



DOI: 10.4312/mz.57.1.5-23
UDK 783.6(477)"16/17":781.5

Das Strophenprinzip im Kirchengesang der Kiewer Metropole des 17. und 18. Jahrhunderts

Olga Schumilina

Nationale Musikakademie M. Lysenko Lviv

ABSTRACT

The article examines the process of appearance of the principle of strophicity in the chant singing of Ukrainian and partly Belarusian Christian churches of the seventeenth-eighteenth centuries, which belonged to the Kyiv metropolis and represented two directions – Orthodoxy and Uniatism.

Keywords: Kyiv Metropolis, the principle of strophicity, strophicity form, monody, partes-singing

IZVLEČEK

Članek analizira postopek pojavitve načela strofičnosti pri petju v ukrajinskih in deloma beloruskih krščanskih cerkvah, ki so v 17. in 18. stoletju spadale pod kijevsko metropolijo in predstavljale dve smeri – pravoslavje in uniatizem.

Ključne besede: kijevska metropolija, načelo strofičnosti, strofična oblika, monodija, večglasno petje – *partes*

Die Kiewer Metropole ist ein alter Verband christlicher Kirchen auf dem Territorium Osteuropas. Die Metropole hatte ihre eigenen Traditionen des Kirchengesangs, die aus der byzantinischen Monodie hervorgingen und ab dem 17. Jahrhundert durch den Übergang zur Mehrstimmigkeit bereichert wurden.

Der Artikel untersucht den Entstehungsprozess des Strophenprinzips in den Gesängen der ukrainischen und teilweise belarussischer christlichen Kirchen, die zur Kiewer Metropole gehörten und zwei Richtungen – die Orthodoxie und den Uniatismus – vertraten.

Über das Strophenprinzip

Die Strophenform war in der kirchlichen Monodie der Kiewer Metropole nicht weit verbreitet, kam jedoch in einigen Gesangsarten, und zwar meistens im Gebrauchsgesang im Rahmen der Nachtvesper (*Vsenošnoe Bdenie*) und der Liturgie des heiligen Johannes Chrysostomus, vor. Diese Gesänge standen am Anfang ukrainischer und belarussischer liturgischer Bücher, der Irmologionen,¹ und bildeten darin einen speziellen Abschnitt, den sogenannten Gebrauch (*Obichod*).

Das Strophenprinzip vereinfacht einigermaßen die entwickelte Form des Kirchengesangs, indem es diesen auf die mehrfache Wiederholung einer musikalischen Konstruktion reduziert. Aus diesem Grund war es nicht weit verbreitet und ist in schriftlichen Exemplaren erst ab dem 17. Jahrhundert dokumentiert.

Die Entstehung der Strophenform in der ukrainisch-belarussischen Tradition der geistlichen Gesänge ist mit der sogenannten „zweiten Welle“ der griechisch-balkanischen Einflüsse, die die Bezeichnung „neugriechisch“ erhalten haben, verbunden. Chronologisch liegt dies in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und fällt mit der Periode wichtiger Stiländerungen in der ukrainischen Kunst des Kirchengesanges zusammen, die mit der Entstehung des Unionismus und mit der Verbreitung protestantischer Ideen verbunden ist.²

1 Jurij Jasinovs'kyj, *Ukrajins'ki ta bilorus'ki notolinijni irmolobiony XVI–XVIII stolit'*, Kodykolohično-paleohrafične doslidžennja ta kataloh [Ukrainische und weißrussische notenlineare Irmologione vom 16. bis zum 18. Jahrhundert] (Lwiv: „Misioner“, 1996).

2 Olena Ševčuk, „Pro konfesijnjy zmist monodijnych naspiviv XVII–XVIII st. (za materialamy ukrajins'kich ta bilorus'kich irmolobjiv)“, *Naukovyj visnyk Nacional'noji muzyčnoji akademiji Ukrainy im. P. I. Čajkovs'koho* 15, [„Über den konfessionellen Inhalt der Monodie-Gesänge des 17. und 18. Jahrhunderts (auf der Grundlage von Materialien der ukrainischen und bulgarischen Irmologione)“, *Wissenschaftliches Blatt der Nationalen Musikakademie der Ukraine P. I. Tschajkowskij* 15], (Kyjiw, 2001): 58–70; Olena Ševčuk, „Serbs'ki i bolhars'ki redakciji pivdenoslovjans'kich pispesiviv v ukrajins'kij i bilorus'kij cerkovno-spivac'kij praktyci XVII st.“, *Naukovyj visnyk Nacional'noji muzyčnoji akademiji Ukrainy im. P. I. Čajkovs'koho* 78 [„Serbische und bulgarische Fassungen der südslawischen Gesänge in der ukrainischen und weißrussischen Praxis der Kirchengesänge des 17. Jahrhunderts“, *Wissenschaftliches Blatt der Nationalen Musikakademie der Ukraine P. I. Tschajkowskij* 78] (2008): 105–125.

Im Unterschied zum früheren kalophonischen Gesang war der neugriechische Stil durch kurze, rhythmisch deutliche Melodien in ausgeprägter Dur- und Moll-Tonartgrundlage und mit der Motiv-Wiederholung gekennzeichnet. Deshalb ließ er sich leicht mit einfachen Akkorden harmonisieren; dabei wurden die Melodien so zusammengesetzt, dass sich zum Hauptmotiv eine Terz als Zweitstimme und ein Bass hinzufügen ließ, der sich im Rahmen einer bestimmten Tonart über den Hauptakkordtönen bewegte, was eine Bereicherung der herausgebildeten Darlegung der Faktur mithilfe der sich wiederholenden Imitationen der kurzen Motive ermöglichte.

Die erwähnten Besonderheiten der Melodiestructur und ihrer Harmonisierungsprinzipien waren kennzeichnend für die Gattung des geistlichen Liedes, dessen Entstehung in der Kirchengesangskultur des ukrainischen Volkes ebenfalls zur Periode der zweiten Welle der griechisch-balkanischen Einflüsse gehört. Die eindeutigen Parallelen zwischen dem geistlichen Lied und der kirchlichen Monodie neuen Stils zeigen sich deutlich im Wiederholungsprinzip auf der Ebene großer struktureller Bildungen – Musikstrophen, die kürzere melodische Zeilen verbinden.

Beim geistlichen Lied hat die Strophe eine Vers-Refrain-Struktur ($a + a^1 + b + b$), welche durch die Wiederholung einiger Textzeilen und mit der Festlegung einer bestimmten Melodik zu ihnen verbunden ist. In der Monodie fehlt gewöhnlich die Vers-Refrain-Struktur (da bei der Wiederholung der Musikstrophe ein anderer Text gesungen wird), doch die gesamte Struktur mit der Wiederholung der melodischen Anfangszeile ($a + a^1$), manchmal mit ihrer Übertragung auf eine neue Höhe ($a + a^1 + a^2$), und der nachfolgenden Neuintonierung des Themas ($b + c$), auch mit Merkmalen der Reprise ($b + a$), bleibt erhalten. Das ist die wichtigste Neueinführung, die für die kirchliche Monodie kalophonischen Stils nicht typisch war, für die Gebrauchsgesänge Kiewer, bulgarischer und griechischer Art, sowie auch für einige regionale Varianten der Monodie (zum Beispiel: Wilner, Suprasler, Przemysler u.a.) hingegen charakteristisch war. Eben durch seine Einfachheit und Nachvollziehbarkeit hat sich der „neugriechische“ Stil zumeist im Gebrauchsgesangsrepertoire durchgesetzt.

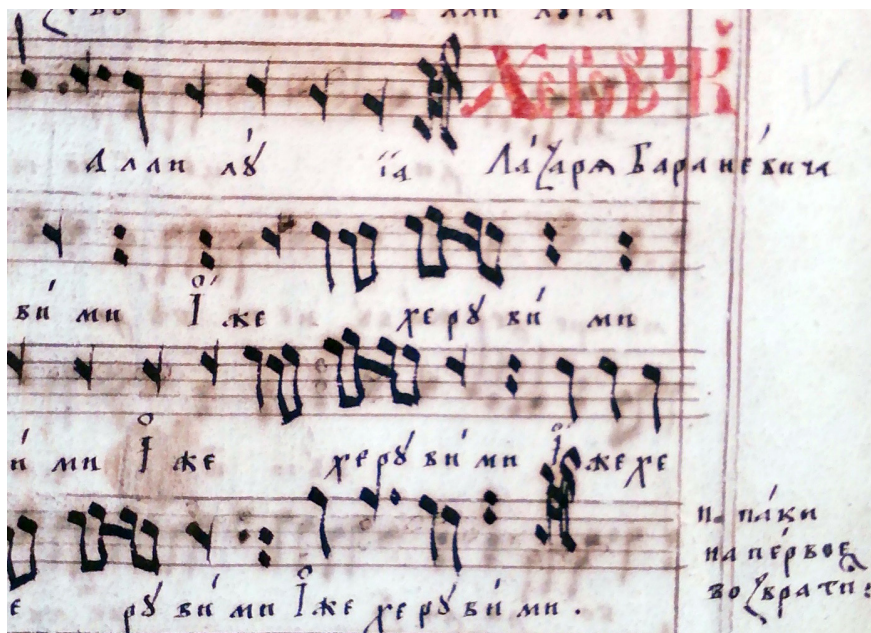
Die strophische Form in der kirchlichen Monodie: Aufnahmemöglichkeiten

Nach der Art der Niederschrift in den handschriftlichen und altgedruckten Irmologionen lassen sich zwei Gesangsarten – mit der nicht aufgeschriebenen und mit der aufgeschriebenen Wiederholung – hervorheben.

Die erste Variante kann man auch als gekürzte Form der Niederschrift bezeichnen – hier ist nur die erste Musikstrophe aufgeschrieben, die in der Folge mit einem anderen Text wiederholt wird. Diese Form der Niederschrift bringt

die Monodie dem geistlichen Lied näher, allerdings wird im Unterschied zum Buch der geistlichen Lieder *Bogoglasnik* (*Gottesverkünder*) in den Irmologionen der nachfolgende Text nicht vollständig ausgeschrieben – die Sänger des Kirchenchors kannten ihn auswendig.

Es sind zahlreiche Niederschriften des Cherubimliedes bekannt, bei denen nur die erste Musikstrophe und der dieser Strophe entsprechende Anfangsteil des Textes schriftlich festgelegt sind, wobei alle nachfolgenden Wörter nach dem gegebenen Muster gesungen werden sollten. Als Erklärung dafür, dass die aufgeschriebene Melodie wiederholt werden soll, wurden am Ende der Notenschrift spezielle Hinweise gegeben. Beim *Cherubimlied* von Lasar Baranowitsch ist zum Beispiel am Ende der Musikstrophe, in der nur die ersten zwei Wörter gesungen werden („Iže cheruvimy“), folgendes vermerkt: „Po paki / na pervoe / vozvratis“ („Zum Anfang wieder zurück“; Beispiel 1).



Beispiel 1: *Cherubimlied* von Lasar Baranowitsch.³

Die kurze Form der Niederschrift ist auch für die Kommunionlieder, bei denen eine kurze Textzeile mit dem anschließenden „Halleluja“ („Alliluja“) gesungen wurde, charakteristisch. Der ganze Text des Kommunionliedes wurde in der Musikstrophe gesungen, die für das Singen des Refrains *Halleluja*

3 Lwiw, LIM, Handschriftensammlung, Nr. 200, Blatt 3.

wiederholt wurde. Im Gottesdienst bei der Kommunion wurde diese doppelte Musikstrophe mehrmals wiederholt. Ebenso wie bei den Cherubimliedern gibt es auch in der Niederschrift der Kommunionlieder Hinweise zur Wiederholung. Im Kommunionlied *Vkusite i uvidite*, zum Beispiel, gibt es am Ende der Musikstrophe, wo der Text *Vkusite i uvidite jako blag Gospod'* (*Kostet und seht wie gütig der Herr ist*) gesungen wird, einen Hinweis zum Singen des „Halleluja: Alliluja / zri vyše“ („Halleluja / siehe oben“; Beispiel 2).



Beispiel 2: Kommunionlied *Vkusite i uvidite*.

Nach dem gleichen Prinzip, doch mit der ausgeschriebenen Wiederholung, wurde die Form anderer Gebrauchsgesänge des liturgischen Zyklus aufgebaut. Dabei wurde in der Notenschrift jede Musikstrophe trotz der Wiederholung des Themas aufgeschrieben; manchmal betrug ihre Anzahl bis zu einigen Dutzend. Solche Muster kommen recht häufig in den Gesängen der bulgarischen Melodienart vor. Manchmal werden auf der Grundlage desselben Stoffes verschiedene Abschnitte einer großen musikalischen Einheit (zum Beispiel die Gesänge der Liturgie oder die Kanon-Lieder) aufgebaut. Eines der Beispiele der oben beschriebenen Wiederholung ist die Liturgie des Johannes Chrysostomus in der bulgarischen Melodienart, wo zu einer Musikstrophe die Texte *Milost' mira* (*Barmherzigkeit des Friedens*), *I so duchom tvoim* (*Und mit deinem Geiste*), *Dostojno i pravedno* (*Würdig und recht*), *Svjat Gospod' Savaot* (*Heilig ist der Herr Zebaoth*), *Tebe poem* (*Singen wir dir*) und *Edin svjat* (*Der einzig heilige*) gesungen werden; insgesamt wird die Strophe sechzehnmal aufgeführt. Auf ähnliche Weise wird der Kanon zum Einzug Christi in Jerusalem in der bulgarischen Melodienart gesungen – die Strophe wird fünfundzwanzigmal vorgetragen, aber die Wiederholungen werden variiert und es gibt kurze Einfügungen. Das sind Beispiele großer Zyklen, es kommen aber auch kleinere Zyklen mit weniger Durchführungen der Strophe vor. Auf einer dreifachen Durchführung der Strophe sind der Irmos des ersten Liedes des Osterkanons (*Voskresenija den' / Der Tag der Auferstehung*) mit zwei Troparionen (*Očistim čuvstvija / Reinigen wir die Gefühle* und *Nebesa ubo dostojno da veseljatsja / Denn der Himmel freut sich*) in der bulgarischen Melodienart, und der Trauergesang *Blaženny neporočnej v put'*

chodjašcej (*Heilig ist der Weg der Reinen*) in der bulgarischen Melodienart, der am Karsamstag gesungen wird, u.a. aufgebaut.⁴

Die Musikstrophe selbst kann nicht so ausgedehnt wie in den großen Zyklen sein. Im Lied *Krasote devstva tvoego* (*Der Schönheit deiner Jungfräulichkeit*) in der bulgarischen Melodienart wird zum Beispiel eine recht kompakte Musikstrophe fünfmal durchgeführt: mit einer rhythmisch gespannten Melodie, die sich bequem auf drei Stimmen zerlegen lässt – mit der Terz als Zweitstimme und dem funktionellen Bass im F-Dur – in einer Einteilung in zehn Takte (Beispiel 3).

Музыкальный пример 3: *Krasote devstva tvoego* с болгарским *Rorpev*⁵ (1. строфа в 3-голосной вариации).

Beispiel 3: *Krasote devstva tvoego* mit bulgarischem *Rorpev*⁵
(1. Strophe in 3-stimmiger Variante).

Die Harmonisierung beginnt auf der Subdominante und endet mit der Tonika, was die Notwendigkeit nachfolgender Wiederholungen hervorruft und am Ende der fünften Durchführung eine Ergänzung erforderlich macht. Die Einfachheit der Melodie, der tanzende Charakter der rhythmischen Bewegung und die strukturellen Besonderheiten der Strophe wecken direkte Assoziationen zur Gattung der geistlichen Lieder, obwohl diese nicht direkt zitiert werden.

Über die Struktur der Strophe

Von der Struktur her stellt die Musikstrophe eine vollendete Bildung längerer oder kürzerer Dauer dar. Forscher der kirchlichen Monodie nennen sie „Singperiode“ (T. Wichorewa) oder „melodische Periode“ (I. Wosnesenskij),

4 Lidija Kornij und Ljubov Dubrovina, *Bolbars'kyj naspiv z rukopysnych notolynijnych irmologijiv Ukrainy kincja XVI–XVII st.* [*Bulgarischer Gesang von den handgeschriebenen notenlinearen Irmologionen der Ukraine vom Ende des 16. bis zum 17. Jahrhundert*] (Kyjiw: Instytut rukopysu NBU im. V. I. Vernads'koho, 1998).

5 *Ibid.*, 166–167.

die strukturelle Wiederholung in Gesangskompositionen wird wiederum „periodische Wiederholung“ (L. Kornij, O. Schewtschuk) genannt. Dabei wird erklärt, dass der Begriff „Periode“ nicht in der klassischen Bedeutung (wie der Acht-Takt, der aus zwei Sätzen besteht), sondern für die Bezeichnung eines umfangreichen und vollendeten musikalischen Struktur verwendet wird. Doch die Terminologie der klassischen Formbildung ist damit nicht erschöpft: die Lage der Strophe in der Melodie wird mit den Begriffen Anfangs-, Mittel-, und Abschlussperiode bezeichnet, während für die Charakteristik der einen oder anderen Phase der melodischen Bewegung das berühmte i:m:t von Asafjew (*initio – movere – terminus*) verwendet wird, das zur Analyse einer ganz anderen Musik bestimmt ist. Das alles ist der Monodie fremd und lenkt vom Verständnis ihrer stilistischen Besonderheiten ab. Es ist sinngemäß, die zu wiederholende Bildung in den Gesängen der Monodie, die nicht aus Sätzen, sondern aus melodischen Zeilen besteht, nicht als Periode, sondern als ‚Musik- oder Sing-strophe‘ zu bezeichnen. Innerhalb der Zeilen kann die Erscheinung der Motivwiederholung beobachtet werden, die, wie schon oben erwähnt, die Monodie des „neugriechischen“ Stils dem geistlichen Lied näher bringt.

Betrachten wir nun einige Beispiele eines solchen Aufbaus der Strophe, wobei wir gleichzeitig das Problem der mehrstimmigen Harmonisierung der Melodien eines ähnlichen Aufbaus anreißen.

Beginnen wir mit dem *Cherubimlied* von Lasar Baranowitsch (Beispiel 4), des Rektors der Kiew-Mohyla-Akademie, Bischofs von Tschernihiw und bekannten Mäzens, in dessen Dienst der nicht weniger bekannte Verfasser der Part-Kompositionen Simeon Pekalickij stand. Es muss betont werden, dass Lasar Baranowitsch wahrscheinlich nicht der Autor des Cherubikons ist, weil seine Variante schon früher, nämlich ab der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, im orthodoxen Bistum der Westlichen Rusj⁶ bekannt war. Wir nennen es Cherubikon des Lasar Baranowitsch nach einer Zuschreibung in einem der handschriftlichen Herimologia (siehe Beispiel 1). Die Musikstrophe dieses Cherubimliedes ist sowohl von ihrer Melodie, als auch von ihrer Struktur her dem geistlichen Lied näher. Die Grundlage bildet eine melodische Phrase, die in der gleichen Tonhöhe wiederholt wird und somit eine Zeile (a + a) bildet. Weiter wird diese Zeile, die aus zwei Phrasen besteht, eine Quarte höher, man könnte sagen, in der Subdominante wiederholt. Danach wird der Stoff b eingeführt, als ein kurzes Bindeelement zu der einmaligen Wiederholung von a auf der Anfangshöhe. Zum Schluss der Strophe wird der Stoff b wiederholt, dabei wird er eine Terz höher als seine Anfangsdarlegung durchgeführt, deshalb endet die Strophe im parallelen Dur.

6 Anmerkung: altertümlicher Name für die Region der Ukraine und West-Russlands.

И - же хе - ру - ви - ми I - же хе - ру - ви - ми
 I - же хе - ру - ви - ми I - же хе - ру - ви - ми
 I-же хе-ру - ви-ми I-же хе - ру - ви-ми I-же хе-ру - ви - ми

Beispiel 4: *Cherubimlid* von Lasar Baranowitsch (in 5-linearer Notation).

Es wird eine Struktur gebildet, die aus drei melodischen Zeilen besteht:

Erste Zeile: a + a

Zweite Zeile: a¹ + a¹

Dritte Zeile: b + a + b¹

Durch einen solchen Aufbau der Singstrophe, der der Struktur des geistlichen Liedes näher ist, sowie auch durch die intonatorischen Besonderheiten der mehrmals wiederholten melodischen Anfangsphrase (a), die wahrscheinlich aus dem Liedprototyp stammte, konnten zahlreiche Varianten der mehrstimmigen Bearbeitung dieser Melodie geschaffen werden. Das Inventarium ist relativ groß und enthält die Übertragung der zu wiederholenden Phrase von einer Stimme zur anderen, das Hinzufügen der langdauernden Isonen (der langdauernden, sich dehnenden Chorbässe), Terz-Verdoppelungen, einfache und stretto-artige Imitationen u.a. In der gleichen Weise ist die Bearbeitung von Oksana Jarmak verfasst, die in der Anthologie *Cherubimlid der Ukraine und ihrer Diaspora*⁷ (Beispiel 5) veröffentlicht wurde: bei den Wiederholungen der Strophe mit dem nachfolgenden Text werden neue Varianten und Fakturlösungen des zu wiederholenden Gesangs vorgestellt.

Da die Melodie des Cherubimlides von Lasar Baranowitsch eine ausgeprägte Liedgrundlage hat, haben wir das Buch der geistlichen Lieder, das *Bogoglasnik* von Potschaev⁸ überprüft und festgestellt, dass der wahrscheinliche Liedprototyp dieses Cherubimlides das geistliche Lied des Weihnachtszyklus *Prevečnyj rodilsja* (*Der Allerewigste ist geboren*; Beispiel 6) ist.

7 *Cheruvym's'ka pisnja Ukrajinny ta jiji diaspori: Antolobija* [*Cherubimlid der Ukraine und ihrer Diaspora: Anthologie*], hg. H. Kuzems'ka, D. Redčuk, musikalische Redaktion O. Jarmak (Kyjiw: KŹD „Sofija“, 2010).

8 *Bogoglasnik – Pesni blagogovejnija (1790/1791): Eine Sammlung geistlicher Lieder aus der Ukraine*, Facsimile und Darstellung (Köln: Böhlau Verlag, 2016).

Beispiel 5: *Cherubim* von Lasar Baranowitsch (Bearbeitung von O. Jarmak, 1. Strophe).

Прѣвѣнь, Б.

Beispiel 6: *Prevečnyj rodilsja* (*Bogoglasnik*, 1791).

Der wichtigste Unterschied zwischen ihnen ist der Modus der Tonart: das Lied *Prevečnyj rodilsja* wird in Dur gesungen, während das *Cherubim* von Lasar Baranowitsch im parallelen Moll vorgetragen wird. Dieser Unterschied wird dadurch erklärt, dass das *Cherubim* von Lasar Baranowitsch eine Art Autorendeutung eines populären Gesangsmotivs ist, welches in der liturgischen Praxis der westrussischen Kirche üblich war. Die Niederschrift dieses Gesangs ist in einer vierstimmigen Part-Harmonisierung bekannt – das ist das bekannte *Cherubim* aus Suprasl, eines der nicht zahlreichen frühen Beispiele der Part-Mehrstimmigkeit, die ihre einfachste Vorkonzertform darstellt. Die Niederschrift der Partitur dieses *Cherubim*liedes wurde im Suprasler

Irmologion aus den Jahren 1638–1639 entdeckt (Beispiel 7).⁹ Der Träger der Hauptmelodie ist hier der Tenor und diese Melodie, wie es ihre Analyse zeigt, ist eine etwas vereinfachte Version des *Cherubimliedes* von Lasar Baranowitsch im Dur. Hier fehlt die pralle Tanzrhythmik und es überwiegt eine sanfte, gleichmäßige Bewegung; die Anzahl der Wiederholungen der Hauptphrase ist geändert, in jeder neuen Durchführung stellen wir kleine Intonationsmodifizierungen fest, denn es erfolgt nicht die genaue, sondern eine variierte Wiederholung. Der Gesang hat die Struktur von a + a¹ + a² + b und enthält keine Wiederholung der Reprise, die Übertragung der Hauptphrase eine Terz höher (a²) hingegen ermöglicht die Erhaltung der einheitlichen Tonart.

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Первая система содержит четыре голоса: Д (Далек), А (Алто), Т (Тенор) и Б (Бас). Вторая система содержит четыре голоса: А (Алто), Т (Тенор), С (Сопрано) и Б (Бас). В каждой системе есть ноты и русские тексты под ними. Музыкальная запись включает ноты, ритмические знаки и динамические обозначения.

Beispiel 7: *Cherubimlied* von Lasar Baranowitsch (in Part-Harmonisierung).¹⁰

9 Vilnius, BLAN, Handschriftenabteilung, Fonds 19, Nr. 116 (1638–1639), Fol. 14r–14v.

10 Nina Herasymova-Persyds'ka, *Chorovuj koncert na Ukrajinі v XVII–XVIII st.* [*Chorkonzert in der Ukraine im 17. und 18. Jahrhundert*] (Kyjiw: Naukova dumka, 1978).

Ausgehend von der Niederschrift der Partitur wird hier zweimal der Text gesungen: „Iže cheruvimy tajno obrazuem“ („Die Cherubim bilden heimlich“). Aber dadurch wird der Text des Cherubimliedes nicht erschöpft, das bedeutet, dass der Gesang gemäß dem strophischen Prinzip aufgebaut und aufgeschrieben ist, und dabei die kurze Form der Niederschrift verwendet wird. Das heißt, der weitere Text wurde mit dem gleichen Motiv und mit der nicht geänderten Gesamtstruktur der Strophe gesungen, zu deren Einhaltung die einheitliche Zeilenrhythmik des Cherubimliedes („Iže cheruvimy – tajno obrazuem – i životvorjaščej – trojci trisvjatuju – pesn' prinosjaščej“) beigetragen hat. Hier wird eine der regionalen Varianten des Cherubimliedes in der Vor-Nikon-Fassung verwendet.

Strophenprinzip in Partituren

Es sind noch weitere Beispiele des Strophenprinzips in der Part-Mehrstimmigkeit bekannt. Sie sind nicht mehr mit der Harmonisierung der Monodie verbunden, weiterhin aber nach Vorkonzertmanier geschrieben. Zu den Partes-Kompositionen, die aus der früheren Zeit stammen und die nach Vorkonzertmanier komponiert sind, zählen Forscher die ‚Vierstimmigen-Liturgie‘ aus der westukrainischen Stadt Oleschtschi (aus der Mitte des 17. Jahrhunderts).¹¹ In den Gesängen dieser Liturgie, darunter auch im Cherubimlied, gibt es einzelne Momente der strophischen Wiederholung (Beispiel 8), aber die zu wiederholenden Strukturen sind ziemlich kurz und kommen nur am Anfang der Teile vor.

Insgesamt ist die Form jedes Teiles komplizierter organisiert: die musikalische Reihenfolge wird dem Text folgend erneuert, aber im Rahmen der Ausdrucksmittel, die in der Vorkonzertmanier der Part-Niederschriften zulässig sind, d.h. ohne komplizierte polyphonische Konstruktionen, „stimmenbrechende“ Melodien und überragende tempometrische Kontraste.

Die strophische Struktur mit der kurzen Form der Niederschrift und der leichteren melodischen Reihenfolge, die auch für die gewöhnlichen Mitglieder der Kirchengemeinde zum Singen nachvollziehbar war, haben auch die sechsstimmigen –Part-Kompositionen *Blagoslovlju Gospoda (Preise den Herrn)* und *Vsjačeskaja dnes' radosti (Jede heutige Freude)* aus der westukrainischen Stadt Waljawa, die zur Eparchie von Przemysl gehörte (Beispiel 9). Die Beziehung zu dem geistlichen Lied ist wieder ersichtlich.¹²

11 Lwiw, CDIAUKL, Fonds 129, Verzeichnis 2, Nr. 1553; Myroslav Deščycja, „Najdavniša pam"jatka partesnych tvoriv,“ *Kalofonia* 1 [“Das älteste Denkmal der Parteswerke,“ *Kalofonia* 1] (Lwiw: Instytut cerkovnoji muzyky Ukrajins'koho katolyč'koho universytetu, 2002), 112–122.

12 Warschau, BNW = Handschriftenabteilung, Fonds Akcesja, IV 12049, Nr. 2027b (Anfang des 17. Jahrhunderts); Oksana Škurhan, „Ukrajins'ka pam"jatka partesnych tvoriv kincja XVII – počatku XVIII stolittja z varšavs'koho knyhoschovyšča,“ *Studiji mystectvoznawci* 4 [„Ukrainisches Denkmal der Parteswerke vom Ende des 17. bis zum frühen 18. Jahrhundert aus dem Bibliotheksmagazin Warschau,“ *Kunstwissenschaftliche Studien* 4] (Kyjiw: IMFE im. M. T. Ryl's'koho, 2006): 7–15.

Д. Свят, свят, свят Гос - подь Са - ва - оф,
 А. Свят Гос - подь Са - ва - оф, Гос - подь Са - ва - оф,
 Т.

Гос - подь Са - ва - оф, ис - полн не - бо
 свят Гос - подь Са - ва - оф, ис - полн не - бо
 ис - полн не - бо

Beispiel 8: *Svjat Gospod' Savaot* (Oleschtschi-Liturgie, Ohne Baß-Part).¹³

Das Strophenprinzip, das in der kirchlichen Monodie und in dem geistlichen Lied infolge der zweiten Welle der griechisch-balkanischen Einflüsse entstanden ist, dringt in das Part-mehrstimmiges Singen hinein, das sich zunächst bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts als einfache Vorkonzertform entwickelt hat. In den Part-Kompositionen des Konzertstils, die in der späteren Zeit entstanden, verschwinden die Merkmale der strophischen Wiederholung, indem sie durch Motette-Formen verdrängt werden, die der vorwiegend in Teile des Gottesdienstes eindringenden, entwickelten Konzertform entsprechen.

Durch die Verwendung musikalischer Themen aus der Monodie in mehrstimmigen Werken verhinderten die Komponisten die strophische Wiederholung. Das geschieht mit dem Thema des *Cherubimliedes* von Lasar Baranowitsch, das der berühmte ukrainische Komponist der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Nikolaj Dilezkij in seinem 4-stimmigen Konzert *Prijdite, poslednee celovanie* (*Kommt zum letzten Küssen*) verwendet hat (Beispiel 10). Das Thema klingt nur einmal am Anfang des Konzerts (im 1. Tenor-Part) auf und wird nicht mehr wiederholt; stattdessen verwendet der Komponist anderes musikalisches Material und vermeidet dadurch die Wiederholung.

13 Ol'ha Šumilina, *Partesna muzyka Peremys'koi jeparchiji: Rukopysni uryvky seredyny XVII – počatku XVIII stolittja* [Partesmusik der Eparchie Przemysl: Auszüge aus Manuskripten von der Mitte des 17. bis zum frühen 18. Jahrhundert] (Przemysl, 2015).

Д. 1-2
 А.
 Т.
 Б. 1-2

Вся-чес-ка я днес ра-дос-ти, ра-дос-ти, ра-дос-ти ис-пол-ни-ша-ся,

Хрис-тос ро-ди-ся от Дѣ-ви Ма-рі-я, от Дѣ-ви, от Дѣ-ви Ма-рі-я

от Дѣ-ви, от Дѣ-ви Ма-рі-я

Хрис-тос ро-ди-ся от Дѣ-ви Ма-рі-я, от Дѣ-ви, от Дѣ-ви Ма-рі-я

Beispiel 9: *Vsjačeskaja dnes' radosti* (Waljawa/Handschriften).¹⁴

In den Gesängen der kirchlichen Monodie hingegen behält das Prinzip der strophischen Wiederholung weiterhin seine Bedeutung und erfährt seine Wiedergeburt in den Gebrauchswerken von M. Beresowskij,¹⁵ D. Bortnjanskij,

¹⁴ Šumilina, *Partesna muzyka Peremys'koji jeparchiji*.

¹⁵ Ol'ha Šumilina, „Pryčasni virši M. Berzovs'koho: oryhinal čy pizniša pidrobka?“ *Časopys Nacional'noji muzyčenoji akademiji Ukrajinny imeni P. I. Čajkovs'koho, Naukovyj žurnal* 4 [„Kommunionlieder von M. Beresowskij: das Original oder eine spätere Fälschung?“ *Zeitschrift der Nationalen Musikademie der Ukraine namens P. I. Tschairowsk, Wissenschaftliche Zeitschrift* 4] (Kyjiw: NMAU im. P. I. Čajkovs'koho, 2016): 25–37.

The musical score consists of three systems, each with four staves (two vocal staves and two piano accompaniment staves). The lyrics are written below the vocal staves.

System 1:
 Top vocal line: По-след - не - е, по-след-не-е
 Middle vocal line: Прий - ди - те, прий - ди - те
 Bottom vocal line: По-след - не - е, по-след-не-е
 Piano accompaniment: Прий - ди - те, прий - ди - те по - след - не -

System 2:
 Top vocal line: це - ло - ва - ни - е по-след - не-
 Middle vocal line: прий - ди - те, прий - ди - те
 Bottom vocal line: це - ло - ва - ни - е по-след - не-
 Piano accompaniment: е це - ло - ва - ни - е, прий - ди - те, прий - ди - те

System 3:
 Top vocal line: е, по-след-не-е це - ло - ва - ни - е
 Middle vocal line: прий - ди - те, прий - ди -
 Bottom vocal line: е, по-след-не-е це - ло - ва - ни - е
 Piano accompaniment: по - след-не-е це - ло - ва - ни - е, прий - ди - те, прий - ди -

 Beispiel 10: Nikolaj Dilezkij, *Prijđite, poslednee celovanie* (4-stimmiges Konzert).¹⁶

- 16 Moskau, GIM, Abteilung für Handschriften, Synodale Gesangssammlung, Nr. 665, Lwiv, NML, Sammlung der Handschriften und alter Drucke, Handschriftliche kyrillische Bücher, Nr. 1209; (1. tenor, Thema des *Cberubimiedes* von Lasar Baranowitsch).

A. Wedel, S. Dechtjarev, M. Werbizkij u.a. Die zu wiederholenden musikalischen Bildungen in den Kompositionen dieser Autoren können mit Recht Perioden genannt werden, denn unter dem Einfluss der neuen Stilrichtungen verlieren sie die Merkmale der Singstrophe und werden durch die Merkmale der frühklassischen Formbildung bereichert. Solche Gesänge waren einfacher und nachvollziehbarer, deshalb wurden sie von der ganzen kirchlichen Gemeinde gesungen.

Dieses Phänomen verdient Aufmerksamkeit und soll gesondert untersucht werden. Es gibt viel mehr Beispiele als sie im Artikel behandelt werden konnten. Offensichtlich ist, dass der Zusammenhang zwischen der Kirchenmusik der Kiewer Metropole und der Tradition der Volkslieder enger war, als wir uns vorgestellt hatten.

Archivquellen

Lwiw, CDIAUKL = Central'nij deržavnij istoričnij archiv Ukraïni u L'vovi [Zentrales historisches Archiv der Ukraine in der Stadt Lwiw], Fonds 129, Verzeichnis 2, Nr. 1553 (1650-er Jahre).

Lwiw, LIM = L'vivs'kij istoričnij muzej, zbirka rukopisiv [Museum für Geschichte Lwiw, Handschriftensammlung], Hs. Nr. 200 (1709), Blatt 3.

Lwiw, NML = Nacional'nij muzej u L'vovi imeni Andreja Šeptič'kogo, zibrannja rukopisiv i starodrukiv, Rkk. (rukopisni knigi kirilični) [Nationalmuseum in Lwiw Andrej Schepčiz'kij, Sammlung der Handschriften und alter Drucke, Handschriftliche kyrillische Bücher], Nr. 1209 (1690-er Jahre).

Moskau, GIM = Gosudarstvennyj istoričeskij muzej, Otdel rukopisej, Sinodal'noe pevčeskoe sobranie, № 665 (konec XVII veka) [Staatliches Museum für Geschichte, Abteilung für Handschriften, Synodale Gesangssammlung], Nr. 665 (Ende des 17. Jahrhunderts).

Vilnius, BLAN = Lietuvas mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka, Otdel rukopisej [Wroblewski-Bibliothek der Akademie der Wissenschaften Litauens, Handschriftenabteilung], Fonds 19, Nr. 116 (1638–1639), Fol. 14r–14v.

Warschau, BNW = Biblioteka Narodowa w Warszawie, viddil rukopisiv [Nationalbibliothek in Warschau, Handschriftenabteilung], Fonds Akcesja, IV 12049, Nr. 2027b (Anfang des 17. Jahrhunderts).

Bibliographie

Bogoglasnik – Pesni blagogovejnja (1790/1791): Eine Sammlung geistlicher Lieder aus der Ukraine, herausgegeben von Hans Rothe in Zusammenarbeit mit Jurij Medvedyk. Facsimile und Darstellung. Köln: Böhlau Verlag, 2016.

Deščycja, Myroslav. „Najdavniša pam'jatka partesnych tvoriv.“ [„Das älteste Denkmal der Parteswerke.“] *Καλοφωνία* 1, 112–122. Lwiw: Instytut cerkovnoji muzyky Ukraïns'koho katolyc'koho universytetu, 2002. [Дешиця, Мирослав. „Найдавніша пам'ятка паргесних творів.“ *Καλοφωνία* 1, 112 – 122. Львів: Інститут церковної музики Українського католицького університету, 2002.]

Herasymova-Persyds'ka, Nina. *Chorovyj koncert na Ukraïni v XVII–XVIII st.* [Chorkonzert in der Ukraine im 17. und 18. Jahrhundert.] Kyjiv: Naukova dumka, 1978. [Герасимова-Персидська, Ніна. *Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст.* Київ: Наукова думка, 1978.]

- Jasinovs'kyj, Jurij. *Ukrajins'ki ta bilorus'ki notolinijni irmolobiony XVI–XVIII stolit'*. Kodykolohično-paleohrafične doslidžennja ta katalog. [*Ukrainische und Weißrussische notenlineare Irmologie vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.*] Lwiv: „Misioner“, 1996. [Ясіновський, Юрій. *Українські та білоруські нотолінійні ірмології XVI–XVIII століть*. Кодикологічно-палеографічне дослідження та каталог. Львів: „Місіонер“, 1996.]
- Kornij, Lidija ta Dubrovina, Ljubov. *Bolbars'kyj naspiv z rukopysnych notolynijnych irmolojiv Ukrainy kincja XVI–XVII st.* [*Bulgarischer Gesang von den handgeschriebenen notenlinearen Irmologien der Ukraine vom Ende des 16. und 17. Jahrhunderts.*] Kyjiv: Instytut rukopysu NBU im. V. I. Vernads'koho, 1998. [Корній, Лідія та Дубровіна, Любов. *Болгарський наспів з рукописних нотолінійних ірмологів України кінця XVI–XVII ст.* Київ: Інститут рукопису НБУ ім. В. І. Вернадського, 1998.]
- Cheruvyns'ka pisnja Ukrainy ta jiji diaspori: Antolobija* [*Cherubimied der Ukraine und ihrer Diaspora: Anthologie*], herausgegeben von H. Kuzems'ka, D. Redčuk, musikalische Redaktion O. Jarmak. Kyjiv: KZD „Sofija“, 2010. [*Херувимська пісня України та її діаспори*. Антологія, упоряд. Г. Куземська, Д. Редчук, муз. ред. О. Ярмач. Київ: КЖД „Софія“, 2010.]
- Ševčuk, Olena. „Pro konfesijnjy zmist monodijnych naspiviv XVII–XVIII st. (za materialamy ukrajins'kych ta bilorus'kych irmolojiv).“ *Naukovyj visnyk Nacional'noji muzyčnoji akademiji Ukrainy im. P. I. Čajkovs'koho* 15, 58–70. [„Über den konfessionellen Inhalt der Monodie-Gesänge des 17. und 18. Jahrhunderts (auf der Grundlage von Materialien der ukrainischen und bulgarischen Irmologie).“ *Wissenschaftliches Blatt der Nationalen Musikakademie der Ukraine P. I. Tschajkowski* 15.] Kyjiv: NMAU im. P. I. Čajkovs'koho, 2001. [Шевчук, Олена. „Про конфесійний зміст монодійних наспівів XVII–XVIII ст. (за матеріалами українських та білоруських ірмологів).“ *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* 15, 58–70. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001.]
- Ševčuk, Olena. „Serbs'ki i bolbars'ki redakciji pivdenoslov"jans'kych pisnespiviv v ukrajins'kij i bilorus'kij cerkovno-spivac'kij praktyci XVII st.“ *Naukovyj visnyk Nacional'noji muzyčnoji akademiji Ukrainy im. P. I. Čajkovs'koho* 78, 105–125. [„Serbische und bulgarische Fassungen der südslawischen Gesänge in der ukrainischen und weißrussischen Praxis der Kirchengesänge des 17. Jahrhunderts.“ *Wissenschaftliches Blatt der Nationalen Musikakademie der Ukraine P. I. Tschajkowski* 78.] Kyjiv: NMAU im. P. I. Čajkovs'koho, 2008. [Шевчук, Олена. „Сербські і болгарські редакції південнослов'янських піснеспівів в українській і білоруській церковно-співацькій практиці XVII ст.“ *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* 78, 105–125. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008.]
- Škurhan, Oksana. „Ukrajins'ka pam"jatka partesnych tvoriv kincja XVII – počatku XVIII stolittja z varšavs'koho knyhoschovyšča.“ *Studiji mystectvoznavci* 4, 7–15. [„Ukrainisches Denkmal der Parteswerke vom Ende des 17. bis zum frühen 18. Jahrhundert aus dem Bibliotheksmagazin Warschau.“ *Kunstwissenschaftliche Studien* 4.] Kyjiv: IMFE im. M. T. Ryl's'koho, 2006. [Шкурган, Оксана. „Українська пам'ятка партесних творів кінця XVII – початку XVIII століття з варшавського книгосховища.“ *Студії мистецтвознавчі* 4, 7–15. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006.]
- Šumilina, Ol'ha. *Partesna muzyka Peremys'koi jeparchiji: Rukopysni uryvky seredyny XVII – počatku XVIII stolittja.* [*Partesmusik der Eparchie Przemyśl: Auszüge aus dem Manuskript von der Mitte des 17. bis zum frühen 18. Jahrhundert.*] Przemyśl, 2015. [Шуміліна,

- Ольга. *Партесна музика Перемиської єпархії: Рукописні уривки середини XVII – початку XVIII століття*. Перемишль, 2015.]
- Šumilina, Oľha. „Pručasni virši M. Berzovs'koho: oryhinal čy pizniša pidrobka?“ *Časopys Nacional'noji muzučnoji akademiji Ukrajinu imeni P. I. Čajkovs'koho, Naukovuj žurnal* 4, 25–37. [„Kommunionlieder von M. Beresowskij: das Original oder eine spätere Fälschung?“ *Zeitschrift der Nationalen Musikademie der Ukraine P. I. Tschaikowski, Wissenschaftliche Zeitschrift* 4.] Куїв: NMAU ім. Р.І. Čajkovs'koho, 2016. [Шуміліна, Ольга. „Причасні вірші М.Березовського: оригінал чи пізніша підробка?“ *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Науковий журнал* 4, 25–37. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016.]

POVZETEK

Pojav strofičnosti v cerkvenem petju kijevske metropolije 17. in 18. stoletja

Članek analizira razvoj pojava strofičnosti pri petju v ukrajinskih in deloma beloruskih krščanskih cerkvah, ki so v 17. in 18. stoletju spadale pod kijevsko metropolijo in predstavljale dve smeri – pravoslavje in uniatizem. Kijevska metropolija je starodavna zveza krščanskih cerkva v Vzhodni Evropi. Imela je lastne tradicije cerkvenega petja, ki so se razvile iz bizantinske monodije in jih je v 17. stoletju obogatila tudi polifonija. Cerkevne himne, napisane v kitični obliki, so imele preprostejšo melodično strukturo in si jih je bilo lažje zapomniti, zato jih je prepevala celotna cerkvena skupnost. Ob tem je kitica, ki je izhajala iz pesmi, nekako poenostavila uveljavljeno obliko cerkvenega petja in jo z reducirala na pogosto ponavljanje ene glasbene konstrukcije. Posledično se to načelo ni splošno uveljavilo in prvi stalni vzorci so se pojavili šele v 17. stoletju.

Glasbena kitica v cerkveni monodiji je zaključena struktura daljšega ali krajšega trajanja. Sestavljena je iz več melodičnih vrstic, v katerih se pojavi variantna ponovitev izvirnega glasbenega materiala, ki monodijo približa duhovnim pesmim.

Petje z elementi kitičnosti je bilo vsakdanje in je večinoma veljalo za »bolgarsko« ali »grško« oz. se je ta trend pojavil kot posledica t. i. drugega vala grško-balkanskih vplivov. Preučevanje rokopisnih virov cerkvene monodije je pokazalo, da imajo pesmi s stoletje staro strukturo dve različici zapisa – z nenapisanim ponavljanjem (skrajšana oblika zapisovanja) in z zapisanim ponavljanjem (zapisovanje v celoti). V prvi različici je bila zapisana zgolj začetna kitica, ki jo je bilo treba ponoviti po ostalem besedilu. V drugi različici so bile zapisane vse kitice, čeprav se je besedilo ponavljalo; včasih so se ponovljene kitice vrstile v več ducatih. Preprostost melodije je omogočila polifono harmonizacijo takšnih pesmi in jih popularizirala celo do ravni zabavnih koncertov. Načelo ponavljanja kitic je postalo nepogrešljiv del vsakodnevnega petja pravoslavne cerkvene glasbe tudi v poznejših obdobjih.

ABOUT THE AUTHOR

OLHA SHUMILINA (shumili2016@gmail.com) is a Ukrainian musicologist, doctor of art history (Dr. Hab.), a professor from the Department of Music Theory at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. She is a specialist in music-historical source studies and studies ancient stages of development of Ukrainian sacred music, especially the period of Baroque and Classicism (seventeenth-eighteenth centuries). She has extensive experience in source studies, and has been working with musical manuscripts from Ukrainian and European music archives for twenty-five years. She is also engaged in the reconstruction of ancient works of Ukrainian sacred music from these archives. She also introduced a new approach to the study of the life of the famous Ukrainian composer Maxim Berezovsky (1745–1777) – on lifetime documents and music-manuscript sources, and this gave grounds for clarifying the biographical information and creative achievements of the composer.

O AVTORICI

OLGA ŠUMILINA (shumili2016@gmail.com) je ukrajinska muzikologinja, habilitirana doktorica umetnostne zgodovine in profesorica na Oddelku za glasbeno teorijo na Nacionalni glasbeni akademiji Mikole Lisenka v Lvovu. Je strokovnjakinja na področju študij o glasbenozgodovinskih virih in preučuje zgodnje stopnje razvoja ukrajinske sakralne glasbe, še posebej v obdobju baroka in klasicizma (17.–18. stoletje). Ima bogate izkušnje na področju študij virov, z glasbenimi rokopisi dela že 25 let in je odlična poznavalka specializiranih fondov ukrajinskih in evropskih glasbenih arhivov. Sodeluje pri rekonstrukciji zgodnjih del ukrajinske sakralne glasbe, odkritih v arhivih. Uvedla je nov pristop k preučevanju življenja slavnega ukrajinskega skladatelja Maksima Berezovskega (1745–1777), ki temelji na dokumentih iz časa njegovega življenja in glasbenih rokopisih, kar je postavilo temelje za novo osvetlitev biografije in ustvarjalnih dosežkov skladatelja.