azbu-

ka, S. 67, und Razumóvskij III, S. 277. deuten dieses Zeichen als .

<sup>XI)</sup> Velimírović II, S. 113.

b) Die beiden Zapjatýja sind keine *συνδεσμοί*, sondern sie werden als zwei *'απόστροφοί* verstanden; daraus ergibt sich die Deutung , was der Bedeutung der Strělá grómnaja in gewissen Fällen entspricht;

c) Die beiden Zapjatýja werden als *συνδεσμοί*, die *ὄξεϊα* aber als nur ein Akzentzeichen zu den *συνδεσμοί*, ohne tonale Bedeutung verstanden. Daraus muß die Deutung  folgen, was der Bedeutung der Strělá grómnaja als einem einstufigen Zeichen entspricht.<sup>1)</sup>

Palaeographische Formen:

11.-13. Jh.:  (wobei diese Kombination von  unterschieden werden muß!)

14. Jh.: 

15.-16. Jh.: 

17. und spätere Jh.: 

Die Labilität der Bedeutung dieses Zeichens läßt vermuten, daß ihre Deutungen in der St.-N. von der Bedeutung dieses Zeichens in der ältesten St.-N. abweichen können.

### 19. Zum Zeichen (*Strělá prostája*)

Die musikalische Bedeutung: ein Ton im Werte einer ganzen Note;<sup>II)</sup> der Ton wird durch Thbn angezeigt.<sup>III)</sup> Die Funktion des Zeichens ist es, einen längeren Ton in der Mitte oder seltener am Anfang einer melodischen Phrase anzuzeigen, der entweder höher, oder tiefer als die Töne der benachbarten Semata sein kann.<sup>IV)</sup> Am Anfang der Phrase kann aber dieses Zeichen in manchen Hss auch durch die Statijá světlaja ersetzt werden und umgekehrt.<sup>V)</sup> In manchen Tropen kann die Strělá prostája zuweilen eine andere melodische Bedeutung haben.

<sup>I)</sup> In der St.-N. A bekommt dieses Zeichen keinerlei Markierung weder für die Tongebiete, noch für die Stufen derselben. Erst in späteren Hss., etwa im 18. Jh., und besonders im 19. Jh. wird die Strělá grómnaja (auch in der dreistufigen Bedeutung, so markiert: 2. Stufe: , 3. Stufe: . Zuweilen wird auch der dunkle Tongebiet markiert: , („Krug“ I, ff. 6v, 7r-v, u. a. – Obědnica, ff. 10r, 15v, u. a.).

<sup>II)</sup> Kalášnikov (Azbuca, S. 10, Nr. 77) bemerkt, daß dieses Zeichen „weich“, d. h. ohne crescendo gesungen werden muß.

<sup>III)</sup> Da die Punktation die musikalische Bedeutung dieses Zeichens ändert, werden in der St.-N. A die Tongebiete bei der Strělá prostája nicht markiert, dagegen aber die Stufen des Tongebietes: 2:  oder  und 3: .

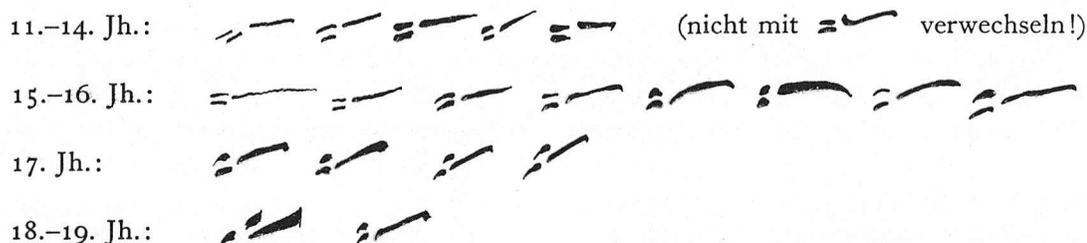
<sup>IV)</sup> z. B.: Teil I, I. KT, Zz. 55, 58; II. KT: Z. 42, u. a.

<sup>V)</sup> Koschmieder I, 59/6, vergl. mit Mon. III, 50r/12: („těm pojušče“ . . .); Koschmieder I, 71/4 – Mon. III, 59r/5: („skvoze ně . . .“).

Laut der Anweisungen in einem alten Lehrbuch soll man die Strělá prostája weder höher noch tiefer als „die Zeile“ singen.<sup>I)</sup> Dementsprechend soll die Strělá prostája den Ton der „Zeile“ anzeigen. Diese Anweisung divergiert aber mit der Angabe der Thbn, wobei man annimmt, daß die „Zeile“ den normalen Rezitationston bedeutet.<sup>II)</sup>

Die Strělá prostája gehört zu den ältesten Zeichen der St.-N. Wahrscheinlich ist es eine Kombination der διπλή<sup>III)</sup> (Statijá prostája?) mit der ὀξεία. In der palaeobyzantinischen Notation ist die Kombination  (διπλή + ὀξεία) wohl gebraucht. Es ist anzunehmen, daß die διπλή in ihrer Bedeutung als selbständiges Gesangszeichen in die St.-N. aufgenommen wurde und dort ihre ursprüngliche Bedeutung die ganze Zeit hindurch aufrecht erhalten hat; die ursprüngliche ὀξεία wurde zu einem Akzentzeichen, wodurch die Strělá prostája ihre einstufige Bedeutung bekommen hat.<sup>IV)</sup>

Palaeographische Formen:



## 20. Zu Zeichen , und (Statijá)

Die musikalische Bedeutung: Tondauer im Werte einer ganzen Note; die Tonhöhe wird (meistens) durch die Thbn angegeben. Die Funktion der Statijá in der St.-N. B und C ist für jede Form verschieden:

a) Die Statijá prostája zeigt fast immer den Schlußton einer melodischen Phrase an,<sup>V)</sup> wobei dieser Ton tiefer als die ihm vorangegangenen Töne liegt. Deshalb fehlt auch oft ein Thb bei der Schluß-Statijá prostája: ihr Ton ergibt sich aus ihrer Stellung (über Ausnahmen – siehe weiter unten).

b) Die Statijá mráčnaja steht gewöhnlich nicht als Schlußzeichen einer Phrase, meist aber als vorletztes Zeichen oder auch in der Mitte der Phrase, und wird eine Tonstufe höher als ihr nachfolgendes Schlußzeichen gesungen, jedoch gewöhnlich tiefer, als vorangegangene Töne.<sup>VI)</sup>

I) „Стрѣла простая протягнута ни ниже строки ни выше“. – Smolenskij: Atlas, S. 17.

II) Vergl. z. B.: Teil I, II. KT, Z. 23, wo zwei Strěly prostyja eine auf g, die andere auf a in derselben Phrase gesungen werden.

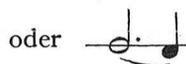
III) Über die Statija und διπλή – siehe Komm. 20.

IV) Nach Metálov (Azbuká, S. 32) wird dieses Zeichen nur im dunklen Tongebiet (Töne c, d, e) verwendet. Aber schon im „Krug“ (von den Hss. der St.-N. B zu schweigen) wird der Gebrauch dieses Zeichens nicht zu einem Tongebiet gebunden; seine Tonhöhe wird durch die Stellung zwischen anderen Zeichen bedingt. – In der P.-N. und in der D.-N. hat dieses Zeichen dieselbe Bedeutung wie in der St.-N. Kalášnikov: demest., Nr. 126; – Razumóvskij III, S. 342/7.

V) Aber nicht den Schlußton des ganzen Gesanges: hier wird sie durch den Kryž vertreten (Komm. 12).

VI) z. B.: Teil I, I. KT: Zz. 49, 28 (sonst ein seltener Fall); II. KT: Z. 2, Auflösung; Z. 89, Auflösung; Z. 20, u. a.

c) Die Statijá světlaja steht auf dem höchsten Ton des betreffenden Melodieabschnitts, sei es am Anfang, in der Mitte oder am Schluß der Phrase, – meistens auf der dritten Stufe von einem Ausgangs- oder Schlußton gerechnet.<sup>I)</sup> In dieser Stellung wird sie in manchen Hss. durch die Strělá prostája ersetzt.<sup>II)</sup> Es ist zu bemerken, daß die Statijá světlaja am Schluß einer Zeichenfolge, in bestimmten Tropen statt einer ganzen Note ein Melisma bedeuten kann.<sup>III)</sup> Auch die Statijá prostája in einigen Tropen wird zweistufig gesungen als



,<sup>IV)</sup> weswegen sie in den Hss. der St.-N. B eine rote Podvěrtka

bekommt (die in der Hss. der St.-N. A oft schon schwarz geschrieben wird); in den Hss. C dagegen fehlt die Podvěrtka ganz.<sup>V)</sup>

In den Hss. bis zu Mitte des 15. Jhs. werden oft mehrere Statijá prostýja hintereinander geschrieben,<sup>VI)</sup> aber diese Schreibweise scheint am Ausgang des 15. Jhs. nicht mehr gebraucht zu sein. Das läßt vermuten, daß zu dieser Zeit eine Reform der Notation stattgefunden hat.

Auch bei der Statijá scheint dasselbe Prinzip zu gelten wie bei den punktierten Formen des Krjuks: eine Statijá mit mehr Punkten (Strichen) wird auf einer höheren Tonstufe gesungen als die Form mit weniger Punkten.<sup>VII)</sup> Das stimmt mit der Anweisung in alten Lehrbüchern überein: „Die einfache Statijá etwas stehen bleiben. Die dunkle: höher als diese. Wenn es aber die helle Statijá ist – dann höher als diese. Wenn aber die helle Statijá mit der Soróč'ja nogá vorkommt – dann sehr hoch halten“.<sup>VIII)</sup>

Die Bezeichnung stammt von der Funktion des Zeichens und wird von „Stojánie“ – „das Stehen“ (στάσις) abgeleitet.<sup>IX)</sup>

Die Statijá prostája gehört zu den ältesten Zeichen der St.-N. In der palaeobyzantinischen Notation entspricht ihr die διπλή, aber nicht als chironomisches Zeichen, sondern als ein Gesangszeichen – also in seiner vermutlich ursprünglichen Bedeutung.<sup>X)</sup> Wenn die Vermutung Tiby's richtig ist, dann hat die St.-N. die διπλή eben als ein Gesangszeichen in ihr Inventar aufgenommen, noch aus der Zeit, als die διπλή eine tonale, diastematische Bedeutung hatte.

I) z. B.: Teil I, I. KT: Zz. 30, 31, 39, 52; II. KT: Zz. 20, 54, 82, 86; III. KT: Z. 12, u. a.

II) Kommentar 12.

III) Komm. 227, 343, 347, 797, 991, 1081.

IV) Komm. 52, 149, 414.

V) Smolénskij: Azbuka, S. 79.

VI) Metálov: Simiografija, Taf. LXXVII (aus dem Jahre 1437). – Fragmenta A, B.

VII) In der St.-N. A wird jede von den drei Formen der Statijá nur in bestimmten Tongebieten verwendet: die Statijá prostája – im dunklen Tongebiet, für denselben auch die Statijá mráčnaja; für das helle Tongebiet – die Statijá světlaja. Für das oberste Tongebiet wird die Statijá světlaja mit Soróč'ja nóžka

verwendet. Die Markierung der Stufen des Tongebietes: die 2. Stufe:  ,  ,  (oder  ), die

3. Stufe:  ,  ,  . – Smolénskij: Azbuka, S. 78. – Razumóvskij III, S. 272. – Alle Formen der

Statijá gehören auch in die P.-N. und in die D.-N. In dieser ist ihre Bedeutung:  =  ;  =

=  ;  =  und  . Kalášnikov: demest., Nr. 1 a, 2, 3. – Razumóvskij III,

S. 328/3, 4, 7, 8.

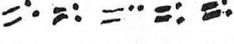
VIII) „Статья простая постояти мало. Мрачная тоя повыше. Аще свѣтлая статья ино и тоя выше держати. Аще ли свѣтлая статья с сорочью ногою, ино вельми паки высоко держати“ . – Smolénskij: Atlas, S. 18.

IX) Gardner: Nomenklatur, Ss. 303, 307–308. – Nach Kalášnikov (Azbuka, S. 10, Nr. 75) wird die Statijá světlaja im crescendo gesungen.

X) Nach Tiby, tav. II, hat das διπλή in der palaeobyzantinischen Notation die Bedeutung von aufsteigenden Tönen, zuweilen aber auch eines Hilfszeichens, welches den Wert des Tones verdoppelt. – Tiby, S. 85.

Die Formen der mráčnaja und der světlaja Statijá sind in der byzantinischen Notation nicht in Gebrauch gewesen. Deswegen ist es möglich, daß diese Formen eine Eigentümlichkeit der St.-N. gegenüber der byzantinischen sind. Allerdings werden in den ältesten Azbuki der St.-N. nur die Statijá prostája und die Statijá světlájá in der Form  angebracht; in manchen Azbuki des 15.–16. Jhs. wird die Form der Statijá mráčnaja „Statijá s rógom“ genannt.<sup>I)</sup>

Palaeographische Formen:

Statijá prostája.	Statijá mráčnaja.	Statijá světlaja.
11.–14. Jh.: 		
15. Jh.: 		
16. Jh.: 		
17. Jh.: 		
18. und spätere Jh.: 		

In unserer Hs. zu der Statijá sind noch folgende Kombinationen der Statijá mit anderen Zeichen in der gleichen musikalischen Bedeutung einer ganzen Note, gerechnet:

1. Statijá mit Zapjatája; sie wird vorwiegend in verschiedenen Tropen und konventionellen Zeichenkombinationen verwendet, wo dieses Zeichen eine konventionelle Bedeutung bekommt. An und für sich müßte diese Kombination eine Verlängerung des Tones der Zapjatája bedeuten. In diesem Fall also bekommt die Statijá die chironomische Bedeutung der  $\delta\pi\lambda\eta$  in der mediobyzantinischen Notation.<sup>II)</sup>

2. Statijá mit dem Kryž. Eigentlich müßte diese Kombination dasselbe bedeuten wie die Zapjatája mit dem Kryž.<sup>III)</sup> Smolénskij<sup>IV)</sup> gibt noch eine Kombination:  die, wie er behauptet, vorwiegend im tiefsten Tongebiet und im Wert etwas weniger (!) als eine ganze Note ausgeführt wird.

## 21. Zum Zeichen (*Pálka vozdergnutaja*)

Die Bedeutung dieses Zeichens – siehe Komm. 63. Wir übersetzen den Ausdruck „tri postúpki“ als „drei Intervallschritte“, obwohl es nicht genau der Bedeutung dieses Zeichens (Komm. 63) entspricht. Hier sind vier Töne vorhanden (c, H, c, H). Als „Postúpki“ sind weder die Intervalle, noch die Töne gemeint, sondern die Schritte der Stimme; es sind tatsächlich drei solche Schritte: 1) c–H, 2) H–c, 3) wieder c–H. Die Auflösung des

<sup>I)</sup> Metálov: Simiografija, Taf. XCV. Dagegen wird in anderen zeitgenössischen Azbuki „Statijá s rógom“ die Form  genannt (Palikarova, pl. XIIIa, XIIIb). Oxon. I, f. 46r: „Statijá mráčnaja“ und „Statija s rógom“ . Auch Metálov: Simiografija, Taf. LXXXIX.

<sup>II)</sup> Tiby, tav. III. – Tardo, Ss. 293, 294. – Tillyard, S. 25.

<sup>III)</sup> Vergl. die Wirkung des Kryž auf die Zapjatája, Komm. 13.

<sup>IV)</sup> Azbuka, S. 79.

<sup>4</sup> München Ak.-Abb. 1965 (Gardner II)

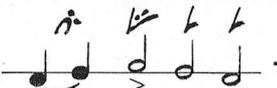
Zeichens ist nicht gegeben, sie findet sich auf Bl. 23 r. Am Schluß der Zeichenfolge bedeutet die *vozdérgnutaja Pálka* einen Ton im Werte einer ganzen Note.<sup>1)</sup>

## 22. Siehe Komm. 14.

23. Sämtliche Zeichen, die bisher in den Kommentaren besprochen wurden, haben in der Regel einstufige Bedeutung und sind Grundzeichen der St.-N., abgesehen davon, daß einige davon bereits Kombinationen untereinander sind. Im folgenden Abschnitt werden die Zeichen mit zweistufiger Bedeutung betrachtet. Die Bedeutung und die Werte dieser Zeichen werden in unserer Hs. bereits durch die einstufigen, uns schon bekannten Grundzeichen erklärt oder – nach der Terminologie der altrussischen Singmeister – „aufgelöst“. Eine solche Methode für die Erklärung der Bedeutung der Gesangszeichen nennen sie „*Rozvód*“ („*Razvód*“) – „Auflösung“. In unserer Hs. sind auch diejenigen Zeichen mit Thbn versehen, die normalerweise nicht damit versehen werden, weil ihre musikalische (tonale) Bedeutung durch die Tonhöhe der benachbarten Zeichen bedingt ist. Aus pädagogischen Gründen wird in der Hs. nicht nur der höchste Ton des Zeichens angegeben, sondern mittels der Thbn auch alle von dem Zeichen berührten Töne. Nicht ohne Bedeutung ist, durch welches Grundzeichen ein mehrstufiges Zeichen aufgelöst wird, da dieses uns den Charakter des aufgelösten Zeichens annähernd erklären kann.

## 24. Zum Zeichen (*Golúbčik bórzyj*)

Die musikalische Bedeutung: zwei stufenweise aufwärts schreitende gebundene Töne im Wert von je Viertelnote. Die Funktion: Zuleitung zu einem höheren Ton, der den höchsten

Punkt der melodischen Phrase oder ihres Abschnitts darstellt: 

Da die Töne des *Golúbčik* sich nach dem ersten Ton des nachfolgenden Zeichens richten, kann der *Golúbčik* die Thbn entbehren, weshalb diese bei ihm (mit seltenen Ausnahmen) in der St.-N. A und B in der Regel nicht geschrieben werden.<sup>II)</sup> Der *Golúbčik* wird nur in bestimmten Tropen als ein Terzsprung aufwärts gesungen und bekommt dann in der St.-N. A und B die rote *Lómka*.<sup>III)</sup> Nach der Anweisung der alten Lehrbücher muß man die Töne des *Golúbčik* „aus der Kehle krähen“.<sup>IV)</sup> Die Auflösung in unserer Hs. (durch die *Zapjatája* und *Krjuk*) zeigt, daß der zweite Ton stärker sein soll als der erste, d. h. daß die beiden gebundenen Töne im *crescendo* gesungen werden müssen.<sup>V)</sup>

Der *Golúbčik* gehört zu dem Zeichen-Inventar der ältesten Hss. der St.-N. Die Parallele in der *palaeobyzantinischen* Notation ist wahrscheinlich die Kombination des *ἀπόστροφος*

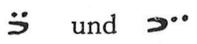
<sup>I)</sup> z. B. in der Trope „*Skočék*“, Komm. 205, 337, 339, 776, 830.

<sup>II)</sup> *Metálov*: *Azbuka*, Ss. 13, 34. – *Smolénskij*: *Azbuka*, S. 66. – *Razumóvskij* III, S. 269. – *Kalášnikov*: *Azbuka*, S. 8, Nr. 47. – *Koschmieder* II, S. 82.

<sup>III)</sup> Teil I, I. KT, Z. 29 – Komm. 103; Z. 32 – Komm. 106; Z. 64 – Komm. 138.

<sup>IV)</sup> „*Голубчикъ гаркнути изъ гортани*“. – *Smolénskij*: *Atlas*, S. 18; vergl.: *Kalášnikov*: *Azbuka*, S. 8.

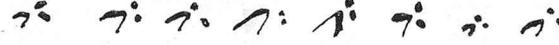
<sup>V)</sup> Über die Bezeichnung „*Golúbčik*“ siehe: *Gardner*: *Nomenklatur*, Ss. 303, 309.

mit  $\kappa\epsilon\nu\tau\acute{\eta}\mu\alpha\tau\alpha$ :  und ; I) nur kann hier (z. B. im Cod. Coislin 220) dieser Neume ein abwärtsleitendes Zeichen (z. B. ein  $\acute{\alpha}\pi\acute{o}\sigma\tau\rho\phi\omicron\varsigma$ ) folgen, während der Golúbčik unbedingt zu einem höheren Ton leitet.

Über den Golúbčik *bórzyj* mit der roten *Tíchaja* – siehe Komm. 27.<sup>II)</sup>

Palaeographische Formen:

11.–15. Jh.: 

16. Jh.: 

17. und spätere Jh.: 

## 25. Zu Zeichen (*Perevódka*) und (*Skamjá*)

Die musikalische Bedeutung dieser beiden Zeichen ist der des Golúbčik *bórzyj* gleich. Die nähere Untersuchung ergibt jedoch, daß die Funktion bei jedem dieser Zeichen verschieden ist.

A. Die *Perevódka* (anders: *Stopíca s dvěma očkí*)<sup>III)</sup> ist eine Modifikation der *Stopíca* durch zwei hintereinander nachfolgende Punkte.<sup>IV)</sup> Die Funktion: ein Verbindungsglied zwischen zwei melodischen Phrasen, wobei die *Perevódka* als Zuleitung zu einem höheren Ton (meistens am Anfang einer melodischen Phrase) dient. Obwohl die Töne der *Perevódka* durch den Ton des nachfolgenden Zeichens bedingt sind, sie werden an den letzten Ton des vorausgegangenen Zeichens angeschlossen und dementsprechend auf der Silbe dieses Zeichens gesungen.<sup>V)</sup> Deswegen steht die *Perevódka* meistens zwischen zwei Silben oder zwischen zwei musikalischen Phrasen; seltener erscheint sie über einer einzelnen Silbe und hat in dieser Stellung dieselbe Funktion wie der Golúbčik. In den *Líca* und *Fíty* kann die *Perevódka* zuweilen eine andere, sogar dreistufige Bedeutung haben.<sup>VI)</sup> In manchen Hss. kann sie stellenweise für den Golúbčik eintreten. Da die Töne der *Perevódka* von dem Ton des nachfolgenden Zeichens abhängig sind, wird diese in der Regel ohne *Thbn* gebraucht, wohl aber mit dem Ausführungszeichen *Bórzaja* oder *Tíchaja*.

Die Bezeichnung „*Perevódka*“ („die Überleitende“) ist auf die Funktion des Zeichens zurückzuführen; die andere Bezeichnung: „*Stopíca s dvěma očkí*“ („die *Stopíca* mit zwei Augen“) stammt von ihrer graphischen Form.<sup>VII)</sup>

Dieses *Sema* gehört in die ältesten Formen der St.-N. Ihre palaeobyzantinische Parallele

kann man in der Kombination des  $\zeta\sigma\nu\nu$  mit  $\kappa\epsilon\nu\tau\acute{\eta}\mu\alpha\tau\alpha$  sehen: . VIII)

I) Tiby, tav. II, III. – Tillyard, S. 23. – Tardo, S. 281 (Esempi, 7).

II) In der D.-N. wird dieses Zeichen nicht gebraucht.

III) *Metálov*: *Simiografija*, Taf. LXXXIX.

IV) *Metálov*: *Azbuka*, S. 34. – *Smolénskij*: *Azbuka*, S. 71. – *Razumóvskij* III, S. 270. – *Kalášnikov*: *Azbuka*, S. 7, Nr. 35. – *Koschmieder* II, S. 82.

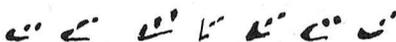
V) Beispiele: *Koschmieder* I, 75/5, 13/5, 103/2; – Teil I, I. KT, Z. 1; II. KT, Z. 47, u. a.

VI) Komm. 67, 92, 111, 112, 122.

VII) In der D.-N. wird dieses Zeichen die Bedeutung  bzw.  haben. *Kalášnikov*: *demest.*, Nr. 26, 95. – *Razumóvskij* III, S. 330.

VIII) Zahlreiche Beispiele im Cod. Coislin 220.

## Palaeographische Formen:

11.-13. Jh.:  (dagegen: )

14.-15. Jh.: 

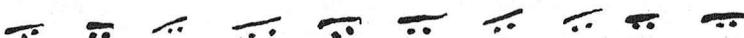
16. Jh.: 

17. und spätere Jh.: 

B. Die Skam'já (Skaméjca, Skaméjka) hat zwar dieselbe musikalische Bedeutung wie der Golúbčik und die Pervódka, unterscheidet sich aber in der Funktion von ihnen: die Skam'ja erreicht mit ihrem zweiten Ton den höchsten Ton der melodischen Linie oder ihres Abschnittes; nach diesem Ton geht die melodische Linie abwärts: .<sup>I)</sup> Die Töne (bzw. der höchste Ton) werden durch die Thbn angegeben. Zuweilen wird die Skam'já auch im gebundenen Terzsprung aufwärts gesungen; in diesem Fall werden in der St.-N. B oft ihre beiden Töne präzisiert: . In den Lica kann die Skam'já eine andere melodische Bedeutung haben<sup>II)</sup> und auch durch eine Zadéržka wird ihre Bedeutung geändert.<sup>III)</sup> Ziemlich selten in den Hss. der St.-N. B (öfter in der St.-N. A) wird die „Skaméica tíchaja“ , mit derselben Bedeutung und Funktion, nur in anderen Werten, als zwei halbe Noten, gebraucht.<sup>IV)</sup> Kalášnikov bemerkt, daß dieses Zeichen mit Brusttönen (im Gegensatz zum Golúbčik) gesungen wird.<sup>V)</sup> In dem alten Lehrbuch wurde über die Ausführung der Skam'já folgende Anweisung gegeben: „Die Skamjá – aufwärts biegen“.<sup>VI)</sup> Aus diesem Grund kann man annehmen, daß der zweite (höchste) Ton nur flüchtig berührt wird und deswegen nur eine akzentlose Nebennote von vielleicht sogar kürzerer Dauer, ist.

Als Parallele in der palaeobyzantinischen Notation könnte die Kombination des ὀλιγον (bzw. ὄξεια) mit κεντήματα , , bzw. ,  in Frage kommen.<sup>VII)</sup>

## Palaeographische Formen:

11.-14. Jh.: 

I) Metálov: Azbuka, Ss. 14, 34. – Smolénskij: Azbuka, S. 66. – Razumóvskij III, S. 281. – Kalášnikov: Azbuka, S. 6, Nr. 31. – Koschmieder II, S. 83.

II) Komm. 179, 254, 263.

III) Komm. 230, 347.

IV) Siehe Teil I, V. KT, Z. 45. – Metálov: Azbuka, Ss. 24, 34. – Smolénskij: Azbuka, S. 66. – Razumóvskij III, S. 281. – Kalášnikov: Azbuka, S. 6, Nr. 32. – Außerdem wird in der St.-N. A für die entsprechenden Tongebiete die Skaméica svétlaja  und die Skaméica tresvétlaja  gebraucht; im „Krug“ I, f. 2v – auch die Skaméica prostája . Es sind spätere Formen, die in der St.-N. B unbekannt sind. – In der D.-N. hat die Form  die Bedeutung : Razumóvskij III, S. 334.

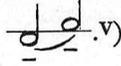
V) Kalášnikov: Azbuka, S. 6.

VI) „Скамейца подогнути к'верху“. – Smolénskij: Atlas, S. 18.

VII) Palikarova, S. 150. Über die Bezeichnung siehe: Gardner: Nomenklatur, Ss. 303, 306.



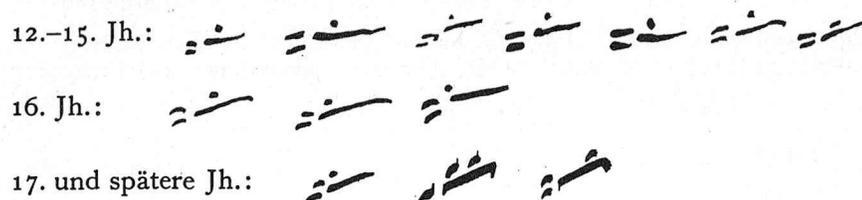
26. Zu Zeichen ,  (*Strělá mráčnaja, Strělá polukryževája*)

A. Strělá mráčnaja: eine Modifikation der Strělá prostája<sup>II)</sup> durch einen Punkt oberhalb des Balkens. Musikalische Bedeutung: zwei gebundene, (meistens) stufenweise langsam aufwärts schreitende Töne im Wert von je einer halben Note: .<sup>III)</sup> Nach Smolénskij ist der zweite Ton dieser Strělá akzentuiert.<sup>IV)</sup> Der höchste Ton wird durch die Thbn angegeben. In der St.-N. A und besonders B wird oft diesem Zeichen die rote Tíchaja zugefügt, dementsprechend muß dieses Zeichen mit etwas gezogenen Tönen gesungen werden. An manchen Stellen wird die Strělá mráčnaja als gezogener Terzsprung aufwärts ausgeführt: .<sup>V)</sup>

NB. In den Hss. B ist manchmal sehr leicht die Strělá mráčnaja mit der Strělá prostája mit dem Oblačko<sup>VI)</sup>  zu verwechseln, falls der Punkt etwas zu lang geschrieben wird.

Die Strělá mračnaja kann sowohl zu einem höheren Ton führen, als auch mit ihrem zweiten Ton auf dem höchsten Punkt der melodischen Linie stehen.<sup>VII)</sup> In den ältesten Hss. der St.-N. ist dieses Zeichen verhältnismäßig wenig gebraucht. Als palaeobyzantinische Parallele kann die Kombination διπλή mit δξεία und κέντημα gelten: .<sup>VIII)</sup>

Palaeographische Formen:



<sup>I)</sup> In der St.-N. A werden die Stufen innerhalb eines Tongebietes folgendermaßen durch die tMrk markiert: 2. Stufe: , 3. Stufe: .

<sup>II)</sup> Komm. 19.

<sup>III)</sup> Metálov: Azbuka, S. 18. – Smolénskij: Azbuka, S. 66. – Razumóvskij III, S. 274. – Kalášnikov: Azbuka, S. 12, Nr. 88. – Koschmieder II, S. 83.

<sup>IV)</sup> Azbuka, S. 85.

<sup>V)</sup> Komm. 204, 207.

<sup>VI)</sup> Komm. 39.

<sup>VII)</sup> In der St.-N. A werden die Stufen des Tongebietes wie bei der Strělá prostája markiert; das Zeichen wird nur im dunklen Tongebiet (als H-c, oder c-d, oder d-e) gebraucht, in der St.-N. B dagegen wird die Strělá mráčnaja ohne Rücksicht auf das Tongebiet verwendet. – In der D.-N. hat dieses Zeichen die Bedeutung  und . Kalášnikov: demest., Nr. 139 und 140. – Razumóvskij III, S. 343.

<sup>VIII)</sup> Tiby, tav. II: .

B. Strělá polukryževája<sup>I)</sup> – eine Modifikation der Strělá mráčnaja durch den Kryž unterhalb des Balkens. Musikalische Bedeutung: wie bei der Strělá mráčnaja. Dieses Zeichen kann verschiedene rhythmische Werte haben: a) mit einer roten Bórzaja: eine Viertel- und eine halbe Note, oder eine Viertel- und eine punktierte halbe Note; b) mit der Tíchaja dagegen zwei halbe Noten. In der St.-N. C sind diese Arten der Ausführung nicht zu erkennen. Die Auflösung in unserer Hs. durch die Zapjatája (bzw. Stopíca) und den Krjuk, bedeutet, daß der zweite Ton akzentuiert ist. Während der zweite (höchste) Ton durch die Thbn präzisiert wird, ist der erste (tiefste) Ton nicht stabil. Sofern er nicht durch Thbn präzisiert wird, läßt er die Möglichkeit einer anderen Deutung zu; diese allerdings ist von dem Ton des vorausgegangenen Zeichens abhängig. Dementsprechend kann dieses Zeichen nicht nur als Sekundenschritt, sondern auch als Terz- oder sogar Quartsprung aufwärts gedeutet werden. Auf diesen tieferen Anfangston deutet wahrscheinlich der Kryž unter der Strělá, auf die aufsteigende Melodierichtung – der Punkt oberhalb des Zeichens. Hat z. B. die Strělá den Thb п (für den Ton g) und endet das vorhergegangene Zeichen mit f, so wird die Strělá nicht mit f beginnen: ihr erster Ton wird entweder e oder d sein. Endet dagegen das vorausgegangene Zeichen mit e, so kann die Strělá als f–g, oder als d–g gesungen werden. Wegen tonaler Mehrdeutigkeit dieses Zeichens werden oft in den Hss. der St.-N. B die beiden Töne durch die Thbn präzisiert. Im 16. Jh. wurden zwei Arten der Deutung dieses Zeichens bekannt: a) die sogenannte Usól'skij Art<sup>II)</sup> – als zwei ganze Noten, und b) die Moskauer Art (oder Christiáninov),<sup>III)</sup> als eine halbe Note und eine ganze Note.

Die Bezeichnung stammt von der Graphik des Zeichens. Die unterschiedliche Benennung dieses Zeichens in unserer Hs., bei Kalášnikov und anderen Autoren kann man dadurch erklären, daß in manchen alten Azbuki die Kombination: Zapjatája s Kryžem einfach „Kryž“ genannt wurde;<sup>IV)</sup> dementsprechend fehlt in unserer Strělá die Zapjatája: die Neume „Kryž“ ist hier nur zur Hälfte vertreten. In anderen Azbuki dagegen wird als „Kryž“ nur die kreuzförmige Neume bezeichnet; deswegen nannte man die Strělá mit dem Kryž ohne Zapjatája „Strělá kryževája“.

Das Zeichen scheint erst im Laufe des 15. Jhs. eingeführt worden zu sein; in den ältesten Hss. der St.-N. wurde es nicht festgestellt. Es ist möglich, daß wir im Kryž die ursprüngliche χαμηλή der palaeobyzantinischen Notation in ihrer alten Bedeutung haben, als einen Ton, der um eine Quart tiefer liegt als der ihm vorangegangene. Aus diesem Grund ist zu vermuten, daß die Strělá polukryževája ursprünglich eben zwei gebundene Töne im Quart- oder mindestens Terzprung aufwärts bedeutet habe.<sup>V)</sup>

Palaeographische Formen:

15. Jh.: 

16. Jh.: 

17. und spätere Jh.: 

<sup>I)</sup> Bei anderen Autoren: Strělá kryževája. Metálov: Azbuka, Ss. 22–23. – Smolénskij: Azbuka, S. 66. – Razumóvskij III, S. 277. – Kalášnikov: Azbuka, S. 12, Nr. 91, 92. – Koschmieder II, S. 83.

<sup>II)</sup> Uusól'skoe masteropěnie – nach der Stadt Usól'e, wo der Singmeister Stefan Golýš lehrte. Prolegomena, S. XXV.

<sup>III)</sup> Nach dem Moskauer Singmeister, dem Priester Feódor Christiánin genannt. – Smolénskij: Azbuka, Tabellen, Z. 56. – Prolegomena, S. XXV.

<sup>IV)</sup> Komm. 13 und die Fußnote IX. zur S. 16.

<sup>V)</sup> Komm. 12, 13. – In der D.-N. wird dieses Zeichen nicht gebraucht.

<sup>VI)</sup> Metálov: Simiografija, Taf. LXXXII, aus dem Jahre 1496.

### 27. Zum Zeichen (Golúbčik tíchij)

Die musikalische Bedeutung und die Funktion sind dieselben wie bei dem Golúbčik bórzyj,<sup>I)</sup> nur die Dauer der Töne ist verdoppelt. In unserer Hs. ist dieses Zeichen durch die Strělá mráčnaja aufgelöst. Der senkrechte Strich zwischen der Zapjatája und dem Punkt ist keine Otsěčka, sondern eine Rozsěka,<sup>II)</sup> die eine staccato-Ausführung der beiden gebundenen Töne verlangt (oder eine leichte Akzentuierung jedes Tones). Nicht selten wird die langsame Ausführung des Golúbčik in den Hss. der St.-N. B durch die Tíchaja bei dem Golúbčik bórzyj angegeben; dementsprechend wird  anstelle des  geschrieben (und umgekehrt). Die älteren graphischen Formen des 17. Jh. und die St.-N. C zeigen, daß die Form  ursprünglich eine Kombination der Zapjatája mit der punktierten Pálka<sup>III)</sup> sein konnte, wobei die Pálka hier einen Ton bedeutet, der um eine Stufe höher liegt als der Ton der Zapjatája. An sich ist dieses Zeichen mehr für die P.-N. und für die D.-N. als für die St.-N. typisch.<sup>IV)</sup> In den Azbuki der P.-N. des 16. Jhs.<sup>V)</sup> wird der Golúbčik tíchij zwischen Zeichen gesetzt, die in der St.-N. nicht gebraucht werden und nur der P.-N. eigen sind. Aus diesem Grund können wir annehmen, daß der Golúbčik tíchij erst später – etwa im 16. Jh. in den Katalog der Zeichen der St.-N. aufgenommen wurde (sogar der Katalog der Semata im Mon. III, ff. 4r–5v führt den Golúbčik tíchij nicht an).

28. Über verschiedene Kombinationen der Hauptzeichen mit den Hilfszeichen siehe Komm. 6.

29. Siehe Komm. 6.

30. Siehe Komm. 6. – Das Zeichen , wurde „Podčášie“ entsprechend seiner graphischen Form genannt; die Podvértka – „die Untergewendete“ – entsprechend ihrer Wirkung. Als eigentliches Podčášie wird eine selbständige Neume bezeichnet<sup>VI)</sup>. In den Hss. der St.-N. B erscheint oft neben dem schwarzen Hilfszeichen Podčášie, bei demselben Hauptzeichen, eine rote Podvértka. Auch bei einigen Hauptzeichen in den Hss. der St.-N. C, die später durch die Thbn in den Typus B verwandelt wurden, erscheint stellenweise die rote Podvértka – nie aber ein rotes Podčášie. Wahrscheinlich war das ursprüngliche Hilfszeichen das Podčášie, da wir es schon in den Hss. des 12. Jhs finden (z. B.: ). Die Ausführung schwankte vermutlich zwischen zwei Halbnoten und zwei Viertelnoten, – was zuerst sicher nicht genau beachtet wurde; erst später präziserte man den rhythmischen

I) Komm. 24. – Metálov: Azbuka, Ss. 13, 34. – Smolénskij: Azbuka, S. 66. – Razumóvskij III, S. 269. – Kalášnikov: Azbuka, S. 8, Nr. 49. – Koschmieder II, S. 83.

II) Komm. 4.

III) Komm. 15.

IV) In der P.-N. wird es einfach „Golúbčik“ genannt. Smolénskij: Notationen, S. 89, Bild 34. – In der D.-N. hat das Zeichen die gleiche Bedeutung wie in der St.-N.: Kalášnikov: demest., Nr. 66, 67.

V) Smolénskij: Notationen, S. 89, Bild 34.

VI) Komm. 36.

Unterschied zwischen dem Podčášie und der Podvértka. So kann der Pleonasmus des schwarzen (ursprünglichen) Podčášie neben der roten Podvértka in den Hss. der St.-N. B erklärt werden.

Die Bezeichnung „Podvértka“ bringt die Idee eines „untergedrehten“ oder „untergewendeten“ Tones zum Ausdruck. Wir können aus diesem Grunde diesen zusätzlichen tieferen Ton als einen flüchtig berührten Ton von sekundärer melodischer Bedeutung verstehen; also – als eine Art Neben- oder Durchgangsnote, die a) durch den Ton des nachfolgenden Zeichens, und b) durch den nicht durch die Podvértka gebrochenen Ton des Hauptzeichens bedingt ist. Dieser zusätzliche Ton darf nicht auf der gleichen Stufe wie der



Ton des nachfolgenden Zeichens stehen, z. B.: . In diesem Bei-

spiel wird der zusätzliche Ton der Strělá eine Terz tiefer liegen, weil der nachfolgende Krjuk auf d gesungen wird. Bei der Ausführung des durch eine Podvértka alterierten Hauptzeichens habe ich bei den Altgläubigen stellenweise die folgende Ausführung gehört:



**31.** Siehe Komm. 6. – Die Ottjážka (Zadéržka, Poddéržka) – als ein Punkt rechts vom Zeichen: Paraklít, Krjuk, Složitaja, und mit verschiedenen Formen und Modifikationen der Strěly geschrieben, – verursacht eine Verlängerung des Tones des Hauptzeichens. In unserer Hs. ist diese Verlängerung als „etwas mehr“ als der Wert eines Krjuks bestimmt. Einige Autoren<sup>I)</sup> nehmen diese Verlängerung bis eine ganze Note, Kalášnikov aber – nur bis eine Dreiviertelnote.<sup>II)</sup> Bei den mehrstufigen Zeichen wirkt die Ottjážka nur auf den letzten Ton des Zeichens:  oder . *Der Punkt nach der Stopíca, nach der Zapjatája, oder nach der Skam'já ist keine Ottjážka und ändert die melodische Bedeutung des Zeichens.*<sup>III)</sup> Die Ottjážka erscheint in dieser Funktion erst in den späteren Hss. der St.-N.; in manchen Hss. der St.-N. B (z. B. in Bresl.), die ursprünglich ohne Thbn geschrieben waren, wird die Ottjážka zusätzlich oft rot eingesetzt. Also gehört sie nicht zu den ursprünglichen Hilfszeichen, ja es ist nicht einmal ausgeschlossen, daß dieser Punkt erst seit dem Ausgang des 16. Jh. (nicht ohne Einfluß der linierten Notation) als Verlängerungszeichen fungiert.

### 32. Zum Zeichen (Stopíca s očóm)

Ein Punkt rechts von der Stopíca ändert die Bedeutung und die Funktion dieses Zeichens, das dann als zwei gebundene stufenweise (oder im Terzsprung) abwärts schreitende Töne gesungen wird: .<sup>IV)</sup> Der erste Ton des Zeichens wird durch die Thbn

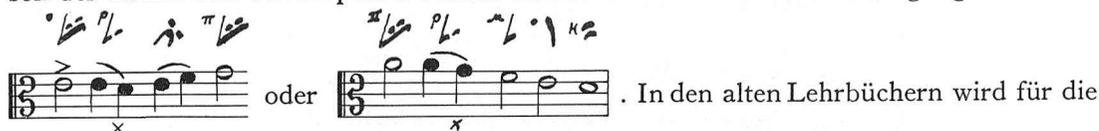
<sup>I)</sup> Metálov: Azbuka, Ss. 11, 32. – Smolénskij: Azbuka, S. 65. – Razumóvskij III, S. 281.

<sup>II)</sup> Azbuka, S. 4, Nr. 9, 2, S. 12, Nr. 89, u. a. – Teilweise stimmt mit ihm Metálov (Azbuka, S. 11, § 4).

<sup>III)</sup> Komm. 25 b, 32.

<sup>IV)</sup> Metálov: Azbuka, Ss. 12, 34. – Smolénskij: Azbuka, Ss. 67, 85. – Razumóvskij III, S. 270. – Kalášnikov: Azbuka, S. 5, Nr. 17, – Koschmieder II, S. 82.

angegeben; der zweite dagegen ist vom ersten Ton des nachfolgenden Zeichens abhängig und darf nicht auf der gleichen Stufe wie der nachfolgende Ton stehen. Dementsprechend soll der zweite Ton der Stopíca s očkóm eine Nebennote oder eine Durchgangsnote sein:



Stopíca s očkóm folgende Anweisung im Vergleich zur Pálka gegeben: „die Stopíca s očkóm – noch mehr [als die Pálka] abbiegen“.<sup>I)</sup> Vielleicht ist dieser zweite Ton auch von kürzerer Dauer als der erste, obwohl bei der Transkription in die Q.-N. (und bei der Auflösung in unserer Hs.) beide Töne den Wert von Viertelnoten erhalten. Damit scheint die Funktion der Stopíca s očkóm, die einer Stopíca mit einem zusätzlichen unbetonten Neben- oder Durchgangston entspricht, eine gewisse Ausschmückung des Rezitationstones zu sein.

Die Stopíca s očkóm erscheint schon in den ältesten Hss. der St.-N. Allerdings verlangt ihre ursprüngliche Bedeutung noch eine eingehende Untersuchung.

Palaeographische Formen:

11.–13. Jh.:

14. Jh.:

15. Jh.:

16. Jh.:

17. und spätere Jh.:

### 33. Zum Zeichen (Pálka)

Siehe Komm. 15, 16, 21, 32, 52. – Außer ihrer einstufigen Bedeutung<sup>II)</sup> kann die Pálka auch eine zweistufige – und dabei verschieden gerichtete Bedeutung haben. In den verschiedenen Hss. der St.-N. B und C wird die Pálka an manchen gleichen Stellen durch die Stopíca s očkóm<sup>III)</sup> oder durch ein Podčášie<sup>IV)</sup> vertreten; nicht selten in den Hss. der St.-N. B wird der Pálka eine rote Podvértka beigefügt, was die zweistufige abwärtsleitende Bedeutung der Pálka in dieser Stellung betont. Deswegen scheint es, daß die ursprüngliche Bedeutung der Pálka eine zweistufige gewesen war, die sich aus einer senkenden Betonung gebildet hat. Eine zweistufige aufwärts schreitende Bedeutung kann die Pálka in der Stellung zwischen dem Krjuk světlyj und der nachfolgenden Statijá prostája am Schluß der melodischen Phrase erhalten, was sich aus der Gegenüberstellung der gleichen Stellen in verschiedenen Hss. ergibt<sup>V)</sup> (in der St.-N. A wird die Pálka auch in dieser Stellung ein-

I) „Стопица съ очкомъ болѣ и того выгнути“. – Smolénskij: Atlas, S. 18.

II) Komm. 15.

III) Komm. 32.

IV) Komm. 36.

V) Vergl.: Teil I, I. KT, Z. 3. – Koschmieder I, 3/1–19/3.

stufig übertragen: 

Als *Terzsprung aufwärts* wird die Pálka in dieser Stellung zuweilen durch eine rote Lómka<sup>I)</sup> präzisiert, oder es werden ihre beiden Töne durch die Thbn angegeben. Aber die Pálka kann in dieser Stellung ebenso gut als Terzsprung abwärts gedeutet werden, was aus der

Gegenüberstellung der folgenden Stellen z. B. hervorgeht  II)

und  III) wo die Pálka durch die Stopíca s očkóm vertreten

wird. (Wahrscheinlich handelt es sich bei solchen Fällen um regionale oder individuelle Varianten.)

### 34. Zum Zeichen (Čáška)

Musikalische Bedeutung:  – gleich der Stopíca s očkóm<sup>IV)</sup> oder dem Podčášie.<sup>V)</sup> Der höchste Ton wird durch die Thbn angegeben.<sup>VI)</sup> Mézenec reiht die Čáška zu den Zeichen von verschiedener Bedeutung.<sup>VII)</sup> In der Ausführungsweise ist der Unterschied zwischen Čáška und den anderen abwärts leitenden Zeichen nicht klar. Die Bezeichnung stammt von der Graphik des Zeichens, das in die ältesten Formen der St.-N. gehört.<sup>VIII)</sup> Graphisch ist sie zwar eine Parallele der *συνέμβα* der ekphonetischen Notation,<sup>IX)</sup> sonst aber eher der *πεταστή* der palaeobyzantinischen Gesangsnotation ähnlich.<sup>X)</sup> Die palaeobyzantinische Form des Zeichens ist jedoch mit der *πεταστή* graphisch nicht identisch. Eine andere graphische Parallele kann man in dem *κλάσμα μικρόν*  sehen;<sup>XI)</sup> dieses palaeobyzantinische Zeichen , welches als *Zusatzzeichen* bei manchen Neumen verwendet wird, kann aber nicht als einwandfreie Parallele zum *selbständigen* Gesangszeichen Čáška in den ältesten Hss. der St.-N. betrachtet werden.

I) Komm. 4.

II) Mon. III. f. 196r.

III) Bresl. f. 152r. Die beiden Stellen sind aus dem gleichen Theotokion am Montag des I. KT.

IV) Komm. 32.

V) Als selbständiges Zeichen – Komm. 36.

VI) In der St.-N. A bekommt meisten die Čáška keine tMrkz: Kalášnikov: Azbuka, S. 38, Nr. 51. – Koschmieder II, S. 82. – Dagegen geben einige Autoren der Čáška außerdem noch die Bedeutung zweier aufwärts schreitender gebundener Töne: Metálov: Azbuka, Ss. 11, 34; – Smolénskij: Azbuka, S. 70; Razumóvskij III, S. 269 (als „Čáška málaja“). Eine solche Bedeutung hat die Čáška vorwiegend in der Trope „Meréža“: Kalášnikov: Azbuka, S. 8, Nr. 50, 52, S. 22, § VIII a–b. – Komm. 71, 119, 178, 179, 223, 265, 279, 336.

VII) Smolénskij: Azbuka, f. 6.

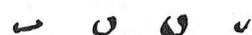
VIII) In der D.-N. wird die Čáška nicht gebraucht.

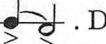
IX) Carsten Høeg, Ss. 37, 58. – Tiby, tav. I.

X) Tiby, tav. II.

XI) Palikarova, S. 147.

## Palaeographische Formen:

11.-12. Jh.: 13.-14. Jh.: 15. Jh.: 16. Jh.: 17. und spätere Jh.: 35. Zum Zeichen  (Složítaja)

Musikalische Bedeutung: zwei gebundene abwärts schreitende Töne, wobei der erste besonders stark (scharf) akzentuiert wird und meist von kürzerer Dauer als der zweite ist. Die Auflösung in unserer Hs. durch einen Krjuk mit Otsěčka und einen Krjuk um eine Stufe tiefer ergibt . Dagegen deuten die meisten Autoren dieses Zeichen als  I). In der St.-N. A und B ist zuweilen über der Mitte des Zeichens eine rote Rozsěka<sup>II)</sup> zu finden, was dann als  bzw.  III) ausgeführt wird. Auch die oft zugesetzte Udárka wird einen scharfen Akzent und eventuell eine Verkürzung des ersten Tones erfordern: . Die rote Bórzaja verlangt eine schnellere Bewegung der beiden Töne, etwa in Achtelnoten, dagegen die Tíchaja – eine langsamere, etwa in Viertelnoten. Unklar ist die Wirkung der Kúpnaja<sup>IV)</sup> bei diesem Zeichen. Es könnte eine Art Mordent über dem ersten Ton bedeuten, etwa wie . Der erste Ton der Složitaja wird (allerdings in der St.-N. B durchaus nicht immer) durch die Thbn angegeben.<sup>V)</sup> Deswegen ist man oft darauf angewiesen, die Töne der Složitaja entsprechend den Tönen der benachbarten Zeichen zu bestimmen; meistens geht die melodische Linie nach der Složitaja wieder aufwärts.<sup>VI)</sup> Als Komponente der chiffrierten Zeichenfolgen und Formeln kann die Složitaja verschiedene konventionelle Bedeutung haben. Deswegen rechnet Mezenec dieses Sema zu den Zeichen von verschiedener Bedeutung.<sup>VII)</sup> Die Bezeichnung stammt von der Graphik des Zeichens, weil es, graphisch gesehen, aus zwei zusammengestellten Pálki besteht.

Die Složitaja gehört zu den ältesten Zeichen der St.-N., ihre Form ist so gut wie unverändert im Laufe der Jahrhunderte geblieben. Die palaeobyzantinischen Parallelen sind nicht sicher. Am nächsten steht die Graphik der Složitaja den βαρείαι διπλαί der ekphone-

I) Metálov: Azbuka, Ss. 10, 34. – Smolénskij: Azbuka, Ss. 89–90. – Razumóvskij III, S. 271 (als „Složítie máloe“). – Kalášnikov: Azbuka, S. 7, Nr. 39. – Koschmieder II, S. 82.

II) Komm. 4.

III) Komm. 4.

IV) Komm. 4.

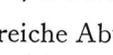
V) In der St.-N. A bekommt dieses Zeichen keine tMrkz.

VI) z. B.: Teil I, II. KT, Zz. 4, 98, 107; III. KT, Z. 48; IV. KT, Z. 125.

VII) Smolénskij: Azbuka, f. 6.

tischen Notation;<sup>I)</sup> andere Parallelen kann man in den δύο κεντήματα  $\aleph$ ,  $\bullet\bullet$ ,<sup>II)</sup> vermuten – allerdings werden die κεντήματα in den palaeobyzantinischen Hss. meistens als zwei Punkte geschrieben (Bedeutung: ). Viel mehr hat die Složitaja mit dem πιασμα<sup>III)</sup> oder dem σεῖσμα<sup>IV)</sup> gemeinsam. Das πιασμα gehört zu den chironomischen Zeichen und bedeutet einen scharfen Akzent.<sup>V)</sup> Dagegen ist die Složitaja auch in ältesten Hss. der St.-N. als selbständiges diastematisches Zeichen gebraucht. Nehmen wir an, daß die Složitaja eine Zusammenstellung zweier Pálki ist, dann kann man ihre ursprüngliche Bedeutung als zwei absteigende Töne (zwei sinkende Akzente) erklären, wobei auf dieses Zeichen zugleich auch die chironomische Bedeutung des πιασμα übertragen worden sein kann.

### 36. Zum Zeichen , , und (Podčášie)

Die musikalische Bedeutung ist dieselbe wie bei der Stopíca s očkóm.<sup>VI)</sup> Der erste (höchste) Ton wird durch die Thbn präzisiert. Wie es aus unserer Hs. zu ersehen ist, bedeutet die Zahl der Punkte oberhalb des Balkens in der St.-N. B nicht die Zugehörigkeit des ersten Tones des Zeichens zu einem bestimmten Tongebiet.<sup>VII)</sup> Der Unterschied zwischen den verschiedenen punktierten Formen des Podčášie wird in den alten Lehrbüchern folgendermaßen erklärt: „Das einfache Podčášie – mehr als [die Stopíca s očkóm] abbiegen. Das mráčnoe [Podčášie] noch mehr als dieses abbiegen. Das světloe Podčášie – sehr abbiegen“.<sup>VIII)</sup> Diese recht unklare Anweisung können wir so verstehen, daß es sich dabei nicht um die Tonhöhe (von der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Tongebiet ganz zu schweigen), sondern nur um verschiedene Ausführungsweisungen handelt, wobei der wesentliche Unterschied in der Größe des „Abbiegens“ liegt.<sup>IX)</sup> Man kann unter diesem „Abbiegen“ a) die Größe des Intervalls zwischen dem ersten und dem zweiten Ton des Podčášie, und b) die Wertverhältnisse zwischen dem ersten und dem zweiten Ton verstehen. Der „abgebogene“ Ton könnte kürzer oder länger gesungen werden, etwa wie ,  oder . Andererseits, wird sehr oft die Form  bei , die Form  bei  und  bei  angewendet. Allerdings, gibt es zahlreiche Abweichungen und Inkonsistenzen bei der Verwendung dieser Formen. So liegt wahrscheinlich der Unterschied doch im

I) Koschmieder: Ekphon., S. 25. – Carsten Høeg Ss. 19, 20, 40.

II) Tiby, tav. II.

III) Palikarova, Ss. 147, 151.

IV) Palikarova, S. 130.

V) Tardo, Ss. 293, 300.

VI) Metálov: Azbuka, Ss. 14, 34. – Smolénkij: Azbuka, Ss. 6, 67, 85. – Razumóvskij III, Ss. 281–282. – Kalášnikov: Azbuka, S. 6, Nr. 23. – Koschmieder II, S. 82. – Komm. 25 a, 30.

VII) In der St.-N. A sind die verschiedenen punktierten Formen des Podčášie nach den Tongebieten geordnet, und die Stufen innerhalb des Tongebietes werden durch die tMrkz präzisiert: 2. Stufe:  bzw. , 3. Stufe:  bzw. . – In der D.-N. wird dieses Zeichen nicht gebraucht.

VIII) „Подчашіе простое болѣ очка выгнути. А мрачное болѣ и сего выгнути. Свѣтлое подчашіе и вельми выгнути“. – Smolénkij: Atlas, S. 18.

IX) Smolénkij behauptet (Azbuka, S. 85), daß alle Arten des Podčášie ziemlich schnell, wie die Stopíca s očkóm, aber etwas langsamer als der Krjuk mit Podčášie, gesungen werden.

Charakter der Ausführung, im „Abbiegen“, was durch die Übertragung in die Q.-N. und durch die Koordinierung mit Noten im 17. und 18. Jh. für uns verloren gegangen ist. Möglicherweise hat sich die unterschiedliche Ausführung verschiedener punktierter Formen des Podčášie schon zur Mitte des 17. Jh.s ausgeglichen, weswegen die Kommission 1667–1668 den punktierten Formen ausschließlich eine Tessitur-Bedeutung zugeschrieben hat. Im palaeobyzantinischen System sind keine sicheren Parallelen zu diesem Zeichen festgestellt.

37. Zu den Zeichen mit dreistufiger Bedeutung werden in der St.-N. nicht nur jene Zeichen gerechnet, die in drei verschiedenen Tonstufen gesungen werden, sondern auch jene, die durch zwei Gesangszeichen aufgelöst werden, von denen eins (ein zweistufiges) auf gleicher Tonstufe wie das ihm benachbarte gesungen wird. Dabei ist es ohne Bedeutung, daß zwei benachbarte Töne auf gleicher Tonstufe gesungen werden, wie z. B.  $\overset{m}{\text{A}}$  : dieses Zeichen ist dreistufig, weil die Auflösung  $\overset{m}{\text{A}} \overset{p}{\text{A}} = \text{e} \text{—} \text{e} \text{—} \text{e}$  ist, obwohl der erste Ton der Stopíca s očkóm in der Auflösung auf der gleichen Stufe wie der Ton des Krjuks gesungen wird und deswegen nur zwei verschiedene Tonstufen vorhanden sind. In der Q.-N. wurden die benachbarten Töne auf der gleichen Stufe in derartigen Auflösungen oft zu einer einzigen Note mit entsprechender Dauer verschmolzen, wodurch solche Semata zweistufige Bedeutung erhielten:  $\text{—} \text{—} \text{—}$  anstatt  $\text{—} \text{—} \text{—}$ .

### 38. Zu Zeichen $\overset{m}{\text{A}}$ und $\overset{m}{\text{A}}$ (Statijá zakrýtaja málaja, bzw. bol'sája)

Diese Modifikation der Statijá durch eine rechts hinzugesetzte Pálka (die in späteren Hss des 18. Jhs zu einem dünnen Strich reduziert wurde) nennt man „Statijá zakrýtaja“ („die geschlossene Statijá“), oder einfach „Zakrýtaja“. Melodische Bedeutung: drei gebundene Töne, davon einer im Wert von  $\frac{1}{2}$ , die beiden anderen im Werte von je  $\frac{1}{4}$  Note, wobei ein Ton um eine Stufe (bzw. eine Terz) tiefer liegt als die anderen, die sich auf gleicher Höhe befinden:  $\text{—} \text{—} \text{—}$ . Die rote Tíchaja vergrößert die Werte:  $\text{—} \text{—} \text{—}$ .<sup>1)</sup> Der Ton wird *nicht immer* durch die Thbn präzisiert, der zweite Ton ist von dem Anfangston des nachfolgenden Zeichens abhängig.

Man unterscheidet zwei, musikalisch gleichbedeutende, Formen der Statijá zakrýtaja: 1) Statijá málaja zakrýtaja  $\overset{m}{\text{A}}$  (die kleine geschlossene Statijá) und 2) Statijá bol'sája zakrýtaja (die große geschlossene Statijá)  $\overset{m}{\text{A}}$ . Im allgemeinen steht die Statijá zakrýtaja selten als Schlußzeichen einer Phrase; in der Mitte oder sogar (allerdings selten)<sup>II)</sup> am Anfang einer Phrase hat sie dieselbe Funktion, wie in den Kadenzten, wo sie vorwiegend als vorletztes Zeichen zu finden ist, d. h. daß nach einem gewissen Ruhepunkt die Phrase noch fortgesetzt wird. Zuweilen wird die Statijá zakrýtaja auch als ganze Note gedeutet. Dieser Fall tritt ein, wenn der nachfolgende Ton nur eine Stufe tiefer als der erste Ton der Statijá zakrýtaja liegt (obwohl man bei manchen Sängern der Altgläubigen auch eine solche

Ausführung hört:  $\text{—} \text{—} \text{—}$ ).

<sup>1)</sup> Metálov: Azbuka, Ss. 15, 33, 34. – Smolénskij: Azbuka, S. 66. – Razumóvskij III, S. 272. – Kalášnikov: Azbuka, S. 11, Nr. 84, 85, 86:  $\text{—} \text{—} \text{—}$ . – Koschmieder II, S. 88.

<sup>II)</sup> z. B. in der Trope „Osóka“ des V. KT, Komm. 640; Teil I, V. KT, Z. 16.

Die Form  mit einer roten Tíchaja hat im zweiten und sechsten KT meistens eine besondere Auflösung (in der Hs. B oft ohne Tíchaja, aber in der Form  geschrieben) und stellt zusammen mit vorangehendem Golúbčik bórzyj und Pálka die Trope „Fotíza“, (anders „Krikéla“) dar.<sup>I)</sup>

Man darf annehmen, daß die Pálka, die die Statijá abschließt, eine gewisse Tonsenkung beim Ausklang des Tones der Statijá bedeutet: .

Das Zeichen erscheint in den ältesten Hss. der St.-N., meistens – wie in den späteren Hss. – gegen Schluß der melodischen Phrase.

Palaeographische Formen:

11.–15. Jh.: 

16. Jh.: 

17. und spätere Jh.: 

### 39. Zu Zeichen und (Statijá so Obláčkom)

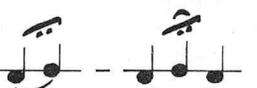
Das Óblačko („das Wölkchen“) ist ein Hilfszeichen und wird nur in Verbindung mit anderen Gesangszeichen angewandt. Es wird oberhalb des Hauptzeichens geschrieben und bewirkt einen anschließenden zusätzlichen, um eine Stufe tieferen Ton im Werte von einer Viertelnote, der indessen den Wert des Tones des Hauptzeichens entsprechend verkürzt:



<sup>II)</sup> Der genaue Unterschied zwischen der Ausführung des Zeichens mit dem Óblačko und desselben Zeichens mit der Podvértka ist durch die Q.-N. nicht definierbar. Die alten Lehrbücher sagen: „Die prostája Strělá mit dem Óblačko – umkehren und ziehen“.<sup>III)</sup> Bei den dreistufigen Zeichen verlängert das Óblačko den letzten Ton um eine Viertelnote und fügt ihm einen tieferen Ton, ebenfalls von der Dauer einer Viertelnote bei:



; ebenso hängt das Óblačko bei den zweistufigen Zeichen dem zweiten (höchsten) Ton des Zeichens einen weiteren um eine Stufe (bzw. eine Terz)

tiefer liegenden Ton an: .

<sup>I)</sup> Komm. 40, 224. – Mon. III, f. 4v unterscheidet die Fotíza  und die Krikéla  ohne jeglichen Kommentar.

<sup>II)</sup> Metálov: Azbuka, Ss. 15, 24, 35. – Smolénskij: Azbuka, f. 13. Ss. 66, 69, 86–87. – Razumóvskij III, Ss. 273, 274. – Kalášnikov: Azbuka, S. 10, Nr. 78, S. 11, Nr. 87. – Koschmieder II, S. 83.

<sup>III)</sup> „Со облачкомъ простая стрѣла опрокинути да потягнувь“. – Smolénskij: Atlas, S. 17. – Komm. 26 A, NB.

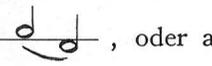
40. Siehe Komm. 38, 224.

41. Zum Zeichen  (*Čáška pólnaja*)

Der Punkt über der Mitte der Čáška ändert die zweistufige Bedeutung des Zeichens in eine dreistufige, abwärtsleitende um, wobei der erste Ton den Wert einer halben Note, die beiden nachfolgenden, je um eine Stufe tieferen Töne, den Wert je einer Viertelnote erhalten:  I). In den Hss. der St.-N. B und C wird die Čáška pólnaja nur im 8. KT und zwar am Anfang bestimmten Tropen gebraucht.<sup>II)</sup> Obwohl in den Hss. der St.-N. B und besonders C stellenweise die „Strělá s čáškoj pólnoj“ („der Pfeil mit der gefüllten Schale“) gebraucht wird und diese Zeichenkombination  auch in den alten Azbuki (St.-N. C)<sup>III)</sup> angeführt wird, schweigt unsere Hs. darüber. Wahrscheinlich wurde dieses Sema aus der St.-N. B schon nach der Mitte des 17. Jhs. ausgeschaltet, da man es nur in diesen Hss. bis zur Mitte des 17. Jhs. findet. Die Gegenüberstellung der gleichen Stellen in verschiedenen Hss. B und C beweist, daß das Zeichen  dort erscheint, wo in den späteren Hss. das Zeichen  IV) steht. In den ältesten Hss. wird dieses Zeichen viel mehr gebraucht als nach dem Ausgang des 15. Jhs.

42. Zum Zeichen  (*Polkulízmy*)<sup>V)</sup>

Die Kombination der Statijá prostája mit dem Podčášie (oder Podvértka) rechts von der Statijá, ergibt die Neume Polukulízma (oder pol Kulízmy), d. h.: „Halbquílisma“, bzw. „Hälfte der Quílisma“. Die musikalische Bedeutung dieses Zeichens kann sehr verschieden sein. Normalerweise wird die Polikulízma als Statijá mit Podčášie (bzw. Podvértka):

, oder als Synkope:  gesungen. Zuweilen kann auch dieses Zeichen

 VI) und in bestimmten Zeichenfolgen gewisser Kirchentöne auch  VII)

bedeuten. Diese Form der Polukulízma wird, zum Unterschied von der Polukulízma bol'shája ,<sup>VIII)</sup> auch Polukulízma málaja, genannt. In den Hss. der St.-N. B die aus dem Notationstypus C durch den späteren Zusatz der Thbn entstanden sind, wird in gewissen Zeichenfolgen die Polukulízma málaja mit der roten Tíchaja versehen (besonders als

I) Metálov: Azbuka, Ss. 12, 40. – Smolénskij: Azbuka, Ss. 70, 95. – Razumóvskij III, S. 296. – Kalášnikov: Azbuka, S. 8, Nr. 53. – Koschmieder II, S. 91.

II) Teil I, VIII. KT, Z. 49. – Smolénskij: Azbuka, S. 96/4. – Koschmieder I, 287/1.

III) z. B.: Mon. III, f. 4v. IV) Komm. 49.

V) Die Betonung hier stimmt mit den Hss. überein. Vergl. z. B.: Azbuka, f. 18a-b; – Smolénskij: Azbuka, f. 15, 16.

VI) Metálov: Azbuka, Ss. 16, 33. – Smolénskij: Azbuka, Ss. 69, 79, 83. – Razumóvskij III, S. 272. – Kalášnikov: Azbuka, S. 8, Nr. 60. – Koschmieder II, S. 91.

VII) Teil I, I. KT, Zz. 23, 29. – Komm. 97, bzw. 103; III. KT, Zz. 27, 34.

VIII) Komm. 60. – Bei Mézenec als „Polukulízma srédnjaja“, Smolénskij: Azbuka, f. 16. – Metálov: Azbuka, S. 20.

letztes oder vorletztes Zeichen der Phrase). In diesem Fall bedeutet diese Kombination eine Statijá prostája, die durch das Podčášie<sup>I)</sup> zu einem zweistufigen Zeichen verwandelt ist, und hat die für diese Zeichenkombination normale Bedeutung. Die Töne werden (falls es sich nicht um eine konstante und konventionelle Zeichenfolge handelt) durch die Thbn präzisiert, wobei in den Hss. B nicht selten nicht nur der höchste Ton, sondern alle von dem Zeichen berührte Töne angegeben werden.

Die Bezeichnung „Polukulíзма“ – „pol-Kulíзмы“ sagt, daß es sich hier um eine Neume handelt, die ein Teil eines Ganzen, der Kulíзма ist. Die Kulíзма bedeutet in der Terminologie der St.-N. nicht ein Sema, sondern eine stabile konventionelle Kadenz-Zeichenfolge;<sup>II)</sup> unser Zeichen ist meist eine Komponente der Kulíзма-Zeichenfolgen und Wendungen. Die Unstabilität der musikalischen Bedeutung erlaubt die Vermutung, daß der Sänger bei der Polukulíзма málaja den langen Ton der Statijá mit einer gewissen Freiheit variieren und durch Nebennoten ausschmücken konnte. Das Zeichen erscheint schon in den ältesten Hss. der St.-N. Als palaeobyzantinische Parallelen könnten //<sup>V</sup>, //<sup>VI</sup> (διπλή mit κράτημα) gelten.<sup>III)</sup>

Palaeographische Formen:

11.-12. Jh.: 

13.-14. Jh.: 

15. Jh.: 

16. Jh.: 

17. und spätere Jh.: 

#### 43. Zum Zeichen (Chamilo)

Kombination von zwei hintereinander folgenden Zapjatýja und einer Čáška. Die musikalische Bedeutung in unserer Hs.: , tatsächlich aber kann die Bedeutung je nach Kirchenton verschieden sein. Die besondere Eigentümlichkeit des Chamilo ist, daß die Melodie dieses Zeichens immer über zwei Silben verteilt wird: der erste Ton des Zeichens wird an den letzten Ton des vorausgegangenen Zeichens angeschlossen. Gewöhnlich sind die Auflösungen des Chamilo folgende:

(1) 

Im I. und V. KT:



<sup>I)</sup> Nach Smolénskij (Azbuka, S. 79): „Statijá prostája s Podvértkoj“.

<sup>II)</sup> Komm. 72, 100, 121, 1106.

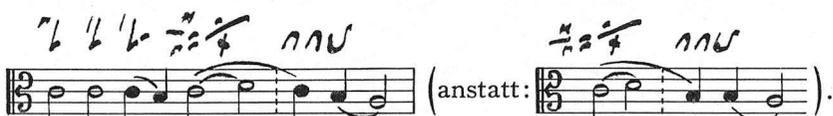
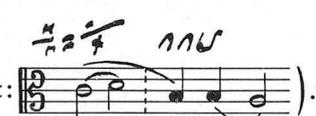
<sup>III)</sup> Tiby, tav, II; oder διπλή mit κλάσμα oder τζάκισμα. Tillyard S. 25.

Im II. und VI. KT: 

Im IV. und VIII. KT: 

Im III. und VII. KT wird das Chamílo in der Regel nicht gebraucht. Trotzdem findet man dieses Zeichen in den Hss. der St.-N. B und C auch im III. KT,<sup>II)</sup> mit der Auflösung wie im I. und V. KT, nur um eine Quart höher.<sup>III)</sup> Damit sind die hier angeführten melodischen Formeln des Chamílo charakteristisch für einen authentischen Kirchenton und seinen Plagalton (nach dem byzantinischen System: I–V, II–VI, IV–VIII). Aber diese Formeln werden in den Hss. der St.-N. B, laut Thbn, nicht immer im betreffenden KT konsequent gebraucht. Es kann sein, daß eine melodische Form des Chamílo aus einem anderen Paar der KT entliehen wird. Wegen der unterschiedlichen Auflösung des Chamílo werden bei diesem Zeichen (auch in der St.-N. A) die Thbn nicht gebraucht. In den Hss. der St.-N. B findet man manchmal, besonders bei den Abweichungen von der für den betreffenden KT zutreffenden Auflösung, über dem Chamílo die Thbn, meistens in einer Auflösung durch andere rotgeschriebene Semata.

Es kann vorkommen, daß die Thbn wegen eines dem Chamílo vorausgegangenen Zeichens eine Abweichung von der üblichen Form der Deutung des Chamílo verlangen, wie z. B.

in einem solchen Fall:  (anstatt: ).

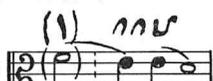
ΕΛΔ-ΓΟ-ΣΛΘ-ΒΗ - - - - ΤΕ                      - - ΒΗ - - - - ΤΕ

Damit erscheint der erste Ton als Nachklang des vorausgegangenen Zeichens, der zweite – als Vorschlag für den Schlußton; zugleich fungiert der erste Ton des Chamílo als Durchgangsnote zwischen dem letzten Ton des vorausgegangenen Zeichens und dem zweiten Ton des Chamílo. Allerdings sind beide Auflösungen möglich, und deshalb wird auch die Art der Auflösung dem Sänger überlassen.

Das Chamílo wird hauptsächlich in den Kadenzten, oft sogar als Schlußzeichen einer melodischen Phrase, anstelle der Statijá prostája gebraucht.

Die Bezeichnung ist aus der byzantinischen Neumen-Nomenklatur übernommen. Nun ist das byzantinische χαμηλή graphisch und musikalisch ein ganz anderes Zeichen,<sup>IV)</sup> welches nichts Gemeinsames mit dem Chamílo der St.-N. nach der Einführung der Azbuki hat. Eine graphische Parallele kann man in der Kombination συνδεσμοί mit κλάσμα sehen.<sup>V)</sup> So können wir vermuten, daß die russischen Singmeister zur Zeit der Entstehung der ältesten Azbuki der St.-N. (also beim Ausgang des 15. Jhs.) die griechische Bezeichnung χαμηλή, nicht aber die Bedeutung dieses Zeichens und seine Graphik kannten.

<sup>I)</sup> Metallov: Azbuka, Ss. 27, 42. – Smolénskij: Azbuka, Ss. 70, 95. – Razumóvskij III, Ss. 269, 290. – Kalá-

nikov: Azbuka, S. 22, § VII. Außerdem gibt Kalášnikov für den 5. KT die Auflösung: 

Der letzte Ton bei Kalášnikov ist bei Chamílo überall eine ganze Note. – Koschmieder II, S. 91.

<sup>II)</sup> Teil I, III. KT, Zz. 44, 47, 61, 66; vergl.: Bresl. f. 103r – Mon. III. f. 209v.

<sup>III)</sup> Für den VII. KT habe ich das Chamílo in keiner der mir zugänglichen Hss. der St.-N. A, B und C gefunden. *J. v. G.*

<sup>IV)</sup> Komm. 13.

<sup>V)</sup> Palikarova, S. 151.

Sie vermochten nicht eine bestimmte Neume in Zusammenhang mit dieser Bezeichnung zu bringen, obwohl sie in der ältesten russischen Nomenklatur existiert haben muß. So haben die russischen Singmeister des 15/16. Jhs. diese Bezeichnung (in zwei Formen: im Neutrum: „Chamflo“ und in Femininum: „Chamfla“) einer anderen zusammengestellten Neume gegeben. Der Grund dafür könnte sein, daß sie keine entsprechende russische Bezeichnung fanden, weder für die Graphik noch für die melodische Form dieses Zeichens, weshalb sie ihm diesen ihnen unverständlich gewordenen, als Wort aber bekannten Namen gaben. Das Zeichen wird schon in den ältesten Hss. der St.-N. gebraucht.

Palaeographische Formen:

12. Jh.:

13. Jh.:

14.-15. Jh.:

16. Jh.:

17. und spätere Jh.:

44. Zum Zeichen (dva v čelnú)

Diese Modifikation des Krjuks, durch zwei senkrechte Striche auf dem schrägen dicken Balken, wird „Dva v čelnú“ – „Zwei im Boot“ genannt. Musikalische Bedeutung

(Auflösung durch Podcášie und Krjuk): .I) Der höchste Ton wird durch die

Thbn angegeben. In der St.-N. A und B wird diesem Zeichen auch die rote Káčka<sup>II)</sup> beigefügt, was auf den schaukelnden Charakter der Ausführung deutet. Laut der alten Lehrbücher muß man bei diesem Zeichen „zweimal schaukeln“.<sup>III)</sup> Außer dieser üblichen Auslegung des Dva v čelnú, kann seine Bedeutung (abgesehen von den Hilfszeichen) manchmal variieren. Diese Varianten werden nur ausnahmsweise durch die Thbn angezeigt; sie sind meistens von der Tonhöhe der benachbarten Zeichen abhängig. Hier gilt die Regel: der letzte Ton des Dva v čelnú darf a) nicht auf der gleichen Stufe wie der erste Ton des nachfolgenden Zeichens stehen; b) seine Töne müssen stufenweise aufeinander folgen. Wird die letzte Forderung nicht durch die Thbn gegeben, dann wird dem letzten Ton des Dva v čelnú eine Durchgangs- oder Nebennote beigefügt, z. B.:

IV)

(Ausnahmen: und

V)

I) Metálov: Azbuka, Ss. 14, 39. – Smolénskij: Azbuka, Ss. 70, 96. – Razumóvskij III, S. 284. – Kalášnikov: Azbuka, S. 8, Nr. 54–58. – Koschmieder II, Ss. 86, 91. – In der St.-N. A wird dieses Zeichen keine Punktation für die Tongebiete bekommen, wohl aber die tMrkz für die Stufen innerhalb des Tongebietes, in gleicher Weise wie der Krjuk.

II) Komm. 4. III) „Два въ челну дважды качнути“. – Smolénskij: Atlas, S. 18.

IV) Smolénskij: Azbuka, S. 96.

V) Ebenda.

Der Name stammt von der Graphik des Zeichens. Es ist anzunehmen, daß diese Bezeichnung aus jener Zeit stammte, als der Krjuk mit kurzem aufwärtsgerichteten Strich geschrieben wurde<sup>1)</sup> und einigermaßen an die Umrisse eines Bootes oder Kahnens erinnerte, nicht aber als der Krjuk seine ausgesprochen charakteristische hakenähnliche Form angenommen hatte. Das Zeichen wird schon in den ältesten Hss. der St.-N. als selbständiges Gesangszeichen gebraucht. Die palaeobyzantinische Parallele ist wahrscheinlich das chironomische Zeichen *ἐπέγεσμα* oder *ἀπόθεμα*.<sup>II)</sup> Es ist möglich, daß das *ἐπέγεσμα* schon in die älteste Form der St.-N. im Sinne eines tonalen Gesangszeichens zugleich mit ihrer chironomischen Bedeutung aufgenommen wurde und beide Bedeutungen in sich vereinigt hat (eine Erinnerung an die chironomische Bedeutung ist die Ausführungsweise, die später durch die Káčka präzisiert wurde und durch die Übertragung in die Q.-N. für uns verloren wurde).

Palaeographische Formen:

11.-13. Jh.: 

14. Jh.: 

15. Jh.: 

16. Jh.: 

17. und spätere Jh.: 

45. Zu Zeichen  (Strěly: *světlaja*, *gromosvětlaja*, u. a.)

Hier werden sieben Modifikationen der Strělá zusammengestellt, alle mit der gleichen melodischen Bedeutung (ausgenommen Strělá kryževája, Komm. 46.): . Es ist eine auffallende Tatsache, daß die Zahl der Punkte bei der Strělá die Zahl der Töne ändert (alle in Aufwärtsbewegung): , ,  und  - . Die rote Bórzaja deutet auf die hier angeführte Ausführung, eine Tíchaja dagegen auf Umkehrung der rhythmischen Verhältnisse: , zuweilen auch . Der Akzent fällt auf den letzten Ton des Zeichens.

<sup>1)</sup> Komm. 8, 9 – palaeobyzantinische Formen.

<sup>II)</sup> Palikarova, Ss. 108, 111, 112, 118, 129, 208, 151, 147. – Tiby bringt dieses Zeichen in seiner Tabelle der palaeobyzantinischen Zeichen nicht, obwohl es in Cod. Coislin 220. gebraucht wird. Das *ἐπέγεσμα* (allerdings schon in der mediobyzantinischen Notation) begleitet eine Notengruppe, die in lebhafter Bewegung, animato, gesungen wird. (Tardo, Ss., 294, 298. – Velimírovič (I, S. 103) deutet Dva v cělnú der ältesten St.-N. als , was für diese Form der St.-N. noch zu untersuchen ist.

A. Strělá světlaja  und tresvětlaja  I): in den Hss. der St.-N. B wird die letzte Form selten gebraucht: sie ist ein Analogon zum Krjuk tresvětlyj<sup>II)</sup> und späterer Herkunft. In den Tropen erscheint oft die Strělá světlaja dort, wo die zweisilbige Wendung  über eine Silbe gesungen werden muß: , oder umgekehrt.

B. Strělá gromosvětlaja  und gromotresvětlaja, als Analogon zur Strělá tresvětlaja , haben die gleiche melodische Bedeutung wie die Strělá světlaja,<sup>III)</sup> bzw. tresvětlaja.

Für die Modifikationen A und B der Strělá steht in den alten Lehrbüchern die Anweisung: „Die světlaja Strělá – rücken (!) mit der Stimme zwei Mal aufwärts schreiten, aufhaltend“<sup>IV)</sup> und: „Die světlaja Strělá und die gromnaja von unten aufwärts zwei Mal mit der Stimme schaukeln“<sup>V)</sup> Der Unterschied zwischen der Strělá světlaja und der Strělá gromosvětlaja ist nicht definierbar; Smólenkij<sup>VI)</sup> behauptet, er liege in den rhythmischen und dynamischen Feinheiten. In der Übertragung der Q.-N. wird zwischen diesen beiden Modifikationen der Strělá nicht unterschieden; in verschiedenen Hss. der St.-N. B und C können sie zuweilen einander gegenseitig vertreten.

C. Die Modifikationen durch zwei Punkte unterhalb des Balkens – Strělá vozvódnaja und Strělá gromovozvódnaja haben die gleiche melodische Bedeutung wie die beiden eben besprochenen Modifikationen der Strělá. Der Unterschied zwischen der Strělá vozvódnaja und der Strělá světlaja scheint in der Art der Anwendung dieser Zeichen zu liegen. Während

die Strělá světlaja meistens in Wendungen wie  angewendet wird, steht

die Strělá vozvódnaja vorzugsweise bei Tonfolgen wie , (also dort, wo der erste Ton dieser Strělá tiefer beginnen muß als der ihr vorausgegangene). Aber auch hier sind die Hss. B nicht sehr konsequent.

Die Bezeichnung dieser Form ist in verschiedenen Azbuki nicht dieselbe.  als „Strělá vozvódnaja“ in unserer Hs., wird dagegen bei anderen Autoren (die über den Notationstypus A schrieben) „Strělá povódnaja“ genannt;<sup>VII)</sup> „Strělá gromovozvódnaja“

I) Metálov: Azbuka, Ss. 18, 19, 36. – Smólenkij: Azbuka, Ss. 62, 85. – Razumóvskij III, Ss. 275, 276. – Kalášnikov: Azbuka, S. 12, Nr. 100, 101, S. 13, Nr. 102-110. – Koschmieder II, Ss. 84, 89. – In der St.-N. A wird noch die Strělá světlotíchaja  gebraucht, die in der St.-N. B und C unbekannt ist.

II) Komm. 9.

III) Metálov: Azbuka, Ss. 22, 36. – Smólenkij: Azbuka, Ss. 62, 85. – Razumóvskij III, Ss. 278, 280. – Kalášnikov: Azbuka, S. 14, Nr. 116-122. – Koschmieder II, Ss. 84, 89.

IV) „Свѣтлую стрѣлу подернути гласомъ вверхъ дважды ступити поддерживаючи“. – Smólenkij: Atlas, S. 17.

V) „Свѣтлую и громную стрѣлу изъ низка вверхъ дважды качнути гласомъ“. – Smólenkij: Atlas, S. 17.

VI) Azbuka, S. 85.

VII) Metálov: Azbuka, Ss. 18, 36. – Smólenkij: Azbuka, Ss. 62, 85. – Smólenkij: Atlas, S. 17. – Razumóvskij III, S. 276. – Kalášnikov führt dieses Zeichen nicht an. – Koschmieder II, Ss. 84, 89. – Mon. III, f. 4r.

unserer Hs: „Strělá vozvódnaja“,<sup>I)</sup> „Strělá gromomráčnaja“.II) In einer Azbuka des 15. Jhs.<sup>III)</sup> wurde als „Strělá povódnaja“ die Form  angeführt. Diese Form war schon in den ältesten Hss. der St.-N. bekannt, wurde aber später – etwa um den Ausgang des 15. Jhs. nicht mehr gebraucht und auch nicht in die Azbuki des 16. Jhs. aufgenommen. Die Form  aber ist in derselben Azbuka als „Strělá počzdnaja“<sup>IV)</sup> bezeichnet.

Das Zeichen  ist eine Kombination des Golúbčik bórzyj mit der *ὄξεια* (oder mit dem *ὀλίγον* – beide nicht in der St.-N. als selbständige Zeichen gebraucht); dementsprechend könnte diese Kombination

 bedeuten, d. h. – die gleiche Bedeutung haben wie  (angenommen, daß  =  und  = ).

Deswegen kann die Bezeichnung „Strělá povódnaja“ für  auf die gleichbedeutende Form übertragen worden sein, obwohl ursprünglich bei diesem letzten Zeichen (eine Kombination der Statijá prostája mit der Skam'já, was  ergeben soll) ein

rhythmischer Unterschied zwischen den beiden Zeichen vorhanden gewesen sein kann. Die Auflösung der Strělá povódnaja (vozvódnaja) durch die Zapjatája und Perevódkav) bedeutet, daß der erste Ton tiefer liegen muß als der letzte Ton des vorausgegangenen Zeichens und der zweite und dritte Ton Übergangsstufen zu einem höheren Ton des nachfolgenden Zeichens sind.

Bei allen hier besprochenen Neumen wird der höchste Ton durch die Thbn präzisiert.<sup>VI)</sup> Alle diese Modifikationen der Strělá (die tresvětłaja ausgenommen) waren schon in den ältesten Hss. der St.-N. bekannt. Ihre palaeographischen Formen haben sich fast nicht

geändert.<sup>VII)</sup> Palaeobyzantinische Parallelen:  – διπλῆ mit *ὄξεια* und *κεντήματα* –

 VIII).  : Martyrie des 2. KT.<sup>IX)</sup> Die Koordination dieser palaeoby-

zantinischen Zeichen mit den Zeichen des ältesten Typus der St.-N. muß noch untersucht werden.

#### D. Strělá kryževája: Komm. 46.

I) Metálov: Azbuka, S. 22. – Smolénskij: Azbuka Ss. 62, 85. – Razumóvskij III, S. 287.

II) Metálov: Azbuka Sss. 22, 36. – Smolénskij: Azbuka, Ss. 62, 85. – Razumóvskij III, S. 278. – Kalášnikov führt diese Form nicht an. – Koschmieder II, Ss. 84, 89. – Vergl. Komm. 57.

III) Reproduziert bei Findejzen I, S. 99.

IV) Komm. 51.

V) Koschmieder I, 105/4 (Korrektur in Rot).

VI) In der St.-N. A die tMrkz – wie bei der Strělá mráčnaja.

VII) In der D.-N. wird die Form unserer Strělá vozvodnaja mit der gleichen Bedeutung wie in der St.-N. gebraucht, dagegen sind die anderen Modifikationen der Strělá in der D.-N. nicht gebraucht. Kalášnikov: demest., Nr. 142. – Razumóvskij III, S. 343.

VIII) Palikarova, Ss. 124, 129, 147, stellt dieses Zeichen in Parallele mit dem *ἀνατρίχισμα* , ohne Kommentare.

IX) Tardo, S. 319.

46. Zum Zeichen  (*Strělá kryževája*)

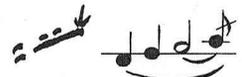
Obwohl dieses Zeichen in unserer Hs.  bzw.  bedeutet, geben die anderen Quellen die Auflösung  an.<sup>I)</sup> Neben der Form  findet sich zuweilen auch die Form  (in unserer Hs. nicht angeführt).<sup>II)</sup> Die Bezeichnung „Kryževája“ (im Gegensatz zur „Polukryževája (Komm. 26 B) ist auf die alte Bezeichnung der Neumenkombination  als „Kryž“<sup>III)</sup> zurückzuführen, weil hier diese Neume in ihrer vollständigen Form enthalten ist, während in der Strělá polukryževája – nur  – also ein Teil der Neume „Kryž“ vorkommt.

47. Zum Zeichen  (*Strělá prostája s podčáším*)

Das Podčášie bei der Strělá prostája verändert die einstufige Bedeutung dieses Zeichens zu einer dreistufigen: .<sup>IV)</sup> In dieser Zeichenkombination weicht die Wirkung des Podčášie von der üblichen Art ab. Man kann diese Modifikation der Strělá als eine Kombination der Statijá prostája und des Podčášie prostóe betrachten, wobei zuerst das Podčášie die Statijá in zwei Töne zerlegt und dann der Strich gelesen wird; dabei die Statija ihre Wirkung als ganze Note auf den letzten Ton der Kombination ausübt.<sup>V)</sup>

48. Siehe Komm. 39.

49. Zum Zeichen  (*Strělá s soróč'ej nóžkoju*)

Die Soróč'ja nóžka  hat in der St.-N. A, B und C (nur soweit wir das aus den ältesten Azbuki kennen, als Hilfszeichen die Funktion: a) eine höhere Tonstufe bei einem einstufigen Zeichen, b) einen zusätzlichen höheren Ton zu den üblichen Tönen des betreffenden Zeichens anzuzeigen: .<sup>VI)</sup> In den Hss. der St.-N. A

<sup>I)</sup> Metálov: Azbuka, Ss. 23, 36. – Smolénskij: Azbuka, Ss. 67, 85. – Razumóvskij III, S. 279 (auch andere Bezeichnung: Strělá gromosvĕtlaja s Kryžem). – Kalášnikov: Azbuka, S. 14, Nr. 124, 123 (als Gromokryžnaja), S. 15, Nr. 125–128. – Koshmieder II, S. 90.

<sup>II)</sup> Komm. 57.

<sup>III)</sup> Komm. 13.

<sup>IV)</sup> Metálov: Azbuka, S. 43, Fußnote \*\*. – Razumóvskij, III, S. 274.

<sup>V)</sup> Vergl. Komm. 20, 36.

<sup>VI)</sup> Komm. 9. – Komm. 20.

und B wird sie meistens von einem roten Zěvók<sup>I</sup>) begleitet, was eine Berührung der nächst höheren Tonstufe, und zwar auf der Basis der durch die Thbn angegebenen Höhe bedeutet. In den Hss. B wird oft davon abgewichen: auch der durch die Soróč'ja nóžka verlangte Ton

ist zuweilen durch die Thbn angegeben: . In unserer Hs. wird keine Auflösung gegeben, sondern nur der zusätzliche Ton durch die Thbn bei der Soróč'ja nóžka angezeigt; deswegen nehmen wir die Auflösung aus anderen Quellen.<sup>II)</sup> (An manchen Stellen in den Hss. der St.-N. B und C, wo in anderen Hss. B die Soróč'ja nóžka mit dem Zěvók steht, erscheint anstatt dieser Kombination die Strélá, mit Čáška pólnaja als Hilfszeichen:

,<sup>III)</sup>

Die Bezeichnung (auch: Soróč'ja nogá, Sokólec) stammt von der Graphik der Neume. Das Sema wird schon in den ältesten Hss. der St.-N. als Begleiter der anderen Zeichen gebraucht. Die palaeobyzantinische Parallele soll die  $\psi\iota\lambda\eta$ ,  $\psi$  sein.<sup>IV)</sup> Man kann annehmen, daß die Soróč'ja nóžka diese diastematische Bedeutung der  $\psi\iota\lambda\eta$  in der St.-N. seit dem 16. Jh. nicht mehr besitzt; als Reminiszenz daran ist ihre Bedeutung als Hilfszeichen geblieben. Der Zěvók deutet – was auch die Bezeichnung „das Gähnerchen“ besagt, auf eine kurze, flüchtige, nachschlagartige Ausführung des zusätzlichen Tones hin.<sup>V)</sup> Eine solche Ausführung (Vortragsweise) kann man bei dem Gesang der Altgläubigen<sup>VI)</sup> und der russischen Bauern noch heute beobachten.<sup>VII)</sup> Diese Art läßt sich weder durch die moderne Notation (von der Q.-N. ganz zu schweigen) wiedergeben, noch durch eine Auflösung in Neumen erklären. Man kann sie nur aus mündlicher Überlieferung erlernen. Wahrscheinlich handelte es sich um ein feines Melisma, das im Laufe der Zeit zum Teil verschwunden ist, zum Teil auch den flüchtig berührten Ton verlängert hat.<sup>VIII)</sup>

Die palaeographischen Formen (in Kombination mit den anderen Zeichen) haben sich fast nicht geändert.

## 50. Zu Zeichen und (Složítaja s Zapjátáju und mit podvértka)

A. In der Kombination Složitaja mit Zapjátája vereinigt sich die Bedeutung beider Zeichen. Die Auflösung durch die Neumen ergibt ; die Bórzaja beschleunigt

<sup>I)</sup> Komm. 4.

<sup>II)</sup> Metálov: Azbuka, Ss. 17, 35. – Smolénskij: Azbuka, S. 66: . – Razumóvskij III, S. 274: .

<sup>III)</sup> Komm. 41.

<sup>IV)</sup> Tiby, tav. II, Bedeutung: ein Ton, der etwa um eine Quint oder sogar eine Sext höher liegt als der vorausgegangene. – Tardo, S. 280. – Palikarova, Ss. 147, 152.

<sup>V)</sup> Komm. 4.

<sup>VI)</sup> Komm. 8.

<sup>VII)</sup> z. B. auf der Schallplatte des Pjátnickij-Chores (Staatliche Produktion UdSSR Nr. D 2546) und des „Vorónežskij Ruskij národnyj chor“ (Produktions-Nr. D 5548/49.).

<sup>VIII)</sup> In der D.-N. wird die Soróč'ja nóžka auch als Hilfszeichen mit verschiedener Wirkung gebraucht.

die Bewegung: , die Tíchaja – verzögert sie: .<sup>1)</sup> Der höchste Ton wird meist durch die Thbn angegeben, jedoch nicht immer: in diesem Fall richtet sich die Tonhöhe nach dem ersten Ton des nachfolgenden Zeichens.

B. Bei der Kombination: Složitaja mit Zapjatája und mit Podvértka  vereinigt sich die Bedeutung aller Komponenten, und die Kombination wird vierstufig, in gebundenen stufenweise abwärtsschreitenden Tönen im Wert je einer Viertelnote gesungen:

. II) In unserer Hs. ist die Kombination der Složitaja mit der Podvértka  =  oder  nicht angeführt.

### 51. Zum Zeichen (Strělá poěždnaja)

Die Intervallverhältnisse dieses Zeichens sind stabil:  und   
(mit sehr seltenen Ausnahmen im 6. KT), wobei der letzte Ton zuweilen als Terzsprung abwärts gesungen werden kann – je nach dem ersten Ton des nachfolgenden Zeichens. Der höchste (dritte) Ton wird (trotz der stabilen Bedeutung) durch die Thbn angegeben.

Die Bezeichnung „poěždnaja“ (von „Poěždka“ – Fahrt, oder „Póžd“ – Zug) läßt sich weder aus der Graphik noch aus der musikalischen Bedeutung des Zeichens erklären; außerdem ist diese Bezeichnung nicht fest an diese Neume gebunden und deshalb in manchen Azbuki verschieden. In unserer Hs. ist sie als „Strělá poěždnaja“ gebraucht,<sup>III)</sup> in älteren Azbuki dagegen wird als „Strělá poěždnaja“ die Kombination ,<sup>IV)</sup> ,<sup>V)</sup>  VI) und sogar  VII) bezeichnet. Dementsprechend wird die Bezeichnung „Strělá poěždnaja“ für unsere Form sich in der zweiten Hälfte des 17. Jhs. stabilisiert haben.<sup>VIII)</sup> In der Form  taucht diese Neume schon in den Hss. des 11.–12. Jhs. auf,<sup>IX)</sup> aber hier scheint es eher eine Alteration der Strělá světlaja<sup>X)</sup>

<sup>1)</sup> Metálov: Azbuka, Ss. 13, 40. – Smolénskij: Azbuka, Ss. 69, 89. – Razumóvskij III, S. 271. – Kalášnikov: Azbuka, S. 7, Nr. 42–44. – Koschmieder II, Ss. 91.

<sup>II)</sup> Ebenda. (S. 59, Fußn. VIII.).

<sup>III)</sup> Metálov: Azbuka Ss. 19, 38. – Smolénskij: Azbuka, S. 71. – Razumóvskij III, S. 276. – Kalášnikov: Azbuka, S. 13, Nr. 110. – Koschmieder II, S. 92.

<sup>IV)</sup> Metálov: Simiografija, Taf. LXXXIX. – Palikarova, Pl. XIII a.

<sup>V)</sup> Metálov: Simiografija, Taf. XCV. – Palikarova, Pl. XIII b.

<sup>VI)</sup> Palikarova, S. 150, Pl. XII.

<sup>VII)</sup> Mon. III, f. 4v – dagegen ist  überhaupt nicht angeführt.

<sup>VIII)</sup> In den späteren Formen der St.-N. A wird diese Strělá je nach Tongebiet mit zwei und drei Punkten gebraucht. In der D.-N. hat sie die Bedeutung  oder . Kalášnikov: demest., Nr. 151 152. – Razumóvskij III, Ss. 343, 344.

<sup>IX)</sup> Palikarova, S. 163.

<sup>X)</sup> Komm. 45 A.

zu sein. Sonst findet man unsere Form in den Hss. vor dem Ausgang des 15. Jhs. nicht. Die Form  kann sich auch aus der Strělá vozvódnaja<sup>I)</sup> mit Oblačko<sup>II)</sup> entwickelt haben.<sup>III)</sup>

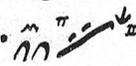
## 52. Zum Zeichen (Derbica)

Musikalische Bedeutung: vier stufenweise, in rascher Bewegung aufsteigende, gebundene Töne etwa im Wert von je einer Viertelnote. Die Intervallverhältnisse sind kon-

stant:  .<sup>IV)</sup> Trotzdem wird der höchste Ton durch Thbn angezeigt. Die

Auflösung in unserer Hs. durch Zapjatája, Krjuk (beide mit Otšěčka) und zwei weitere

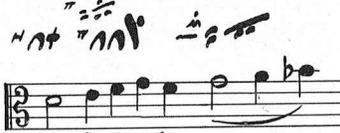
Krjuki, ergibt die Auflösung  . Dagegen erfolgt die Auflösung bei Mézenec

durch  und durch  .<sup>V)</sup> Die Auflösung stimmt mit der An-

weisung in alten Lehrbüchern überein: „die Stimme aufwärts zerkleinern“.<sup>VI)</sup> Smolénskij

führt noch eine Modifikation der Derbica an:  , die er nicht erklären kann.<sup>VII)</sup> Es

könnte  bedeuten, eine Form, die im V. KT gebraucht wird,<sup>VIII)</sup> wo dieses Zei-

chen zusätzlich durch eine rote Strělá počdnaja gedeutet ist: 

und dadurch die melodische Bedeutung  bekommt. Gewöhnlich wird die

Derbica im III. und IV. KT gebraucht, für die sie auch typisch ist. In der St.-N. B dagegen kommt sie auch im I.<sup>IX)</sup> und im VIII. KT<sup>X)</sup> vor.

Dieses Zeichen ist die wichtigste Komponente der gleichnamigen Trope<sup>XI)</sup> in der Kombination  (wobei die Statijá prostája in den Notationen A und B gewöhnlich mit einer roten Podvértka geschrieben wird).

I) Komm. 45 C.

II) Komm. 39.

III) Vergl. Komm. 26 A, NB.

IV) Metálov: Azbuka, S. 41. – Smolénskij: Azbuka, Ss. 69, 79, 88. – Razumóvskij III, S. 270. – Kalášnikov: Azbuka, § 6, Nr. 29. – Koschmieder II, S. 92.

V) Smolénskij: Azbuka, Tab. 70. Auffallend ist die Anwendung der punktierten Formen des Krjuks:

nach der Orthographie der St.-N. A müßte es so geschrieben werden:  . Siehe Komm. 8. und 9.

VI) „Дербца подробити гласомъ вверхъ“. – Smolénskij: Atlas, S. 18.

VII) Azbuka, S. 69.

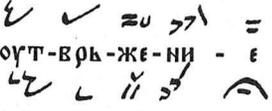
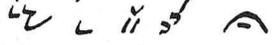
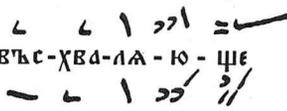
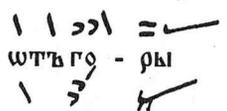
VIII) z. B.: Bresl. ff. 116v/16, 117r/2.

IX) Teil I, Z. 75 – Komm. 149.

X) Teil I, Z. 58, Komm. 1033.

XI) Komm. 359, 382, 389, 405, 406, 414, 453, 473, 1033.

Die *Derbica* wird schon in den ältesten Hss. der St.-N. gebraucht,<sup>1)</sup> wobei die umrahmenden Neumen darauf schließen lassen, daß Gebrauch und Orthographie der *Derbica* sich nach dem 15. Jh. veränderten. Die palaeobyzantinische Parallele wäre die Kombination von zwei *ἀπόστροφοί* (oder *συνδεσμοί*) und *βαρεῖα*, was  ergeben soll. Anstelle der *Derbica* der altrussischen Hss. steht an den parallelen Stellen der palaeobyzantinischen Hss. die Kombination der *συνδεσμοί* mit *ῥεῖα*, z. B.:

 II)	 III)	 IV)
ΥΤ-ΒΕΡ-ΖΕ-ΝΙ - Ε  ΟΥΤ-ΒΕΡ-ΖΕ-ΝΗ - Ε  τὸ στε - ρέ - ω - μα	ΒΟΣ-ΧΒΔ-ΛΑ - ΙΟ - ΨΕ  Β'ЪС-ХВД-ЛА - Ю - ЦЕ  εὐ - χα - ρισ-τοῦν-τες	ИЗЪ ГѠ - - РЫ  ѠТЪ ГѠ - РЫ  ῥεῖα ῥους

Man kann für diese Divergenz die folgende hypothetische Erklärung geben: Angenommen, daß die *Palka* hier als Sprung aufwärts gesungen wird<sup>v)</sup> (und zwar im Quart-

sprung!) ergibt sich die vermutliche Auflösung:  wobei das a im   
 ѠТ ГѠ - РЫ

glissando – also mit flüchtig berührten Zwischentönen gesungen wird. Diese, zuerst undeutlichen Zwischentöne wurden mit der Zeit immer deutlicher gesungen, und so ist aus einem Quartsprung aufwärts eine deutliche vierstufige Aufwärtsbewegung entstanden.

Die Bezeichnung ist auf den melodischen Charakter des Zeichens zurückzuführen.<sup>vi)</sup> Auffallend ist die Tatsache, daß die Trope „*Derbica*“ eine zweite Bezeichnung ausgesprochen griechischer Herkunft hat: „*Skorpica*“<sup>vii)</sup> was nichts anders bedeuten kann als das griechische *σκορπιζω* – zerstreuen.

Die palaeographischen Formen haben sich sehr wenig geändert und lassen sich leicht erkennen.

53. Siehe Komm. 6, 39, 48. Vergl. Komm. 37.

<sup>i)</sup> z. B.: Chilandarica A, ff. 5v, 8r, 26r, 35r, u. a.

<sup>ii)</sup> Koschmieder I, 157/16–156/14.

<sup>iii)</sup> Koschmieder, I, 163/1–162/2.

<sup>iv)</sup> Koschmieder I, 163/4–162/9.

<sup>v)</sup> Komm. 33.

<sup>vi)</sup> Gardner: Nomenklatur, Ss. 303, 308–309.

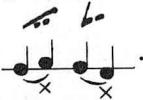
<sup>vii)</sup> Metálov: Osmoglasie, S. 57, Nr. 6.

54. Zu Zeichen  (*Zmjca*) und  (*Zm. so Složitaju*)

54. Eigentlich wird nur das Zeichen  , ältere Formen:  ,  *Zmjca* genannt; aber dieses Sema wird nie als selbständiges Gesangszeichen allein über einer Silbe gebraucht, sondern entweder in Kombination mit *Statijá prostája* oder mit *Složítaja*, oder über einer Silbe zwischen anderen Gesangszeichen, meist paarweise:  ,  , in chiffrierten konventionellen Zeichenfolgen (*Líca* und *Fíty*), von verschiedenster Bedeutung.<sup>I)</sup> Die Funktion ist wahrscheinlich die, eine wellenartige Melodiebewegung anzuzeigen.

A. Die Kombination der *Statijá prostája* mit der *Zmjca* (wird meistens einfach „*Zmjca*“ genannt). Musikalische Bedeutung: vierstufige wellenartige, melodische Aufwärts- Abwärts-Bewegung in Werten von Viertelnoten:  , ausnahmsweise auch drei-

stufig:  .II) Der letzte Ton richtet sich nach dem ersten Ton des nachfolgenden Zeichens. Der höchste Ton wird durch die *Thbn* angegeben. Die Auflösung in unserer

Hs. zeigt, daß der zweite und der vierte Ton des Zeichens Nebennoten sind: 

Daraus kann man schließen, daß die eigentliche *Zmjca* bei der *Statijá*, das Umsingen des langen Tones der *Statijá*, seine Kolorierung durch die Berührung benachbarter Stufen bedeutet.<sup>III)</sup>

B. Die Kombination der *Složítaja* mit der *Zmjca*; melodische Bedeutung: Umkehrung der *Statijá* mit *Zmjca*:  ,IV) der letzte Ton richtet sich nach dem Ton des

nachfolgenden Zeichens. Damit verleiht die *Zmjca* der *Složítaja* eine wellenartige vierstufige Abwärts-Aufwärts-Bewegung. Der höchste Ton (bei den beiden Formen, A und B) wird durch die *Thbn* angezeigt; die rote *Tíchaja*, bzw. *Bórzaja* charakterisiert das Tempo der Ausführung. Vergl. Komm. 42.

In der altrussischen St.-N. vor dem 16. Jh. gibt es mehrere Formen, die man als palaeographische Varianten der *Zmjca* betrachten kann (siehe unten). Die Frage, ob es sich um die graphischen Varianten ein und desselben Zeichens, oder um verschiedene, obwohl einander sehr ähnliche Zeichen handelt, muß noch untersucht werden. Als palaeobyzantinische Parallelen zu diesen Formen der *Zmjca* können folgende chironomischen Zeichen

in Frage kommen: a) *κατάβασμα*  (Bedeutung: schnelle absteigende Bewegung im

<sup>I)</sup> Komm. 72, 155.

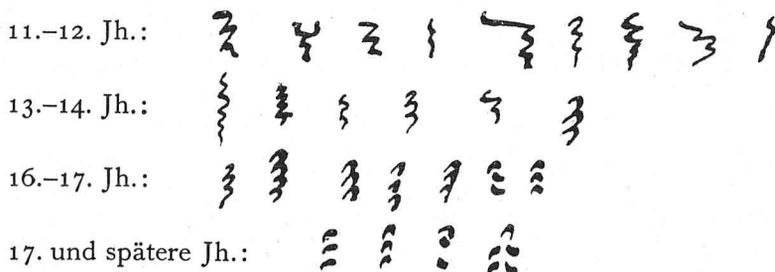
<sup>II)</sup> *Metálov*: *Azbuka*, Ss. 20, 41. – *Smolénskij*: *Azbuka*, Ss. 69, 88. – *Razumóvskij* III, S. 274. – *Kalášnikov*: *Azbuka*, S. 9, Nr. 61. – *Koschmieder* II, Ss. 84, 91. – Komm. 542.

<sup>III)</sup> Eine besondere Art der Auflösung vor dem *Chamilo*, im VIII. KT – siehe Komm. 1006, im II., IV. und VI. KT – Komm. 301, 542, 612, 781, 841. – Vergl. Komm. 60.

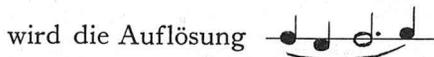
<sup>IV)</sup> Vergl. Komm. 70. – *Metálov*: *Azbuka*, Ss. 16, 41. – *Smolénskij*: *Azbuka*, S. 69. – *Koschmieder* II, S. 91. – Bei *Razumóvskij* und *Kalášnikov* nicht angeführt.

Intervall einer Terz mit einem Zwischenton); I) b) στρεπτόν ,  : Legato über vier oder fünf Noten, die „in einer Zeit“<sup>II)</sup> ausgeführt werden müssen, wobei die erste Note eine absteigende ist; c) ψηφιστόν  : befindet sich zwischen einer Gruppe von Noten, von denen die aufsteigenden crescendo, die absteigenden – piano gesungen werden.<sup>III)</sup> Das entspricht gewissermaßen der Funktion der Zmijca bei der Statijá und bei der Složitaja. Das Zeichen  erscheint auch in der äthiopischen Notation, wie es Hickmann<sup>IV)</sup> behauptet und hat dort die Bezeichnung „rekrék“. Unter einigen anderen Wortübertragungen bedeutet dieses Wort auch: „Schlange“. Auffallend ist der Zufall, daß die russische Bezeichnung nicht mit der Byzantinischen, sondern mit der äthiopischen übereinstimmt. Graphische Parallelen finden sich auch in der armenischen, hebräischen, indischen Ton-schrift und gewissermaßen in dem Quilisma der Gregorianik. Bedeutung (nach Hickmann): „ein Ton von relativer Dauer, mit zitternder Stimme ausgeführt“.<sup>V)</sup>

Palaeographische Formen:



55. Komm. 49. – A. Für die Form  wird die Auflösung



gegeben.<sup>VI)</sup> In der St.-N. A und B werden bei diesem Zeichen die rote Káčka und der Zěvók geschrieben.

B. Für die Form 

ist die Auflösung  .<sup>VII)</sup> In unserer

Hs. ist die Auflösung Für A und B die gleiche.

I) Palikarova, S. 129.

II) Tardo, S. 296/8: „eseguirsi quasi in un tempo“.

III) Tardo, S. 292, 296/10.

IV) Hickmann, Ss. 54–55.

V) Hickmann, ebenda; vergl.: O. Fleischer: Neumen-Studien, I, Ss. 42–45. Außerdem: H. Hickmann: Observation sur les survivances de la chironomie égyptienne dans le chant liturgique copte. S. 420. (Zitiert in: Musicologie pharaonique, S. 55).

VI) Metálov: Azbuka, Ss. 23, 39. – Smolénskij: Azbuka, S. 68. – Kalášnikov: Azbuka, S. 14, Nr. 115 (als  ). – Koschmieder II, S. 90.

VII) Metálov: Azbuka, Ss. 24, 37. – Smolénskij: Azbuka, S. 68. – Razumóvskij III, S. 279. – Kalášnikov: Azbuka, S. 14, Nr. 120. – Koschmieder II, S. 90.

56. Komm. 30. Die Auflösung des durch eine Podvértka alterierten Zeichens ergibt dieselbe melodische Bewegung wie bei der Strělá poěždnaja.<sup>I)</sup>

57. Die Auflösung durch den Golúbčik bórzyj und Skam'já bezieht sich auf die Strělá povódnaja mit Podvértka.<sup>II)</sup> – Die Auflösung durch Zapjatája und Stopíca (beide mit Otsěčka), Krjuk und wieder Zapjatája (die letzte mit Otsěčka) bezieht sich auf die Strělá gromomráčnaja (gromovozvódnaja) mit Soróč'ja nóžka.<sup>III)</sup> Die hier angeführte Auflösung:

 bei der Soróč'ja nóžka, wo dieses Zeichen abwärtsleitend (!) wirkt, ist eigenartig und widerspricht der Bedeutung und Funktion dieses Hilfszeichens.<sup>IV)</sup> Smolénskij<sup>V)</sup> und Metálov<sup>VI)</sup> geben für  die Auflösung , was der Logik der Soróč'ja nóžka entspricht.

58. Zum Zeichen  (Trubá)

Eine Kombination der Strělá prostája mit einem sonst weder allein, noch mit anderen

Zeichen gebrauchten Sema . Die Intervallverhältnisse sind konstant: . VII)

Die Auflösung: die typische Zeichenfolge und Melodie der Trope „Podžém“, die sonst über drei Silben gesungen wird.<sup>VIII)</sup> Trotz konstanter Tonhöhe und Intervallverhältnisse wird der höchste Ton durch die Thbn angegeben. Das Zeichen wird im II., VI. und VIII. KT gebraucht.

Obwohl die musikalische Bedeutung und die Intervallverhältnisse bei diesem Zeichen konstant sind (wahrscheinlich ist seine Funktion die, die dreisilbige Wendung d, e-f, g durch ein Zeichen über eine Silbe zu notieren), rechnen Smolénskij und Metálov die Trubá zu den Zeichen von verschiedener Bedeutung. Die Bemerkung unserer Hs., daß dieses Zeichen „im Maß je nach Gelegenheit“ gesungen wird, deutet an, daß nicht die Intervallverhältnisse, sondern „das Maß“, die Werte, verschieden sein können. Tatsächlich kann der letzte (oder auch der erste) Ton zuweilen als ganze Note gesungen werden: vergl. im Komm. 62. dasselbe Zeichen und dieselbe Melodie mit der Bezeichnung „Očevídnaja“.

I) Komm. 51.

II) Komm. 30, 56.

III) Komm. 45, 55.

IV) Komm. 49.

V) Azbuka, S. 68.

VI) Azbuka, S. 37.

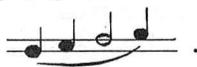
VII) Metálov: Azbuka, Ss. 26–27, 40. – Smolénskij: Azbuka, S. 71. – Razumóvskij III, S. 280. – Kalášnikov: Azbuka S. 9, Nr. 62. – Koschmieder II, S. 92.

VIII) Komm. 125, 305, 381, 417, u. a.

Die Azbuki des 16. Jh. führen dieses Zeichen nicht immer an. Dagegen findet man in diesen Hss. die Form  mit der Bezeichnung „Dudá so strělóju“, neben dem  $\theta$  allein

als einfache „Dudá“ (ΑΟΥΔΑ, ΔΥΔΑ),<sup>I)</sup> ein Zeichen, welches auch in der palaeobyzantinischen Notation bekannt ist und auch in den ältesten russischen Hss. der St.-N. gebraucht wird.<sup>II)</sup> Die Dudá ist nicht im grammatischen Teil unserer Hs. angeführt, befindet sich aber zwischen den Tropen: VI. KT, Bl. 93 a/59, Komm. 792, wo dieses Zeichen besprochen wird. Also braucht das Zeichen  $\theta$  nicht eine entstellte Fitá zu sein, sondern muß ihren Ursprung eher in den  $\phi\theta\sigma\rho\acute{\alpha}$  der byzantinischen Notation haben,<sup>III)</sup> desto mehr als die Graphik der Trubá in verschiedenen Hss:  eine solche Ableitung erlaubt.

Als eine andere Urform könnte auch die Kombination der Fitá mit der Strělá prostája  gelten. Aber – sowohl in der byzantinischen als auch in der St.-N. hat die Fitá keine tonale Bedeutung.<sup>IV)</sup> Daraus können wir schließen, daß den russischen Sängern aus der Zeit der ersten Azbuki die Bedeutung der byzantinischen  $\phi\theta\sigma\rho\acute{\alpha}$  nicht mehr bekannt war und sie deshalb der Zeichenkombination Trubá eine konventionelle Bedeutung gaben, die nicht in der Logik der Komponenten wurzelt. Die Bezeichnung ist wahrscheinlich auf die besondere Art der Ausführung oder der Tongebung zurückzuführen, die nur durch die mündliche Überlieferung zu erlernen wäre.

59. Obwohl im Text von der Strělá gromosvětlaja mit Zapjatája gesprochen wird, ist die Strělá gromosvětlaja mit Soroč'ja nóžka<sup>V)</sup> (dieselbe wie auf dem Bl. 21 a) angeführt. Die Auflösung unterscheidet sich von der im Komm. 55. angeführten: .

Außerdem ist die Gleichstellung der Trubá mit unserem Zeichen nur insofern zulässig, als beide Zeichen vierstufig aufwärtsleitende sind, ihre melodische und Rhythmische Bedeutung aber ist verschieden.

#### 60. Zum Zeichen (Polkulizma bol'shája)

Vergl. Komm. 42. – Melodische Bedeutung: gleich der Zmájca mit Statijá: .<sup>VI)</sup>

Der zweite Ton wird nicht selten im Terzsprung aufwärts gesungen, wenn der letzte (vierte) Ton auf der gleichen Stufe wie der erste Ton des nachfolgenden Zeichens gesungen werden müßte, z. B.: bei  wird  gesungen. Deswegen wird manchmal die Zmájca mit Statijá durch die Polkulizma bol'shája vertreten.<sup>VII)</sup> Die

I) Metálov: Simiografija, Tab. XCV.

II) Palikarova; S. 151, die Form : „Němka so strělóju“.

III) Palikarova, S. 147.

IV) Komm. 155.

V) Komm. 55.

VI) Komm. 54 A.

VII) Metálov: Azbuka, Ss. 20, 41. – Smolénskij: Azbuka, Ss. 69, 91. – Razumóvskij III, S. 274. – Kalášnikov: Azbuka, S. 8, Nr. 59. – Koschmieder, II, S. 91.

zweite Auflösung:  ; in unserer Hs. ist nicht gesagt, wann eine von diesen beiden Auflösungen gebraucht wird. Eine solche Auflösung ist in keiner der mir zugänglichen Quellen angegeben. Der höchste Ton wird durch Thbn präzisiert; bei Abweichungen von der hier angeführten Auflösung werden nicht selten alle von dem Zeichen berührten Töne angezeigt. Die große Polukulíзма kann in konventionellen Zeichenfolgen verschiedene Bedeutung haben. Zu solchen Zeichenfolgen gehört z. B. die Kadenztrope „Kulíзма bol'shája“: .)

61. Siehe Komm. 46.

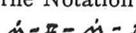
62. Siehe Komm. 58. – Andere Bezeichnung: Trubá. Wir übertragen hier die Zapjatája s Krýžem nicht, wie im Komm. 58. als eine halbe Note, sondern als eine ganze Note, entsprechend der möglichen Deutung dieses Semas. Die Deutung wie im Komm. 58. ist ebenfalls möglich und richtig, weil die Werte der Neumen nicht die Präzision unserer Noten haben (Komm. 5.). Die Bezeichnung „Očevídnaja“ („Augenscheinliche“, „Augenförmige“) soll von der Graphik des Zeichens her stammen (das ovale Zeichen soll an das Auge erinnern).

63.<sup>II</sup>) Siehe Komm. 15, 21, 33. – Die Bedeutung ist je nach der Stellung verschieden:  
a) Am Schluß der melodischen Phrase: ein Ton im Werte einer ganzen Note (z. B. in der Trope „Skočék“);<sup>III</sup>)

b) Am Anfang einer Phrase als erstes Zeichen: vier gebundene Töne im Werte von je einer Viertelnote, in Schaukelbewegung:  .<sup>IV</sup>) Der höchste Ton wird

durch die Thbn angegeben, außerdem wird eine rote Káčka vor das Zeichen gesetzt. Obwohl in unserer Hs. für diese Form der Pálka als höchster Ton auch e angegeben ist, sind die Intervallverhältnisse der Pálka vozdergnutaja stabil: c-H-c-H, f-e-f-e, oder (ausnahmsweise) b-a-b-a. Die Auflösung durch zwei gleiche Podčásija zeigt, daß die Töne 2. und 4. Nebennoten sind. Deshalb kann man annehmen, daß dieses Zeichen die ganze Note durch die Berührung mit nächsttieferen Nebennoten koloriert. Das Zeichen wird schon in den ältesten Hss. der St.-N. gebraucht.<sup>V</sup>) Die Art der Verwendung dieses Zeichens und seine Umrahmung durch andere Neumen zeigt oft eine andere Orthographie als in den Hss. nach dem 15. Jh.

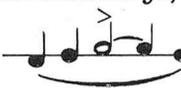
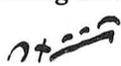
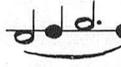
I) Komm. 193, 214, 615, 720, 721, 887, 828, 1078, 1090.

II) Bei der Übertragung in die moderne Notation im Teil I. (S. 28, unten) hat sich ein Schreibfehler eingeschlichen. Anstatt des gedruckten  als c'-b-c'-b muß die Stelle b-a-b-a lauten.

III) Komm. 205, 337, 339, 776, 830. – Dieses Wort wird jetzt von den Russen „Skačók“ ausgesprochen.

IV) Metálov: Azbuka, Ss. 12, 41. – Smolénskij: Azbuka, S. 69. Razumóvskij III, S. 271. – Kalášnikov: Azbuka, S. 6, Nr. 27. (spätere Form – mit einer schwarzen Podvértka vor dem Zeichen, mit der Bemerkung, daß dieses Zeichen „weich schaukelnd“ gesungen wird). – Koschmieder II, S. 91.

V) z. B.: Chilandarica A, f. lr, u. a. – Metálov: Simiografija, Tab. XI/11–12, XIII/1, XIV/4, u. a.

64. Über die Wirkung des Óblačko – siehe Komm. 30, 39 und 48. Die Auflösung ist für alle diese Formen gleich angegeben:  I) Die Form  hat jedoch bei einigen Autoren andere rhythmische Werte:  II) Die Form  mit einem Punkt unter dem Óblačko („Óblačko protjagnénnoe“ – „das gezogene Wölkchen“) wird nicht in unserer Hs. erklärt, obwohl es (freilich nur selten) auch in den Hss. der St.-N. C verwendet wird. Diese Alteration des Hauptzeichens verlängert den dritten Ton des Zeichens:  ;III) zuweilen wird auch  geschrieben.

65. Zum Zeichen  (*Paúk*)

65. Ein Sema von veränderlicher Bedeutung; wird am Schluß der melodischen Phrase verwendet. Man unterscheidet drei Arten des Paúks: 1) Paúk mályj („der kleine Paúk,“):IV) das Zeichen allein. In unserer Hs. wird es nicht angeführt, daß es für diese Form zwei Arten

der Auflösung gibt: a) die Usól'skij-Art: Auflösung  und b) die Christiáninov- (oder Moskauer) Auflösung:V)  Die Auflösung des Paúks mályj ist verschieden für die folgenden KT:

I. KT: 

II. KT: 

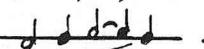
IV. KT: 

V. KT:  VI)

2) Paúk bol'sój („der große Paúk“): , wird im II. und im VI. KT verwendet:

 VII)

I) Metálov: Azbuka, Ss. 25, 38; – Smolénskij: Azbuka, S. 68 (wobei  zu  zusammengefügt werden). – Razumóvskij III, S. 279. – Koschmieder II, S. 90. – Für die Strěly – Komm. 45, 46.

II) Kalášnikov: Azbuka, S. 15, Nr. 127: 

III) Razumóvskij III, S. 275.

IV) Koschmieder II, S. 92.

V) Prolegomena, S. XXV.

VI) Metálov: Azbuka, Ss. 28, 43. – Smolénskij: Azbuka, f. 18, S. 96 1/97. – Razumóvskij III, S. 284. – Kalášnikov: Azbuka, S. 22. – Koschmieder II, S. 92.

VII) Metálov: Azbuka, Ss. 28, 42, (er gibt hier noch eine seltene Auflösung: . Smolénskij: Azbuka, S. 96 1/97. – Razumóvskij III, S. 284. – Kalášnikov: Azbuka, S. 22. – Koschmieder II, S. 92.

3) Paúk veľkij („der große Paúk“): , der im II., VI. und (seltener) im VIII.

KT verwendet wird:  I)

Aus der Auflösung ersieht man, daß hier die Auflösung der Statijá zakrýtaja und des Paúk bol'šój zusammengefügt ist. Merkwürdigerweise sind die beiden letzten Formen des Paúks in unserer Hs. nicht angegeben, obwohl in der Abteilung „Zeilen und Tropen“ diese Kombinationen angeführt und dort aufgelöst werden.<sup>II)</sup>

Die Bezeichnung ist auf die graphische Form des Semas zurückzuführen,<sup>III)</sup> die einer stilisierten Spinne ähnlich ist. Das Zeichen wird schon in den ältesten Hss. der St.-N. gebraucht. Seine palaeobyzantinische Parallele ist wahrscheinlich das chironomische Zeichen ἀντικενωκλίσιμα. Dieses Zeichen steht in der Mitte einer Notengruppe, bei der die erste Hälfte der Töne etwas leichter zu singen ist als die zweite.<sup>IV)</sup> In der St.-N. aber erscheint dieses Zeichen als selbständiges, tonales Gesangszeichen.

Der höchste Ton des Paúks wird durch die Thbn angegeben (bei dem Paúk bol'šój und bei dem Paúk veľkij – bei der Statijá). Ausnahmen in der St.-N. Typus B sind gar nicht selten, weil die Intervallverhältnisse bei allen diesen Arten des Paúks stabil sind.<sup>V)</sup> Es ist bezeichnend, daß im Laufe der Jahrhunderte dieses Zeichen seine Stellung ziemlich treu behauptet hat.<sup>VI)</sup>

Palaeographische Formen:

11.–15. Jh.: 

16. Jh.: 

17. und spätere Jh.: 

#### 66. Zum Zeichen (Strělá trjasoglásnaja)

Ein neuer Typ der Strělá, die aus der Složitaja mit dem Balken besteht. Die Bezeichnung „Strělá trjasoglásnaja“ („Pfeil der schmetternden Stimme“) oder einfach „Trjáska“ („die Zitternde“, „Schmetternde“) charakterisiert die Art der Ausführung. Die Art der Auflösung (Krjuk, Podčášie, wieder Krjuk, Zapjatája, alle mit Otsěčka, wobei der erste Krjuk nach der Otsěčka noch eine rote Udárka hat) stimmt indessen nicht ganz mit der

Deutung bei anderen Autoren überein:  .<sup>VII)</sup> Die Auflösung in unserer Hs. ent-

spricht bei diesen Autoren der Form  . Die Intervallverhältnisse sind bei diesem Zeichen konstant. Siehe weiter im Kommentar 69.

I) Ebenda.

II) Teil I: II. KT, Zz. Nr. 94, 98; V. KT: Z. 69; VI. KT: Zz. 17, 62, 87; VIII. KT: Z. 47.

III) Riesemann, S. 91. – Metálov: Simiografija, S. 43. – Gardner: Nomenklatur, Ss. 303, 305.

IV) Tardo, S. 292, tav. IX; S. 296. – Oder τίνανγμα  – Palikarova, S. 112.

V) In der St.-N. A wird dieses Zeichen keine tMrkz. annehmen.

VI) Vergl.: Koschmieder I, z. B.: 65/6–64/15, 73/3–72/8, 85/2–84/5, 111/3–110/7, u. a.

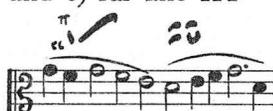
VII) Metálov: Azbuka, Ss. 22, 39. – Smolénskij: Azbuka, Ss. 70, 96–96 1/97. – Razumóvskij III, S. 280. – Kalášnikov: Azbuka, S. 15, Nr. 129 (als „Strělá trjasosvėtlaja“ genannt). – Koschmieder II, S. 91.

67. Hier handelt es sich nicht um einzelne Zeichen, sondern um die Zeichenfolge der Trope „Kolesó“, siehe im Teil I, I. KT, Lice Nr. 13; II. KT: Z. 74; III. KT: Z. 72; V. KT: Zz. 49, 77; VI. KT: Z. 60; VII. KT: Z. 45.<sup>1)</sup>

68. Zum Zeichen  (Měčik)

Die Auflösung dieses Zeichens in unserer Hs. als  stimmt nicht mit der Auflösung bei anderen Autoren als  überein. Wie Smolenskij bemerkt,

hat der Měčik drei Auflösungen: a) , b) nur im VII. KT)  und c) für alle KT – sogenannter „Měčik osmoglásnyj“ („Měčik der acht KT“):

 <sup>III)</sup> Dabei bemerkt Smolenskij, daß die ersten beiden Töne in der Auflösung a, sehr schnell gesungen werden sollen, die übrigen drei dagegen in gewöhnlichem schnellem Tempo.<sup>IV)</sup> Der höchste Ton des Měčik wird durch die Thbn angegeben.<sup>V)</sup> Die Urform des Měčiks könnte von einer *ǫžela* der palaeobyzantinischen Notation abgeleitet sein, vor der das chironomische Zeichen *πιασμα* steht. Der Měčik gehört in die älteste Hss. der St.-N.

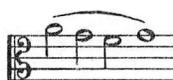
Palaeographische Formen:

12.–16. Jh.: 

17. und spätere Jh.: 

69. Vergl. Komm. 66. – Hier wird eine andere Auflösung der Strělá trjasoglásnaja angeführt: . Smolenskij<sup>VI)</sup> gibt noch weitere Auflösungen an: a) für den III.,

IV. und V. KT:  b) mit der roten Tichaja – nur im III. KT:

 c) im I., V. und VII. KT:  oder: 

Es entsteht die Frage, warum dieses Zeichen als „schmetternd“ oder „zitternd“ charakterisiert wird, wenn sich aus der Auflösung durch die Neumen eine verhältnismäßig ruhige

<sup>1)</sup> Dazugehörige Kommentare: 168, 268, 427, 673, 701, 793, 948.

<sup>II)</sup> Metálov: Azbuka, Ss. 27, 40. – Smolenskij: Azbuka, S. 71. – Razumóvskij III, S. 280. – Kalášnikov S. 9, Nr. 68. – Koschmieder II, S. 92.

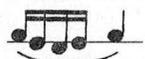
<sup>III)</sup> Smolenskij: Azbuka, S. 96 2/96.

<sup>IV)</sup> Vergl. Komm. 69.

<sup>V)</sup> In der St.-N. A nimmt dieses Zeichen keine tMrkz. an.

<sup>VI)</sup> Azbuka, S. 96.

Bewegung ergibt? Zu berücksichtigen ist, daß das Neumen-System und die Q.-N. nicht über geeignete Mittel verfügt, die alle Nuancen der Ausführung graphisch genau darstellen könnten. Bestimmte Feinheiten und Eigenarten eines Zeichens konnten eben nur durch mündliche Überlieferung weitergegeben werden. Deswegen konnte die Grundbewegung nur in der Auflösung durch schon bekannte einfachere Zeichen wiedergegeben werden, wobei die Werte der Zeichen nur die gegeneinander abgewogenen metrischen Verhältnisse darstellen, nicht aber die genauen metrischen Verhältnisse und die Nuancen des eigentlichen Zeichens außerhalb dieser erklärenden, auflösenden Zusammenstellung. Also dürfte mit einer Auflösung wie der vorliegenden gemeint sein, daß die angegebenen Werte bei der Übertragung auf das fragliche Zeichen gleichmäßig reduziert werden müßten. So würde in diesem Fall eine halbe Note einer Viertel entsprechen. In dieser metrisch verkürzten Form würde der Golúbčik bórzyj bereits in einer Bewegung von zwei Achtel, bisweilen sogar von zwei Sechzehnteln auftreten, der Krjuk als Viertel- oder sogar Achtelnote. Damit würde die a Auflösung:  in dieser metrisch verkürzten Form erscheinen:



, einer Form, die weitaus mehr der Bezeichnung „Pfeil der schmetternden Stimme“ entspricht. Auch Smolénskij hegt Zweifel darüber, ob im vorliegenden Fall die übliche Übertragung in die Quadratnotation zufriedenstellend ist, weil „der rhythmische Akzent auf dem ersten Ton des Zeichens etwas verlängert sein und die beiden folgenden Noten schneller gesungen werden müßten . . . In allen Fällen der Strělá trjasoglásnaja löst Mézenec dieses Zeichen durch einen Krjuk mit Otsěčka, und dann durch die Složitaja auf“.I) – Anstelle dieser Složitaja steht in unserer Hs. ein Podčášie mit Otsěčka, was in der Übertragung in die linierte Notation fast dasselbe bedeuten würde – nur hat die Složitaja eine andere Dynamik als das Podčášije.II)

Das Zeichen gehört zu den ältesten Zeichen der St.-N. und hat auch in den späteren Hss. ungefähr seine Stellung bewahrt.III) Das parallele palaeobyzantinische Zeichen läßt sich als  $\delta\xi\epsilon\lambda\alpha$  mit  $\kappa\epsilon\nu\tau\eta\mu\alpha\tau\alpha$  erklären, was allerdings der Bedeutung der Strělá trjasoglásnaja nach dem 15. Jh. nicht entspricht. Wahrscheinlich ist anstelle der  $\kappa\epsilon\nu\tau\eta\mu\alpha\tau\alpha$  eine Schreibweise des  $\pi\lambda\alpha\sigma\mu\alpha$ .IV) Hier war auch die chironomische Bedeutung des Zeichens bei der (vermutlichen) Übernahme in die russische Semeiographie schon melodisch umgedeutet. Es konnte auch sein, daß die graphisch unfixierbare schmetternde Ausführung des einzigen Tones der  $\delta\xi\epsilon\lambda\alpha$  mit dem  $\pi\lambda\alpha\sigma\mu\alpha$  im Laufe der Zeit in einzelne Töne zerlegt wurde, wobei diese notwendigerweise eine langsamere Bewegung bekamen. Die Graphik des Zeichens hat sich im Laufe der Zeit fast nicht geändert.

70. Diese Folge zweier Zeichen ist ein Licé.V)

71. Diese Zeichenfolge stellt die Trope (Licé) „Meréža“ dar; siehe im Teil I: I. KT, Z. 45 (Komm. 119) und dort angegebene parallele Stellen.

I) Smolénskij: Azbuka, S. 96. – Über die Ungenauigkeit der Q.-N. und über die Unvergleichbarkeit ihrer Werte in Beziehung auf die unsere allgemeine Notation: Razumóvskij: Teorija, S. 30. – Komm. 5.

II) Komm. 35, 36.

III) Vergl.: Koschmieder I, 33/6–32/15, 37/5–36/9–10, 41/4–40/8, u. a.

IV) Komm. 35.

V) Vergl. Teil I: I. KT, Fitnik, Nr. 9, 26; II. KT, Z. 7, Lice Nr. 41; V. KT, Fitnik, Nr. 14, 23 – und dazu gehörige Kommentare 164, 181, 201, 346, 718, 727. – Die Russen sprechen jetzt: „Licó“, im Gottesdienst dagegen immer: „Licé“.



TAFELN







# Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift

Herausgegeben von Johann von Gardner  
und Erwin Koschmieder

Teil II: Kommentar zum Zeichensystem

---

## Mitteilung

*Die Kommentare 72 ff. sind in dem in Vorbereitung befindlichen  
III. und letzten Teil der Arbeit enthalten.*

## Berichtigungen

Seite 3, Zeile 16 v. o.:

Anstatt „ältere“ muß es „jüngere“ heißen.

Seite 7, Zeile 7 v. u.:

Anstatt „Dielckij“ muß es „Dileckij“ heißen.

Seite 13, Anm. II, Zeile 3 v. o.:

Anstatt „heben“ muß es „haben“ heißen.

Seite 16, Zeile 3 und 6:

Anstatt „Alphabeten“ muß es „Azbuki“ heißen.

Seite 20:

Der wie ein Zeichen wirkende Strich über dem Wort  
„Umstände“ zu Beginn des Abschnitts 16 ist bei der  
Reproduktion versehentlich entstanden und hätte getilgt  
werden müssen.

Seite 25, Zeile 4 v. o.:

Anstatt „světlajá“ muß es „světlaja“ heißen.

Seite 26, Zeile 8 v. u.:

Anstatt „ἀπόστροφος“ muß es „ἀπόστροφος“ heißen.





