

Theorie und Geschichte der Monodie

MARIA PISCHLÖGER
МАРИЯ ПИШЛЁГЕР

**THEORIE UND GESCHICHTE DER
MONODIE**

Band 9

*

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ
МОНОДИИ**

Том 9

Brno 2018

MARIA PISCHLÖGER
МАРИЯ ПИШЛЁГЕР

**THEORIE UND GESCHICHTE DER
MONODIE**

Band 1

*

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ
МОНОДИИ**

Том 1

Brno 2018

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch die Stadt Wien, Magistratsabteilung 7 –
Wissenschafts- und Forschungsförderung



Maria Pischlöger: *Theorie und Geschichte der Monodie*, Bd. 9.1, Brno 2018.

Мария Пишлӧгер: *Теория и история монодии*, том 9.1, Брно 2018.

Redaktion

Maria Pischlöger

Übersetzungen / Korrekturen

Maria Pischlöger, unter Mitarbeit von Günter Hermentin, Nataliya Nokkert, Ekaterina
Rabl, Lioudmila Jouliabina, Ekaterina Prokoschina, Andreas Pfisterer

ISBN: 978-80-263-1094-5

Tribun EU, s.r.o., Brno, Czech Republic

Editor © Maria Pischlöger

First Edition, Brno 2018

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne schriftliche Genehmigung ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

INHALTSVERZEICHNIS / СОДЕРЖАНИЕ

Vorwort / Предисловие	5
Inhaltsverzeichnis /Содержание	9
<i>Alexandrel Barnea / Александрел Барня</i>	
Uniformizarea cântărilor bisericesti în România. О проблемă actuală	13
Унифицирование церковных песнопений в Румынии. Современная проблематика	21
<i>Violina Galaiku / Виолина Галайку</i>	
Перекрестные греко-латинские влияния на протохристианскую музыку Карпато-Дунайского региона	29
<i>Grab Uliana / Граб Улиана</i>	
Два погляди на генезу української літургійної музики в епістолярії М. Антоновича	39
<i>Stefan Harkov / Стефан Хърков</i>	
Frühere Formen der Neumennotierung vom 9. und 10. Jahrhundert: einige Beobachtungen	65
The 9th and 10th century notational types: some observations	87
<i>Maria Kachmar / Мария Качмар</i>	
Композиционные особенности мутации в церковной монодии (на примере песнопений киевской нотации)	97
<i>Inga Korolkova / Инга Королькова</i>	
Lyrische Lieder aus Nordwesten Russlands: Besonderheiten der Formbildung.....	107
Лирические песни Северо-Запада России: особенности формообразования	121

<i>Marjanovic Natasa / Наташа Марјановић</i>	
Gesangswesen des Serbischen Kichensgesangs in melographischen Aufzeichnungen und Harmonisierungen von Kornilije Stankovic'	135
Напеви српског црквеног појања у мелографским записима и хармонизацијама Корнелија Станковића	155
<i>Ionut-Gabriel Nastasa / Џонут Габриел Настаса</i>	
Irmoasele „Întâmpinării Domnului“ în colecȃiile muzicale românești	175
<i>David Pansza / Давид Панца</i>	
Die melodische Struktur der altbyzantinischen Stichera des 2. Echos	195
<i>Vesna Sara Peno / Весна Сара Пено</i>	
Serbское церковное пение в свете афонской певческой традиции	217
<i>Ekaterina Pletneva / Екатерина Плетнева</i>	
Исполнительские ремарки в Студийско-Алексиевском Уставе (по списку ГИМ, Синодальное собрание № 330)	237
<i>Irina Popova / Ирина Попова</i>	
Selbstnotierungen der Musik von Trägern der modernen russischen Volksmusiktradition: zur Problemstellung	249
Самозаписи музыки носителями современной русской фольклорной традиции: к постановке проблемы	263
<i>Elena Sakovich / Елена Сакович</i>	
О стилистике Супрасльского напева	279
<i>Irina Shehovtsova / Ирина Шеховцова</i>	
Über die Typologie griechischer Gesangshandschriften (anhand der Moskauer Sammlungen)	301
О типологии греческих певческих рукописей (на материале московских коллекций)	315

Natalia Sergeeva / Наталья Сергеева

Релятивная система записи знаменного распева в нотациях конца XVII века 329

Awrora Shek / Аврора Шек

Проблемы изучения мелодико-графических формул византийского и древнерусского знаменного распева 347

Tatiana Shwez / Татьяна Швец

Сербский нотированный Кондакарь из собрания А.И. Хлудова 381

Natalia Sirotinskaya / Наталья Сиروتинская

Ирмологион Михаила Левицкого 1838 года 399

Katarzyna Szymańska-Stułka / Катажина Шиманска - Стулька

Monodic melody as a pattern of sounds space in Karol Szymanowski's music 411

Monodia jako wzór dla przestrzeni dźwiękowej w twórczości Karola Szymanowskiego 429

Katerina Zagnitko / Катерина Загнитко

Влияние литургических движений на музыкальную жизнь в Украине XIX- начала XX веков 449

NATAŠA MARJANOVIĆ

**GESANGSWESEN DES SERBISCHEN KIRCHENGESANGS IN
MELOGRAPHISCHEN AUFZEICHNUNGEN UND HARMONISIERUNGEN
VON KORNELIJE STANKOVIĆ**

Es ist bekannt, dass die ersten melographischen Aufzeichnungen des traditionellen serbischen Kirchengesangs durch Bemühung von Kornelije Stanković (1831–1865) entstanden sind. Umfangreiche Sammlung der Kirchenmelodien ist in Sremski Karlovci (1854–1857) gemäß dem Gesang der hervorragenden Kirchensänger von Karlovci und von Fruška Gora aufgezeichnet worden. Unter diesen Kirchensänger waren orthodoxe Prister Atanasije Popović und Nikanor Grujić, Schriftsteller und Dichter, Episkopus von Pakrac, welcher den Kirchengesang von Dionisije Čupić und Jerotije Mutibarić gelernt hat. Sie sind besonders verdienstvoll für Pflegen des traditionellen serbischen Kirchengesangs von Karlovci.¹ Bei der Arbeit an der Notierung des Gesangs im Zeitabschnitt, als auch in der Serbischen Kirche die Frage der Einführung der mehrstimmigen Musik in den Gottesdienst aktuell geworden war, harmonisierte Stanković nach der Notierung auch die meisten Melodien für den vierstimmigen Chor.² An diese Phase der Arbeit trat er im

¹ Sieh: K. МАНОЛЛОВИЋ, *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*, Београд 1923; K. МАНОЛЛОВИЋ, *Корнелије Станковић*, Београд, б.г.; Д. ПЕТРОВИЋ, *Јеротеј Мутибарић и карловачко појање*, in: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 24, Нови Сад 1988, с. 273-296; Н. МАРЈАНОВИЋ, *Музика у српској документарно-уметничкој прози друге половине 19. века*, докторска дисертација, рукопис, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд 2016, с. 173-175.

² D. PETROVIĆ, *Počeci višeglasja u srpskoj crkvenoj muzici*, in: *Muzikološki zbornik*, XVII/2, Ljubljana 1982, S. 111-122; D. PETROVIĆ, *Stanković – a melographer of the Serbian church chant*, “Sources and the principles of edition“, in: Kornelije Stanković, *Complete Works, Church Music: Octoechos*, Vol. 3a, Tones I–IV, Vol.

Zeitabschnitt vom 1856–1862 mit der Hilfe seines Professors, des angesehenen österreichischen Musikers Simon Sechter, aber auch unter der Aufsicht des serbischen Patriarchen Josif Rajačić heran, der die Richtigkeit der melographischen Aufzeichnungen und deren Harmonisierungen sorgfältig prüfte.³ Den bedeutenden Einfluss auf Stanković übte auch der russische Priester in Wien, Mihailo Rajevski aus.⁴

Aus Stankovićs Pionierarbeit ergab sich ein ausnahmsweise reicher Notennachlass, mit Aufzeichnungen der Kirchengesänge aus dem fast gesamten jährlichen Kirchenrepertoire: neben drei zu Lebzeiten des Komponisten (1862, 1863, 1864) in Wien veröffentlichten Büchern mit liturgischen Liedern, sind dreiundzwanzig Stankovićs handgeschriebene Hefte mit den Liedern aus dem Oktoich, dem Allgemeinen- und Gelegenheitsgesang, Festgesang aus dem Menaion, Trioden und Pentikostar aufbewahrt.⁵

Die Bewertung des Schaffens von Stanković (vor allem aufgrund der Einsicht in die gedruckte Auflagen) haben bedeutende Personen ausgesprochen, unter denen angesehene Kirchensänger, Theologen, Gesanglehrer und Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts waren. Beim Bestreben, die gesamte Stankovićs Nachlass zu veröffentlichen, haben die angesehene serbische Musiker Davorin Jenko, Stevan Mokranjac,

3b, Tones V-VIII, Insitute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, Institute for Culture of Vojvodina, Belgrade – Novi Sad 2014, S. 15-25.

³ Darüber zeugt auch der Briefwechsel zwischen Stanković und den Patriarchen Rajačić (siehe: Н. МАРЈАНОВИЋ, *Из преписке Корнелија Станковића – истраживачки извештај о грађи из Архива Србије*, in: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 47 (2012), с. 115-126).

⁴ Es ist möglich, dass Rajevski dem Stanković die Arbeit des russischen Komponisten Alexey Fedorovich Lvov vertraut gemacht hat, welcher während des fünften Jahrzehntes des 19. Jahrhunderts in Petersburger Hofkapelle eine umfangreiche Sammlung der Kirchenlieder des gesamten jährlichen Kreises harmonisiert hat (М. РАКХМАНОВА, *Корнелиј Станковић у Русија*, рукопис, рад прочитан на Међународном научном скупу *Композитор и његово окружење, поводом 175-годишњице Корнелија Станковића и 150-годишњице Стевана Ст. Мокрањца*, Београд, 9-11. новембар 2006).

⁵ PETROVIĆ, *Stanković – a melographer of the Serbian church chant*.

Josif Marinković, Stevan Hristić, Petar Konjović und Petar Bingulac bestehendes, handgeschriebenes Quellenmaterial durchgesehen.⁶

Die Einzelnen haben Zweifel an der Glaubwürdigkeit der notierten Gesangweisen zum Ausdruck gebracht, besonders mit Rücksicht auf die Tatsache, dass die ursprüngliche Kirchenmelodien im grossen Segment der Stankovićs Handschrift auch harmonisiert sind. Eigenartigen Stützpunkt für Formieren diesartiger Stellungnahmen und für Überprüfen den Grundbedarf des jungen Komponisten, die einstimmige Gesangaufzeichnungen durch Harmonisierung zu bearbeiten, hat Stankovićs vertrauter Freund und Mitarbeiter Fedor Demelić gegeben. In Segmenten über Stankovićs Leben und Schaffen hat er hervorgehoben, dass sich der Künstler "nicht nur mit dem Materialsammeln" ohne "harmonisierte Abfassung des Kirchengesangs zufriedengestellt hat".⁷ Eindrucksvoll ist, eben, die Beurteilung von Vasa Pušibrk (1837–1917), eines ausgezeichneten Kirchensängers, langjährigen Leiters des Großen orthodoxen Gymnasiums in Novi Sad, der sich während des letzten Jahrzehntes des 19. Jahrhunderts und im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts besonders für den Gesangsunterricht in dieser Schule sorgte und welcher dem Stanković vorwarf, das kirchliche Volkslied nicht wahrheitsgetreu reproduziert zu haben, indem er sogar vorbrachte, dass es dem Künstler gefiel, "etwas nach eigenem Geschmack zu ändern und verfeinern".⁸

Der Gesamtbeitrag von Stanković wurde mit Rücksicht auf die Tatsache bewertet, dass er selbst kein Kirchensänger war (zum Unterschied von einzelnen seiner Nachfolgern auf dem Gebiet der Melographierung des serbischen Gesangs), sowie auf seine Schulausbildung im Rahmen

⁶ Sieh: М. ПАВЛОВИЋ, *Заоставитина Корнелија Станковића*, in: Д. СТЕФАНОВИЋ (уред.) *Корнелије Станковић и његово доба*, САНУ и Музиколошки институт САНУ, Научни скупови, књ. XXIV, Одељење ликовне и музичке уметности књ. 1, Београд 1985, с. 147-170.

⁷ Ф. ДЕМЕЛИЋ, *Корнелије Станковић*, in: *Летопис Матице српске*, XXXIX, 110, Нови Сад 1865, с. 188-234. Види: В. ПЕНО, *Једногласни записи црквеног појања Корнелија Станковића*, in: С. МАРИНКОВИЋ и С. ДОДИК (ур.), *Традиција као инспирација*, тематски зборник „Владо Милошевић – етномузиколог, композитор и педагог, Академија умјетности, Бања Лука 2015, с. 199-210.

⁸ В. ПУШИБРК, *Српско православно црквено пјеније, Стражилово*, лист за забаву, поуку и књижевност, 38, 1887, год. III, с. 600-602.

der westeuropäischen Musiktheorie. Die Unkenntnis des grundlegenden Materials führte zu vielen Irrtümern und falschen Schlussfolgerungen, die über Stankovičs melographischen und kompositorischen Verfahren auch in zeitgenössischen musikologischen Studien und Abhandlungen vorgetragen sind.

Unsere Quellen bei dieser Arbeit sind einstimmige und harmonisierte Aufzeichnungen des serbischen Gesangs aus dem erwähnten Stankovičs handschriftlichen Nachlass, der im Archiv von SANU (Serbische Akademie der Wissenschaft und Künste – Historische Sammlung Nr. 7888) aufbewahrt ist. Unser Ziel ist, durch Übersicht der gottesdienstlichen Festhymnen, welche wir in dieser Dokumentensammlung in zwei Varianten, ein- und mehrstimmiger erfinden, zu zeigen, dass die ursprüngliche Form der Gesangsweisen des serbischen Kirchengesangs durch das Harmonisierungsverfahren keinesfalls bedroht ist und dass die Gesamtheit der Stankovičs Handschriften ein authentisches Zeugnis auch für die einstimmige kirchenmusikalische Praxis des 18. und 19. Jahrhunderts auf dem Gebiet der Metropole von Karlovci und Belgrad darstellt. Aufgrund der konkreten Beispiele werden wir versuchen, die Aufmerksamkeit auf die Typen und Charakteristika der Kirchengesangsweisen in Stankovičs Aufzeichnungen zu lenken, beziehungsweise auf die Tatsache dass die ursprünglichen Melodien des serbischen Gesangs im Manuskript des Komponisten, in der einstimmigen und mehrstimmigen Variante, in gleicher Form vorhanden sind.

*

Fünf Stankovičs handschriftlicher Bände der einstimmigen Aufzeichnungen enthalten mehr als 400 Seiten mit den Liedern des Festgesangs. Wesentlich umfangreichere Sammlung der harmonisierten Aufzeichnungen enthält gar 1440 Seiten der aufgezeichneten und danach harmonisierten Hymnen aus dem Oktoich, dem Allgemeinen- und Gelegenheits- und Festgesang. Die eindrucksvollste Bestätigung für die Erhaltung der ursprünglichen Kirchenmelodie im Harmonisierungsprozess bringt der analytische Einblick in die Lieder, die im Stankovičs Manuskript sowohl in einstimmiger als auch in mehrstimmiger Form aufgezeichnet wurden. Diese Liedersammlung umfasst ein Fünftel der gesam-

ten Zahl der einstimmigen Aufzeichnungen, bzw. fünf Prozent des gesamten Inhalts von harmonisierten Gesängen.

Es geht um die gottesdienstlichen Lieder des Festgesangs aus dem Menainon (Hll. Drei Hierarchen, Hll. Apostel Petrus und Paulus, Hl. Elias, Enthauptung des Hl. Johannes, Entschlafen der Allerheiligsten Gottesmutter, Geburt der Gottesmutter, Hl. Nikolaus, Hl. Georg, Hll. Kaiser Konstantin und Kaiserin Helena, Geburt des Hl. Johannes, Verklärung), Triodion (Karsamstag) und Pentikostarion (Thomas Sonntag, Sonntag der Myronträgerinnen, des Gelähmten, der Samariterin, des Blinden, Himmelfahrt, Pfingsten). Während in der einstimmigen Variante eine größere Anzahl der Lieder aus dem Abendgottesdienst, Morgengottesdienst und der Liturgie (Stihera zum „Herr, ich ruf zu Dir“, Stihera zur Litanei, Stihera zu "Versen" und zum "Lobet", Kathisma-Hymne, Theotokion, Photagogikon, Troparion, Seligpreisungen, Kondakion, Prokimenon) aufgezeichnet wurde, wurden in der harmonisierten Form die Seligpreisungen, Troparion und Kondakion der erwähnten Feiertage am häufigsten wiederholt. Auch die Verse der Stasis wurden in geringerer Anzahl in die mehrstimmigen als in die einstimmigen Aufzeichnungen eingeschlossen.

Festtag	Lieder in einstimmiger und Harmonisierter Aufzeichnungen	Tonalität*
Hll. Drei Hierarchen	Troparion, 4. Echos	F-Moll
	Kondakion, 2. Echos	F-Moll

* Die westeuropäische Rahmen des Stankovićs Ausbildungs haben bestimmt, dass seine Aufzeichnungen der kirchlichen Gesanges auf dem temperierten Musiksystem sich orientieren. Die Frage der Tonalitätsauswahl, in welcher Stanković aufgezeichnet, bzw. auch die Gesangsweise der einzelnen Oktoichos-Echoi harmonisiert hat, ist würdig das Thema einer Sonderabhandlung zu sein. Bis jetzt hat sich nur Petar Bingulac mit den gewählten Problemen (in Verbindung mit der Harmonisierung der Melodien des 6. vokalischen Tons) beschäftigt (siehe: П. БИНГУЛАЦ, *Корнелије Станковић и проблеми записивања црквених мелодија*, in: *Корнелије Станковић и његово доба*, с. 105-121).

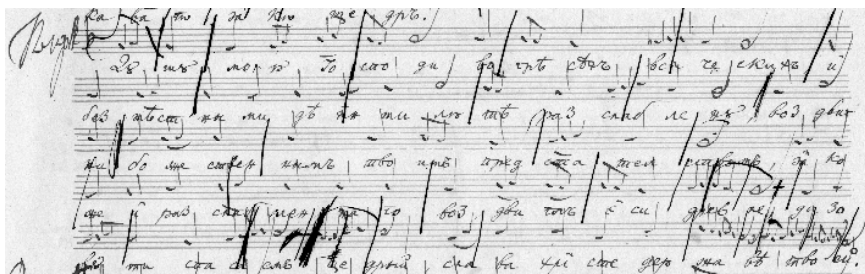
	Seligpreisungen, 2. Echos	F-Dur (einstimmig) F-Moll (Harmonisierung)
Hll. Apostel Petrus und Paulus	Troparion, 4. Echos	F-Moll
	Seligpreisungen, 4. Echos	F-Dur
	Kondakion, 4. Echos	F-Moll
	Seligpreisungen, 2. Echos	F-Dur
Enthauptung des Hl. Johannes	Troparion, 2. Echos	F-Moll
	Seligpreisungen, 8. Echos	F-Dur
	Kondakion, 5. Echos	G-Moll
Entschlafen der Allerheiligsten Gottesmutter	Troparion, 1. Echos	D-Dur
	Kondakion, 2. Echos	F-Moll
Geburt der Gottesmutter	Troparion, 4. Echos	F-Moll
	Kondakion, 4. Echos	F-Moll
	Seligpreisungen, 2. Echos	F-Dur
Hl. Nikolaus	Stichera <i>Na stihovne</i> , 5. Echos	F-Moll (einstimmig) G-Moll (Harmonisierung)
Hl. Georg	Troparion, 4. Echos	F-Moll
	Seligpreisungen, 2. Echos	F-Dur
	Kondakion, 4. Echos	F-Moll
Hll. Kaiser Konstantin und Kaiserin Helena	Troparion, 8. Echos	F-Dur
	Seligpreisungen, 8. Echos	F-Dur
Geburt des Hl. Johannes	Troparion, 4. Echos	F-Moll
	Kondakion, 3. Echos	G-Dur
	Seligpreisungen, 4. Echos	F-Dur
Verklärung	9. Lied des Kanons, 4. Echos	F-Dur

	Photagogikon, 2. Echos	F-Moll
	Stichera zum <i>Hvalitet</i> , 4. Echos	F-Dur
	Prokimenon des Apostels, 4. Echos	F-Dur
Karsamstag	Troparion, 2. Echos	F-Moll
	Erste Stasis, 5. Echos	F-Moll (einstimmig) G-Moll (Harmonisierung)
	Zweite Stasis, 5. Echos	F-Moll (einstimmig) G-Moll (Harmonisierung)
	Dritte Stasis, 3. Echos	G-Dur
	Kathisma-Hymne nach Stasis, 1. Echos	D-Dur
Thomas Sonntag	Stichera zum <i>Hvalite, Ehre</i> , 6. Echos	D-Moll
	Prokimenon des Apostels, 3. Echos	G-Dur
Sonntag des Gelähmten	Seligpreisungen, 3. Echos	G-Dur
	Kondakion, 3. Echos	F-Dur
Sonntag der Samaritanerin	Seligpreisungen, 4. Echos	F-Dur
	Kondakion, 8. Echos	F-Dur
Sonntag des Blinden	Seligpreisungen, 5. Echos	G-Moll
	Kondakion, 4. Echos	F-Moll
Himmelsfahrt	Stichera zum <i>Gospodi vozzvash</i> , 6. Echos	D-Moll
	Stichera zur Litanei, 1. Echos	F-Dur
	9. Lied des Kanons, 6. Echos	D-Moll
	Photagogikon, 2. Echos	F-Moll
	Stichera zum <i>Hvalite</i> , 1. Echos	F-Dur

	Echos	
	Prokimenon zur Lithurgie, 7. Echos	G-Dur
	Seligpreisungen, 5. Echos	F-Moll
Pfingsten	Stichera zum <i>Gospodi vozzvach</i> , 1. Echos, 2. Echos	F-Dur F-Moll

Die Vergleiche zeigen eine besonders große Verwandtschaft, fast völlige Gleichheit, der Aufzeichnungen der ursprünglichen Gesangsweise in einstimmiger Form mit den harmonisierten Varianten der Lieder. Obwohl an den einzelnen Stellen minimale melodische Änderungen in Bezug auf die einstimmigen Aufzeichnungen erkennbar sind, beeinflussen sie im Falle der Mehrstimmigkeit den harmonischen musikalischen Gang nicht. Es ist auch nicht schwer zu bemerken, dass sporadische, geringwertige Unterschiede im Sopranabschnitt in der harmonisierten Aufzeichnungen, im Verhältnis zur melodischen Linie der einstimmigen Aufzeichnungen, keineswegs die Grundlinie des Abschnitts in den melodischen Formeln der einzelnen Oktoechosstöne stören. Daher soll man das als eine übliche Erscheinung verstehen, die an erster Stelle von einer Varianz als Kennzeichen der mündlichen musikalischen Tradition zeugt. Die Tatsache, dass es in Handschriften stellenweise wiederholte, aber nicht auch identisch aufgezeichnete melodische Abschnitte gibt, spricht vielleicht auch von Stankovićs Bestrebung, die einigermaßen unterschiedlichen Varianten des gleichen Gesangs aufzuzeichnen. Es ist, also, wichtig hervorzuheben, dass es um kein Komponistenverfahren geht, mit welchem die Bedeutung der harmonischen Lage einen Primat in Bezug auf die ursprüngliche Kirchenmelodie bekommen würde. Analytischer Einblick ins Quellenmaterial widerlegt die Meinung, dass die einstimmigen Aufzeichnungen das Manuskript „Konzept“ darstellen, welches erst in den Harmonisierungen die endliche Form bekommen wird.⁹

⁹ ПЕНО, *Једногласни записи црквеног појања*.



Beispiel Nr. 1a: *Sonntag vom Gelähmten*, Kondakion, T. 3., einstimmige Aufzeichnung, Archiv SANU, Historische Sammlung, Nr. 7888, Heft. 22, S. 125



Beispiel Nr. 1b: *Sonntag vom Gelähmten*, Kondakion, T. 3., Harmonisierung, Archiv SANU, Historische Sammlung, Nr. 7888, Heft. 13 (Band M), S. 34

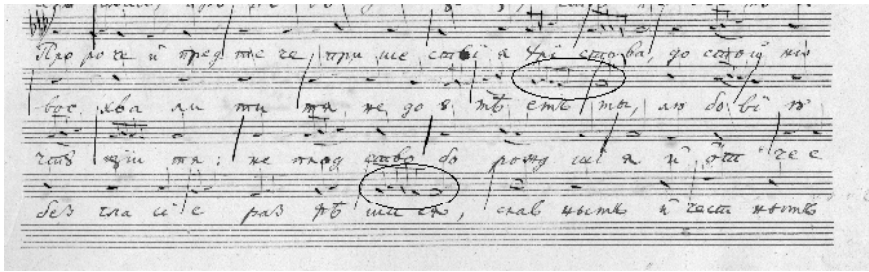
Neben der komparativen Analyse derselben Lieder in einstimmiger und mehrstimmiger Form, auf einen verwandten Schluss verweist auch die Tatsache, dass der Sopranabschnitt, der bei den Harmonisierungen

immer eine Kirchengesangsweise bringt, im Manuskript vorwiegend sauber, ohne eingetragene Änderungen, mit sehr seltenen Berichtigungen ist. In Anbetracht dessen, dass es um die authentische, erstmalige Aufzeichnung der einstimmigen Melodien geht, denen danach eine adäquate harmonische Begleitung beigelegt wurde, ist es offensichtlich, dass Stanković keine Änderungen der ursprünglichen Kirchenmelodie um des mehrstimmigen Bearbeitungs von Liedern willen, benutzte.¹⁰

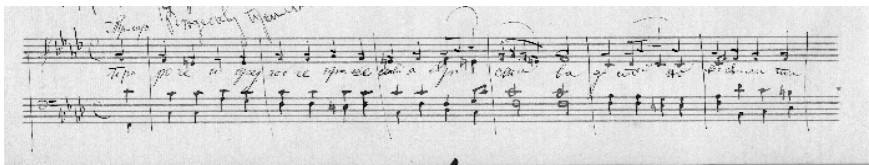
Außer, dass sie die Varianz als Auszeichnung der mündlich übertragenen gesanglichen Tradition widerspiegeln, sind geringere melodisch-rhythmische Unterschiede in den (einstimmigen und mehrstimmigen) Aufzeichnungen auch im Kontext der Erfassung von einzelnen Typen der Kirchengesangsweisen und Charakteristiken der melodischen Formeln, welche die Gesangsweisen des serbischen Oktoechos auszeichnen, interessant, im Rahmen der erwähnten Liedersammlung sind alle Echos des Oktoechos und einige verschiedene Gesangsweisen vertreten, die für die Tradition des *kleinen* Gesangs charakteristisch sind: die Troparions-, antiphonale, Kondakionsweise. Einzelne Melodieformel im Rahmen der Echos sind vorwiegend syllabisch, des kleineren Tonumfangs. Es sind, aber, auch die Beispiele der entwickelteren Melodieteile erkennbar, die mit einer großen Anzahl von Melismen verziert sind. Die melodischen, intervallischen (auf einem erweiterten Plan könnte man sagen auch tonalen) Spezifika sind auch in Medial- und Finalkadenz der Gesangsweise erkennbar, insbesondere im 4. und 8. Troparions-Echos, aber auch im antiphonalen 2. und 8. Echos. Während die Abschlussgruppe von vier Achteln, die bis zum Grundton durch stufenweise aufsteigend-absteigende Bewegung geführt wird, in den einstimmigen Aufzeichnungen die Antizipation vor dem Abschlusston der inneren und abschließenden Liederabschnitte bringt, kennzeichnet die Abschlussfigur in mehrstimmigen Varianten derselben Lieder öfter der stufenweise, in ab-

¹⁰ Die erwähnte Schlussfolgerung, gegründet auf dem detaillierten Einblick in den gesamten Stankovićs handschriftlichen Nachlass, widerlegt auch die Behauptungen, dass die ursprüngliche Gesangaufzeichnungen, welche er danach harmonisiert hat, nicht in den Nachlass des Komponisten hinterlegt sind. (vergleiche, ПЕНО, *Једногласни записи црквеног појања*).

steigender Bewegung ohne Antizipation vor dem Grundton geführter Melodiegang.

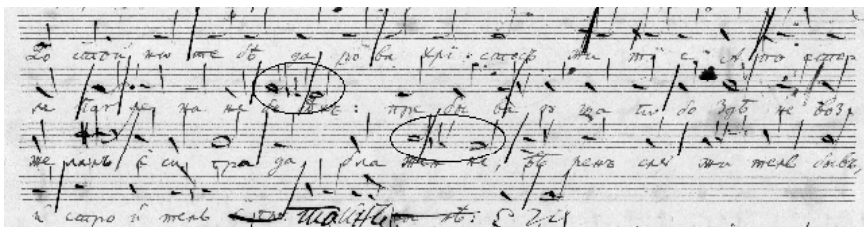


Beispiel Nr. 2a: *Geburt des Hl. Johannes*, Troparion, 4. Echos, einstimmige Aufzeichnung, Archiv SANU, Historische Sammlung, Nr. 7888, Heft 19, S. 13



Beispiel Nr. 2b: *Geburt des Hl. Johannes*, Troparion, 4. Echos, Harmonisierung, Archiv SANU, Historische Sammlung, Nr. 7888, Heft 9 (Band N), S. 49-50

An den analogen Stellen bei den Harmonisierungen sind, gar nach dem Regel, die Segmente der Hauptsopranmelodie im Verhältnis zu den Abschlüsse der melodischen Formel in den einstimmigen Aufzeichnungen, sind sie geringfügig geändert, wobei der absteigende Lauf von zwei Achtel oder Viertel zur Antizipation vor dem Abschlusston der Phrase, d.h. des ganzen Liedes, führt. Bei den Harmonisierungen bleibt der antizipierende Ton am meisten aus.

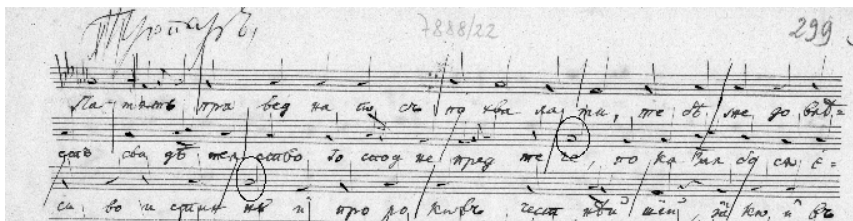


Beispiel Nr. 3a: *Hll. Apostole Petrus und Paulus, Seligpreisungen, 8. Echos*, einstimmige Aufzeichnung, Archiv SANU, Historische Sammlung, Nr. 7888, Heft 22, S. 234

Beispiel Nr. 3b: *Hll. Apostole Petrus und Paulus, Seligpreisungen, 8. Echos*, Harmonisierung, Archiv SANU, Historische Sammlung, Nr. 7888, Heft 8, (Band G), S. 15

In den beiden Varianten der aufgezeichneten Melodien sind die Phrasengrenzen innerhalb der Lieder hauptsächlich deutlich sichtbar und sind durch die gedanklichen Abschnitte des Textes bedingt. Kleinere Unterschiede zwischen den ein- und mehrstimmigen Aufzeichnungen derselben Lieder sind auch auf dem rhythmischen Plan erkennbar. Die sporadische Variabilität auf dem Feld der Notenwerte (gewöhnlich „Ersatz“ der Achtel in den einstimmigen Aufzeichnungen durch die Viertel in jenen mehrstimmigen, Änderung der einzelnen rhythmischen Figuren u. ähnl.) ist ohne auffällige Regelmässigkeit in verschiedenen Abschnitten der Gesangsweisen präsent. Andererseits, die melodisch-rhythmischen Muster, die für die Formel der einzelnen Töne (punktierter Rhythmus im 2. Troparionston, Gruppen von Achteln im 4. oder 8. Troparionston) charakteristisch sind, sind im grossen ganzen gleichmässig in einstimmigen und harmonisierten Gesangsweisen des gleichen Tons präsent.

Es ist auch bedeutend zu notieren, dass Stanković in den mehrstimmigen Aufzeichnungen die metrische Aufteilung nach strengen Regeln der klassischen Musiktheorie durchführte (gewöhnlich durch die Aufteilung in 4/4). Über die charakteristische Anpassung von Metrik der einstimmigen Gesangsweise solcher metrischen Aufteilung könnte man an einzelnen Stellen bei der Harmonisierungen reden, wenn der Notenwert einer halben Note aus der einstimmigen Gesangsweise im mehrstimmigen durch die (manchmal punktierten) Viertelnote „ersetzt“ wird. Dabei benutzt man Fermate als adäquate Bezeichnung für die Verlängerung des Notenwertes.



Beispiel Nr. 4a: *Enthauptung des Hl. Johannes*, Troparion, 2. Echos, einstimmige Gesangsweise, Archiv SANU, Historische Sammlung, Nr. 7888, Heft 22, S. 299

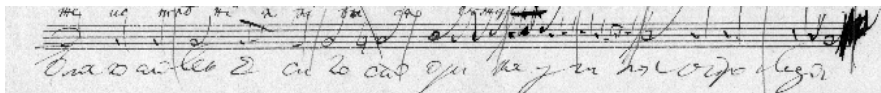


Beispiel Nr. 4b: *Enthauptung des Hl. Johannes*, Troparion, 2. Echos, Harmonisierung, Archiv SANU, Historische Sammlung, Nr. 7888, Heft. 8, (Band G), S. 24

Es ist auch bedeutend zu notieren, dass Stanković bei den Harmonisierungen, trotz der bestehenden Aufteilung auf Takte, welche, wahrscheinlich, wegen der Erleichterung des Zurechtfindens des Chors mit der Partitur eingeleitet ist, überwiegend die Taktstriche in den einstimmigen Aufzeichnungen derselben Lieder wegließ, was hinweist darauf, dass er die Natur des prosodischen Rhythmus der Kirchenmelodien und die Bedingtheit durch die textuellen hymnographischen Gesamtheiten verfolgte und verstand.

Es ist auch eine größere Anzahl der Ähnlichkeiten, mit einzelnen geringeren Unterschieden, im Hinblick auf die tonalen, beziehungsweise harmonischen Lösungen erkennbar. Die Gesangsweisen im Rahmen der einzelnen Töne des Oktoichs sind, hauptsächlich, in beiden Varianten in einigen ausgewählten Tonalitäten (2, 4, 6, 8. Troparions-Echos *in F*; 3, 7. Troparions-Echos *in G*; der 1. troparische *in D*, oder *in F*, 5. Kirchenton *in F*, *in G*, 6. Kirchenton *in D*) aufgestellt. Am Beispiel der Troparionsaufzeichnung der Ersten Stasis am Karsamstag sehen wir auch eine andersartige Lösung. Die Verse desselben Liedes wurden in der einstimmigen Aufzeichnung in *f*-Moll, und in der harmonisierten Variante in *g*-Moll notiert. Erkennbar ist eine Varianz bei der Führung des ersten Teilschnittes der melodischen Formel des 5. Troparions-Echos (mit dem entwickelteren zweiten Segment in der harmonisierten Gesangsweise), während der erste Troparion der Stasis in der mehrstimmigen Version, sozusagen, nur in eine höhere Tonalität, ohne bedeutendere melodische

Änderungen, „transponiert“ wurde. Im Einklang damit, kann man auch von einem identischen harmonischen Untergrund der Gesangsweise in beiden Aufzeichnungen sprechen.



Beispiel Nr. 5a: *Erste Stasis*, einstimmige Aufzeichnung, Archiv SANU, Historische Sammlung, Nr. 7888, Heft. 22, S. 42

A multi-staff handwritten musical score. The top staff is labeled 'Clarin I' and contains a melodic line with various ornaments and slurs. Below it are several other staves, likely for other instruments or voices, showing a complex harmonic and rhythmic structure. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Beispiel Nr. 5b: *Erste Stasis*, Harmonisierung, Archiv SANU, Historische Sammlung, Nr. 7888, Heft 10, (Band K), S. 5

Am Anfang der Lieder notiert Stanković die Versetzungszeichen der ausgewählten Tonalität und trägt im Verlaufe der Lieder zusätzliche, für die einzelnen Gesangsweisen charakteristische, alterierte Töne ein. In den neueren Studien über die Stankovićs einstimmigen Aufzeichnungen der Kirchenlieder sind auch die Wahrnehmungen über seine Unsicherheit gelegentlich der Definierung von der Intervallstrukturen der Gesangsweisen und Modulationsänderungen innerhalb der Melodieformel besonders im 1., 5., und 6. Echos, veröffentlicht. Es ist die Frage der (Un)Folgerichtigkeit beim Prüfen von dergleichen Versetzungszeichen in Stichera einer Gruppe und der gemeinsamen Bezeichnung von Inter-

valsätzen der Melodieformel problematisiert worden.¹¹ Die Tatsache, dass in Segmenten vieler Lieder die Alterationen nicht klar und konsequent aufgezeichnet sind, kann auch als Folge der Schnelligkeit bei der Aufzeichnung des Notentextes oder Nichtbeachtung der musikalischen Rechtschreibung ausgelegt werden, aber auch als Bestätigung der charakteristischen „Untemperiertheit“ bei der Aufführung, beziehungsweise, wieder, einer ausgeprägten Variabilität bei der mündlichen Übertragung der musikalischen Tradition. Solcher Zustand drückt auf erster Stelle die Kompliziertheit des melographischen Verfahrens auf dem Terrain aus, in der Zeit, in welcher keine Möglichkeiten der Tonaufnahmen und der mehrmaligen Wiedergabe von abgesungenen Liedern erreichbar waren. Die erwähnten Kennzeichnungen charakterisieren die primäre Notenaufzeichnung, welche durch keine Prozesse der weiteren Redaktorbearbeitungen gegangen ist.

Im Kontext der Komparation der ein- und mehrstimmigen Stankovićs Aufzeichnungen ist die Frage Stankovićs Auslegung der tonalen Grundlage der Troparionsgesangweisen des 2., 4. und 6. Echos besonders interessant. Als erster serbischer Melograph, notierte und auch danach harmonisierte Stanković diese Melodien nicht selten im Rahmen der Moll-Tonalität. Wegen einer solchen Behandlung bestehen besondere Einwendungen gegen Stankovićs melographischen und kompositorischen Auseinandersetzung der Kirchenmelodien.¹² Kosta Manojlović äußerte die Betrachtungsweise, dass Stanković im Nebenton der Moll-Tonalitäten Charakter der griechischen Gesangsweise erkannte. Deshalb ist die Auswahl dieser Tonart bei der Harmonisierung der aufgezeichneten einstimmigen Melodien mit dem griechischen Herrkunft der Melodien des serbischen Oktoechos verbunden.¹³

Obwohl in den melographischen Notizen von Stankovićs Nachfolgern keine ähnlichen Aufzeichnungen vorliegen, gibt es Quellen, die bestätigen, dass ähnliche gesangliche Praxis unter Serben im Arad im 19. Jahrhundert existierte. Erwähnen wir bei dieser Gelegenheit auch die Aufnahmen der Gesänge der alten serbischen Gesängen auf dem

¹¹ ПЕНО, *Једногласни записи црквеног појања*.

¹² Vergleiche БИНГУЛАЦ, *Корнелије Станковић и проблеми записивања*, с. 107.

¹³ МАНОЈЛОВИЋ, *Споменица*, 168.

Pomoriški-Bereich, die anfangs 20. Jahrhunderts den Gesang nach dem Gehör gelernt haben. Das ist das indirekte Zeugnis über das mündliche Pflegen der s.g. „altertümlicher Gesangsweise“ mit der charakteristischen Moll-Terz in der Melodien der erwähnten Töne. Eine solche wertvolle Aufnahme des Gesangs von Ostermorgens-Ipakoj des 4. Echos, *Predvarivšija utro*, bestätigt, dass in der lebendigen gesanglichen Praxis auch die „altertümliche“ Gesangsweise des 4. Echos vertreten war, der auch im Stankovićs Nachlass ähnlich notiert und im Rahmen der Moll-Tonalität auch harmonisiert wurde.¹⁴ Es schienen ganz berechtigt die Beschlüsse zu Vorteil der These, dass die erwähnte Gesangsweise gepflegt und durch mündliche Tradition im Laufe des 19. Jahrhundert übertragen wurde.¹⁵ An den Gottesdiensten in serbischer Kirche während der Schulung in Arad, konnte Stanković gerade diese Moll-Variante der Gesangsweise des 4. und 2. Troparion-Echos hören.

¹⁴ Es ist die Rede über bewahrten Aufnahmen des Gesangs von Milivoje Burnaz (1907-2007), des langjährigen Gesänger der Tekelija-Kirche in Arad, welcher die Gesangsweise in Arad-Gaj vom damaligen örtlichen Religionslehrer, des Schülers aus Sombor, Hristifor Kojić (1921-1924) gelernt hat. Später lernte er auch bei den Priestern Jovan Dragojlović in Arad-Gaj und Dragutin Ostojić in Arad. Die angeführten Angaben waren uns durch Liebenswürdigkeit von Dejan Popov erreichbar (Д. ПОПОВ, *Особености певничког појања у српским црквама у Поморишју – резултати досадашњих теренских и документарних истраживања*, in: *Arad kroz време*, бр. 17, Савез Срба у Румунији, 2017, рад у штампи).

¹⁵ Neuere Forschungen zeigen, dass diese, fast vergessene, Gesangsweise des serbischen Gesanges, bis zu den heutigen Tagen unter den Serben in Rumänien aufbewahrt wurde. Mit Rücksicht auf das gemeinsame Kirchenleben des serbischen und rumänischen Volkes im Banat (bis 1864), ist die Gesangswesen der orthodoxen Rumänen auf diesem Lebensraum besonders untersucht.. Es wurde festgestellt, dass das, unter Benennung "Banat-Variante" – Varianta bănăţeană, melodisch eigentlich serbische Kirchengesangsweise von Karlovci ist. Im achttönigen Melodiensystem, im Rahmen dieser Gesangstradition, singt man auch heute die Gesangsweise des 1. Tons von "Herr, ich ruf zu Dir" in Moll, wie es Kornelije Stanković Mitte des 19. Jahrhunderts aufgezeichnet hat (vergleiche N. BELEAN, *Cântări bisericeşti*, Timişoara 1995, p. 67-69; Корнелије СТАНКОВИЋ, *Сабрана дела*, књ. 3а, *Црквена музика: Осмогласник I-IV*, Музиколошки институт САНУ, Београд – Нови Сад 2014. Нав. према: ПОПОВ, *Особености певничког појања*).

*

Wir glauben, dass auch die Fortsetzung der Nachforschung zu diesem Thema zu wertvollen neuen Erkenntnissen über Stankovićs melographische Arbeit führen wird und die erwähnte Irrtümer über die kompositorischen „Interventionen“ und negativen Einfluß der Harmonisierungen auf die primäre Form der Kirchengesänge der serbischen Gesangwesen widerlegen wird. Durch Zeigen, dass die melodischen Linien in den einstimmigen und auch in harmonisierten Varianten der kirchlichen Gesangwesen in der Stankovićs Aufzeichnung bewahrt und übereinstimmend sind, bestätigen die erwähnte Beispiele zugleich, dass der junge Melograph wirklich das serbische kirchliche Gesangsweise „als Gelübde seines Volkes unverletzt hintergelassen hat“.¹⁶

Stankovićs Arbeit an der Harmonisierung von Unisono soll man im Kontext der historischen Augenblicks, in welchem er auf dem Gebiete der Kirchenmusik zu arbeiten begann, verstehen und sein gesamten Nachlass, vor allem, als wertvolles Zeugnis über die Tradition der serbischen (einstimmigen) gesanglichen Praxis am Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wahrnehmen. Durch Verdienst von Kornelije Stanković und danach seiner Nachfolger unter den Melographen der serbischen Gesangsweise ist in der Notenaufzeichnungen das Zeugnis der lebenden kirchlich-musikalischen Tradition aufgezeichnet, welche in grossen Masse bis zu den heutigen Tagen in mündlicher Form aufbewahrt ist.

¹⁶ Vergleiche: ДЕМЕЛИЋ, *Корнелије Станковић*, с. 219; В. С. ПЕНО, *Православно појање на Балкану на примеру грчке и српске традиције – између Истока и Запада, еклисиологије и идеологије*, Музиколошки институт САНУ, Београд 2016, с. 111-116.

LITERATUR

- Петар БИНГУЛАЦ, *Корнелије Станковић и проблеми записивања црквених мелодија*, in: *Корнелије Станковић и његово доба*, уред. Д. Стефановић, САНУ и Музиколошки институт САНУ, Научни скупови, књ. XXIV, Одељење ликовне и музичке уметности књ. 1, Београд 1985, с. 105-121
- Федор ДЕМЕЛИЋ, *Корнелије Станковић*, in: *Летопис Матице српске*, XXXIX, 110, Нови Сад 1865, с. 188-234
- Коста МАНОЈЛОВИЋ, *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*, Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, Београд 1923
- Наташа МАРЈАНОВИЋ, *Из преписке Корнелија Станковића – истраживачки извештај о грађи из Архива Србије*, in: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 47, 2012, с. 115-126
- Наташа МАРЈАНОВИЋ, *Erhaltene einstimmige Aufzeichnungen des serbischen kirchlichen Volksgesangs aus der Feder des Kornelije Stanković*, in: Martin Czernin – Maria Pischlöger (Hgb.), *Theorie und Geschichte der Monodie*, Band 7/2, Bericht der Internationalen Tagung, Wien 2012, Brno 2014, S. 515-540
- Наташа МАРЈАНОВИЋ, *Музика у српској документарно-уметничкој прози друге половине 19. века*, докторска дисертација, рукопис, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд 2016
- Мирка ПАВЛОВИЋ, *Заоставитина Корнелија Станковића*, in: Д. СТЕФАНОВИЋ (уред.), *Корнелије Станковић и његово доба*, САНУ и Музиколошки институт САНУ, Научни скупови, књ. XXIV, Одељење ликовне и музичке уметности књ. 1, Београд 1985, с. 147-170
- Сара Весна ПЕНО, *Једногласни записи црквеног појања Корнелија Станковића*, in: С. МАРИНКОВИЋ – С. ДОДИК (ур.), *Традиција као инспирација*, тематски зборник *Владо Милошевић – етномузиколог, композитор и педагог*, Академија уметности, Бања Лука 2015, с. 199-210
- Сара Весна ПЕНО, *Православно појање на Балкану на примеру грчке и српске традиције – између Истока и Запада, еклисиологије и идеологије*, Музиколошки институт САНУ, Београд 2016

- Даница ПЕТРОВИЋ, *Јеротеј Мутибарић и карловачко појање*, in: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 24, Нови Сад 1988, с. 273-296
- Danica PETROVIĆ, *Počeci višeglasja u srpskoj crkvenoj muzici*, in: *Muzikološki zbornik*, XVII/2, Ljubljana 1982, S. 111-122
- Danica PETROVIĆ, *Stanković – a melographer of the Serbian church chant, Sources and the principles of edition*, in: *Kornelije Stanković, Complete Works, Church Music: Octoechos*, Vol. 3a, Tones I-IV, Vol. 3b, Tones V-VIII, Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, Institute for Culture of Vojvodina, Belgrade – Novi Sad 2014, S. 15-25
- Дејан ПОПОВ, *Особености певничког појања у српским црквама у Поморишју – резултати досадашњих теренских и документарних истраживања*, in: *Арад кроз време*, бр. 17, Савез Срба у Румунији, 2017, рад у штампи
- Васа ПУШИБРК, *Српско православно црквено пјеније*, in: *Стражилово*, лист за забаву, поуку и књижевност № 38, 1887, год. III, с. 600-602
- Марина РАКХМАНОВА, *Корнелиј Станкович и Россия*, рукопис, рад прочитан на Међународном научном скупу *Композитор и његово окружење, поводом 175-годишњице Корнелија Станковића и 150-годишњице Стевана Ст. Мокрањца*, Београд 9-11. новембар 2006

**НАПЕВИ СРПСКОГ ЦРКВЕНОГ ПОЈАЊА У МЕЛОГРАФСКИМ
ЗАПИСИМА И ХАРМОНИЗАЦИЈАМА КОРНЕЛИЈА СТАНКОВИЋА**

Познато је да су први мелографски записи традиционалног српског црквеног појања настали трудом Корнелија Станковића (1831-1865). Обиман корпус црквених мелодија забележен је у Сремским Карловцима (1854–1857), према појању врских карловачких и фрушкогорских појаца, међу којима су били прота Атанасије Поповић и Никанор Грујић, књижевник и песник, пакрачки епископ, у појању ученик Дионисија Чупића и Јеротеја Мутибарића, посебно заслужних за неговање традиционалног српског, карловачког појања.¹

Радећи на бележењу појања у периоду када је и у Српској цркви постало актуелно питање увођења вишегласне музике у богослужење, Станковић је већину мелодија по записивању и хармонизовао за четворогласни хор.² Овој етапи рада приступао је, у периоду 1856-1862, уз помоћ свог професора, уваженог аустријског музичара Симона Сехтера, али и уз надзор српског патријарха Јосифа Рајачића, који је помно проверавао исправност мелограф-

¹ Види: К. МАНОЛЛОВИЋ, *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*, Београд 1923; К. МАНОЛЛОВИЋ, *Корнелије Станковић*, Београд, б.г.; Д. ПЕТРОВИЋ, *Јеротеј Мутибарић и карловачко појање*, in: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 24, Нови Сад 1988, с. 273-296; Н. МАРЈАНОВИЋ, *Музика у српској документарно-уметничкој прози друге половине 19. века*, докторска дисертација, рукопис, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд 2016, с. 173-175.

² D. PETROVIĆ, *Počeci višeglasja u srpskoj crkvenoj muzici*, in: *Muzikološki zbornik*, XVII/2, Ljubljana 1982, S. 111-122; D. PETROVIĆ, *Stanković – a melographer of the Serbian church chant*, “Sources and the principles of edition”, in: *Kornelije Stanković, Complete Works, Church Music: Octoechos*, Vol. 3a, Tones I–IV, Vol. 3b, Tones V–VIII, Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, Institute for Culture of Vojvodina, Belgrade – Novi Sad 2014, 15–25.

ских записа и њихове хармонизације.³ Значајан утицај на Станковића имао је и руски свештеник у Бечу, Михаило Рајевски.⁴

Из Станковићевог пионирског рада произашла је изузетно богата нотна заоставштина, са записима црквених напева из готово целокупног годишњег црквеног репертоара: уз три књиге литургијских песама објављених у Бечу, за композиторовог живота (1862, 1863, 1864), сачуване су двадесет три Станковићеве рукописне свеске са песмама из Осмогласника, Општег и пригодног појања, празничног појања из Минеја, Триода и Пентикостара.⁵

Суд о Станковићевом делу (пре свега на основу увида у штампана издања) дале су значајне личности, међу којима су били угледни појци, богослови, учитељи појања и композитори у 19. и 20. веку. У покушајима да се и целокупна Станковићева заоставштина објави, постојећу рукописну грађу су детаљно прегледали и угледни српски музичари, Даворин Јенко, Стеван Мокрањац, Јосиф Маринковић, Стеван Христић, Петар Коњовић и Петар Бингулац.⁶

Појединци су изражавали сумњу у веродостојност нотираних напева, посебно с обзиром на чињеницу да су изворне црквене мелодије у великом сегменту Станковићевог рукописа и хармонизоване. Својеврсно упориште за формирање оваквих ставова и за преиспитивање иницијалне потребе младог композитора да једно-

³ О овоме сведочи и преписка између Станковића и патријарха Рајачића. Види: Н. МАРЈАНОВИЋ, *Из преписке Корнелија Станковића – истраживачки извештај о грађи из Архива Србије*, in: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 47 (2012), с. 115-126.

⁴ Могуће је да је Рајевски био и посредник у упознавању Станковића са радом руског композитора Алексеја Ф. Љвова (Алексей Фёдорович Львов), који је у Придворној петербуршкој капели током пете деценије 19. века хармонизовао обимни корпус црквених песама целокупног годишњег круга (Упор. М. РАКХМАНОВА, *Корнелиј Станкович и Россия*, рукопис, рад прочитан на Међународном научном скупу *Композитор и његово окружење, поводом 175-годишњице Корнелија Станковића и 150-годишњице Стевана Ст. Мокрањаца*, Београд, 9-11. новембар 2006).

⁵ РЕТРОВИЋ, *Stanković – a melographer of the Serbian church chant*.

⁶ Види: М. ПАВЛОВИЋ, *Заоставштина Корнелија Станковића*, in: Д. СТЕФАНОВИЋ (уред.) *Корнелије Станковић и његово доба*, САНУ и Музиколошки институт САНУ, Научни скупови, књ. XXIV, Одељење ликовне и музичке уметности књ. 1, Београд 1985, с. 147-170.

гласне записе појања обради кроз хармонизацију дао је и Станковићев блиски пријатељ и сарадник Федор Демелић, истичући у сегментима записа о Станковићевом животу и раду да се уметник „није задовољио тек самим купљењем материјала“, без „хармонијског израђивања црквеног појања“.⁷ Упечатљив је, такође, и суд Васе Пушибрка (1837–1917), врсног појца, дугогодишњег управника Велике новосадске православне гимназије који се током последњих деценија 19. и у првој деценији 20. века посебно старао о настави појања у овој школи, а који је замерео Станковићу да народну црквену песму није репродуковао верно, наводећи чак да се уметнику „свиђало да понешто према своме укусу промени и дотера“.⁸

Укупни Станковићев допринос процењиван је с обзиром на чињеницу да он сам није био црквени појак (за разлику од појединих његових следбеника на пољу мелографисања српског појања), као и на његово школовање у оквирима западноевропске музичке теорије. Непознавање основног материјала довело је до многих заблуда и погрешних закључака који су о Станковићевим мелографским и композиторским поступцима изнесени и у савременим музиколошким студијама и расправама.

Наши извори у овом раду били су једногласни и хармонизовани записи српског појања из Станковићеве поменути рукописне заоставштине, сачуване у Архиву САНУ (Историјска збирка бр. 7888). Циљ нам је да, кроз преглед богослужбених празничних химни које у овом корпусу докумената проналазимо у две варијанте – једногласној и вишегласној – покажемо да поступком хармонизације није нимало угрожен изворни облик напева српског црквеног појања, те да целина Станковићевих рукописа представља аутентично сведочанство о једногласној црквено-музичкој пракси

⁷ Ф. ДЕМЕЛИЋ, *Корнелије Станковић*, in: *Летопис Матице српске*, XXXIX, 110, Нови Сад 1865, с. 188-234. Види: В. ПЕНО, *Једногласни записи црквеног појања Корнелија Станковића*, in: С. МАРИНКОВИЋ и С. ДОДИК (ур.), *Традиција као инспирација*, тематски зборник „Владо Милошевић – етномузиколог, композитор и педагог, Академија умјетности, Бања Лука 2015, с. 199-210.

⁸ В. ПУШИБРК, *Српско православно црквено пјеније, Стражилово*, лист за забаву, поуку и књижевност, 38, 1887, год. III, с. 600-602.

18. и 19. века на подручју Карловачке и Београдске митрополије. Покушаћемо да, на основу конкретних примера, скренемо пажњу на типове и карактеристике црквених напева у Станковићевим записима, односно на чињеницу да су изворне мелодије српског појања у композиторовом рукопису у једногласној и вишегласној варијанти присутне у истом облику.

*

Пет Станковићевих рукописних свезака једногласних записа садржи више од 400 страница, са песмама празничног појања, а знатно обимнија збирка хармонизација чак 1440 страница, забележених и потом хармонизованих химни из Осмогласника, Општег, пригодног и празничног појања. Најупечатљивију потврду о очувању изворне црквене мелодије у процесу хармонизације доноси аналитички увид у песме које су у Станковићевом рукопису забележене и у једногласном и у вишегласном виду – овај корпус песама обухвата петину од укупног броја једногласних записа, односно пет процената од укупног садржаја хармонизованих напева.

Реч је о богослужбеним песмама празничног појања из Минеја (Св. Три Јерарха, Св. Апостоли Петар и Павле, Св. Илија, Усековање главе Св. Јована, Успење Пресвете Богородице, Мала Госпојина, Св. Никола, Св. Георгије, Св. Цар Константин и царица Јелена, Рођење Св. Јована, Преображење), Триода (Велика субота) и Пентикостара (Томина недеља, Недеља мироносица, Раслабљеног, Самарјанке, Слепог, Вазнесење, Духови). Док је у једногласној варијанти забележен већи број песама из вечерње службе, јутрења и литургије (стихире на „Господи возвах“, литијске стихире, стихире на „стихове“ и на „Хвалите“, сједални, богородични, свјетилни, тропар, Блажена, кондак, прокимен), у хармонизованом облику најчешће су поновљени Блажена, тропар и кондак поменутих празника. Стихови статија такође су у мањем броју укључени у вишегласне него у једногласне записе.

Празник	Песме у једногласним и хармонизованим записима	Тоналитет*
Св. Три Јерарха	Тропар, глас 4	f-Moll
	Кондак, гл.2	f-Moll
	Блажена, гл.2	F-Dur (једноглас) f-moll (хармонизација)
Св. Апостоли Петар и Павле	Тропар, гл.4	f-Moll
	Блажена, гл.4	F-Dur
	Кондак, гл.4	f-Moll
	Блажена, гл.2	F-Dur
Усековање главе Св. Јована	Тропар, гл.2	f-Moll
	Блажена, гл.8	F-Dur
	Кондак, гл.5	g-Moll
Успење пресв. Богородице	Тропар, гл.1	D-Dur
	Кондак, гл.2	f-Moll
Мала Госпојина	Тропар, гл.4	f-Moll
	Кондак, гл.4	f-Moll
	Блажена, гл.2	F-Dur
Св. Никола	Стихире на стихове, гл.5	f-Moll (једноглас)

* Западноевропски оквири Станковићевог школовања условили су да и његови записи црквених напева буду засновани на темперованом музичком систему. Питање одабира тоналитета у којима је Станковић бележио, односно и хармонизовао напеве појединачних гласова Осмогласника завређује и да постане тема посебне студије. Одабраним проблемима (у вези са хармонизацијом мелодија б. самогласног гласа) бавио се до сада једино (П. БИНГУЛАЦ, *Корнелије Станковић и проблеми записивања црквених мелодија*, in: *Корнелије Станковић и његово доба...*, с. 105-121).

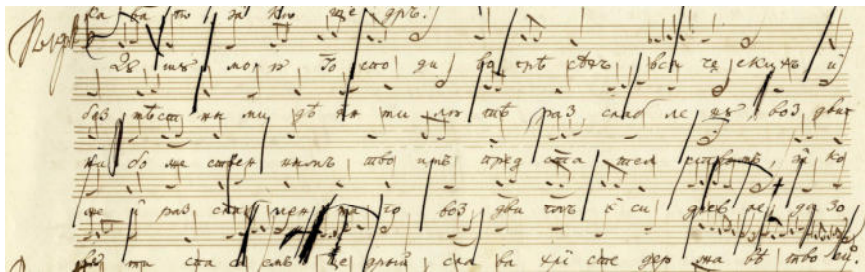
		g-Moll (хармонизација)
Св. Георгије	Тропар, гл.4	f-Moll
	Блажена, гл.2	F-Dur
	Кондак, гл.4	f-Moll
Св. Цар Константин и царица Јелена	Тропар, гл.8	F-Dur
	Блажена, гл.8	F-Dur
Рођење Св. Јована	Тропар, гл.4	f-Moll
	Кондак, гл.3	G-Dur
	Блажена, гл.4	F-Dur
Преображење	9. песма канона, гл.4	F-Dur
	Свјетилен, гл.2	f-Moll
	Стихире на <i>Хвалите</i> , гл.4	F-Dur
	Прокимен апостола, гл.4	F-Dur
Велика субота	Тропар, гл.2	f-Moll
	Прва статија, гл.5	f-Moll (једноглас) g-Moll (хармонизација)
	Друга статија, гл.5	f-Moll (једноглас) g-Moll (хармонизација)
	Трећа статија, гл.3	G-Dur
	Сједален по статијама, гл.1	D-Dur
Томина недеља	Стихира на <i>Хвалите</i> , <i>Слава</i> , гл.6	d-Moll
	Прокимен апостола, гл.3	G-Dur
Недеља	Блажена, гл.3	G-Dur

раслабљеног	Кондак, гл.3	F-Dur
Недеља самарјанке	Блажена, гл.4	F-Dur
	Кондак, гл.8	F-Dur
Недеља о слепом	Блажена, гл.5	g-Moll
	Кондак, гл.4	f-Moll
Вазнесење	Стихире на <i>Господи возвах</i> , гл.6	d-Moll
	Стихира на литији, гл.1	F-Dur
	9. песма канона, гл.6	d-Moll
	Свјетилен, гл.2	f-Moll
	Стихире на <i>Хвалите</i> , гл.1	F-Dur
	Прокимен на Литургији, гл.7	G-Dur
	Блажена, гл.5	f-Moll
Духови	Стихире на <i>Господи возвах</i> , гл.1, гл.2	F-Dur f-Moll

Табела бр. 1

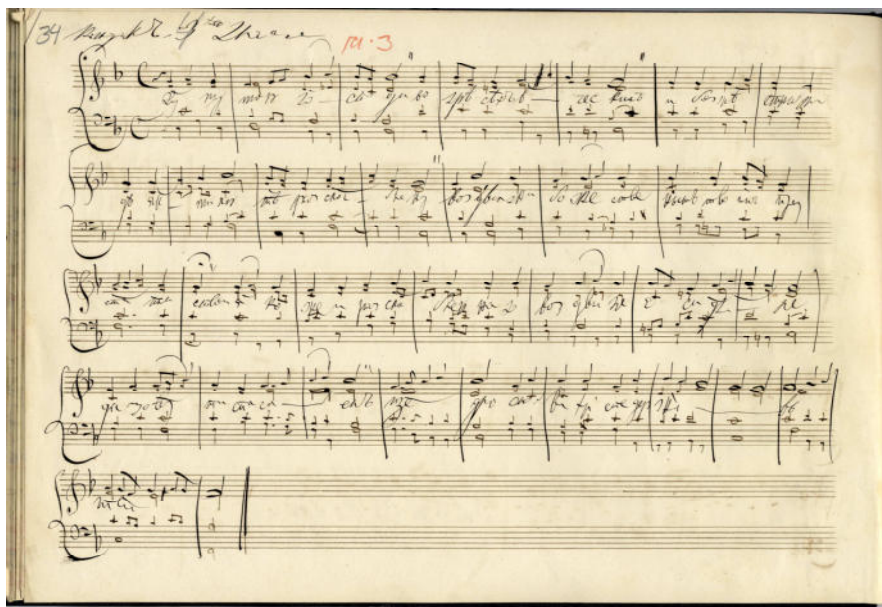
Поређења показују изузетно велику сродност, готово истоветност записа изворног напева у једногласном облику и у хармонизованим варијантама песама. Иако су на појединим местима уочљиве минималне мелодијске измене у односу на једногласне записе, оне у случају вишегласа не утичу на хармонски музички ток. Такође, није тешко уочити да местимичне, незнатне разлике у сопранској деоници у хармонизованим записима у односу на мелодијску линију једногласних записа ни најмање не нарушавају основну линију одсека у мелодијским формулама појединачних гласова осмогласја. Отуда ово треба схватити као уобичајену појаву која на првом месту сведочи о варијантности као одличју усмене музичке традиције. Чињеница да у рукописима понегде има поновљених, али не и идентично записаних мелодијских одељака говори можда и о настојању да се забележе унеколико различите варијанте

истог напева. Важно је, дакле, истаћи да није реч о композиторском поступку којим би значај хармонског слоја добио примат у односу на оригиналну црквену мелодију. Аналитички увид у грађу оповргава мишљење да једногласни записи представљају рукопис „концепт“, који ће тек у хармонизацијама добити коначни облик.⁹



Пример № 1а: *Недеља о Раслабљеном, кондак, гл.3*, једногласан запис
Архив САНУ, Историјска збирка бр. 7888, св. 22, стр. 125

⁹ Упор. ПЕНО, *Једногласни записи црквеног појања*.



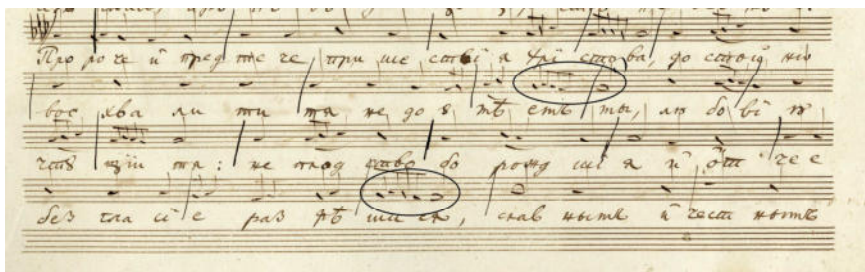
Пример № 16: *Недеља о Раслабљеном, кондак, гл.3* хармонизација Архив САНУ, Историјска збирка бр. 7888, св. 13 (књ. М), стр. 34

Уз компаративну анализу истих песама у једногласном и вишегласном облику, на сродан закључак упућује и чињеница да је деоница сопрана, која у хармонизацијама увек доноси црквени напев, у рукопису претежно чиста, без уношених измена, са веома ретким исправкама. Имајући у виду да је реч о аутентичном, првом запису једногласних мелодија којима је потом придодавана адекватна хармонска пратња, евидентно је да Станковић није прибегавао изменама изворне црквене мелодије зарад вишегласне обраде песама.¹⁰

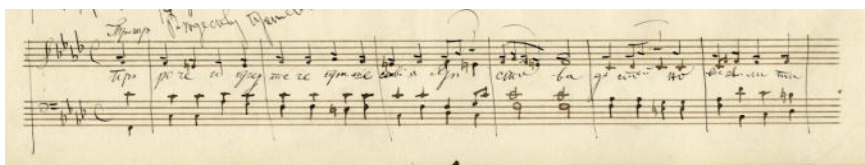
Осим што одражавају варијантност као одличје усмено преносене појачке традиције, мање мелодијско-ритмичке разлике у запи-

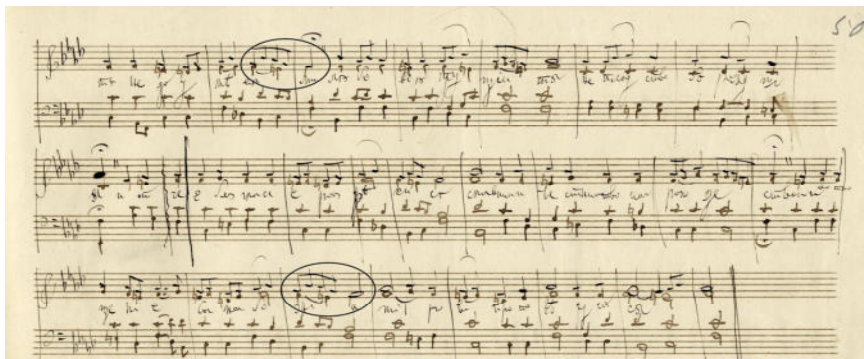
¹⁰ Поменути закључак, заснован на детаљном увиду у целокупну Станковићеву рукописну заоставштину, оповргава и тврдње да оригинални исписи напева које је потом хармонизовао нису похрањени у композиторовој заоставштини (Упор. ПЕНО, *Једногласни записи црквеног појања*).

сима (једногласним и вишегласним) занимљиве су и у контексту сагледавања појединачних типова црквеног напева и карактеристика мелодијских формула које одликују напеве српског Осмогласника. У оквиру поменутог корпуса песама заступљени су сви гласови Осмогласника и неколико различитих напева карактеристичних за традицију *малог* појања: тропарски, антифонски, кондачки. Појединачне мелодијске формуле у оквиру гласова претежно су силабичне, мањег тонског обима, али су уочљиви и примери развијенијих делова мелодија украшених већим бројем мелизама. Мелодијске, интервалске (на ширем плану могло би се рећи и тоналне) специфичности уочљиве су у медијалним и финалним каденцама напева, посебно у тропарском 4. и 8, али и у антифонском 2. и 8. гласу. Док завршна група од четири осмине, вођена поступним узлазно-силазним кретањем до основног тона, доноси антиципацију пред завршним тоном унутрашњих и завршних одсека песама у једногласним записима, у вишегласним варијантама истих песама завршну фигуру чешће одликује мелодијски ток вођен поступно силазним кретањем, без антиципације пред основним тоном.



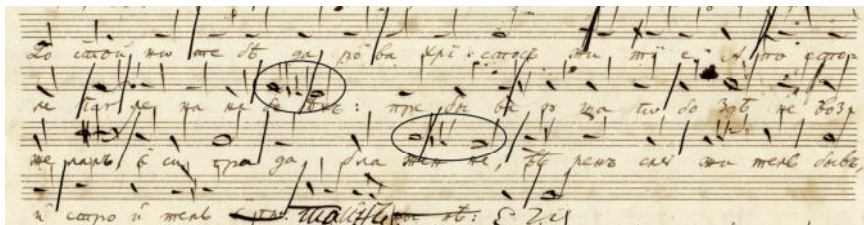
Пример № 2а Рођење Св. Јована, тропар, глас 4. једногласан запис Архив САНУ, Историјска збирка бр. 7888, св. 19, стр. 13



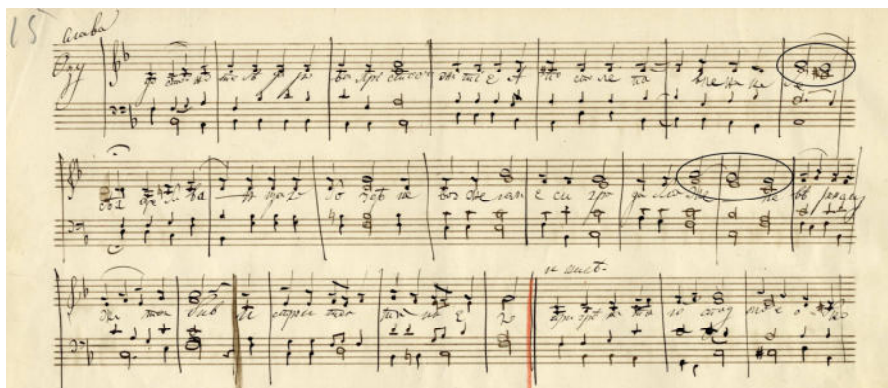


Пример № 2б: *Рођење Св. Јована*, тропар, глас 4. хармонизација Архив САНУ, Историјска збирка бр. 7888, св. 9 (књ. Н), стр. 49-50

Готово по правилу, на аналогним местима у хармонизацијама су сегменти главне, сопранске мелодије незнатно измењени у односу на завршетке мелодијских формула у једногласним записима, у којима силазни ток од две осмине или четвртине доводи до антиципације пред финалним тоном фразе, тј. целе песме. У хармонизацијама антиципирајући тон најчешће изостаје.



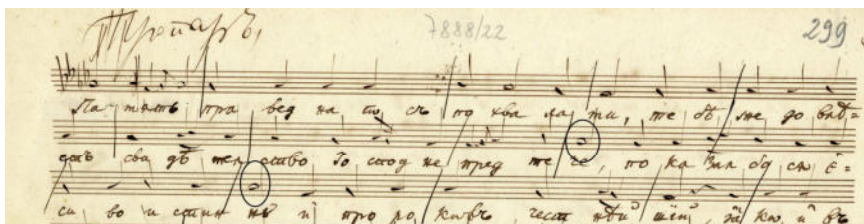
Пример № 3а: *Св. Апостоли Петар и Павле, Блажена, „Слава“*, гл.8, једногласан запис Архив САНУ, Историјска збирка бр. 7888, св. 22, стр. 234



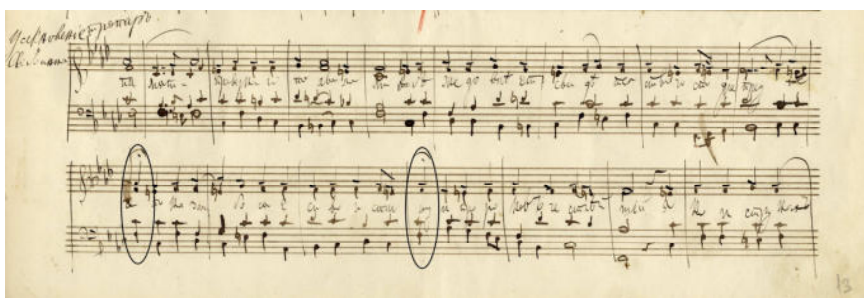
Пример № 36: *Св. Апостоли Петар и Павле, Блажена*, „Слава“, гл.8, хармонизација, Архив САНУ, Историјска збирка бр. 7888, Св. 8 (књ.Г), стр.15

У обе варијанте забележених мелодија, границе фрази унутар песама углавном су јасно видљиве, а условљене су мисаоним одсецима текста. Мање разлике између једногласних и вишегласних записа истих песама уочљиве су и на ритмичком плану. Местимична варијабилност на пољу нотних вредности (обично „замена“ осмина у једногласним записима четвртинама у вишегласним, измена појединих ритмичких фигура и сл.) присутна је, без уочене правилности, у различитим одељцима напева. Са друге стране, мелодијско-ритмички обрасци карактеристични за формуле појединих гласова (пунктирани ритам у 2. тропарском гласу, групе осмина у 4. или 8. тропарском гласу) углавном су уједначено присутни у једногласним и хармонизованим напевима истог гласа.

Значајно је нотирати и да је Станковић у вишегласним записима метричку поделу изводио према строгим правилима класичне музичке теорије, обично поделом на 4/4. О својеврсном прилагођавању метрике једногласног напева оваквој метричкој подели могло би се говорити на појединим местима у хармонизацијама, када нотна вредност половине из једногласног записа у вишегласном бива „замењена“ (понекад пунктираном) четвртином, уз корону као адекватну ознаку за продужење нотне вредности.



Пример № 4а: Усековање главе Св. Јована, тропар, гл.2, једногласан запис, Архив САНУ, Историјска збирка бр. 7888, св. 22, стр. 299



Пример № 4б: Усековање главе Св. Јована, тропар, гл.2, хармонизација, Архив САНУ, Историјска збирка бр. 7888, св. 8 (књ. G), стр. 24

Значајно је нагласити и да је, упркос присутној подели на тактове у хармонизацијама, која је вероватно унета зарад лакшег хорског сналажења у партитури, у једногласним записима истих песама Станковић претежно изостављао тактне црте, што показује да је пратио и разумео природу прозодичног ритма црквених мелодија и условљеност текстуалним химнографским целинама.

У погледу тоналних, односно хармонских решења, такође је уочљив већи број сличности, уз поједине ситније разлике. Напеви у оквиру појединачних гласова Осмогласника углавном су у обе варијанте постављени у неколико одабраних тоналитета (2, 4, 8. тропарски глас *in F*; 3, 7. Тропарски глас *in G*; 1. тропарски *in D* или *in F*, 5. самогласни глас *in F*, *in G*, 6. самогласни глас *in D*). На примеру записа тропара Прве статије на Велику суботу видимо и другачије решење. Стихови исте песме су у једногласном запису

нотирани у ф-молу, а у хармонизованој варијанти у г-молу. Уочљива је варијантност у вођењу првог одсека мелодијске формуле тропарског 5. гласа (са развијенијим другим сегментом у хармонизованом припеву), док је први тропар статије у вишегласној верзији такорећи само „транспонован“ у виши тоналитет, без значајнијих мелодијских измена. У складу са овим, може се говорити и о истоветној хармонској подлози напева у оба записа.



Пример № 5а: *Прва статија*, једногласан запис, Архив САНУ, Историјска збирка бр. 7888, св. 22, стр. 42

Пример № 5б: *Прва статија*, хармонизација, Архив САНУ, Историјска збирка бр. 7888, св.10 (књ. К), стр. 5

Станковић на почетку песама бележи предзнаке одабраног тоналитета, а током песама уноси додатне алтероване тонове, карактеристичне за појединачне напеве. У новијим студијама о Станковићевим једногласним записима црквених песама изнета су и запажања о његовој несигурности приликом дефинисања интервалских структура напева и модулационих промена унутар мелодијских образаца, нарочито у 1, 5. и 6. гласу. Проблематизовано је и питање

(не)доследности у исписивању истих предзнака у стихирама једне групе и јединственог означавања интервалских склопова мелодијских образаца.¹¹ Чињеница да у сегментима многих песама алтерације нису јасно и доследно забележене може се тумачити као последица брзине у бележењу нотног текста или непоштовање музичког правописа, можда и као потврда карактеристичне „нетемперованости“ у извођењу, односно, опет, изражене варијабилности у усменом преношењу музичке традиције. Овакво стање на првом месту одражава сложеност самог мелографског поступка на терену, у доба када нису биле доступне могућности звучних снимања и виšekратног репродуковања отпеваних песама. Поменуте карактеристике одликују примарни нотни запис, који није прошао кроз процесе даље, редакторске обраде.

У контексту поређења једногласних и вишегласних Станковићевих записа, посебно је занимљиво питање тумачења тоналне основе тропарских напева 2, 4. и 6. гласа. Као први српски мелограф, Станковић је ове мелодије бележио, а потом и хармонизовао, у оквирима молског тоналитета. Због оваквог поступка изношене су посебне примедбе о Станковићевом мелографском и композиторском приступу црквеним мелодијама.¹² Коста Манојловић изнео је и виђење да је Станковић у призвуку молских тоналитета препознавао карактер грчког појања, те је и одабир овог тонског рода при хармонизовању забележених једногласних мелодија повезан са грчким пореклом мелодија српског осмогласника.¹³

Иако у мелографским белешкама Станковићевих наследника нема сличних записа, постоје извори који потврђују да је слична појачка пракса у 19. веку живела међу Србима у Араду. Нека овом приликом буду поменути и снимци појања старих српских појаца на поморишком подручју, који су почетком 20. века учили појање по слуху, као посредно сведочанство о усменом неговању тзв. “старинског напева”, са карактеристичном молском терцом у мелодијама поменутих гласова. Један овакав драгоцен снимак појања васкршњег ипакоја 4. гласа, *Предварившија утро*, потврђује да је у

¹¹ ПЕНО, *Једногласни записи црквеног појања*.

¹² Упор. БИНГУЛАЦ, *Корнелије Станковић и проблеми записивања*, с. 107.

¹³ МАНОЈЛОВИЋ, *Споменица*, 168.

живој појачкој пракси био заступљен и “старински” напев 4. гласа, који је и у Станковићевој заоставштини слично нотиран, па и хармонизован у оквиру молског тоналитета.¹⁴ Чине се сасвим оправданим закључци у прилог тези да је поменути напев негован и преношен усменом традицијом током 19. века.¹⁵ Боравећи током школовања у Араду, Станковић је могао на службама у српској цркви да чује управо ову “молску” варијанту напева 4. и 2. тропарског гласа.

*

Верујемо да ће и наставак истраживања на ову тему довести до вредних нових сазнања о Станковићевом мелографском раду и оповргнути поменуте заблуде о композиторским „интервенцијама“ и негативном утицају хармонизација на примарни облик црквених напева српског појања. Показујући очуваност, истоветност мелодијских линија и у једногласним и хармонизованим верзијама црквених напева у Станковићевом запису, поменути примери уједно пружају и потврду да је млади мелограф заиста „оставио

¹⁴ Реч је о сачуваним снимцима појања Миливоја Бурназа (1907–2007), дугогодишњег појца Текелијине цркве у Араду, који је појање учио у Арад-Гају, код тадашњег месног вероисповеног учитеља, сомборског ђака Христифора Којића (1921-1924), а касније и уз свештенике Јована Драгојловића у Арад-Гају и Драгутина Остојића у Араду. Наведени подаци били су нам доступни љубазношћу Дејана Попова (види: Д. ПОПОВ, *Особености певничког појања у српским црквама у Поморшју – резултати досадашњих теренских и документарних истраживања*, in: *Арад кроз време*, бр. 17, Савез Срба у Румунији, 2017, рад у штампи).

¹⁵ Новија истраживања показују да се овај скоро заборављени напев српског појања до данашњих дана сачувао међу Србима у Румунији. Такође, с обзиром на заједнички црквени живот православног српског и румунског становништа у Банату (до 1864), посебно је истраживано појање православних Румуна на овом простору и уврђено да оно, под називом Банатска варијанта – *Varianta bănăţeană*, мелодијски заправо јесте српско црквено карловачко појање. У осмогласном систему мелодија, у оквиру ове појачке традиције напев 2. гласа на „Господи возвах“ и данас се пева у молу, како је и Корнелије Станковић забележи половином 19. века (упор. N. VELEAN, *Cântări bisericeşti*, Timișoara 1995, р. 67-69; Корнелије Станковић, *Сабрана дела*, књ. 3а, *Црквена музика: Осмогласник I-IV*, Музиколошки институт САНУ, Београд – Нови Сад 2014. Нав. према: ПОПОВ, *Особености певничког појања*).

неповређеним“ српско црквено појање, као посебан „аманет свога народа“.¹⁶

Станковићев рад на хармонизацији једногласа потребно је разумети у контексту историјског тренутка у којем је приступао раду на пољу црквене музике, а његову целокупну заоставштину сагледати пре свега као драгоцену сведочанство о традицији српске (једногласне) појачке праксе крајем 18. и у првој половини 19. века. Заслугом Корнелија Станковића, а потом и његових следбеника међу мелографима српског појања, у нотним записима је забележено сведочанство живе црквено-музичке традиције, која је у великој мери сачувана и до данашњих дана у усменом предању.

¹⁶ Упор. ДЕМЕЛИЋ, *Корнелије Станковић*, с. 219; В. С. ПЕНО, *Православно појање на Балкану на примеру грчке и српске традиције – између Истока и Запада, еклисиологије и идеологије*, Музиколошки институт САНУ, Београд 2016, с. 111-116.

ЛИТЕРАТУРА

- Петар БИНГУЛАЦ, *Корнелије Станковић и проблеми записивања црквених мелодија*, in: *Корнелије Станковић и његово доба*, уред. Д. Стефановић, САНУ и Музиколошки институт САНУ, Научни скупови, књ. XXIV, Одељење ликовне и музичке уметности књ. 1, Београд 1985, с. 105-121
- Федор ДЕМЕЛИЋ, *Корнелије Станковић*, in: *Летопис Матице српске*, XXXIX, 110, Нови Сад 1865, с. 188-234
- Коста МАНОЈЛОВИЋ, *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*, Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, Београд 1923
- Наташа МАРЈАНОВИЋ, *Из преписке Корнелија Станковића – истраживачки извештај о грађи из Архива Србије*, in: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 47, 2012, с. 115-126
- Наташа МАРЈАНОВИЋ, *Erhaltene einstimmige Aufzeichnungen des serbischen kirchlichen Volksgesangs aus der Feder des Kornelije Stanković*, in: Martin Czernin – Maria Pischlöger (Hgb.), *Theorie und Geschichte der Monodie*, Band 7/2, Bericht der Internationalen Tagung, Wien 2012, Brno 2014, S. 515-540
- Наташа МАРЈАНОВИЋ, *Музика у српској документарно-уметничкој прози друге половине 19. века*, докторска дисертација, рукопис, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд 2016
- Мирка ПАВЛОВИЋ, *Заоставитина Корнелија Станковића*, in: Д. СТЕФАНОВИЋ (уред.), *Корнелије Станковић и његово доба*, САНУ и Музиколошки институт САНУ, Научни скупови, књ. XXIV, Одељење ликовне и музичке уметности књ. 1, Београд 1985, с. 147-170
- Сара Весна ПЕНО, *Једногласни записи црквеног појања Корнелија Станковића*, in: С. МАРИНКОВИЋ – С. ДОДИК (ур.), *Традиција као инспирација*, тематски зборник *Владо Милошевић – етномузиколог, композитор и педагог*, Академија уметности, Бања Лука 2015, с. 199-210
- Сара Весна ПЕНО, *Православно појање на Балкану на примеру грчке и српске традиције – између Истока и Запада, еклисиологије и идеологије*, Музиколошки институт САНУ, Београд 2016

- Даница ПЕТРОВИЋ, *Јеротеј Мутибарић и карловачко појање*, in: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 24, Нови Сад 1988, с. 273-296
- Danica PETROVIĆ, *Počeci višeglasja u srpskoj crkvenoj muzici*, in: *Muzikološki zbornik*, XVII/2, Ljubljana 1982, S. 111-122
- Danica PETROVIĆ, *Stanković – a melographer of the Serbian church chant, Sources and the principles of edition*, in: *Kornelije Stanković, Complete Works, Church Music: Octoechos*, Vol. 3a, Tones I-IV, Vol. 3b, Tones V-VIII, Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, Institute for Culture of Vojvodina, Belgrade – Novi Sad 2014, S. 15-25
- Дејан ПОПОВ, *Особености певничког појања у српским црквама у Поморишју – резултати досадашњих теренских и документарних истраживања*, in: *Арад кроз време*, бр. 17, Савез Срба у Румунији, 2017, рад у штампи
- Васа ПУШИБРК, *Српско православно црквено пјеније*, in: *Стражилово*, лист за забаву, поуку и књижевност № 38, 1887, год. III, с. 600-602
- Марина РАКХМАНОВА, *Корнелиј Станкович и Россия*, рукопис, рад прочитан на Међународном научном скупу *Композитор и његово окружење, поводом 175-годишњице Корнелија Станковића и 150-годишњице Стевана Ст. Мокрањца*, Београд 9-11. новембар 2006

Theorie und Geschichte der Monodie

Editor © Maria Pischlöger

Printed and published by Tribun EU s. r. o.

Gorkého 41, 602 00 Brno

First Edition

Brno 2018

ISBN: 978-80-263-1094-5

www.librix.eu