

Es handelt sich hierbei um ein bemerkens- und empfehlenswertes Werk mit übersichtlicher Struktur, das einen leichten Einstieg in das Leben und die Tradition der Orthodoxie ermöglicht. Auch wenn in Rahmen eines Buches die ganze Vielfalt der orthodoxen Spiritualität nicht erschöpft werden kann, gelingt es dem Verf. doch, die wichtigsten Aspekte hervorragend zu entfalten. Die Tatsache, dass der Verf. in heutigen heiklen Fragen eine klare Stellung bezieht, macht das Werk auch für die guten Kenner der Orthodoxie sehr interessant.

Miltiadis Vanco, München

Katharina Sponsel, Altes Erbe in neuen Formen. Das kirchenmusikalische Werk Aleksandr Kastal'skijs, (Studia slavica musicologica, Bd. 24), Berlin 2002, 530 S. (ISBN 3-928864-83-1)

Altrussische Monodik im mehrstimmigen Satz – zur Verwendung neumatischer Melodien in der Kirchenmusik Aleksandr Kastal'skijs

In einer ausführlichen Monographie setzt sich Katharina Sponsel mit dem kirchenmusikalischen Schaffen des russischen Komponisten Aleksandr Kastal'skij (1856-1926) auseinander.

Als Sohn eines Erzpriesters in Moskau geboren erhielt Kastal'skij seine musikalische Ausbildung am dortigen Konservatorium (1875-81). Sein Interesse an der rein vokalen Kirchenmusik der ostkirchlichen Tradition¹ wurde durch sein Wirken² an der Synodalschule für Kirchengesang in Moskau (1887-1917) geweckt. Kastal'skij erhielt Anregungen, seine eigene kompositorische Tätigkeit auf diesem Gebiet zu entfalten. Wertvolle Impulse erhielt er v.a. von S. V. Smolenskij, der die Synodalschule von 1889-1901 leitete und ein hervorragender Kenner der altrussischen Neumenschriften war, sowie durch die kompetenten Musikpaläographen V. M. Metallov (1862-1926) und A. V. Preobraženskij (1870-1929), die als Lehrer an die Synodalschule berufen wurden. Nicht zuletzt durch sie lernte der Komponist das vielfältige und reiche Repertoire der einstimmigen liturgischen Gesänge kennen und machte sich mit den Grundregeln der altrussischen Neumenschrift³ vertraut.

¹ Wie v. Gardner näher ausführt, spielt instrumentale Musik im Gottesdienst der Ostkirche keine Rolle, sie ist vielmehr ihrem Wesen nach eine rein vokale. Vgl. J. v. Gardner, System und Wesen des russischen Kirchengesanges, (Schriften zur Geistesgeschichte des östlichen Europa 12), Wiesbaden 1976, S. 38f.

² Klavierlehrer (1887-1891), Chorassistent (1891-1903), Chorleiter (1903-1910), Direktor (1910-1917).

³ Die russische Terminologie enthält eine sehr allgemeine Bezeichnung für in linienloser Neumennotation überlieferte Gesänge, „znamennyj rospjev“, ‚Neumen-Gesangsart‘. Es handelt sich dabei um einen Sammelbegriff, der verschiedene Systeme der linienlosen Neumennotation bezeichnen kann. Charakteristika der Notation bringt z. B. die Sammelbezeichnung „krjuki“, ‚Haken‘, die auf die Form einer Reihe von Neumen Bezug nimmt, zum Ausdruck. Es scheint sinnvoll, den Begriff etwas enger zu fassen im Sinn der am weitesten verbreiteten und offiziellen einstimmigen Notation der russischen orthodoxen Kirche, in der bis zur Mitte des 17. Jhs die überlieferten Gesangbücher aufgezeichnet waren. Znamennyj rospjev bezieht sich sowohl auf die in handschriftlicher Überlieferung erhaltenen als auch auf die in linierter Notation gedruckten Ausgaben einstimmiger Gesangsweisen. Die Arbeit von Sponsel basiert ausschließlich auf gedruckten Editionen.

Es war Kastal'skijs Ziel, diesen alten Melodienschatz durch Einbindung in seine mehrstimmigen Chorsätze wieder für die Gegenwart zu erschließen. Er verwirklichte damit Smolenskijs Idee einer Erneuerung des Kirchengesangs durch einen Rückgriff auf die überlieferten Quellen. Kastal'skijs Chorsätze für die Liturgie wurden durch den Synodalchor in zahlreichen Konzerten und auf Konzertreisen (u.a. nach Rom und Wien) zu Gehör gebracht und fanden bei Presse und Publikum großen Anklang.

Die historische Situation stand einer adäquaten Würdigung von Kastal'skijs kirchenmusikalischem Werk wohl entgegen. Dennoch war der Komponist in der Sowjetunion keineswegs in Vergessenheit geraten. Wenn auch gerade seine liturgischen Chorsätze nur eine unbedeutende Rolle spielen durften, wurden sie doch gelegentlich zu Gehör gebracht. Außerdem pflegte und edierte die russische Emigration Kastal'skijs kirchenmusikalische Werke.⁴ Zu Beginn der 90-er Jahre setzte mit dem Fall der Sowjetunion wieder ein wachsendes Interesse für den russischen Kirchengesang ein, was zum Erscheinen von etlichen Reprint-Ausgaben führte.⁵

Nach einem kurzen Überblick zum Forschungsstand (Kap. I) und einer biographischen Skizze (Kap. II) erstellt die Autorin zunächst eine Übersicht über das kirchenmusikalische Werk Kastal'skijs. Aufgrund der spezifischen historischen Situation ist dieser Ansatz von Sponzel zu begrüßen. Er kann als Grundlage für die weitere musikwissenschaftliche Arbeit dienen.

In Kapitel III geht die Autorin von einer breiten Materialbasis aus. Die liturgischen Chorsätze Kastal'skijs werden erstmals in einem kommentierten Verzeichnis vorgestellt. Das Ordnungsprinzip ist chronologisch. Da die Veröffentlichungen der geistlichen Zensur unterlagen, die die vertonten Texte überprüfte, ist eine Datierung aufgrund der jeweils eingetragenen Daten bei einem großen Teil der erfassten Chorsätze auf den Tag genau möglich (Nº 1-59). Nach 1905 bleibt die Datierung auf das Jahr beschränkt. Etliche Beispiele enthalten keine Angaben. Die Angaben zu den einzelnen Werken sind den jeweiligen Erstausgaben entnommen. Das Kernstück des Verzeichnisses bildet eine Aufzählung der in den Jahren 1897-1917 als Einzelausgaben bei den Verlagen V. Grosse und P. Jurgenson erschienenen Chorsätze Nº 1- Nº 80 (S. 49-91), die Sponzel mit Kommentaren zur Provenienz ihrer Melodik⁶ versieht, da sich die Angaben des Komponisten in dieser Hinsicht offenbar nicht immer als vollständig erweisen. Zudem enthält der sorgfältige Kommentar Angaben zu Entstehungszeit und Umfang der Chorsätze sowie der Besetzung. Interessant sind auch die Hinweise auf Rezensionen und weitere Abdrucke sowie die gelegentliche Kommentierung der Werke durch den Autor selbst und nicht zuletzt Angaben zur liturgischen Einordnung der Chorsätze.

Diese Übersicht dokumentiert die Vielschichtigkeit der Kirchenmusik Kastal'skijs, seine Kenntnis der verschiedenen Stilrichtungen des russischen Kirchengesangs sowie des anderer Orthodoxer Kirchen (bulgarisch, serbisch, georgisch) bis hin zu Zitaten aus der Gregorianik und der Kirchenmusik der Anglikanischen Kirche.

⁴ Notnyj Sbornik Pravoslavnogo Russkogo Cerkovnogo Penija, Bd. I: London 1962, Bd. II: London 1975.

⁵ z. B. M. *Fortunato* (Hrsg.), A. D. Kastal'skij, Oktoich, Svjato-Troickaja Sergieva, Lavra 1997.

⁶ z. B. „Harmonisierung einer volkstümlichen serbischen Weise unbekannter Herkunft“ (Nº 1), „Bearbeitung einer neumatischen Gesangsweise“ (Nº 3), „Kiever Gesangsart“ (Nº 40), „Bearbeitung einer bulgarischen Weise“ (Nº 67).

Lokale Melodien jüngerer Alters, die nach den Namen verschiedener Klöster oder ihren Verfassern benannt sind, stehen neben alten neumatichen Melodien. Detaillierte Kommentare zur Aufführungspraxis und zu historischen Begebenheiten vervollständigen das Werkverzeichnis. Nur wenige Chorsätze können als „freie Vertonungen“ liturgischer Texte aufgefasst werden.

Die Auswahl der Melodien für die einzelnen Chorsätze lässt die Vertrautheit des Komponisten mit alten neumatichen Gesängen erkennen, die ihm in über der Hälfte der S. 51-90 aufgeführten Chorsätze als Quelle der Inspiration dienten.⁷ Für seine Bearbeitung verwendete Kastal'skij wohl hauptsächlich die Ausgabe⁸ der Synodaldruckerei, die das linierte Notensystem verwendet. Direkt aus handschriftlicher Überlieferung bezog Kastal'skij seine melodischen Zitate also nicht, Hinweise auf Primärquellen stellen daher eine Seltenheit im erstellten Werkverzeichnis dar und sind sehr allgemein gehalten, so z. B. № 33: „*Otče naš*“. *Melodija po staroj rukopisi*. [„Vater unser“. Melodie nach einer alten Handschrift].“ (S. 70).

Obiges Verzeichnis enthält noch einige Publikationen ohne Drucknummer (III.2.2) sowie etliche posthum gedruckte Werke (III.2.3) aus dem bislang offenbar lediglich fragmentarisch erfassten Nachlass. Chormusik für geistliche Konzerte (III.3) und Kastal'skijs literarische Arbeiten mit kirchenmusikalischer Thematik (III.4) bilden den Abschluss.

Es ist der Autorin ein besonderes Anliegen, die Kompositionstechnik Kastal'skijs durch eine detaillierte Analyse sowohl der Melodik v. a. im Hinblick auf Zitate aus neumatichen Gesangsweisen als auch seiner Satztechnik transparent zu machen. Den Gegenstand ihrer Untersuchung bildet eine Auswahl verschiedener Chorsätze, die nach chronologischen und liturgischen Gesichtspunkten gegliedert ist. Thematisch stehen Teile der Heiligen Liturgie (Kap. IV), Chorsätze für die Nachtwache (Kap. V), Hymnen für das Kirchenjahr (Kap. VI) und Gesänge aus dem Totengedenken (Kap. VII) im Mittelpunkt. Die vorgegebene Reihenfolge der untersuchten Chorsätze zeigt auch Bezüge zu den einzelnen Schaffensperioden des Komponisten, der sich zunächst v.a. der Hl. Liturgie und sodann den Gesängen der Nachtwache zuwandte, wobei sein am Endpunkt seiner offiziellen kirchenmusikalischen Tätigkeit (1917) entstandener Zyklus zum Gedenken an die Gefallenen des 1. Weltkrieges an letzter Stelle (Kap. VII) behandelt wird. Die Arbeit schließt mit einer Diskussion zur Bedeutung des Komponisten für die Entwicklung des russischen Kirchengesangs (Kap. VIII).

Alle Chorsätze sind im Notenteil als Wiedergabe der Erstausgaben enthalten. Die vertonten liturgischen Texte werden im Anschluss daran im Original und der deutschen Übersetzung von P. Plank aufgeführt.

Zur Identifikation der in den Chorsätzen verwendeten einstimmigen neumatichen Melodien greift die Autorin auf Ausgaben in sog. „Kiever“ oder Quadrat-Notation zurück, die sich wegen der eckigen Form der Notenköpfe von der heute üblichen Li-

⁷ vgl. №3, 5, 6, 7a, b, 8a, b, 9a, 10, 11, 18, 19, 24a, b, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 46, 49, (51), 52, 54, 56, 57, 58, 60, 62, 63, 64, 65, 71, 73, 75, 76, 79, 80.

⁸ Sie umfaßt fünf Gesangsbücher: *Obichod notnago penija upotrebitel'nych rospievov* [Obichod des Notengesangs der gebräuchlichen kirchlichen Gesangsweisen], Teil I u. II, Moskau 1909. *Oktoich sireč Osmoglasnik notnago penija* [Oktoechos oder Acht-Ton-Buch des Notengesangs], Sankt Petersburg 1900. *Prazdniki notnago penija* [Festtagsgesänge des Notengesangs], Sankt Petersburg 1900. *Triod' notnago penija postnaja i cvetnaja* [Triodion des Notengesangs für die Fasten- und Osterzeit], Sankt Petersburg 1899. *Irmologij notnago penija* [Heirmologion des Notengesangs], Moskau 1878.

niennotation unterscheidet. In dieser Notenschrift wurden erstmals 1772 von den synodalen Druckereien die einstimmigen liturgischen Gesangbücher gedruckt und auch in späteren Ausgaben (-1917) nur geringfügig verändert (vgl. Fn. 8).⁹ Alle einschlägigen Notenbeispiele der vorliegenden Arbeit verwenden die Kiever Notation (vgl. z. B. erstmals S. 116, NB IV-2).

Der Druck der Gesangbücher in Quadratnotation stellte quasi den Schlusspunkt einer Entwicklung dar, die zur Folge hatte, dass die linienlose Neumenschrift auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung nach mehreren Jahrhunderten ihres ausschließlichen Gebrauchs¹⁰ endgültig aus der Staatskirche verdrängt war. Die gebildete Welt vergaß die monophonen Gesänge mehr und mehr, bis im 19. Jahrhundert namhafte Musikpalläographen wie z. B. S. V. Smolenskij durch intensives Quellenstudium zu ihrer erneuten Erschließung beitrugen. Die Auswirkung seines Einflusses manifestiert sich nicht zuletzt in Kastal'skijs Hinwendung zu den neumatischen Melodien, doch war sein Werk auch durch vielschichtige weitere Einflüsse aus späterer Zeit geprägt.

Ein Wandel im Hinblick auf die musikalische Ästhetik begünstigte ab der Mitte des 17. Jhs. die Einführung der Mehrstimmigkeit und die Ausprägung unterschiedlicher Stilrichtungen im russischen Kirchengesang, wie etwa die „Kiever“, die „bulgarische“ und die „griechische“ Gesangsart, die durch Vermittlung ukrainischer Sänger nach Moskau gelangte. Melodien mehrstimmiger Gesangsarten werden entsprechend der einschlägigen Ausgaben ermittelt.¹¹ Bei der Untersuchung der Kompositionstechnik des Komponisten stellt sich zunächst die grundlegende Frage nach dem Umgang des Komponisten mit dem verwendeten Quellenmaterial, dem Verhältnis zwischen der Struktur der einstimmigen neumatischen Melodien des russischen Kirchengesangs und ihrer Einbindung in die Harmonik des mehrstimmigen Chorsatzes Kastal'skijs.

Bei der Einführung in die theoretischen Grundlagen ihrer Analyse greift die Autorin (vgl. S. 170-173) auf die grundlegende Arbeit J. v. Gardners¹² zurück, der für die Struktur einstimmigen altrussischen Kirchenkantilenen den Begriff Cento-Prinzip¹³ prägte. Die einzelnen Gesänge bestehen aus einer Kombination jeweils unterschiedlicher feststehender Melodieformeln, den sog. *popevki*, sowie melismatischer Wendungen, den *lica* und *fity* mit charakteristischem freiem und asymmetrischem Rhythmus. Diese Melodiefloskeln bleiben in ihrem rhythmisch und melodisch stabilen Kern unveränderlich, können jedoch an Textstellen unterschiedlicher Länge angepasst werden. Ihrer Zugehörigkeit zum System der acht Kirchentöne nach geordnet werden die Na-

⁹ Die Notation hat keinen Bezug zur römischen Choralchrift und gelangte in der 2. Hälfte des 17. Jhs. über Kiev nach Moskau, daher auch „Kiever Notation“. Die Einführung in das Zeicheninventar (vgl. S. XVIII) der verwendeten einstimmigen Quellen basiert auf der Darstellung von N. M. Potulov, *Rukovodstvo k praktičeskomu izučeniju drevnjago bogoslužebnago penija pravoslavnoj rossijskoj cerkvi* [Handbuch zum praktischen Studium des alten gottesdienstlichen Gesangs der russischen orthodoxen Kirche], Moskau 1875.

¹⁰ In ihren verschiedenen Entwicklungsstadien war die linienlose Notation (krjuki) vom 11.-17. Jahrhundert in Gebrauch. Genaue Angaben zur Tonhöhe enthält sie seit der Mitte des 17. Jahrhunderts. In dieser Form wird sie noch von den Altgläubigen bis zum heutigen Tag verwendet. Projekte zur Drucklegung der neu- und altpetersburger Bücher (1665, 1668) konnten nicht realisiert werden.

¹¹ z. B. Cerkovno-pevčeskij Sbornik [Kirchengesangs-Anthologie], Bd. I-V. Sankt Petersburg: Synodaldruckerei, 1903-1908.

¹² J. v. Gardner, Das Cento-Prinzip der Tropierung und seine Bedeutung für die Entzifferung der altrussischen linienlosen Notationen, *Musik des Ostens* I (1962) 106-121.

¹³ von ital. *centone* „Flickwerk“.

men und die melodische Form dieser Wendungen durch die Lehrbücher der altrussischen Neumenschrift (*azbuki*) überliefert. Die Identifikation der *popevki* und *fity* in dem von Sponsel untersuchten Material beruht auf den einschlägigen Darstellungen der russischen Musikologen V.M. Metallov¹⁴ und Maxim Bražnikov, des von J. v. Gardner und E. Koschmieder edierten Lehrbuchs der altrussischen Neumenschrift¹⁵ sowie stellenweise auf der Darstellung der rumänischen Musikologin S. Sava¹⁶, deren Analyse gleichfalls zu einem großen Teil auf Metallov (1899) basiert.

Konkrete Ergebnisse im Hinblick auf die namentliche Identifikation bestimmter Melodieformen nach obiger Methode liefern vor allem folgende Chorsätze IV.4 „*Milosérdija dvéri otvérzi nam*“ (vgl. S. 174-185, NB IV-28 - NB IV-35 sowie die Übersichtstabelle S. 183-184), V.2 „*Svete tichij*“ (vgl. S. 208-215, z. B. S. 210: NB V-4) und VI. 7 „*Carjú Nebésnyj*“ (vgl. S. 322-330, z. B. NB VI-22 - NB VI-26 sowie die Übersichtstabelle S. 328). Auf die Kompositionstechnik des Komponisten und Details zur Verwendung des Quellenmaterials soll im folgenden näher eingegangen werden.

In Kapitel IV befasst sich Sponsel eingehend mit vier Chorsätzen aus der Heiligen Liturgie, die wegen ihrer herausragenden Stellung besondere Möglichkeiten zur Gestaltung boten. Ihre Analyse bringt Aufschlüsse hinsichtlich der Satztechnik des Komponisten, der musikalischen Form der Chorsätze sowie der eingesetzten Stilmittel. Die Herkunft des vom Komponisten ausgewählten Quellenmaterials für die neumatischen Melodien, die in den jeweils ausgewählten Vertonungen des Cherubimhymnus, der Hymnen zum Eucharistiegebet „*Milost mira*“ und des Gottesmuttergesangs „*Milosérdija dvéri otvérzi nam*“ enthalten sind,¹⁷ wird anhand einschlägiger Ausgaben liturgischer Gesänge in Quadratnotation nachgewiesen. Ein Rückgriff auf die Primärquellen, die alten Neumenhandschriften, war wohl wegen der bislang noch nicht erfolgten Edition dieser Vorlagen beim gegenwärtigen Stand der Forschung nicht möglich.

Die musikalische Gestaltung des Vortrags des Glaubensbekenntnisses „*Veruju*“ hat im Einleitungs- und Schlussteil des Chorsatzes rezitativischen Charakter. Kastal'skij verwendet, wie Sponsel nachweist, im Mittelteil melodische Zitate aus konkreten Hymnen des Kirchenjahrs, die sich zur Entstehungszeit der Werke großer Bekanntheit erfreuten und weitere liturgische Melodien der bulgarischen Gesangsart.¹⁸

Die einstimmigen altrussischen Kirchenkantilenen begegnen uns in Sponsels Analyse zuerst in Gestalt längerer melismatischer Wendungen im Cherubimhymnus (vgl. S. 116, NB IV-2). Innerhalb der Zeilengliederung (1-6) des Hymnus werden zunächst namentlich nicht überlieferte melismatische Melodieformeln identifiziert und ihre

¹⁴ V. M. Metallov, *Osmoglasie znamennago rospeva* [Das System der acht Kirchentöne der Neumen-Gesangsart], Moskau 1899. V. M. Bražnikov, *Lica i fity znamennago raspeva* [Lica und fity der Neumen-Gesangsart], Leningrad 1984.

¹⁵ J. v. Gardner/E. Koschmieder (Hg.), *Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift*. I: Text II: Kommentar zum Zeichensystem III: Kommentar zum Tropen- und Schlüsselformensystem. (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Neue Folge. Heft 57, 62, 68), München 1963, 1966, 1972.

¹⁶ S. Sava, *Die Gesänge des altrussischen Oktoechos samt den Evangelien-Stichiren*. Eine Neumenhandschrift des Altgläubigenklosters zu Belaja Krinica. I-II. (NGOMA. Studien zur Volksmusik und außereuropäischen Kunstmusik 9).

¹⁷ № 3. „*Cheruvimskaja pesn'. Znamennago rospeva*“ [Cherubim-Hymnus. Neumen-Gesangsart]; № 6. „*Milost' mira*“ No. 1. *Znamennago rospeva* [„Erbarmen des Friedens“ Nr. 1. Neumen-Gesangsart]; № 4. „*Milosérdija dvéri otvérzi nam*“ [„Der Barmherzigkeit Pforten öffne uns“].

¹⁸ № 69 „*Veruju*“ No. 1 [„Ich glaube“ Nr. 1]

Verteilung im liturgischen Text markiert (vgl. S. 115). Des weiteren untersucht Sponsel die konkrete Einbindung dieser Wendungen in den Chorsatz (NB IV 3- NB IV 6) und kommt zu einem die gängige Meinung von der Quellentreue des Komponisten, wie sie z. B. J. v. Gardner vertritt¹⁹, modifizierenden Schluss.

Im vorliegenden Beispiel wie auch in etlichen anderen verändert der Komponist den Rhythmus der Melodieformen, glättet ihn insbesondere an Stellen, die den Grundschlag des von ihm verwendeten Taktes verschieben würden. Die Halbe der Vorlage wird zur Viertel. Die Melismen der Vorlage werden textiert, was dem Chorsatz einen fast liedhaften Charakter verleiht. Gelegentlich fügt der Komponist Tongruppen hinzu oder kürzt einige Stellen. Es entsprach nicht seiner Intention, eine vollständige Paraphrase der neumatischen Melodieformen zu erstellen, sie sind jedoch größtenteils in den neu entstandenen Chorsatz integriert. Kastal'skij schuf eine Synthese zwischen Satztechnik und melodischer Vorlage, von deren ursprünglicher Fassung er sich allerdings bewusst entfernte.

Es wäre interessant gewesen, der oben untersuchten Variante noch die zweite Version des ebenfalls neumatischen Cherubimhymnus in der Tradition der Mariä-Himmelfahrts-Kathedrale gegenüberzustellen (vgl. III.1, № 19), um eventuelle Unterschiede in der Redaktion der verwendeten neumatischen Melodien aufzuzeigen.

Erste Versuche zu einer Harmonisierung übernahmen die Kirchenkantilenen in ihrer rhythmischen und melodischen Substanz unverändert in der obersten Stimme²⁰ (vgl. auch Sponsel, S. 113, NB IV-1, Harmonisierung des Cherubimhymnus von G. F. L'vovskij). Ein gewisses Moment der Quellentreue ist ihnen eigen. Kastal'skijs Kompositionstechnik war dagegen innovativ für seine Zeit und erfreute sich wohl großer Beliebtheit.

Im Chorsatz „*Milost' mira*“ stellt Sponsel exemplarisch eine satztechnische Neuerung Kastal'skijs fest, die er auch in zahlreichen weiteren Chorsätzen mit neumatischer Melodik verwendet (vgl. z. B. III.1, № 19, № 28). Während in bisherigen Harmonisierungen die neumatische Melodie ausschließlich in der Oberstimme verwendet wurde, kann sie nun in allen Stimmen vorkommen oder auch die Lage wechseln. Die Stimmen werden gleichwertig behandelt, jede von ihnen kann die Führung übernehmen. Die vom Komponisten verwendete Art der Mehrstimmigkeit erinnert an die russischen Volksliedern eigene Art der Nebenstimmen-Polyphonie, die allerdings auch vom Komponisten selbständig entwickelt sein könnte. Zudem erweitert Kastal'skij den vierstimmigen Satz durch vorübergehende Stimmteilungen von Sopran und Tenor kurzzeitig zur Fünf- und Sechsstimmigkeit. Die passagenweise verwendeten neumatischen Melodieformen werden im einzelnen nachgewiesen.

Im Chorsatz „*Miloserdija dvéri otvéri nam*“ identifiziert Sponsel (S. 173-183) eine Reihe neumatischer popevki sowie eine fita unter Bezugnahme auf Metallov, Bražnikov und Sava namentlich. Durch eine Analyse der Frequenz der ermittelten Wendungen in den Gesängen des entsprechenden Kirchentons des synodalen Oktoechos gelingt

¹⁹ So geht v. Gardner prinzipiell davon aus, dass der Komponist keinerlei Änderungen an verwendeten Melodien vornahm: „Die kanonische Melodie wird in keiner Weise geändert; willkürliche Kürzungen, Alterationen der Harmonie zuliebe werden nicht zugelassen. Nicht gestattet sind rhythmische Änderungen der gegebenen Melodie.“ (Gesang der russisch-orthodoxen Kirche. Zweite Epoche (Mitte des 17. Jh. bis 1918), Bd. II, Wiesbaden 1987, S. 265).

²⁰ Diesen Ansatz verfolgte z. B. V.M. Metallov noch 1897 in seinem Lehrbuch „*Strogij stil' garmonii* [Der strenge Stil der Harmonie].“

es, die konkreten melodischen Quellen zu ermitteln. Es handelt sich um drei Gottesmuttergesänge (vgl. S. 184).

Die Auswahltechnik des Komponisten erscheint jetzt aus einem anderen Licht. Er bezog seine Vorbilder aus konkreten Gesängen, nicht aus Lehrbüchern, die die Melodieformen namentlich und in ihrer ursprünglichen Notation enthalten.

Die neumatischen Melodien werden auf besondere Weise in den Chorsatz integriert. Der Komponist zitiert sie mit den üblichen Veränderungen in kürzeren aneinandergereihten Taktgruppen. Die Melodik ist nachhaltig durch sie geprägt, wird aber durch eigene Zusätze des Komponisten komplettiert. Auch bei diesem Beispiel weist die Autorin auf eine innovative Technik des Komponisten hin, der in dieser Hinsicht nicht auf Vorbilder zurückgreifen konnte. Wiederum handelt es sich um Zitate, keine vollständigen Paraphrasen eines nach dem Cento-Prinzip aufgebauten Kirchengesangs

In Kapitel V wendet sich Sponsel der Analyse von fünf Chorsätzen aus der Nachtwache (*vsenoščnoe bdenie*), einer Verbindung des Abend- mit dem Morgengottesdienst (slav. *večernja* und *utrenja*), zu. Sie beginnt mit dem durch responsorialen Psalmvortrag geprägten Chorsatz „*Blažen muž*“ [„Selig der Mann.“] (Ps. 1). Hier weist Sponsel nach, dass der Vortrag der Psalmverse durch die kleine Neumen-Gesangsart der Mariä-Himmelfahrts-Kathedrale geprägt ist, indem sie die einschlägige Sammlung kirchlicher Hymnengesänge heranzieht²¹ (vgl. NB V-1). Diese melodische Besonderheit verwendet der Komponist für die Gestaltung der Psalmverse des Chorsatzes in der Bassstimme, die von den Altstimmen oktaviert wird. In ihrer weiteren Analyse beschreibt Sponsel den archaischen Charakter des Chorsatzes, dessen rezitativische Passagen stellenweise durch Unisono-Stellen, Haltetöne, leere Quint- und Quartklänge sowie Verzicht auf Kadenzbildung geprägt sind und weist auf den Kontrast zur akkordischen Satzweise im Alleluia-Refrain hin.

Der Vesperhymnus „*Svete tichij*“ [Freundliches Licht] zeigt sich, wie Sponsel überzeugend nachweist²², in seiner Melodik durch ein einziges Melisma, die *fita pjatoglasnaja* [fita des 5. Kirchentons] geprägt, das als Grundlage der Melodiebildung des Mittel- und in ihrer Motivik auch der Rahmenteile des in der ABA'-Form angelegten Chorsatzes dient. Sponsel geht von einer achttaktigen Wendung aus (NB V-4), deren Melodik einen eindeutigen Bezug zur *fita pjatoglasnaja* aufweist, jedoch nicht mit ihr identisch ist, sie spricht von „fita-Kantilene“ (S. 209-213).

Allerdings wird die ursprünglich ausgesprochen melismatische Wendung in der Version von Kastal'skij textiert, so dass zwei Zeilen des Hymnus darauf gesungen werden.

Ein weiterer Unterschied liegt in der Behandlung des Rhythmus der originalen Wendung. Während andere Komponisten einen entsprechenden geraden Takt verwenden, wählt Kastal'skij einen $\frac{3}{4}$ Takt, wodurch es zu entsprechenden Betonungsverschiebungen kommt. Das solchermaßen verwandelte Melisma wird in seiner neuen Gestalt auch in Motive zerlegt, die die Melodik des Satzes auch im Anfangs- und

²¹ *Sobranie cerkovnych pesnopenij napeva Moskovskago Bol' šago Uspenskago sobora* [Sammlung von Kirchengesängen nach der Variante der großen Mariä-Himmelfahrts-Kathedrale in Moskau], Moskau 1882.

²² Z. B. V. M. *Metallov*, *Osmoglasie znamenago rospeva*, Moskau 1899, S. 76/Nr. 67. S. *Sava*, *Die Gesänge des altrussischen Oktoechos* Bd. II, München 1984, S. 89/Nr. 576.

Schlussstil prägen. Sponsel spricht hier von „fita-Phrase“ resp. „fita-Motiv“ (S. 213-215).

An Beispielen wie diesem wird meiner Meinung nach deutlich, wie weit der Komponist sich vom Duktus des originalen Melismas entfernt. Es scheint nahezuliegen, gewisse subtile Unterschiede einmal durch den Vergleich mit einstimmigen Gesängen, in denen diese fita in der Originalversion vorkommt, zu realisieren (vgl. z. B. Sava, 1984, Bd. I, S. 181, V.1, 6-8). Als weiteren Chorsatz, der zum unveränderlichen Bestand des Abendgottesdienstes gehört, untersucht Sponsel den *Lobgesang des Symeon* (nach Lk. 2, 29-32) „*Nýne otpuščaeši*“ [Nun entlässest du“ Nr. 2] № 49 nach einer „Melodie einer alten Handschrift“. Die Quelle wird jedoch nicht näher bezeichnet, es wäre interessant, die Vorlage zu eruieren. Der Chorsatz enthält eine Solopartie für Tenor. Sponsel weist nach, dass diese Besetzung eine Ausnahmeerscheinung darstellt, da die Verwendung von Soli im allgemeinen in der russischen Kirchenmusik des 19. Jh. wohl gewagt war. Der Sologesang galt als „verweltlicht“ oder gar „opernhaft“ und durfte daher nicht im Gottesdienst z. B. der Mariä-Himmelfahrts-Kathedrale zu Gehör gebracht werden. Möglicherweise ist darin eine Reaktion auf die dominierenden Einflüsse des Stils italienischer Meister auf die russische Kirchenmusik im 18. Jahrhundert zu sehen.

Um zu demonstrieren, dass es sich um liturgische Musik handelt, überträgt Kastal'skij der Solostimme, dem Tenor, die „Melodie einer alten Handschrift“, deren Bewegung sich der Begleitsatz in seiner Anlage anschließt. In Bezug auf die Harmonik des Satzes stellt Sponsel romantische Anklänge fest, während archaische Quinten seltener verwendet werden.

Die Vertonung der „*Stichi pred Šestopsalmiem No. 1*“ [Verse vor dem Hexapsalmos Nr. 1] № 51, zweier biblischer Verse, die den Morgengottesdienst einleiten, zeigt sich teilweise von neumatischen Melodien beeinflusst. Sponsel ermittelt den einstimmigen liturgischen Gesang, der als Vorbild diente, den im Textanfang gleichlautenden Beginn der Großen Doxologie „*Slava výšnich Bogu...*“ [„Ehre sei Gott in den Höhen...“]. Hier greift Kastal'skij offenbar nicht auf direkte melodische Zitate zurück, der erste Vers des Chorsatzes zeigt sich von der ermittelten neumatischen Melodie lediglich beeinflusst, während der zweite in seinem etwas ruhigeren Charakter, der Taktart sowie dem punktierten Rhythmus zum ersten in Kontrast steht, jedoch mit einem melodischen Zitat aus dem Anfangsteil schließt.

Im Chorsatz „*Chvalite imja Gospodne*“ No. 2 [„Lobet den Namen des Herren“ Nr. 2] № 54, einer Vertonung des Polyeleos [slav. *polielej*], gestaltet der Komponist Psalmvers und Refrain als eine melodische Phrase. Sponsel untersucht im weiteren die Ursachen für den Wechsel von vierstimmig homophonen Passagen und Passagen, die von den Knabenstimmen und dem Tenor gesungen werden, in diesem Chorsatz.

Während sich im Hauptchor konkrete Bezüge zur neumatischen Gesangsart in jeweils unterschiedlichen Stimmen ergeben (vgl. NB V-17, und die Übersicht, S. 243), zeigen die Sopran²/Tenor²-Stimmen keinerlei Einflüsse. Durch ihre Einsätze werden sämtliche nachfolgenden Psalmverse ganz oder teilweise vorweggenommen. In dieser antizipierenden Funktion sieht Sponsel eine Parallele zu einer traditionellen Art des liturgischen Gesangsvortrags, dem sog. „Gesang nach einem Kanonarchen“²³. Dabei

²³ Vgl. J. v. Gardner, *Gesang der russisch-orthodoxen Kirche bis zur Mitte des 17. Jh.* Bd. I, Wiesbaden 1983, S. 70, S. 168f.

las der Kanonarch den Text eines Gesangs rezitierend vor, danach wurde diese Zeile vom Chor mehrstimmig vorgetragen.

Sponsel sieht im vorliegenden Chorsatz eine deutliche Parallele zu dieser Vortragsart, wobei die Funktion in diesem Fall nicht solistisch, sondern durch Chorstimmen ausgeführt wird.

In Kapitel VI wendet sich die Autorin den Vertonungen der wechselnden Hymnen des Kirchenjahres zu, die im liturgischen Buch Oktoechos enthalten sind. Sie sind nach den acht Kirchentönen geordnet, wobei nach jeweils einer Woche der Kirchenton in aufsteigender Reihenfolge gewechselt wird, so dass ein vollständiger Zyklus nach acht Wochen beendet ist. Der Zyklus beginnt am Sonntag nach Ostern und bildet eine Grundstruktur für die orthodoxen Gottesdienste. Der Schwerpunkt ihrer Auswahl liegt auf Stichiren, einer hymnischen Gattung, deren Strophen beim Vortrag bestimmter Psalmen im Gottesdienst interkaliert werden.

Kastal'skij sah in der Pflege des Stichirengesangs nach den acht Kirchentönen, wie er in der Neumen-Gesangsart überliefert ist, eine wichtige Aufgabe und schrieb zahlreiche einschlägige Chorsätze nicht zuletzt, um die gegenwärtige liturgische Praxis um ein Element der Traditionspflege zu bereichern.

Am Beispiel der Komposition № 27, einer Bearbeitung der Gesänge „*Gospodi vozzvách*“ i „*Da isprávit'sja molítva mojá*“ [„Herr, ich ruf zu dir“ und „Aufsteige mein Gebet“] befasst sich Sponsel mit verschiedenartigen Harmonisierungen der beiden Anfangsverse von Ps. 140. Hier stellt der Komponist der Vertonung in Kiever Gesangsart, eine der neumatischen gegenüber, wo der reponsoriale Vortrag der Psalmen, hier beschränkt auf zwei Verse, erhalten geblieben war. Der daraus entstandene Chorsatz ist seinem Wesen nach den Sätzen *Blažen muž* und *Chvalite imja Godpodne* (s.o.) vergleichbar.

Die durch ukrainische Sänger nach Moskau gelangte Kiever Gesangsart hatte vor allem eine Vereinfachung der Zeilenbildung mit sich gebracht. Die melodische Bewegung beschränkte sich auf Anfangs- und Schlusswendungen, während der Mittelteil auf einen bestimmten Rezitationston gesungen wurde. Diese Weisen wurden mehrstimmig in improvisierter Form ausgeführt, die einzelnen Melodiezeilen erhielten eine dur-moll-tonale Deutung. Kastal'skij wendete diese Stilrichtung in der vereinfachten Variante an. Die Kiever Gesangsart war für die liturgische Praxis in mehreren Ausgaben der Petersburger Hofkapelle vereinfacht worden und sollte auf Wunsch des Zaren der Vereinheitlichung des Kirchengesangs in ganz Russland dienen. Sie erlangte nicht zuletzt wegen ihrer leichten Ausführbarkeit weite Verbreitung.²⁴

Es ist das Anliegen des Komponisten, traditionelle Gesangsweisen wieder für die liturgische Praxis zu erschließen. Bei der Vertonung des Gottesmutterhymnus „*Vse-mirnuju slavu*“ № 28 verwendete der Komponist einem kompletten neumatischen Gesang in seiner ursprünglichen Struktur mit allen melodischen Zeilen, auch den melismatischen Passagen, und integrierte sie vollständig in einen Chorsatz. Die neumatische Melodie wandert dabei durch die verschiedenen Stimmen des Satzes (vgl. Sponsel S. 285), der durch Unisoni, leere Quinten und ungewohnte Klangfortschreitungen archaische Züge erhält.

²⁴ M. I. Bachmetev, Obichod notnago penija, pri Vysočajšem Dvore upotrebljaemy [Obichod des Notengesangs, wie er am Höchsten Hofe in Gebrauch steht], Teil II, Sankt Petersburg: Hofsängerkapelle 1869.

In einer theoretischen Abhandlung²⁵ versuchte Kastal'skij der teilweise stereotypen Harmonisierung des Stichirengesangs in der „gewöhnlichen Kiever Weise“ durch differenzierte eigene Vorschläge entgegenzuwirken. Durch Dur/Moll-Alternativen für die meisten Stichirentöne möchte der Komponist dazu beitragen, eine Diskrepanz zwischen dem Stimmungsgehalt eines Hymnentextes (z. B. Dur für Karfreitagshymnus etc.) und der üblichen Harmonisierung zu vermeiden.

Als einer nicht mehr in der liturgischen Praxis seiner Zeit verwendeten Vortragsweise wendet sich Kastal'skij dem „Gesang nach einem Modell“ [*penie na podoben*] zu. Eine grundlegende Unterscheidung im Repertoire des Stichirengesangs besteht in Gesängen, deren Melodien ausschließlich für einen einzigen Gesang gebraucht werden, Idiomela (slav. *samoglasen*) und solchen, die anderen als Modell dienten, Automela (slav. *samopodoben*) nebst den Strophen, die ihnen nachgebildet waren, Prosomoia (slav. *podobny*).

Sponsel untersucht die melodisch-textliche Struktur einer Musterstrophe und ihre Nachbildung in einer Modellstrophe. Als Quelle dient eine Reihe von drei Stichera zu „*Gospodi vozvach*“ zum Gedächtnis der hll. Apostel Petrus und Paulus.

Voraussetzung für die konsequente Anwendung des „Gesangs nach dem Modell“ ist die Identität der einzelnen Zeilen im Hinblick auf Silbenzahl und Akzentverteilung. Diese war zunächst im byzantinischen Originaltext gegeben, den die Übersetzer möglichst identisch ins Slavische übertrugen. Sponsel vergleicht beide Versionen, wobei hier die ursprüngliche Zeilengliederung deutlich wird, 13 Zeilen. Sponsel weist durch Vergleich mit dem griechischen Originaltext nach, dass die differierende Anzahl der Zeilen zwischen Modell- und Musterstrophe in Kastal'skijs Komposition auf die intuitive Textenteilung durch den Komponisten zurückgeht, die Modellstrophen weisen jeweils zwei bzw. drei Zeilen weniger auf. Infolgedessen weichen auch die melodischen Zeilen bei Kastal'skij ab, was der Komponist jedoch durch eigene Melodiebildung in Ergänzung zur neumatischen ausgleicht.

Zur Entstehungszeit der Komposition war die korrespondierende Erforschung der byzantinischen und slavischen Hymnendichtung wohl kaum so weit fortgeschritten, dass dem Komponisten das Problem der Zeilengliederung als solches bewusst war.

Trotz einiger Abweichungen in den Einzelheiten unternahm Kastal'skij im Hinblick auf den Gesang nach einem Modell einen für seine Zeit wichtigen Versuch zur Wiederbelebung einer traditionellen Gesangsweise.

In der Analyse des Chorsatzes „*Carju nebesnyj*“, der eine Sonderstellung unter den behandelten Stichiren einnimmt, und in seiner Anlage etwa mit № 54 *Chvalite imja Gospodne* No. 2 (s.o.) vergleichbar ist, zeigt die Autorin eine weitere Variante der Kompositionstechnik bei der Vertonung neumatischer Melodieformen auf. Im ersten und zweiten Teil des Chorsatzes wechselt eine Oberstimme, die an die Funktion des Kanonarchen erinnert, mit Einsätzen des gesamten Chores ab. Letztere enthalten die Passagen mit namentlich identifizierten Melodieformen. Im Schlussteil des Satzes werden die melodischen Zitate aus neumatischen Zeilen in wechselnden Stimmen sowie auf unterschiedlichen Tonstufen ausgeführt.

²⁵ *Praktičeskoe rukovodstvo k vyraziťel'nomu peniju stichir pri pomošči različnych garmonizacij* [Praktischer Leitfaden zum ausdrucksvollen Gesang der Stichera mittels verschiedener Harmonisierungen], o. O. 1909.

Abschließend wendet sich Sponsel dem umfangreichsten und gleichzeitig letzten offiziellen kirchenmusikalischen Werk Kastal'skijs zu, dem Totengedenken „*Večnaja pamjat' gerójam*“ [Ewiges Gedenken den Helden] (1917), einem Chorwerk, das elf ausgewählte Gesänge aus dem orthodoxen Totenoffizium enthält und für die konzertante Aufführung konzipiert wurde. Es handelt sich dabei um eine Neufassung einer ursprünglich in Anlehnung an das katholische Requiem entstandenen Satzfolge unter dem Titel „*Bratskoe pominovanie*“ [Brüderliches Gedenken]. Dieses Werk nahm auf die Gesangstraditionen unterschiedlicher Kirchen Bezug, z. B. der russischen und serbischen orthodoxen Kirche sowie auch der Katholischen und der Anglikanischen; es war dem Gedenken aller Gefallenen des 1. Weltkriegs gewidmet. Die spätere Fassung „*Večnaja pamjat' gerójam*“ behielt die verschiedenartige Melodik bei, während die Textierung in Anlehnung an das orthodoxe Totenoffizium nunmehr der ursprünglich kirchenslavischen liturgischen Ordnung folgte.

In detaillierter Analyse werden die vielfältigen melodischen Zitate ermittelt, die aus unterschiedlichen Stilrichtungen stammen und sich teilweise einer genauen Identifizierung sogar zu entziehen scheinen. Die mitunter sehr unterschiedlichen Einflüsse verleihen dem Werk den Charakter einer Collage.

Ausschnitte aus gregorianischen Chorälen („*Kyrie eleison*“, „*Dies irae*“) finden neben Hymnen der Anglikanischen Kirche Verwendung. Der Komponist greift auf serbische Gesangsweisen und solche aus der russischen Tradition zurück, die den größten Teil ausmachen, wobei nicht nur die ursprünglich für die Totenmesse üblichen Gesänge, sondern auch neumatische Melodien (auch hier namentlich ermittelte Melodieformen) und Zitate aus eigenen und fremden Werken eingeflochten werden.

Die Untersuchung zeigt, dass die Annäherung Kastal'skijs an die ursprünglich in Neumenhandschriften überlieferten einstimmigen liturgischen Gesänge der russischen orthodoxen Kirche häufig grundlegende Eingriffe in das Wesen der kirchentonalen und ursprünglich in freiem asymmetrischem Rhythmus gehaltenen Melodieformen mit sich bringt. Fragen prinzipieller Natur werden von Sponsel jedoch nicht thematisiert. Vollständige Paraphrasen von liturgischen Gesängen sowie Kompositionen in traditionellem Stil, die die neumatische Melodie z. T. unverändert in der Oberstimme enthalten, wie etwa zahlreiche kürzere Hymnen zum Kirchenjahr, finden nicht oder kaum Beachtung.

Aus der Perspektive der einstimmigen Gesänge wäre eine möglichst umfassende Erfassung und detaillierte Analyse des Cento-Prinzips in allen Chorsätzen, die Einflüsse der Neumengesangsart aufweisen, wünschenswert, wobei man wohl davon ausgehen kann, dass im Vergleich zu den Lehrbüchern der Neumenschrift, die mehrere Hundert verschiedene Wendungen zur Auswahl enthalten, in den modernen Chorsätzen das Repertoire der verwendeten Melodieformen entsprechend schmäler sein dürfte, da es sich häufig um melodische Zitate in kürzeren Passagen handelt. Umso interessanter wäre es, näheres über die genaue Zusammensetzung des verwendeten Gesamtrepertoires zu erfahren. Die in dieser Hinsicht aufgeschlüsselten Chorsätze umfassen ein Repertoire von etwa einem Dutzend popevki und zwei melismatischen Wendungen (fity). Aus dem Bereich der lica liegt aus den im Hauptteil der Arbeit analysierten Chorsätzen kein Ergebnis vor. Auf die Ergebnisse einiger Kurzanalysen im Werkverzeichnis, die namentlich identifizierte popevki (vgl. z. B. III.1, NQ 33, NQ 71,

Nº 73), fity (z. B. III.1, Nº 41) sowie ein lico (vgl. III.1, Nº 52) aufweisen, geht die Autorin nicht näher ein.

Sponsel wendet sich in der Analyse der vielschichtigen Chorsätze Kastal'skijs einer Blütezeit der russischen Kirchenmusik kurz vor der Oktoberrevolution zu, die nicht zuletzt im Schaffen dieses Komponisten ihren Ausdruck fand. Die besondere Einstellung zu überlieferten Quellen lassen sein Werk in der russischen Kirchenmusik einzigartig erscheinen. Sponsels Untersuchung modifiziert das Bild der Schulbildung, wenngleich Einflüsse Kastal'skijs z. B. auf die Kirchenmusik S. Rachmaninovs offensichtlich sind.

Die Arbeit von Sponsel bereichert die musikwissenschaftliche Forschung um ein fundiertes auch in Details kundig kommentiertes Werkverzeichnis und leistet einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Provenienz der Melodik in Kastal'skijs Chorsätzen. Ihre eingehenden und auf einer soliden Quellenbasis beruhenden Analysen betonen die innovativen Züge der Kompositionstechnik des Komponisten.

Inge Kreuz, München