



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Vertonungen des Osmoglasnik von Stevan
Stojanović Mokranjac, Branko Čenejac und Nikola
Resanovic: Ein analytischer Vergleich“

verfasst von / submitted by

Jovana Mindis, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2024 / Vienna 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Nina-Maria Wanek

Vorwort

Obwohl der serbische Osmoglasnik als gedrucktes Buch mit westlicher Notation aufgezeichnet wurde und seit 1891 kontinuierlich nachverfolgt werden kann, gibt es nur wenige umfangreiche musikwissenschaftliche Studien, die diesen genauer erklären. Auch Untersuchungen zu jedem einzelnen Ton und detaillierte musikwissenschaftliche Analysen aus der jüngeren Vergangenheit sind nur vereinzelt zu finden. Die einzigen ausführlichen musikwissenschaftlichen Studien wurden zwischen 1982 und 2004 von den Musikwissenschaftlerinnen Danica Petrović und Ivana Perković durchgeführt.

Die Idee für diese Arbeit entstand aus dem Wunsch heraus, auffällige Abweichungen der Bearbeitungen verschiedener Osmoglasnik in einer Zeitspanne von ungefähr einhundert Jahren zu erkennen und sie einer Analyse zu unterziehen. Im Zentrum der Arbeit steht die Hypothese, die Unterschiede der verschiedenen Fassungen seien zum einen auf die Herkunft der Bearbeiter zum anderen auf die orale Überlieferung des serbisch-orthodoxen Kirchengesangs zurückzuführen. Die Masterarbeit hat zum Ziel, diesen Prozess der Weiterentwicklung des Osmoglasnik in all seiner Vielfältigkeit darzustellen, und dieses Thema dem deutschsprachigen Raum dadurch zugänglich zu machen.

An dieser Stelle möchte ich mich bei zahlreichen Personen bedanken, die mich begleitet und beim Verfassen dieser Masterarbeit unterstützt haben. Zuerst ein herzliches Dankeschön an Mag. Dr. Nina-Maria Wanek, die meine Masterarbeit betreute und immer ein offenes Ohr für meine Frage hatte.

Weiterhin sei Dr. Ivana Perković gedankt, die mir beim Verfassen der Masterarbeit zahlreiche hilfreich Ratschläge gab, auch wenn sie leider nicht offiziell meine Zweitbetreuerin sein konnte.

Univ.-Prof. Mag. Mag. Dr. Dr. Thomas Mark Németh gebührt mein Dank für die Möglichkeit am Forschungsseminar *Aktuelle Themen ostkirchlicher Theologie* teilzunehmen, sowie für seine und die Hilfe meiner Kolleg*innen, durch die ich meine Fähigkeiten auf diesem Gebiet weiterentwickeln konnte.

Des Weiteren gilt Univ.-Prof. Dr. Elias Moncef Bounatirou mein besonderer Dank, der mir bei der Transliteration aus dem Kirchenslawischen half. Ich hoffe, es ist mir gelungen, alle Ratschläge in die Tat umzusetzen.

Außerdem möchte ich Laura Marina Hörner und Anna Lea für das Korrekturlesen meiner Masterarbeit danken, die immer sehr geduldig waren.

Ich möchte mich auch bei meiner guten Freundin und Studienkollegin Ira Panthy bedanken, die mich seit Beginn meines Studiums begleitete und mich immer ermutigte, unterstützte und motivierte.

Ich bin auch meinen Freundinnen Delicia Unger und Sophia Kregsamer sehr dankbar, die mich beim Schreiben der letzten Seiten meiner Masterarbeit anfeuerten und zum Lachen brachten, um das Verfassen der Masterarbeit so interessant wie möglich zu gestalten.

Auch meiner Familie möchte ich danken, insbesondere meinen Schwestern, die mich sowohl beim Verfassen der Masterarbeit als auch bei der Idee, ein Musikwissenschaftsstudium in Wien zu beginnen, immer unterstützten.

Ein letzter Dank geht an meinen Ehemann Tryfon Mindis, der meine größte Motivation und Inspiration war und der mir sowohl während meiner Studien der Musikwissenschaft sowie der Slawistik unterstützend zur Seite stand. Für die hilfreichen Anregungen und die konstruktive Kritik danke ich ihm sehr.

Meinem geliebten Ehemann Tryfon.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	14
2. Überblick über die Entwicklung der serbischen Kirchenmusik und des Osmoglasnik...	16
2.1. Karlowitzer- und Belgrader-Gesang	16
2.2. Periodisierung	17
2.3. Osmoglasnik in Gottesdiensten	22
2.3.1. Vesper.....	22
2.3.2. Matutin	23
2.3.3. Liturgie	24
3. Struktur des Osmoglasnik und Grundcharakteristika der Töne.....	24
3.1. Struktur des Osmoglasnik	25
3.1.1. Töne, Melodieformeln und Melodiezuschnitt	25
3.1.2. Tonweisen	26
3.1.3. Abschnitte.....	29
3.2. Grundcharakteristika der Töne	30
4. Die Aufzeichnungen des Osmoglasnik von Mokranjac, Čenejac und Resanovic	49
4.1. Stevan Sojanović Mokranjac	50
4.2. Branko Čenejac	52
4.3. Nikola Resanovic	52
5. Vergleich von Resanovic' und Čenejac' mit Mokranjac' Osmoglasnik	52
5.1. Aufbau.....	53
5.2. Sprache und Übersetzung	79
5.3. Melodie	87
5.4. Rhythmus	95
5.5. Weitere Gestaltungsmittel	100
6. Conclusio	113
7. Quellenverzeichnis	118
Abstract.....	121

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: antiphonale Tonweise (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 259 – 260).....	27
Abbildung 2: troparische Tonweise (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 261 – 262).....	28
Abbildung 3: Lord, I call upon Thee im achten Ton (aus: Resanovic, Nikola: The Serbian Osmoglasnik, tone 8, S. 289).....	81
Abbildung 4: Gospodi, vozzvachъ къ Tebe im achten Ton (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 251).	82
Abbildung 5: For Thy name's im dritten Ton (aus: Resanovic, Nikola: The Serbian Osmoglasnik, tone 3, S. 87).....	83
Abbildung 6: Imene radi tvoego im dritten Ton (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 73).....	83
Abbildung 7: Bring my soul out of prison im dritten Ton (aus: Resanovic, Nikola: The Serbian Osmoglasnik, tone 3, S. 84).	84
Abbildung 8: Izvedi izъ temnicy im dritten Ton (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 70).	85
Abbildung 9: Izvedi izъ temnicy im dritten Ton aus dem russischen und bulgarischen Osmoglasnik	86
Abbildung 10: Melodievergleich 1 (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 1-2, Resanovic, Nikola: The Serbian Osmoglasnik, tone 1, S. 1, Čenejac, Branko: Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas, S. 1).	88
Abbildung 11: Melodievergleich 2 (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 2, Resanovic, Nikola: The Serbian Osmoglasnik, tone 1, S. 1-2, Čenejac, Branko: Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas, S. 1-2).....	89
Abbildung 12: Melodievergleich 3 (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 2, Resanovic, Nikola: The Serbian Osmoglasnik, tone 1, S. 1-2).	90
Abbildung 13: Melodievergleich 3 (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 2-3, Resanovic, Nikola: The Serbian Osmoglasnik, tone 1, S. 2, Čenejac, Branko: Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas, S. 2).	91
Abbildung 14: Melodievergleich 4 (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 12).....	92
Abbildung 15: Melodievergleich 4 (aus: Resanovic, Nikola: The Serbian Osmoglasnik, tone 1, S. 15).....	92
Abbildung 16: Melodievergleich 4 (aus: Čenejac, Branko: Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas, S. 14).....	92
Abbildung 17: Melodievergleich 5 (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 42-43).	93
Abbildung 18: Melodievergleich 5 (aus: Resanovic, Nikola: The Serbian Osmoglasnik, tone 2, S. 50).....	93

Abbildung 19: Melodievergleich 5 (aus: Čenejac, Branko: Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas, S. 40).....	93
Abbildung 20: Melodievergleich 6 (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 145).....	94
Abbildung 21: Melodievergleich 6 (aus: Resanovic, Nikola: The Serbian Osmoglasnik, tone 5, S. 166).....	94
Abbildung 22: Melodievergleich 6 (aus: Čenejac, Branko: Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik V – VIII glas, S. 2).....	94
Abbildung 23: Rhythmus 1 (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 1-2, Resanovic, Niko-la: The Serbian Osmoglasnik, tone 3, S. 1, Čenejac, Branko: Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas, S. 1).....	96
Abbildung 24: Rhythmus 2 (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 12).	97
Abbildung 25: Rhythmus 2 (aus: Resanovic, Nikola: The Serbian Osmoglasnik, tone 1, S. 15).....	97
Abbildung 26: Rhythmus 2 (aus: Čenejac, Branko: Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas, S. 14).....	97
Abbildung 27: Rhythmus 3 (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 42-43).	98
Abbildung 28: Rhythmus 3 (aus: Resanovic, Nikola: The Serbian Osmoglasnik, tone 2, S. 50).....	98
Abbildung 29: Rhythmus 3 (aus: Čenejac, Branko: Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas, S. 40).....	98
Abbildung 30: Rhythmus 4(aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 145).	99
Abbildung 31: Rhythmus 4 (aus: Resanovic, Nikola: The Serbian Osmoglasnik, tone 5, S. 166).....	99
Abbildung 32: Rhythmus 4 (aus: Čenejac, Branko: Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik V – VIII glas, S. 2).	99
Abbildung 33: Tempobezeichnungen (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 1-2, Resanovic, Niko-la: The Serbian Osmoglasnik, tone 3, S. 1, Čenejac, Branko: Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas, S. 1).	101
Abbildung 34: Melodieambitus für den melismatischen I. Ton (aus: Čenejac, Branko: Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas, S. 1).	109
Abbildung 35: Melodieambitus für den melismatischen I. Ton samt aller Alterationen (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 83)	109
Abbildung 36: Varianten im Mokranjac' Osmoglasnik (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 1).	110
Abbildung 37: Appendix im Resanovics Osmoglasnik (aus: Resanovic, Nikola: The Serbian Osmoglasnik, tone 3, S. 41).	111
Abbildung 38: Legatobogen (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 1-2, Resanovic, Nikola: The Serbian Osmoglasnik, tone 3, S. 1, Čenejac, Branko: Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas, S. 1).	112

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Tabelle mit der genaueren Zahl von Tonweisen für jeden Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 29).....	29
Tabelle 2: Tabelle mit Abschnitten, Initialtönen, Finaltönen, Melodieambitus, melodischen Dominanten, alterierten Stufen und Motivformeln für den melismatischen I. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 85, von der Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).....	31
Tabelle 3: Tabelle mit Abschnitten, Initialtönen, Finaltönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den troparischen I. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 88, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).....	32
Tabelle 4: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den melismatischen II. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 92, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).....	33
Tabelle 5: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den antiphonalen II. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 95, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).....	34
Tabelle 6: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den troparischen II. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 96, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).....	35
Tabelle 7: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den III. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 100, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).....	36
Tabelle 8: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den Kondakion des III. Tons (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 102, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).....	37
Tabelle 9: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den melismatischen IV. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 104, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).....	38
Tabelle 10: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den antiphonalen IV. Tons (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 107, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).....	39
Tabelle 11: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den troparischen IV. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 108, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).....	39

Tabelle 12: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den melismatischen V. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 111, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).....	41
Tabelle 13: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den troparischen V. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 114, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).....	42
Tabelle 14: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den melismatischen VI. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 118, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).....	43
Tabelle 15: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den troparischen VI. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 121, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).....	44
Tabelle 16: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den doxologischen VI. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 121, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).....	45
Tabelle 17: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den VII. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 126, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).....	46
Tabelle 18: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den melismatischen VIII. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 128, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).....	47
Tabelle 19: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den antiphonalen VIII. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 130, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).....	48
Tabelle 20: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den troparischen VIII. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 131, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).....	48
Tabelle 21: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den katabasischen VIII. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 132, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).....	49
Tabelle 22: Vergleich des I. Tons, Vesper (erstellt von der Verfasserin).	55
Tabelle 23: Vergleich des I. Tons, Matutin (erstellt von der Verfasserin).....	56
Tabelle 24: Vergleich des I. Tons, Liturgie (erstellt von der Verfasserin).	57
Tabelle 25: Vergleich des II. Tons, Vesper (erstellt von der Verfasserin).	58
Tabelle 26: Vergleich des II. Tons, Matutin (erstellt von der Verfasserin).	59
Tabelle 27: Vergleich des II. Tons, Liturgie (erstellt von der Verfasserin).	60
Tabelle 28: Vergleich des III. Tons, Vesper (erstellt von der Verfasserin).....	61

Tabelle 29: Vergleich des III. Tons, Matutin (erstellt von der Verfasserin).....	62
Tabelle 30: Vergleich des III. Tons, Liturgie (erstellt von der Verfasserin).....	63
Tabelle 31: Vergleich des IV. Tons, Vesper (erstellt von der Verfasserin).	64
Tabelle 32: Vergleich des IV. Tons, Matutin (erstellt von der Verfasserin).	65
Tabelle 33: Vergleich des IV. Tons, Liturgie (erstellt von der Verfasserin).	66
Tabelle 34: Vergleich des V. Tons, Vesper (erstellt von der Verfasserin).	67
Tabelle 35: Vergleich des V. Tons, Matutin (erstellt von der Verfasserin).....	68
Tabelle 36: Vergleich des V. Tons, Liturgie (erstellt von der Verfasserin).	69
Tabelle 37: Vergleich des VI. Tons, Vesper (erstellt von der Verfasserin).....	70
Tabelle 38: Vergleich des VI. Tons, Matutin (erstellt von der Verfasserin).....	71
Tabelle 39: Vergleich des VI. Tons, Liturgie (erstellt von der Verfasserin).....	72
Tabelle 40: Vergleich des VII. Tons, Vesper (erstellt von der Verfasserin).	73
Tabelle 41: Vergleich des VII. Tons, Matutin (erstellt von der Verfasserin).	74
Tabelle 42: Vergleich des VII. Tons, Liturgie (erstellt von der Verfasserin).	75
Tabelle 43: Vergleich des VIII. Tons, Vesper (erstellt von der Verfasserin).	76
Tabelle 44: Vergleich des VIII. Tons, Matutin (erstellt von der Verfasserin).	77
Tabelle 45: Vergleich des VIII. Tons, Liturgie (erstellt von der Verfasserin).	78
Tabelle 46: Vergleich von Tempobezeichnungen I. Ton (erstellt von der Verfasserin).	104
Tabelle 47: Vergleich von Tempobezeichnungen II. Ton (erstellt von der Verfasserin)...	104
Tabelle 48: Vergleich von Tempobezeichnungen III. Ton (erstellt von der Verfasserin)...	105
Tabelle 49: Vergleich von Tempobezeichnungen IV. Ton (erstellt von der Verfasserin)...	105
Tabelle 50: Vergleich von Tempobezeichnungen V. Ton (erstellt von der Verfasserin). ...	106
Tabelle 51: Vergleich von Tempobezeichnungen VI. Ton (erstellt von der Verfasserin). .	106
Tabelle 52: Vergleich von Tempobezeichnungen VII. Ton (erstellt von der Verfasserin).	107
Tabelle 53: Vergleich von Tempobezeichnungen VIII. Ton (erstellt von der Verfasserin).	107
.....	107

Glossar

- *Ambitus der Melodie/Melodieambitus* – ist der Bereich, in dem sich die Melodie eines Tons bewegt.
- *Abschnitte/Melodieglieder* – geben an, wie viele Melodieteile die Tonweise eines Tons enthält.
- *Aposticha* – (griech. απόστιχα; slaw. на стѣхѡвнѣ стѣхирѣ) sind eine Abfolge von Hymnen (stichera), die von Psalmversen (stichoi) begleitet werden und am Ende von Vesper und Matutin der orthodoxen und ost-katholischen Kirchen, die dem byzantinischen Ritus folgen, gesungen werden.
- *Bogorodičan/bogorodičen* – ist der serbische/kirchenslawische Ausdruck für ein Theotokion, ein Troparion, das der Mutter Gottes gewidmet ist. Das Lexem *Bogorodičan* stammt von *Bogorodica*, was Mutter Gottes bedeutet, weswegen diese Hymne den Namen *Bogorodican* trägt.
- *Branko Čenejac* – war ein Lehrer, der stets eine Musikausbildung anstrebte. Er war als Dirigent für Kinderchöre und eine Gesangsgesellschaft sowie als Leiter des Tamburizza-Orchesters tätig. Čenejac besuchte eine ungarisch-sprachige Schule. Hier lernte er nicht nur die serbische Sprache, sondern auch den serbischen Kirchengesang.
- *Dogmatikon* – ist ein Theotokion, das im Gottesdienst an eine Doxologie anschließt, die auf eine Stichera Anatolika folgt, wird zumeist nur ‚Dogmatikon‘ (der Theotokos) genannt, da es sich auf das ‚Dogma‘ der Jungfrau Maria bezieht.
- *Formel/Motivformel* – feststehendes Motivmaterial, das insbesondere bei Schlusskadenzen seine feste Position hat.
- *Karlowitzer-Gesang/Karlovačko pojanje* – ist der serbische orthodoxe Kirchengesang, der sich in Syrmisch Karlowitz entwickelte und wurde erstmals in Kornelij Stanković in westeuropäischer Notation niedergeschrieben. Der Karlowitzer-Gesang wurde systematisch in der Karlowitzen Theologischen Schule gelehrt, die sich zu einer angesehenen Institution entwickelte und vor allem für ihren Kirchengesang berühmt wurde.
- *Liturgie* – (gr. λειτουργία, lat. ministerium, officium, dt. öffentlicher Gottesdienst) der eucharistische Gottesdienst. Die Hauptteile der Liturgie sind: Proskomidie, Liturgie der Katechumenen und Liturgie der Gläubigen.

- *Makarismen* [Blažena] – sind Hymnen, die mit den Evangeliumsversen über die Seligpreisung beginnen.
- *Matutin* – Morgengottesdienst.
- *Nikola Resanovic* – wurde 1955 in Derby, England, geboren. Er ist Komponist und Musiktheoretiker mit serbischen Wurzeln, der seit 1966 in den USA lebt. Resanovic ist derzeit an der Universität von Akron tätig, wo er Musikkomposition und Musiktheorie unterrichtet. Er beschäftigt sich mit der Aufrechterhaltung von serbischem Kirchengesang in englischer Sprache. Seine Veröffentlichungen sind auf seiner Website zu finden. Hier sind kirchliche Werke wie der *Osmoglasnik*, Anthologien des serbischen Gesangs, also einstimmige Gesänge, aber auch mehrstimmige Gesänge sowie Materialien mit Instruktionen gesammelt.
- *Osmoglasje* – ein Achttonsysteem. Im Vergleich zum griechischen Begriff Oktoechos gibt es im Serbischen zwei verschiedene Begriffe: *Osmoglasje*, der ein Tonsystem bezeichnet und *Osmoglasnik*, ein Kirchenbuch.
- *Osmoglasnik* – ein Kirchenbuch mit Hymnen, die der Auferstehung Christi gewidmet und die nach dem System der acht Kirchentöne angeordnet sind. Aus diesem Kirchenbuch wird bei Sonntagsgottesdiensten gesungen.
- *Prozbena jektenija* – Bittektenie (Ektenie aus dem griech. ἐκτένεια) bzw. Fürbitten, deren Ablauf einem Schema folgt, das mit der Litanei verglichen werden kann, den responsorialen Gebeten zwischen Priester und Volk. Jedes Gebet des Priesters wird mit den Lexemen *ich bitte* [Prosim] beendet und das Volk oder der Chor antwortet mit den Lexemen *Gib, O Herr!* [Podaj Gospodi].
- *Psalter* – ist in 20 Teile gegliedert, die Katechismen genannt werden. Während der Katechismuslesung ist das Sitzen in der Kirche erlaubt.
- *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914)* – war vom Ende des 19. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts einer der wichtigsten Musikfiguren in Serbiens. Er war Komponist, Chorleiter, Musikpädagoge, Kammermusiker und Melograph in den Bereichen der weltlichen und kirchlichen Musik und einer der Gründer der ersten Musikschule in Serbien, der ‚Serbischen Musikschule‘, heute ‚Mokranjac‘ genannt. Ab 1901 arbeitete er an der Belgrader Theologischen Fakultät als Lehrer für Kirchengesang. 1897–1912 war er ununterbrochen mit melografischen Arbeiten im Bereich kirchlicher Musik beschäftigt: u. a. bearbeitete er den *Osmoglasnik*. Stevan Mokranjac' Werk basiert ausschließlich auf Chormusik (a capella) mit weltlichem und kirchlichem Inhalt, mit

einer kleinen Anzahl von Instrumentalwerken und mehreren Sololiedern für Gesang und Klavier.

- *Sticheron* (Pl. *Stichera*) – ist ein Ausdruck, der vom griechischen Lexem *στιχηρόν* (Pl. *στιχηρά*) abstammt, was als ‚in Verse gesetzt‘ übersetzt werden kann. Ein Sticheron ist eine Hymne, der ein Psalmvers vorausgeht. Stichera werden in einem eigenen Buch namens *Sticherarion* (gr. *στιχηράριον*) gesammelt, das die Stichera für den Morgen- und Abendgottesdienst für ein ganzes Jahr enthält. Gesangskompositionen im sticherarischen Gesang finden sich aber auch in anderen liturgischen Büchern wie dem *Osmoglasnik*. Die gesamte Zahl der Stichera, die in einem Gottesdienst vorkommen, hängt vom Festtag ab und wird vom *Typikon* bestimmt.
- *Stufengesänge* [Stepena] – ist eine Hymne, die Antiphonen enthält, die abwechselnd von zwei Chören gesungen werden und nach den Psalmen benannt sind, die ihnen vorausgehen. Diese Lieder werden *Stufengesänge* genannt, weil sie auf den Treppen des Jerusalemer Tempels gesungen wurden.
- *Srblajk* – ist ein Kirchenbuch der serbisch-orthodoxen Kirche, das Gottesdienste beinhaltet und serbischen Heiligen gewidmet ist. Außerdem liefert es genaue Angaben zu dem Ton, in dem die Hymnen für bestimmte Heilige gesungen werden sollten.
- *Töne/Kirchentöne* – bilden das tonale Ordnungsprinzip. Diese Tonreihe ist nicht als Tonleiter zu verstehen, sondern als Tonsystem, das das Tonmaterial von verwandten Melodien enthält.
- *Tonweise* – gibt an, wie ein bestimmter Ton ausgeführt wird: Sie ist entweder *heirmologisch* – mit der syllabischen Bewegung – oder *melismatisch* – mit der melismatischen Bewegung.
- *Troparion* – bezeichnet eine Hymne zu Ehren einer/s Heiligen oder Festtages, die an jedem Tagesgottesdienst gesungen wird.
- *Typikon* – ist das Buch, das die Regeln für die Ausführung der Gottesdienste bzw. liturgischen Festvorschriften in der orthodoxen Kirche vorgibt.
- *Vesper* – Abendgottesdienst.

1. Einleitung

Osmoglasnik oder Oktoih (griech. *oktōēchos*) bedeutet wortwörtlich ‚das Buch der acht Töne‘. Der Terminus bezieht sich auf eine Hymnensammlung für jeden Wochentag basierend auf dem Achttontonsystem (serb. *osmoglasje*).¹ Das griechische Lexem *ēchos*, von dem das Lexem Oktoechos abgeleitet ist, und das aus dem Kirchenslawischen kommende Lexem *glasъ* werden als ‚Ton‘ oder ‚Modus‘ übersetzt; das Lexem *oktō* bzw. *osmъ* bedeutet ‚acht‘.² Für jede Woche wird ein neuer Ton mit Texten für jeden Wochentag bestimmt, der durch die Vesper am Samstagabend eingeleitet wird. Zusätzlich gibt es eine Kurzfassung des gleichnamigen Buches³, das Hymnen beinhaltet, die der Auferstehung Christi gewidmet und nach dem System der acht Kirchentöne angeordnet sind.⁴ Aus diesem Kirchenbuch wird an Sonntagsgottesdiensten ab der ersten Woche nach Pfingsten bis zum Tag vor Palmsonntag (Lazarussamstag) gesungen. Die acht Töne bzw. die Modi des Osmoglasnik folgen dem liturgischen Kalender, was bedeutet, dass sie immer eine Woche lang im selben Modus präsentiert werden. Ein achtwöchiger Zyklus wird *stolp* ‚Säule‘ genannt.⁵ Der Osmoglasnik beinhaltet jene Hymnen, die von den Kirchensänger*innen zu den Sonntags-Offizien gesungen werden. Diese Gottesdienste werden Vesper, Matutin und Liturgie genannt. Jeder Tag der Woche ist einem Heiligen oder einer Gruppe von Heiligen gewidmet. Das Buch beinhaltet mehr als 500 Hymnen⁶, die nur an Sonntagen gesungen werden, weil dieser Tag der Erinnerung an die Auferstehung Christi dient, und sich die Gottesdienste an jenem Tag von den anderen Wochentagen unterscheiden.⁷

Es gibt zahlreiche Aufzeichnungen des serbischen Osmoglasnik. Für diese Arbeit wurden drei Bearbeiter ausgewählt, die zu verschiedenen Zeiten und an unterschiedlichen Orten

¹ Website von Apostoliki Diakonia of Church of Greece:

<https://www.apostoliki-diakonia.gr/byzantine_music/en/ymnografoi/ymnografoi.asp?main=octahxos.htm>, letzter Zugriff: 19. 05. 2024.

² Danica Petrović, *Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji Južnih Slovena* [*Osmoglasnik in der Musiktradition der Südslawen*], Beograd: Srpska Akademija Nauka 1982, S. 1.

³ Für die Langfassung wird auch der Begriff Paraklētikē (griech.: Παρακλητική, dt: „bitten“) verwendet, während die Kurzfassung als Osmoglasnik bezeichnet wird, um eine Unterscheidung der zwei verschiedenen Varianten der Bücher zu ermöglichen. Website von Apostoliki Diakonia of Church of Greece:

<https://www.apostoliki-diakonia.gr/byzantine_music/en/ymnografoi/ymnografoi.asp?main=octahxos.htm>, letzter Zugriff: 19. 05. 2024.

⁴ Ebd.

⁵ Petrović, *Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji Južnih Slovena*, S. 2.

⁶ Alla Alekseevna Evdokimova, „Osobennosti anglijskogo teksta v serbskom Osmoglasnike Nikoly Rezanoviča“ [„Merkmale des englischen Textes im serbischen Osmoglasnik von Nikola Rezanovic“], in: *Vestnik nižegorodskogo universiteta im. N. I. Lobačevskogo* 3/1 (2014), S. 331.

⁷ Ivana Perković-Radak, *Muzika srpskog Osmoglasnika između 1850. i 1914. godine* [*Die Musik des serbischen Osmoglasnik zwischen 1850 und 1914*], Beograd: Fakultet muzičke umetnosti 2004, S. 22.

lebten: dabei handelt es sich um Stevan Stojanović Mokranjac und Branko Čenejac, die ihr Osmoglasnik auf Kirchenslawisch aufzeichneten und um Nikola Resanović⁸, der seinen Osmoglasnik auf Englisch verschriftlichte. Das Ziel dieser Arbeit ist es, auf einer analytischen Ebene die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der drei Osmoglasnik dieser Bearbeiter zu untersuchen.

Die ersten drei Kapitel dieser Arbeit dienen der Aufarbeitung der Struktur des Osmoglasnik. Nach dem theoretischen Teil werden die Aufzeichnungen der Osmoglasnik von Mokranjac, Čenejac und Resanovic untersucht, um die Unterschiede, die festzustellen sind, einer Analyse zu unterziehen. In Kapitel 5 wird die Primärliteratur, das heißt die Osmoglasnik aller drei von der Verfasserin der Arbeit ausgewählten Bearbeiter, analysiert. Die Arbeit stellt somit einen ausführlichen Vergleich der Osmoglasnik von Mokranjac mit jenen von Čenejac und Resanovic an. Folgende Parameter werden im Zuge dessen analysiert und diskutiert: Aufbau des Tons, Sprache und Übersetzung, Melodie, Rhythmus und weitere Gestaltungsmittel wie z. B. Tempobezeichnungen, Artikulation, Varianten usw. Kapitel 5 dient der Verknüpfung des theoretischen Teils mit den Ergebnissen der Analysen der Osmoglasnik, um eine Darstellung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede der drei Fassungen liefern zu können.

Die Forschungsfragen der Seminararbeit lauten daher wie folgt:

Wo liegt der Unterschied in der Auswahl der Hymnen? Betonen Mokranjac, Čenejac und Resanovic immer die gleichen Gesänge und bezeichnen sie sie immer auf dieselbe Art und Weise? Wie behandeln Resanovic und Čenejac die Melodien und den Rhythmus der Gesänge? Ist die englische Sprache der Grund für melodische Veränderungen bei Resanovic? Welche anderen möglichen Gründe lassen sich für die Unterschiede bei Resanovic noch finden?

⁸ Der Nachname Resanovic wird nicht wie andere serbische (und russische) Namen mit einem Hatschek transkribiert, da er sich selbst ohne Hatschek unterschreibt. Das ist vermutlich durch das Aufwachsen im englischsprachigen Raum zu erklären.

2. Überblick über die Entwicklung der serbischen Kirchenmusik und des Osmoglasnik

Um den Osmoglasnik zu verstehen, ist es wichtig, ihn in einen Kontext zu stellen. In Bezug auf den Gesang werden in diesem Kapitel zwei Gesangsversionen besprochen: Karlowitzer- und Belgrader-Gesang. Darüber hinaus wird erläutert, wo die Kirchentradition während der Herrschaft des Osmanischen Reiches gepflegt wurde, welche Zentren gab es und wie die Gesangsversionen entstanden. Als nächstes ist die systematische Periodisierung der Entwicklung des serbischen Kirchengesangs zu erwähnen. Sie ist in drei Etappen unterteilt: vom 9. bis ins 15. Jahrhundert, vom 15. bis ins 18. Jahrhundert und vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Und schließlich kann gesehen werden, wie Osmoglasnik in Gottesdiensten aussieht. Im Morgen- und Abendgottesdienst sowie in der Liturgie werden die Hymnen des Osmoglasnik gesungen. Sie werden ins Deutsche übersetzt und die Bezeichnungen auf Serbisch werden in eckigen Klammern angegeben.

2.1. Karlowitzer- und Belgrader-Gesang

Für alle drei im Folgenden beschriebenen Perioden ist wichtig zu wissen, dass Serbien nach der Schlacht von Kosovo 1389 fast 500 Jahre unter osmanischer Herrschaft stand. Zu dieser Zeit waren Serben⁹ gezwungen, ihre Kirchentraditionen außerhalb Serbiens zu pflegen. Das erste wichtige Zentrum in diesem Kontext war das Kloster Hilandar, das sich auf griechischem Gebiet befindet und das im 15. Jahrhundert auf dem Berg Athos vom Heiligen Sava und dessen Vater, dem Heiligen Simeon gegründet wurde. In diesem Kloster ist die südslawische Version des griechischen Gesangs entstanden die noch heute in manchen serbischen Klöstern praktiziert wird.¹⁰ Nicht weniger wichtig zur Ausbildung der Traditionen war die Metropole Karlowitz¹¹, welche sich auf dem Gebiet der Österreichisch-Ungarischen Monarchie befand. Ab dem 18. Jahrhundert konnte sich die serbische Kultur dort weiterentwickeln, was zur Herausbildung von weiteren Bildungszentren führte. Da Karlowitz sich weitgehend auf katholischem Gebiet befand, mussten sich dort ansässige Serben an Russland wenden, um an Kirchenbücher zu gelangen. Der Erhalt ebendieser

⁹ Im folgenden Text wird das männliche Geschlecht für Substantive einer geschlechterinklusive Sprache als Bezeichnung für beide Geschlechter verwendet, insbesondere deshalb, weil sich die Masterarbeit mit einem Teil der Geschichte befasst, in der Männer in Serbien eine führende Rolle spielten.

¹⁰ Solche Klöster sind Kovilj, Žiča und St. Stephan. Evdokimova, „Osobennosti anglijskogo teksta v serbskom Osmoglasnike Nikoly Rezanoviča“, S. 331.

¹¹ Symisch Karlowitz oder Sremski Karlovci.

Kirchenbücher aus Russland führte dazu, dass Russisch 1713 die Amtssprache der serbischen Kirche wurde.¹²

Zu dieser Zeit lernten die Mönche, Priester und Kirchensänger die Melodien auswendig. Die Gesänge unterschieden sich durch die mündliche Überlieferung voneinander und es entstanden unterschiedliche Versionen, anders als im serbischen Kirchengesang, wo sich nur eine Version herausbildete. Diese Version enthält zwei miteinander eng verwandte Gesangsvarianten, die Karlowitzer- und Belgrader-Gesang genannt wurden. Der Karlowitzer-Gesang ist eng mit der Metropole Karlowitz verbunden. Der in Sremski Karlowitz tätige Komponist Kornelije Stanković¹³ versuchte als erster einen vollständigen Gesangsjahreskreis mit Noten aufzuzeichnen. Zuerst harmonisierte er drei Karlowitzer-Gesangs-Sammlungen für den Chor und nannte sie *Orthodoxer Kirchengesang des serbischen Volkes*; diese wurden in Wien (1862-1864) veröffentlicht. Die Hymnen des Karlowitzer-Gesangs wurden um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert nochmal aufgezeichnet und schließlich auch veröffentlicht. Die in Österreich veröffentlichten Bücher reichten nicht einmal für die Kirchen der Metropole Karlowitz aus, konnten Belgrad somit nie erreichen. Der Belgrader-Gesang bezeichnet eine dem Karlowitzer-Gesang ähnliche Variante, die als *Serbischer Volkskirchengesang*¹⁴ [Srpsko narodno crkveno pojanje¹⁵] bekannt wurde.¹⁶

2.2. Periodisierung

Die systematische Periodisierung der Entwicklung des serbischen Kirchengesangs kann in drei historische Zeiträume aufgeteilt werden. Die erste Etappe (vom 9. bis ins 15. Jahrhundert) umfasst die Übersetzung von Kirchenbüchern aus dem Griechischen ins Altslawische. Bis ins 18. Jahrhundert, in der zweiten Periode, wurde die Neumennotation zur Aufzeichnung serbischer Musikquellen herangezogen. Für die letzte Entwicklungsetappe, die mit dem 18. Jahrhundert begann und bis heute andauert, ist der

¹² Evdokimova, „Osobennosti anglijskogo teksta v serbskom Osmoglasnike Nikoly Rezanoviča“, S. 331.

¹³ Kornelije Stanković (1831-1865) war der erste serbische ausgebildete Komponist, Melograph, Dirigent, Pianist und Musikschriftsteller. Sonja Marinković, *Istorija srpske muzike* [Die Geschichte der serbischen Musik], Beograd: Zavod za udžbenike 2008, S. 41.

¹⁴ Der Begriff *Volkskirchengesang* oder *kirchliche Volksgesang* ist eine wortwörtliche Übersetzung aus dem Serbischen; damit ist nicht gemeint, dass das Volk singt, sondern die Vereinigung der Volks- und Kirchenmusik.

¹⁵ Alle Begriffe, die aus der serbischen Sprache kommen, werden im Glossar erklärt. Nur bei der ersten Verwendung eines bestimmten Begriffes wird er auch auf Serbisch angeführt.

¹⁶ Evdokimova, „Osobennosti anglijskogo teksta v serbskom Osmoglasnike Nikoly Rezanoviča“, S. 331.

sogenannte Karlowitzer-Gesang charakteristisch. In diesem Zeitraum entstanden auch die ersten Notenaufzeichnungen in heutiger, ‚westlicher‘ Notation¹⁷, da bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die serbisch-orthodoxe Kirchenmusik über keine zeitgenössische Notenaufzeichnungen verfügte. Die Übergänge zwischen den einzelnen Etappen sind jedoch nicht starr, sondern fließend.¹⁸

Dieser Einteilung zufolge umfasst die erste Periode den Zeitraum nach dem Zerfall des Oströmischen Reiches. Zu dieser Zeit wurden die byzantinischen liturgischen Riten in den Gottesdiensten der orthodoxen Bevölkerung weiter praktiziert. Die Texte bzw. das gesprochene Lexem wurden damals im Gegensatz zu den Melodien schriftlich dokumentiert. Durch unterschiedliche soziokulturelle Einflüsse führte diese fehlende Dokumentation auch zu einer raschen Veränderung der Melodien.¹⁹

Die Übersetzung des Osmoglasnik aus dem Griechischen ins Altslawische ist im Zuge der Christianisierung der slawischen Bevölkerung im 9. Jahrhundert geschehen. Dazu trugen maßgeblich die Brüder Konstantin-Kyrill und Method aus Thessaloniki bei, die alle Gottesdienste übersetzten.²⁰

Da Text und Musik in byzantinischen Gottesdiensten eine Einheit bilden, nimmt die Forschung an, dass die Brüder nicht nur für die Verbreitung gottesdienstlicher Texte, sondern auch für jene des byzantinischen Gesangs verantwortlich waren.²¹ Die älteste südslawische Aufzeichnung des Osmoglasnik ist nur ein Theotokion im IV. Ton ebendieses Kirchenbuches, bearbeitet von Nikola Srbin²², einem mittelalterlichen Komponisten. Die Quelle hierfür wurde in einer zweisprachigen serbisch-griechischen Anthologie gefunden und stammt aus dem 14. Jahrhundert.²³

Für die zweite Periode ist der starke Einfluss der byzantinischen Tradition auf den serbischen Osmoglasnik aus dem 18. Jahrhundert von Bedeutung, da dieser im hilandarischen neumischen Manuskript erhalten geblieben ist, wie Musikwissenschaftlerin Petrović in ihrer Studie bestätigt. Sie stellt fest, dass das slawische Manuskript dem traditionell-

¹⁷ Danica Perković, „Srpsko pojanje u pisanom i usmenom predanju“ [„Serbischer Gesang in schriftlicher und mündlicher Überlieferung“], in: *Naučni sastanak slavista u Vukove dane 14*, Beograd: Međunarodni slavistički zentar 1985, S. 257.

¹⁸ Perković-Radak, *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 3.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Petrović, *Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji Južnih Slovena*, S. 59.

²¹ Ebd., S. 61.

²² Nikola Srbin sowie Kir Stefan Srbin und Isaija Srbin sind die einzigen serbischen mittelalterlichen Komponisten, die bis heute bekannt sind. Marinković, *Istorija srpske muzike*, S. 8.

²³ Branko Čenejac, *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas [serbischer Volkskirchengesang in der Karlowitz-Tradition. Osmoglasnik. I – IV Ton]*, knjiga prva, Novi Sad: Sekretarijat za kulturu AP Vojvodine 2009, S. VIII.

byzantinischen Modell folgt. Um dies zu belegen, stellte sie einen Vergleich der Osmoglasnik an und analysierte melodische Formeln, die Tonfolge, die Struktur der Melodie sowie charakteristische Töne. Sie bewies damit, dass der Gesang des hilandarischen slawischen Osmoglasnik des 18. Jahrhunderts der Standard des byzantinischen Gesangs ist.²⁴

Die serbischen und byzantinischen Neumenaufzeichnungen stellen den Beweis für die Verwandtschaft serbischer mittelalterlicher und byzantinischer Musik dar. Trotz der verwandtschaftlichen Beziehung können Unterschiede zwischen dem serbischen mittelalterlichen Gesang und dem serbischen Kirchengesang des 19. Jahrhunderts ausgemacht werden. Hierfür spielt, wie bereits erwähnt, die mündliche Überlieferung des Gesangs eine zentrale Rolle. Seit die Melodien durch zeitgenössische Notation fixiert sind, kommt es selten zu Veränderungen des Gesangs.²⁵

Während der dritten Periode wurden die Kirchenmelodien von einem Lehrer an einen (als begabt erachteten) Schüler mündlich weitergegeben. In diesem Prozess der oralen Überlieferung wurden Elemente der Volksmusik in die Kirchenmusik übertragen. Einfluss auf den serbischen Gesang hatte zudem die Gründung der griechischen Schule in Belgrad und der russischen Schule in Sremski Karlowitz in den 1730er-Jahren. Da der griechische Gesang in Belgrad für die Sänger vor Ort nicht lieblich genug klang, wendeten sich zwei Schüler der Belgrader Theologischen Fakultät an den Komponisten Kornelije Stanković und baten ihn, ihnen ein Exemplar seines *Orthodoxen Kirchengesangs* [Pravoslavno crkveno pojanje] zuzusenden, um so den griechischen Gesang zu vermeiden. Auf diese Art und Weise hat sich in den Klöstern der Fruška Gora bzw. in Karlowitz Metropole in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein neuer Gesang formiert, der den Namen *Serbischer Volkskirchengesang* oder auch *Karlowitzer-Gesang/Gesang aus Karlowitz* [Karlovačko pojanje] trägt und der bis heute in der serbisch-orthodoxen Kirchenmusik in Verwendung ist. Dieser Gesang wird wegen seines Ursprungsortes als Karlowitzer-Gesang bezeichnet und wurde erstmals in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschrieben. Diese serbische Ausformung stellt eine Verbindung zwischen der spätbyzantinischen Tradition und dem serbischen Volksgesang unter russischem und ukrainischem Einfluss dar.²⁶

²⁴ Petrović, *Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji Južnih Slovena*, S. 280.

²⁵ Perković-Radak, *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 3.

²⁶ Ebd., S. 5–6.

Während des 19. Jahrhunderts konnten viele Menschen in Serbien keine Notenschriften lesen. Petrović hebt die Sorgen der damaligen Kleriker hervor, die die Kulturschätze bewahren wollten, aber in ihrer ursprünglichen, also unveränderten Form:

„Im Jahr 1847 schrieb der Bischof Evgenije Jovanović von Gornji Karlowitz an den Metropolit Josif Rajačić über unangemessene Neuerungen in unserem schönen Kirchengesang. Dieser drohe sich zu verformen und zu verarmen. Jovanović bedauert, dass er selbst ein musikalischer Analphabet ist, und sich daher nicht der Aufzeichnung des Kirchengesangs als eine der wichtigsten und dringendsten nationalen Aufgaben widmen könne.“²⁷

Die „nationalen Aufgaben“, wie sie Jovanović nannte, waren bereits im 19. Jahrhundert, das heißt seit der Entwicklung eines Nationalbewusstseins, ein zentrales Anliegen in Serbien. Der serbischen Bevölkerung mangelte es im Osmanischen Reich sowohl an materiellen als auch an kulturellen Gütern. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann für Serbien aber eine neue Epoche, die durch wirtschaftliches Wachstum und ein Erstarren des Nationalstolzes charakterisiert werden kann. Diese Entwicklung spiegelte sich auch in Kultur und Aufklärung wider und übertrug sich auf andere Bereiche.²⁸ Dieser geschichtliche Hintergrund erklärt, weswegen in diesem Zeitraum die ersten Fassungen verschiedener serbischer Kirchenbücher aufgezeichnet und gedruckt wurden und warum das Interesse an der (Noten-)Aufzeichnungen von serbischer Kirchenmusik gestiegen ist.

Die große Zahl der Hymnen wurde in der Tradition des serbischen Volkskirchengesangs nach den Regeln der Organisation des Gottesdienstes systematisiert und in verschiedenen Kirchenbüchern wie dem Osmoglasnik, dem Menaion, dem Triodion, dem Pentekostarion und dem Sribljak aufgezeichnet.²⁹

Die ersten Aufzeichnungen serbischer Kirchenmusik stammen von Kornelije Stanković, dem ersten serbisch geschulten Musiker. Der russische Erzpriester Mihailo Rajevski und der Patriarch Josef Rajičić regte Stanković dazu an, den serbischen Kirchengesang schriftlich zu

²⁷ Übersetzung der Verfasserin im Haupttext (Serbisch: „Горњокарловачки епископ Евгеније Јовановић је 1847. године писао митрополиту Јосифу Рајачићу о недоличним новотаријама у нашем лепом црквеном појању, које прете да га деформишу и осиромаше. Јовановић жали што је и сам музички неписмен, па није у могућности да се посвети записивању нашег црквеног појања, као једном од најзачајнијих и најур-гентијих националних задатака.“) Čenejas, *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas*, S. IX.

²⁸ Vgl. Bojan Aleksov, „The Serbian Orthodox Church“, in: Leustean, Lucian N. (Hrsg.), *Orthodox Christianity and Nationalism in Nineteenth-Century Southeastern Europe*, New York: Fordham University Press 2014, S. 66–67 und Stanoje Stojanović, *Istorija srpskog naroda* [Die Geschichte der serbischen Bevölkerung], Beograd: Izdavačka knjižarnica napredak 1926, S. 357.

²⁹ Perković-Radak, *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 1.

fixieren.³⁰ Wegen einer Krankheit konnte er die Arbeit nicht fertigstellen.³¹ Seine Aufzeichnungen – u. a. jene des Kirchenbuchs Osmoglasnik – wurden bis heute nicht veröffentlicht.³²

Die zeitgenössischen Notenaufzeichnungen aus der zweiten Hälfte des 19. und der folgenden Jahrhundertwende führten zu einer Kontinuität innerhalb der Kirchenmusik. Die neu gewonnene Stabilität führte aber nicht zu identischen Aufzeichnungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, da eine immer noch präsente mündliche Tradition immer wieder zu Veränderungen des Gesangs führte.³³

Der Zeitraum zwischen 1850 und 1914 ist für die Bearbeitung des Osmoglasnik von großer Relevanz. Die wichtigsten Komponisten des Osmoglasnik aus dieser Zeitspanne sind Kornelije Stanković, Mita Topalović, Gavriilo Boljarić/Nikola Tajšanović und Stevan Stojanović Mokranjac. Ihre Werke haben bei der Festlegung einer Grundstruktur und Charakteristika des Aufbaus der Osmoglasnik geholfen. So wurde beispielsweise die Anzahl der Hymnen, die Grundlagen für einen Melodieambitus oder die Aufteilung der Metrik festgelegt.³⁴

Die Vielfalt der Aufzeichnungen ist durch die Entstehung an unterschiedlichen Orten und zu unterschiedlichen Zeitpunkten zu erklären. Perković hebt jedoch hervor, dass die Gemeinsamkeiten viel offensichtlicher seien als die Unterschiede. Zur Stützung ihres Arguments führt sie unter anderem Gemeinsamkeiten des Ambitus der Melodie, charakteristischer Töne, Melodieteile und die Organisation der Hymnen an.³⁵ Diese Beschreibungen werden als Grundlage dieser Arbeit dienen. Einer der Bearbeiter, Damaskin Grdanički, zeichnete seinen Text beispielsweise in serbischer, aber auch kirchenslawischer Sprache auf, weswegen sich die Trägertöne der Melodie nicht so drastisch veränderten, wie

³⁰ Vgl. Čenejac, *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas*, S. IX. und Nataša Marjanović, „Erhaltene einstimmige Aufzeichnungen des serbischen kirchlichen Volksgesang aus der Feder des Kornelije Stanković/Sačuvani jednoglasni zapisi srpskog naronog crkvenog pojanja iz pera Kornelija Stankovića“, in: Czernin, Martin (Hrsg.) / Pischlöger, Maria (Hrsg.), *Bericht der Internationalen Tagung Wien 2012* Bd. 2, Brno: Tribun EU 2014, S. 515.

³¹ Kornelije Stanković (1831-1865) zeichnete drei Kirchenbücher *Pravoslavno crkveno pojanje u serbskog naroda* (Orthodoxer Kirchengesang bei der serbischen Bevölkerung) auf, die in Wien in den Jahren 1862, 1863 und 1864 gedruckt wurden, 17 Hefte der kirchlichen Hymnen, die für vier Stimmen harmonisiert wurden, und 50 Blätter mit den einstimmigen Melodien des Karlowitz-Gesangs. Čenejac, *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas*, S. IX.

³² Čenejac, *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas*, S. IX.

³³ Perković-Radak, *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 10.

³⁴ Ebd., S. 156.

³⁵ Ebd., S. 10.

Perković hervorhebt.³⁶ Inwieweit die englische Sprache in dem Osmoglasnik von Resanovic einen Einfluss auf die Melodie ausübt, wird im Kapitel 5 im Detail analysiert.

Die Aufzeichnungen der Bearbeiter nicht nur des Osmoglasnik, sondern auch anderer Kirchenbücher, haben dazu geführt, dass serbische kirchenmusikalische Quellen aufbewahrt werden und für zukünftige Generationen zur Verfügung stehen. Die mündliche Überlieferung wurde von der schriftlichen weitgehend abgelöst.³⁷

2.3. Osmoglasnik in Gottesdiensten

Der Osmoglasnik beinhaltet jene Hymnen, die die Kirchensänger zu den Sonntags-Offizien singen.³⁸ Diese Gottesdienste heißen Vesper, Matutin und Liturgie. Jeder Tag der Woche ist einem Heiligen oder einer Gruppe von Heiligen gewidmet, aber die Hymnen aus dem Osmoglasnik werden nur am Sonntag gesungen, weil dieser Tag der Erinnerung an die Auferstehung Christi dient. Solche Gottesdienste unterscheiden sich von jenen an anderen Tagen.³⁹ In der orthodoxen Kirche ist es üblich, dass der Abend als Beginn des neuen Tages betrachtet wird. Dieser Brauch geht auf die jüdische Tradition zurück. Deshalb wird auch die Vesper am Samstagabend gefeiert.⁴⁰ Im Folgenden sollen die einzelnen Gottesdienste näher beschrieben werden, um einen besseren Überblick für die spätere Analyse zu geben.

2.3.1. Vesper

Für den Morgengottesdienst sind die folgenden Hymnen bzw. Hymnenzyklen des Osmoglasnik charakteristisch: *Herr, ich rufe zu dir* [Na Gospodi vozvah], *Dogmatikon* [dogmatik], *Aposticha* [stihire na stihovanje], *Oster-Troparion* [vaskrsni tropar], *Theotokion* [bogorodičan]. Die Vesper beginnt mit der Stichera des Hymnenzyklus *Herr, ich rufe zu dir*. Danach folgt das Dogmatikon, woraufhin die kleine Doxologie [malo slavoslovlje] gesungen wird. Im Anschluss an die Bittekenie [prozbenja jektenija], bei der der Priester um die Erhörung der Gebete der Gläubigen bittet, kommen die Aposticha, die gegen Ende der Vesper gesungen werden. Sie unterscheiden sich vom Hymnenzyklus *Herr, ich rufe zu dir*,

³⁶ Siehe Ebd., S. 11.

³⁷ Čenejac, *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas*, S. IX.

³⁸ Für jeden Gottesdienst werden die Hymnen und Hymnenzyklen mithilfe des Typikons bestimmt. Vgl. Perković-Radak: *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 22; Vgl. Josif V. Stojanović: *Hrišćanska Nauka (Obredoslovlje)* [Christliche Wissenschaft (Riten)], Beograd: Davidović 1923, S. 22.

³⁹ Perković-Radak, *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 22.

⁴⁰ Lazar Mirković: *Pravoslavna liturgika ili nauka o bogoslužnju pravoslavne istočne crkve* [Orthodoxe Liturgie oder Gottesdienstwissenschaft in der Ostorthodoxen Kirche], drugi, posebni deo, Sremski Karlovci: Srpska Manastirska Štamparija 1920, S. 24 und 137.

da bei der Aposticha nicht immer die gleichen Psalmverse vorausgehen. Sie hängen vom Feiertag ab.⁴¹ Das erste Sticheron weist keinen Psalm davor auf, die anderen hingegen fügen davor die Psalmen 92. 1a, 92. 1b und 92. 6 ein.⁴² Am Ende der Vesper wird dann das Oster-Troparion, die kleine Doxologie und das Theotokion gesungen.⁴³

2.3.2. Matutin

Die Matutin ist der komplexeste und umfangreichste Teil des Gottesdienstes. „Der Morgengottesdienst ist ein Symbol für den Beginn des christlichen Glaubens, den Übergang von der Dunkelheit zum Licht.“⁴⁴ Hier sind die folgenden Zyklen zu singen: *Gott ist der Herr* [Bog Gospod], *Stichologie Sedalen* [Sjedalni], *Stufengesänge* [Stepena], *Kanon* [pripevi po VIII pesmi kanona], *Stichera Anastasima* [stihire Na Hvalite] und *große Doxologie* [veliko slavoslovlje]. Daneben sind im Osmoglasnik auch die Psalmverse, Theotokion, Prokimenon und Troparion zu finden.⁴⁵ Zuerst wird die Hymne *Gott der Herr* gesungen, gefolgt vom Oster-Troparion und vom Theotokion (mit denselben Liedern, die bei der Vesper gesungen werden), sowie vom Lesen der Katechismen des Psalters. Nach den ersten beiden Katechismen wird Stichologie Sedalen, die Lieder bestehend aus einem Troparion, Sticheron und Doxologie, gesungen, und nach dem dritten folgen Oster-Troparion, die nicht zum Osmoglasnik gehören, und Stufengesänge. Stufengesänge enthält in allen Tönen, außer im VIII. Ton, drei Antiphonen (im VIII. Ton vier) und jede Antiphon besteht aus drei Versen, wobei vor der dritten Antiphon die kleine Doxologie vorgesehen ist. Als Vorbereitung auf die Lesung der Heiligen Schrift wird ein Prokimenon dreimal gesungen, mit der Aufgabe, die Evangeliumslesung anzukündigen. Danach folgen der Psalmvers *Vsękoe dychanie* und die Gesänge nach dem VIII. Gesang des Kanons. Dann kommt der Hymnenzyklus *Stichera Anastasima*, dem zwei unabhängige Psalmverse *Vsękoe dychanie* und *Chvalite ego vsi angeli ego* vorangestellt sind, während den Stichera Lobpsalmen vorgesetzt sind.⁴⁶ Das Ziel des

⁴¹ Perković-Radak, *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 23.

⁴² Mirko Nanić I.: *Psaltir na crkvenoslovenskom jeziku – savremeni srpski izgovor* [Psalter auf Kirchenslawisch – moderne serbische Aussprache], Šid: Srbska Pravoslavna Zajednica 2010, S. 111 – 112.

⁴³ Perković-Radak, *Музика српског Осмогласника*, S. 22–23.

⁴⁴ Übersetzung der Verfasserin im Haupttext (Serbisch: „Јутарње богослужење је симбол сванућа хришћанске вере, преласка из таме у светлост“) Dimitrije Bogdanović, *Studije iz srpske srednjovekovne književnosti* [Studien der serbischen mittelalterlichen Literatur], Beograd: Srpska književna zadruga 1997, S. 253.

⁴⁵ Perković-Radak, *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 23.

⁴⁶ Ebd., S. 24.

Gesangstextes ist es, alle Lebewesen und die ganze Natur zu rufen, den Herrn zu loben.⁴⁷
Die Matutin endet mit der großen Doxologie und dem Troparion.⁴⁸

2.3.3. Liturgie

Die Liturgie ist der wichtigste Gottesdienst. Die Texte der Liturgie zeichnen sich durch die geringste Abhängigkeit von zyklischen Veränderungen aus, denen alle anderen Gottesdienste unterliegen. Die Liturgie enthält die größte Anzahl fester Gesänge, die vom jährlichen als auch vom Oster-Zyklus wenig beeinflusst wurden. Das gilt jedoch nicht für jede Art von Liturgie. Die Liturgie des Hl. Johannes Chrysostomos, des Hl. Basilios des Großen und die Liturgie der vorgeweihten Gaben sind durch den Einfluss des Kirchenjahres und von Festtagen geprägt. Die liturgischen Hymnen, die zum Osmoglasnik gehören, sind: *Makarismen* [Blažena], *Doxologie*, *Oster-Kontakion* und *Prokimenon*.⁴⁹

Zuerst, zum Beginn der Liturgie der Katechumenen werden die Makarismen gesungen und nach jedem Vers wird ein Troparion gesungen. Nach dem dritten Antiphon folgt die Doxologie. Dann werden die Troparia, die nicht zum Osmoglasnik gehören, gesungen und schlussendlich folgt das Oster-Kontakion und vor der Apostellesung wird das Prokimenon gesungen.⁵⁰

3. Struktur des Osmoglasnik und Grundcharakteristika der Töne

In diesem Kapitel wird die Struktur des Osmoglasnik detailliert untersucht. Dabei wird zunächst der Aufbau des Osmoglasnik beschrieben, der aus verschiedenen Melodieformeln und Melodiezuschnitten besteht. Es werden die unterschiedlichen Tonweisen analysiert und die spezifischen Abschnitte des Osmoglasnik betrachtet. Ein Schwerpunkt liegt auf den Grundcharakteristika der Töne, die die Basis für die serbisch-orthodoxe Kirchenmusik bilden. Hierzu werden die Töne im Detail vorgestellt, wobei auf deren Melodie, Rhythmus und weitere gestalterische Elemente eingegangen wird. Durch diese Analyse wird verdeutlicht, wie die traditionelle Musikstruktur des Osmoglasnik über Jahrhunderte hinweg erhalten blieb und wie sie sich in den liturgischen Gesängen widerspiegelt. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei den Melodieformeln gewidmet, die eine wichtige Rolle in der mündlichen

⁴⁷ Mirković: *Pravoslavna liturgika*, S 27.

⁴⁸ Perković-Radak, *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 25.

⁴⁹ Ebd., S. 25.

⁵⁰ Ebd.

Überlieferung der serbischen Kirchenmusik spielen. Ziel dieses Kapitels ist es, ein umfassendes Verständnis für die musikalischen und strukturellen Besonderheiten des Osmoglasnik zu vermitteln und dessen Bedeutung innerhalb der serbisch-orthodoxen Liturgie aufzuzeigen.

3.1. Struktur des Osmoglasnik

In Serbien wurde nach der Übernahme des Christentums auch die byzantinische Musiktradition angenommen, nach der Hymnen einstimmig gesungen werden. Laut Wellesz gehen die Wurzeln dieser Musik auf die frühchristliche Musik in Palästina und Syrien zurück: „[...] the melodies of the Serbian Church derived from the Syrian-introduced into the Balkan countries along the pilgrim-routes which by-passed Constantinople [...].“⁵¹ Die Einstimmigkeit der Musik steht im Zentrum des serbischen Kirchengesangs, wodurch sich eine lineare Weise des Musikdenkens herausformte, deren Melodie sich in kleinen Intervallen bewegt. Eine Ausnahme stellt das Übergehen einer Melodieformel in eine andere dar: in diesem Fall kommen in der Melodie größere Intervalle vor.⁵²

3.1.1. Töne, Melodieformeln und Melodiezuschnitt

Das Konzept der Kirchentöne in der byzantinischen Tradition unterscheidet sich von dem Konzept des Modus in der westlichen Tradition. Hier handelt es sich nicht um eine Tonleiter, in deren Rahmen eine Melodie aufgebaut wird, sondern um eine Reihe Melodieformeln bzw. melodisch-rhythmische Muster. Die Form dieser Formeln hängt vom Text ab und ist nicht fest vorgegeben. Sie können entweder erweitert oder gekürzt werden. Die Melodie des Osmoglasnik entsteht durch eine Reihe von Melodieformeln, die im Gesang durch kurze melodische Passagen verbunden werden. Die Formeln können etwas geschmückt sein, dürfen aber ihre Erkennbarkeit nicht verlieren. Es war dieses System, das die über Jahrhunderte mündliche Überlieferung ermöglichte und bewahrte. Für die Melodieformeln ist auch charakteristisch, dass je nach Ort des Auftretens in Initial-, Medial- und Finalformeln unterteilt werden. Diese Unterteilung ist jedoch nicht streng fixiert, d. h., dass die Finalformeln auch am Anfang oder im Verlauf des Gesangs erscheinen können. Die Finalformeln sind am

⁵¹ Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford: Clarendon Press, 1961, S. 325.

⁵² Perković-Radak, *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 26

meisten in sich fixiert, dann folgen die Initialformeln, die auch in gewissem Maße bestimmt sind, während die Medialformeln am wenigsten fixiert sind. Die Melodien sind in Abschnitte unterteilt (mehr darüber im Kapitel 3.1.3.), die durch die Logik der Textphrasen bestimmt sind. Ein solcher Abschnitt basiert auf einer oder mehreren Melodieformeln.⁵³

Eine große Rolle für die Anwendung achttimmiger Melodien spielt der Melodiezuschnitt. Ziel dieses Prozesses ist es, die Melodieabschnitte an neue Textphrasen anzupassen. Der Name sagt, dass hier gewisse Freiheit erlaubt ist und dass der Sänger selbst die Melodie erschafft. Bei einem geschulten Sänger kann das Skelett des Tons immer erkannt werden, während ein ungeübter Sänger ‚wandern‘ wird und sein Gesang als stilistisch unrein gelten wird.⁵⁴

3.1.2. Tonweisen

Die Unterteilung des Kirchengesangs in Melodie und Text ist sowohl für die byzantinische Praxis als auch für den serbischen Kirchengesang charakteristisch und kann in zwei Gruppen unterteilt werden – in den *großen Gesang* [veliko pojanje] und in den *kleineren/kürzeren Gesang* [malo/kratko pojanje]. Charakteristika des *großen Gesangs* sind Verzierungen, Melismen und eine ausgedehnte Melodielinie.⁵⁵ Der Gesang wird in langsamem Tempo ausgeführt, „um die Bedeutung des Gottesdienstes an bestimmten Festtagen zu unterstreichen.“⁵⁶ Der *kleine Gesang* entspricht sozusagen dem Gegenteil des *großen Gesangs*, indem er nicht so melismatisch ist und betonte Silben des Textes auf einen Ton gesungen werden, während die unbetonten Silben auch mehrere Töne beinhalten können.⁵⁷

Die Melodie des Osmoglasnik gehört im Grunde zum *kleinen Gesang*, der wiederum in weitere Untergruppierungen geteilt werden kann, die sich eher auf die Charakteristika der Melodie beziehen. Hier werden zwei Tonweisen unterschieden: die *heirmologische Tonweise* und die *melismatische Tonweise*. Erstere lässt sich wiederum in eine *antiphonale* und einen *troparische Tonweise* unterteilen.⁵⁸

Für die *heirmologische Tonweise* ist die syllabische Bewegung charakteristisch, wobei es aber auch vorkommen kann, dass sich eine Silbe über zwei oder drei Töne erstreckt. Laut

⁵³ Marinković, *Istorija srpske muzike*, S. 12–14.

⁵⁴ Ebd., S. 14.

⁵⁵ Ebd., S. 26–27.

⁵⁶ Übersetzung der Verfasserin im Haupttext (Serbisch: „да би се подвукао значај богослужења одређених празника.“) Perković-Radak, *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 26.

⁵⁷ Perković-Radak, *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 27.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd.

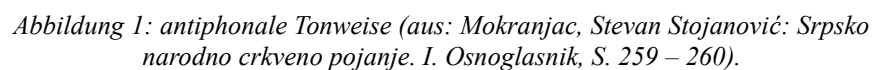




Abbildung 2: troparische Tonweise (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: *Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik*, S. 261 – 262).

Wie das Lexem bereits errahnen lässt, ist die melismatische Tonweise verzierter bzw. ausgeschmückter als die *heirmologische*. Dies wird beispielsweise in den Kadenzen sichtbar.⁶⁰

Die drei Gruppen des Gesangs, also die melismatische, die troparische und antiphonale Tonweise, unterscheiden sich in erster Linie durch ihre melodischen Formeln. Neben diesen drei Formen des Gesangs gibt es noch weitere, die in dieser Arbeit nicht analysiert werden, da sie seltener verwendet werden.⁶¹

Um die Formen des Gesangs dem entsprechenden Ton besser zuordnen zu können, erstellt Perković eine Tabelle (siehe Tabelle 1). Die Tabelle, die unten angeführt wird, folgt einer bestimmten Nummerierung: 1 entspricht ist der *melismatischen* Tonweise, 2 der *troparischen* und 3 der *antiphonalen*, 4 bezeichnet den Kontakion-, 5 den Gloria- und 6 den Katabasia-Gesang.⁶²

⁶⁰ Perković-Radak, *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 28.

⁶¹ Hierbei handelt es sich um den Kondakion-, den Gloria- sowie den Katabasia-Gesang usw. Perković vermeidet aus Gründen der Übersicht eine weitere detaillierte Unterteilung, auch wenn diese viel präziser wäre. Perković-Radak, *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 28.

⁶² Perković-Radak, *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 29.

Табела I	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
На Господи возвах, догматик	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.
На стиховње, богородичан	2.	3.	1.	3.	2.	2.	1.	3.
Тропар, богородичан	2.	2.	1.	2.	2.	2.	1.	2.
Бог Господ	2.	2.	1.	2.	2.	2.	1.	2.
Сједални	2.	2.	1.	2.	2.	2.	1.	2.
Степена	2.	3.	1.	3.	2.	2.	1.	3.
Прокимен	2.	3.	1.	3.	2.	2.	1.	3.
Всјакоје диханије	2.	3.	1.	3.	2.	2.	1.	3.
Припеви по VIII песми канона	2.	3.	1.	3.	2.	2.	1.	6.
На Хвалите	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.
Богородичан	2.	3.	1.	3.	2.	2.	1.	3.
Јеванђелска стихира	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.
Велико славословље	2.	3.	1.	3.	2.	5.	1.	3.
Тропар	2.	3.	1.	3.	2.	2.	1.	3.
Блажена	2.	3.	1.	3.	2.	2.	1.	3.
Кондак	2.	2.	4.	2.	2.	2.	1.	2.
Прокимен апостола	2.	3.	1.	3.	2.	2.	1.	2.
укупан број начина	2	3	2	3	2	3	1	4

Tabelle 1: Tabelle mit der genaueren Zahl von Tonweisen für jeden Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 29).

Die Tabelle von Perković macht somit deutlich, welche Gesangsform in welchem Ton am häufigsten vorkommt.

3.1.3. Abschnitte

Die formale Organisation der Melodie ist ein sehr wichtiges Charakteristikum des neuen serbischen Kirchengesangs. Jeder Gesang ist aus einer bestimmten Zahl der Abschnitte bzw. Melodieglieder zusammengesetzt, was nicht bedeutet, dass in jedem Ton oder jeder Tonweise die gleiche Zahl der Abschnitte vorkommt. Diese Melodieglieder bestimmen die textlichen Phrasen, die innerhalb eines Gesangs nicht immer gleich sind. Daher wiederholen sich manche Abschnitte nach bestimmten Regeln. Laut Perković gibt es ein bestimmtes Schema, nach dem sie sich die melodischen Teile im Karlowitzer-Gesang wiederholen.⁶³ In ihrer Publikation zeigt Petrović dies anhand einiger Beispiele und beschreibt die Schemata *ABA*, *AABA*, *ABCD*A usw.⁶⁴

Petar Bingulac zeigt, dass die Abschnitte immer in der gleichen Reihenfolge angeordnet sind, sodass die Sänger sich daran gewöhnen, in einer bestimmten Reihenfolge zu singen.⁶⁵

⁶³ Ebd., S. 134.

⁶⁴ Danica Petrović, „Srpsko pojanje u pisanom i usmenom predanju“, S. 263.

⁶⁵ Petar Bingulac, S. 371.

Perković aber stellt fest, dass dieses Schema im Osmoglasnik nicht durchgesetzt wird. So gibt es ihr zufolge einige Abweichungen: Melodieglieder wiederholen sich manchmal kontinuierlich, manche Abschnitte kommen vor, andere Hymnen fehlen wiederum.⁶⁶

Gercmans formuliert hierzu Folgendes:

„Dies bedeutet, dass die Aufgabe des Musikschöpfers darin bestand, ein neues Musikstück aus einer Reihe von Formeln zu ‚komponieren‘. Mit anderen Worten, sein Hauptziel war es, eine Art Mosaik zu konstruieren, das aus kurzen melodischen Fragmenten zusammengesetzt und jedes Mal an neue Wörter angepasst wurde. Obwohl Varianten von Formeln möglich waren, welche zwangsläufig im Zusammenhang mit einem neuen Text entstanden. Ihre Intonationsbasis blieb jedoch unverändert.“⁶⁷

So kann festgestellt werden, dass jeder Ton eine Reihe von melodischen Formeln, Tonreihen und charakteristischen Tönen hat, die diesen Ton erkennbar machen.⁶⁸

3.2. Grundcharakteristika der Töne

Ton I

Dieser Ton hat eine *melismatische* und *troparische* Tonweise.⁶⁹

Melismatische Tonweise

Ein Merkmal der *melismatischen* Tonweise ist die III. Stufe, in der sich Dur und Moll abwechseln. Laut Perković ist in manchen Tonweisen die sechste Dur-Stufe zu finden. Auch die erhöhte vierte Stufe findet sich in fast allen Aufzeichnungen des Osmoglasnik, und zwar immer in der Wechselnote *C-H-C*. Der Melodieambitus dieses Tons bewegt sich meist von *F* zu *D*.⁷⁰

⁶⁶ Siehe Perković, S. 134 – 135.

⁶⁷ Übersetzung der Verfasserin im Haupttext (Russisch: „Значит, задача создателя музыки сводилась к тому, чтобы из серии формул <<составить>> новое музыкальное произведение. Другим словами, основная его цель состояла в конструировании некой мозаики, собранной из коротких мелодических фрагментов, приспособленных каждый раз к новым словам, хотя возможны были варианты формул, каторы неизбежно возникали в связи с новым текстом. Однако их интонационная основа оставалась без изменений.“) Evgenij V. Gercman, *Vizantijskoe muzykoznanie* [Byzantinische Musikwissenschaft], Leningrad: Muzyka 1988, S. 26.

⁶⁸ Perković, S. 157.

⁶⁹ Ebd., S. 83.

⁷⁰ Ebd.

Die Initialtöne für den melismatischen ersten Ton sind am häufigsten in den Stufen I, II, IV und V notiert. Die melodische Dominante⁷¹ und der Finalton befinden sich in der zweiten Stufe. Das Intervall der Quarte bzw. der Sprung von der zweiten auf die fünfte Stufe ist charakteristisch für den melismatischen Ton I.⁷²

In der folgenden Tabelle sind die wichtigsten Informationen zu dieser Tonweise dargestellt⁷³:

Abschnitt	Initialis	Finalis	Ambitus der Melodie / Tonleiter	Melodische Dominante	Alterierte Stufen	Motivformel
A	(F), G, B, C	B	(F) G-C	B	(III ^b), IV [#]	
B	(F), G, A, B, (C)	G	(F) G-C (D)	C	III ^b , IV [#]	
C	(F), G, (A), B, (C)	G	F-B (E, Des, D)	G	III ^b	
F	(F), G, (A), B, C	G	(E)	C	III ^b , IV [#]	

Tabelle 2: Tabelle mit Abschnitten, Initialtönen, Finaltönen, Melodieambitus, melodischen Dominanten, alterierten Stufen und Motivformeln für den melismatischen I. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 85, von der Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).

Troparische Tonweise

Im Vergleich zum melismatischen I. Ton gibt es beim troparischen I. Ton die erniedrigte dritte Stufe nicht, und sein Melodieambitus ist größer und befindet sich im Rahmen der Septime, zwischen der I. und der erniedrigten VII. Stufe.

Der Initialton für den troparischen I. Ton ist die fünfte Stufe, im Lobesgesang kann sich der Initialton jedoch auch auf der zweiten Stufe befinden. In diesem Fall kommt es zu einem Sprung von der zweiten auf die fünfte Stufe. Die Finaltöne und die melodische Dominante

⁷¹ Die melodische Dominante bezieht sich auf den Ton, der in einem Abschnitt am häufigsten wiederholt wird.

⁷² Perković-Radak, *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 84.

⁷³ Zur Veranschaulichung wird Perković' Tabelle, von der Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt, dargestellt; sie enthält Informationen über Abschnitte, Initialtöne, Finaltöne, Melodieambitus, melodische Dominante, alterierte Stufen und Motivformeln.

entsprechen hier denselben wie beim melismatischen I. Ton. Noch eine Ähnlichkeit mit dem melismatischen I. Ton ist das Intervall der Quarte bzw. der Sprung von der II. auf die V. Stufe.⁷⁴

Abschnitt	Initialis	Finalis	Ambitus der Melo- die / Ton- leiter	Melodische Dominante	Alterierte Stufen	Motivformel
A	F, (G, A, B), C	C	F-C (D, Es)	B, C	(III ^b), IV [#] , (VII ^b)	
A ₁	(G), C	C	(G) H-F (G)	C	IV [#] , VII ^b	
B	(F), (G), (A), B, C, D	G	(F) G-D (Es)	C	IV [#] , VII ^b	
C	G	G	D-A	G		

Tabelle 3: Tabelle mit Abschnitten, Initialtönen, Finaltönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alternierten Stufen und Motivformeln für den troparischen I. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 88, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die beiden Tonweisen, die für den I. Ton charakteristisch sind, einige gemeinsame Elemente aufweisen. Sie haben einen gemeinsamen Finalton und teilen die melodische Dominante der zweiten Stufe sowie die Initialtöne. Außerdem ist ihnen der Sprung der Quarte gemein.⁷⁵

Ton II

Im II. Ton gibt es drei Tonweisen: die melismatische, antiphonale und troparische.

Melismatische Tonweise

Für diese Tonweise sind vier Abschnitte charakteristisch (A, B, C und F), wobei sich die Abschnitte A und C wiederholen können, insbesondere im Hymnenzyklus *Stichera*

⁷⁴ Perković-Radak, *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 87.

⁷⁵ Ebd., S. 89.

Anastasima. Laut Perković' Analyse hat Abschnitt A den geringsten Grad an Fixiertheit und damit die größte Variantenanzahl. Abschnitt C ist ebenso variabel, aber etwas weniger, während die Abschnitte B und F kaum oder fast nicht variieren. Die Melodie bewegt sich im Ambitus einer Sexte oder Septime.⁷⁶ Weitere Merkmale der melismatischen Gesangsweise sind in Perković' Tabelle zu erkennen:

Abschnitt	Initialis	Finalis	Ambitus der Melodie / Tonleiter	Melodische Dominante	Alterierte Stufen	Motivformel
A	G, A/As, (C), (Des)	F	F-Des	As/A		
B	(F), (G), A/As (B)	As/A	(E) F-B (C)	As/A		
C	F, G, (As/A), (B), (C)	As/A	F-C (Des)	As/A		
F	F, As/A	As/A	F-Des	As/A		

Tabelle 4: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den melismatischen II. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 92, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).

Antiphonale Tonweise

Für die antiphonale Tonweise des II. Tons ist das Molldur bzw. Dur charakteristisch. Der Ambitus der Sexte oder Septime ist hier ebenso festzustellen. Initialis ist *F*, seltener *A*, Finalis ist auf *F* und die melodische Dominante ist die III. Stufe. Diese Tonweise enthält vier Abschnitte (A, B, C und D), wobei Abschnitt A der Finalabschnitt ist. Abgesehen davon folgt die Anordnung der Abschnitte keiner festen Reihenfolge. Es ist nicht ungewöhnlich, dass der Abschnitt C nach dem Abschnitt A vorkommt. D kommt nur am Anfang der Stichera oder des Gesangs vor und darauf folgt entweder der Abschnitt A oder B. In dieser Tonweise ist die Domination des Abschnittes A deutlich spürbar. Er kommt häufiger vor als alle

⁷⁶ Ebd. S. 91–92.

anderen Abschnitte zusammen. Die Formeln der Abschnitte sind weniger festgestellt als die Formeln der melismatischen Tonweise.⁷⁷

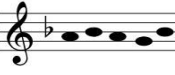
Abschnitt	Initialis	Finalis	Ambitus der Melodie / Tonleiter	Melodische Dominante	Alterierte Stufen	Motivformel
A	F, (G), A, (B, C)	F	F-C (Des)	A, B		
B	(F), (G), A, (B)	F	(E) F-B (C)	F		
C	F, A	B	F-C (Des)	A		
D	A, (B)	A	(F) G-B	A		

Tabelle 5: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den antiphonalen II. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 95, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).

Troparische Tonweise

Die Hymnen dieser Tonweise sind in Dur und ihre Initial- und Finaltöne stehen in der dritten Stufe. Der Aufbau beinhaltet diesmal drei Abschnitte (A, B und F), die sich nun in üblicher Weise abwechseln.⁷⁸

⁷⁷ Ebd. S. 93–95.

⁷⁸ Ebd. S. 96.

Abschnitt	Initialis	Finalis	Ambitus der Melo- die / Ton- leiter	Melodische Dominante	Alterierte Stufen	Motivformel
A	F, A, (B)	A	F-C	A		
A ₁	F, (G), A	A	(F) G-C (D)	A	(IV [#]), (VI ^b)	
B	G, A, (B), C, (D)	D	D-C (D)	A		
B ₁	G, A, (B), (C), (D)	D	D-C (D)	A		
C	(D), G	C	C-A (B)	G		
F	(G), A, (C)	F	(E) F-C (D)	A	(IV [#])	
						
F'	(G), A, D, C	F	(E) F-C (D)	A	(IV [#])	

Tabelle 7: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den III. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 100, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).

Kontakische Tonweise

Das Oster-Kontakion des III. Tons ist auf Durtonleiterbasis, bei der Modulationen nicht vorkommen. Der Melodieambitus ist die Sexte. In dieser Tonweise kommen die drei Abschnitte A, B und F jeweils hintereinander (nicht abwechselnd) vor.⁸¹

Abschnitt	Initialis	Finalis	Ambitus der Melodie / Tonleiter	Melodische Dominante	Alterierte Stufen	Motivformel
A	G, C	G	(F) G-C (D)	G	(III ^b)	
B	F	C	F-D	A		
F	F	F	F-C (D)	G	(IV [#])	

Tabelle 8: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den Kondakion des III. Tons (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 102, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).

Ton IV

Der vierte Ton beinhaltet drei Tonweisen: melismatische, antiphonale und troparische.

Melismatische Tonweise

Wie beim III. Ton, gibt es auch im vierten mehrere Varianten von Abschnitten. Da in dieser Arbeit nur Mokranjc' Osmoglasnik mit jenen von Perković analysierten Osmoglasnik verglichen werden, werden nur jene Abschnitte erwähnt, die in Mokranjac' Osmoglasnik vorkommen. Dabei handelt es sich um A, A₁, B, C und F. Abschnitt C ist seltener, ist aber für Mokranjc' Osmoglasnik charakteristisch. Er steht meistens am Anfang der Hymnen und wird in dessen Verlauf nicht wiederholt. Die anderen Abschnitte wechseln sich regelmäßig

⁸¹ Ebd. S. 101–102.

ab.⁸² Abschnitte A und F (und auch B) ähneln sich, da sie sich Finalis, Ambitus und melodische Dominante teilen.⁸³ Die anderen Merkmale sind in der Tabelle aufgeführt.

Abschnitt	Initialis	Finalis	Ambitus der Melodie / Tonleiter	Melodische Dominante	Alterierte Stufen	Motivformel
A	(G), A, (B), C	A	(F) G-C (D)	A	(IV [#])	
A ₁	F, G, A, C	A	F-C (D)	A		
B	(F), G, A, C, (D)	A	(F) G-D	C	IV [#]	
C	(F), (G), A, C	G	(F) G-C	C	(IV [#])	
D	G, A	C	G-Es	C		
F'	F	A	F-D (Es)	A, C		

Tabelle 9: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den melismatischen IV. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 104, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).

Antiphonale Tonweise

Bei der antiphonalen Tonweise gibt es zwei Abschnitte – A und B – wobei Abschnitt B die Rolle des Finalabschnittes hat. Bei den Hymnen wechseln sich die Abschnitte meist regelmäßig ab. Die Wiederholungen beider Abschnitte sind möglich. Es ist festzustellen, dass

⁸² Ebd. S. 103.

⁸³ Ebd. S. 105.

diese Tonweise eine große Anzahl von Initialtönen aufweist. Hier ist auch charakteristisch, dass die Grundformeln durch Verzierungen variieren.⁸⁴

Abschnitt	Initialis	Finalis	Ambitus der Melodie / Tonleiter	Melodische Dominante	Alterierte Stufen	Motivformel
A	G, A, (B), (C)	G	(F) G-C (D)	A, C	(IV [#])	
B (F)	F, G, A, B, C, (D)	A	F-D (Es)	A, C	IV [#]	

Tabelle 10: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den antiphonalen IV. Tons (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 107, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).

Troparische Tonweise

Die troparische Tonweise charakterisiert drei Abschnitte (A, B und F), die sich regelmäßig abwechseln, jedoch mit möglicher Wiederholung des Abschnitts A.⁸⁵

Abschnitt	Initialis	Finalis	Ambitus der Melodie / Tonleiter	Melodische Dominante	Alterierte Stufen	Motivformel
A	F, A/As, B	As/A	F-C (Des)	As/A		
B	(G), As, (B), C	F	F-C (Des)	As/A		
F	F, (G), (As/A), (B)	As/A	F-B (C)	As/A		

Tabelle 11Tabelle 11: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den troparischen IV. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 108, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).

⁸⁴ Ebd. S. 106–105.

⁸⁵ Ebd. S. 108.

Der ähnliche Melodieambitus, manche Initialtöne, die gleiche melodische Dominante und die gemeinsame Finalis führen zur Einheit des vierten Tons. Es kann festgestellt werden, dass es eine Ähnlichkeit zwischen dem Finalabschnitt der troparischen Tonweise und dem Abschnitt B der melismatischen Tonweise gibt. Darüber hinaus können die Abschnitte A₁ der melismatischen Tonweise und A der troparischen Tonweise verglichen werden.⁸⁶

Ton V

Im V. Ton gibt es zwei Tonweisen: melismatische und troparische.

Melismatische Tonweise

Für die Melodie dieser Tonweise ist eine Molltonleiterbasis charakteristisch, jedoch kann die dritte Stufe, wie im I. Ton, auch in einer Dur-Variante vorkommen. Neben dieser Alteration gibt es weitere, die in Tabelle 12 aufgeführt sind. Der Melodieambitus ist meistens eine Oktave und die hervorgehobenen Töne sind die I., II. und III. Stufe. Die Struktur besteht aus fünf Abschnitten und einer Variante (A, B, C, D, D₁ und F), die sich regelmäßig abwechseln. Ausnahmen bilden die Wiederholung von Abschnitt A zu Beginn mancher Stichera und während des Dogmatikons. Perković zufolge und anhand des Melodieambitus können die Abschnitte in zwei Gruppen eingeteilt werden: Einerseits gibt es Abschnitte, die den gesamten Melodieambitus abdecken – wie Abschnitt B und teilweise Abschnitt C – und andererseits die ‚hohen‘ Abschnitte, die sich zwischen der VII. oder I. und IV./V. Stufe bewegen.⁸⁷

⁸⁶ Ebd. S. 109.

⁸⁷ Ebd. S. 110.

Abschnitt	Initialis	Finalis	Ambitus der Melo- die / Ton- leiter	Melodische Dominante	Alterierte Stufen	Motivformel
A	F, (G), (As), (B)	F	(E) F-B (C)	As	IV [#]	
B	C, (Des), (E/Es), F, (G), B	C	C-B (C)	F		
C	C, F, (G), (A)	G	C-B	G		
D	F, (G), (B)	G	E-B (C)	G	(IV [#])	
D ₁	F, G, C	G	F-C (Des)	G	(III ^b), (IV [#])	
F'	G	G	E-B (C)	G	(IV [#])	

Tabelle 12: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den melismatischen V. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 111, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).

Troparische Tonweise

Im Vergleich zur melismatischen Tonweise ist der Melodieambitus hier etwas enger und umfasst meist nur eine Quinte. Wie die melismatische Tonweise, zeichnet sich die troparische Tonweise durch den Wechsel von großen und kleinen Terzen aus. Im Osmoglasnik von Mokranjac, aber auch im melismatischen V. Ton, gibt es ein orientalisches Tetrachord *G - As - H - C*. Diese Tonweise besteht aus vier Abschnitten (A, B, C und D). Neben dem üblichen Abschnittwechsel kommt es häufig vor, dass die Gesänge mit Abschnitt D beginnen, der sich während der Gesänge nicht wiederholt. Abschnitt B gilt als Finalabschnitt.⁸⁸

⁸⁸ Ebd. S. 113 – 114.

Abschnitt	Initialis	Finalis	Ambitus der Melodie / Tonleiter	Melodische Dominante	Alterierte Stufen	Motivformel
A	F, G, B, C	B	F-C	G, A, B	(III ^b)	
B	F, (G), (As/A) (B), (C)	G	F-C (Des/D)	G, As/A	(III ^b), (IV [#])	
C	(A), B	G	F-B	As/A	(III ^b), (IV [#])	
D	F, (G), B	F	(E) F-C	G, B	(IV [#])	

Tabelle 13: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den troparischen V. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 114, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).

Die Gemeinsamkeiten dieser zwei Tonweisen sind die Tonfolge, bestimmte charakteristische Töne, sowie die ähnliche Formel von Abschnitt B der melismatischen und von Abschnitt D der troparischen Tonweise.⁸⁹

Ton VI

Die Melodien des VI. Tons können in drei Tonweisen unterteilt werden: melismatische, troparische und doxologische.

Melismatische Tonweise

Die grundlegende Tonfolge des VI. Tons ist die Molltonleiter. Der Tonplan aller von Perković analysierten Osmoglasnik stimmt nicht überein.⁹⁰ Die Anzahl der Abschnitte dieser Tonweise übersteigt jene der anderen Tön: Hier sind sechs Grundabschnitte (A, B, C, D, E und F) und zwei Varianten (C' und E1) zu finden.⁹¹ Andere Eigenschaften dieser Tonweise sind in Tabelle 14 dargestellt.

⁸⁹ Ebd. S. 115.

⁹⁰ Siehe Perković-Radak, *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 115.

⁹¹ Ebd.

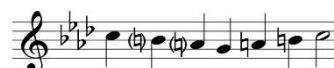
Abschnitt	Initialis	Finalis	Ambitus der Melo- die / Ton- leiter	Melodische Dominante	Motivformel
A	F, (As)	G	F-B (C)	G, As	
B	G	C	(G) A-Es	C	
C	(H), C, D, (Es)	C	(A) H-F	C	
C'	C, (Es)	C	(H) C-F (G)	C, Es	
D	(G), H, C, D	G	F/Fis-D (Es)	G, C	
E	C	G	C-D (Es)	G, C	
E ₁	(G), (H), C	C	(F) G-Es	G	
F	(H), C, D	C	(F) G-D (Es)	C	

Tabelle 14: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den melismatischen VI. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: *Muzika srpskog Osmoglasnika*, S. 118, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).

Troparische Tonweise

Die Tonleiter der troparischen Tonweise ist in Molldur. Auch hier stimmt der Tonplan in Perković' Osmoglasnik. Der Melodieambitus ist die Sexte. Im Vergleich zur melismatischen Tonweise gibt es hier nur drei Abschnitte (A, B und F), die sich nach dem üblichen Prinzip abwechseln, mit möglichen Wiederholungen der Abschnitte A und B.⁹²

Abschnitt	Initialis	Finals	Ambitus der Melodie / Tonleiter	Melodische Dominante	Alterierte Stufen	Motivformel
A	F, (G), (As/A) B, (C)	As/A	F-C (Des)	B		
B	F, (G), (As), B	F	F-C (Des)	As/A, B		
F	F, G, As/A, B, C	As/A	F-C (Des)	As/A, B		

Tabelle 15: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den troparischen VI. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 121, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).

Doxologische Tonweise

Bei dieser Tonweise ist der Tonplan variabel.⁹³ Im Osmoglasnik von Mokranjac handelt es sich um eine Dur-Basis. Was den Aufbau anbelangt, sind hier zwei Abschnitte vorhanden (A und F).⁹⁴

⁹² Ebd. S. 121.

⁹³ Siehe ebd. S. 122.

⁹⁴ Ebd.

Abschnitt	Initialis	Finals	Ambitus der Melodie / Tonleiter	Melodische Dominante	Alterierte Stufen	Motivformel
A	(E), F, (G), (A), (B)	G	(D, E) F-B (C)	A		
A ₁	(E), (F), (G), A, (B)	G	(D, E) F-B (C)	A		
B	(E), (F), G, (B)	F	E-B (C)	G		
C	G, A, B	F	(B) C-B (C)	G		
F	(F), (G), A, B	F	D-C	F		

Tabelle 17: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den VII. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 126, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).

Ton VIII

Für diesen Ton sind vier Tonweisen typisch: die melismatische, antiphonale, troparische und katabasische Tonweise.

Melismatische Tonweise

Diese Gruppe besteht aus vier Tonweisen (A, B, C und D) und zwei Varianten (A' und A1). Abschnitt B ist hierbei der letzte. Die Melodie dieser Tonweise ist in ihrer Struktur unregelmäßig, und Abschnitte C und D kommen selten vor, während sich Abschnitt A häufig wiederholt.⁹⁷

⁹⁷ Ebd. S. 127.

Abschnitt	Initialis	Finals	Ambitus der Melodie / Tonleiter	Melodische Dominante	Alterierte Stufen	Motivformel
A	(F), (G), A, (B), (C)	A	(F) G-C (D, Es, F)	C	IV [#]	
A'	F	A	F-C (D)	A, C		
A ₁	F, (G), A	A	F-C (D)	C	IV [#]	
B	(F), G, A, (B), C	F	F-C (D)	A, C	IV [#]	
C	E, F	F	D-A (B)	F		
D	F, A	E	F-D	C	(IV [#])	

Tabelle 18: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den melismatischen VIII. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 128, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).

Antiphonale Tonweise

Für die antiphonale Tonweise ist die Dur-Tonleiter charakteristisch, und die erniedrigte siebte Stufe weist auf einen mixolydischen Modus hin. Der Melodieambitus ist meist eine Sexte. Die Struktur der Melodien beinhaltet drei Abschnitte (A, B und C), wobei Abschnitt B der letzte ist. Wie bei der melismatischen Gesangsweise entspricht die Anordnung der Abschnitte nicht dem üblichen Prinzip der Gliederung der Tonweisen. Abschnitt C kommt in den Hymnen selten vor, und in jenen, in denen er vorkommt, ist seine Stelle nicht festgelegt.⁹⁸

⁹⁸ Ebd. S. 129.

Abschnitt	Initialis	Finals	Ambitus der Melodie / Tonleiter	Melodische Dominante	Alterierte Stufen	Motivformel
A	(F), A, (B)	G	(F) G-C (D)	B, C	IV [#]	
B	F, (G), A, (H), (C), (D)	F	F-D (Es)	A, C	IV [#]	
C	F, A, (C)	C	F-D (Es/E, F)	C	IV [#]	

Tabelle 19: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den antiphonalen VIII. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 130, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).

Troparische Tonweise

Der Melodieambitus des troparischen VIII. Ton ist die Septime. Im Gegensatz zu der melismatischen und antiphonalen Tonweise, gibt es bei den Melodien des troparischen VIII. Ton keine alterierte IV. Stufe. Die Melodie verfügt über zwei Abschnitte (A und B), wobei A der Finalabschnitt ist. Im Vergleich zu den anderen zwei Tonweisen, wechseln sich die Abschnitte hier regelmäßig ab.⁹⁹

Abschnitt	Initialis	Finals	Ambitus der Melodie / Tonleiter	Melodische Dominante	Alterierte Stufen	Motivformel
A	(C), E, F, G, (A)	F	C-B (C)	F	III ^b	
B	F, (G), A	G	F-B (C)	A		

Tabelle 20: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den troparischen VIII. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 131, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).

⁹⁹ Ebd. S. 130.

Katabasische Tonweise

Hierbei gibt es fünf Abschnitte (A, B, C, D und F), die nicht den üblichen Prinzipien folgen. Abschnitt D kommt selten vor. Die Formel dieser Tonweisen hat Ähnlichkeiten mit den anderen Tonweisen dieses Tons sowie mit anderen Tönen des Osmoglasniks.¹⁰⁰

Abschnitt	Initialis	Finals	Ambitus der Melodie / Tonleiter	Melodische Dominante	Alterierte Stufen	Motivformel
A	(C), F	D	(C) D-A	F		
B	E, (G)	C	C-B	F		
C	E	F	E-(A) B	F		
D	E, G, A	G	E-B	F		
F	F, A	F	F-B (C)	F		

Tabelle 21: Tabelle mit Abschnitten, Initialistönen, Finalistönen, Melodieambitus, melodischer Dominante, alterierten Stufen und Motivformeln für den katabasischen VIII. Ton (aus: Perković-Radak, Ivana: Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 132, von Verfasserin der Masterarbeit ins Deutsche übersetzt).

4. Die Aufzeichnungen des Osmoglasnik von Mokranjac, Čenejac und Resanovic

Da sich der Gesang von Ort zu Ort unterscheidet (das ist heute bei einigen Interpreten klar erkennbar, wobei die Unterschiede nicht drastisch sind), könnte auch die Gewohnheit bestimmter Melodien an bestimmten Orten Einfluss auf die Aufzeichnung des Osmoglasnik hatten. Das ist auch der Fall bei jenen Aufzeichnungen, die für diese Arbeit ausgewählt wurden. Sie sind zu verschiedenen Zeiten und an unterschiedlichen Orten aufgezeichnet: wie bereits erwähnt Mokranjac' und Čenejac' Osmoglasnik auf Kirchenslawisch und Resanovic'

¹⁰⁰ Ebd. S. 131–132.

auf Englisch. In diesem Kapitel geht es darum, wie diese Bearbeiter ihre Osmoglasnik aufzeichneten, wann sie entstanden, wer ihre Quellen für die Melodieaufzeichnung waren, und zu welchem Zweck sie sie verschriftlichte. Bearbeiter haben in den Vorworten ihrer Vertonungen bestimmte Erläuterungen gegeben. Mokranjac erklärte ausführlich, wie er diese Melodien aufschrieb und was ihm nicht gefiel bzw. was er ausließ, damit er einen reinen Gesang bekommt, ohne viele Verzeihungen in der Stimme zu haben. Mehr dazu und wie die beiden anderen Bearbeiter ihre Osmoglasnik vertonten, werden in diesem und im folgenden Kapitel mit Analyse erläutert.

4.1. Stevan Stojanović Mokranjac

Stevan Stojanović Mokranjac zeichnete seinen Osmoglasnik in westlicher Notation statt in Neumen auf. Er hatte hierfür keine Vorlage, sondern die Sänger¹⁰¹ sangen ihm vor. Sein erster Osmoglasnik wurde 1908¹⁰² in einem Buch veröffentlicht und Theologiestudierenden zur Verfügung gestellt.¹⁰³ Es war das erste Notenbuch für Kirchengesang an der Belgrader Theologischen Schule. In seinem Vorwort spricht Mokranjac von den wesentlichen Merkmalen des Osmoglasnik, wie der Tonweise, Ornamenten, Besonderheiten kirchlicher Modi usw. Mokranjac zufolge wurden die Töne damals selten sauber in ihrem Wert gesungen, jede Viertel und jede Achtel bot allerdings von Anfang an verschiedene Möglichkeiten einer verspielten Stimme oder für Vorschläge in der Stimme. Deswegen hieß es häufig: „Mit singender und schluchzender Stimme, mit singender und weinender Stimme, mit singender und lachender Stimme.“¹⁰⁴ Dies war der Grund, wieso Mokranjac in seinem Osmoglasnik die reine (saubere) Version aufnehmen wollte, ohne Triller, verspielte Stimme und Ornamente. Stattdessen schrieb er sie als reine Melodien auf, um die ursprüngliche Form so gut wie möglich zu erhalten. Außerdem schrieb er am Ende jeder Seite die Varianten auf, die er für wichtig hielt.¹⁰⁵ Es stellt sich die Frage, woher diese Verzierungen kommen bzw. woher sie bekannt waren. Egon Wellesz beschäftigt sich damit in seinen Artikeln *Das Serbische Oktoechos und die Kirchentöne* und *Die Struktur des serbischen Oktoechos*. Er weist auf die allgemeine Meinung hin, dass der Balkan christliche Kultur und Kunst aus

¹⁰¹ Einer der Sänger war Jovan Kostić. Stevan Stojanović Mokranjac, *Duhona muzika IV. Osmoglasnik*, priredila Danica Petrović, Beograd: Zavod za udžbenike 2013, S. VII.

¹⁰² Inzwischen gibt es fünf Auflagen. Evdokimova, „Osobennosti anglijskogo teksta v serbskom Osmoglasnike Nikoly Rezanoviča“, S. 331.

¹⁰³ Mokranjac, *Duhona muzika IV. Osmoglasnik*, S. XI–XIII.

¹⁰⁴ Mokranjac, *Srpsko narodno crkveno pojanje*, S. VII.

¹⁰⁵ Ebd., S. 3–4.

Byzanz erhielt. Neuere Forschungen zeigen jedoch, wie Wellesz bemerkt, dass die Wurzeln der frühchristlichen Kunst weiter östlich zu suchen seien und dass die wahren Zentren der Kultur die Städte Kleinasien, Syriens und Ägyptens seien. Der gesamte Brauch der Kirchentöne und Osmoglasnik verbreitete sich aus Westsyrien in der gesamten griechischen Welt. In der serbischen Osmoglasnik stellt er orientalische¹⁰⁶ Einflüsse fest, die aufgrund der Vergangenheit zwischen Serbien und dem ‚Orient‘ naheliegend ist. Der Erwerb orientalischer Kultur kann auch mit der ständigen Migration von Mönchen zwischen dem Balkan und Jerusalem verbunden sein. Er gibt an, dass auch andere orientalische Einflüsse möglich seien und dass man in der Balkankunst den Wegen folgen könne, die von Mesopotamien über Armenien, nördlich des Schwarzen Meeres und über Rumänien führten. Was die Musik selbst betrifft, so ist das, was Mokranjac dem Gesang entledigen wollte, typisch für orientalische Musik: viele Verzierungen, Triller, Vor- und Nachschläge sowie eine nasale Art mit Fistelstimme.¹⁰⁷

Mokranjac' Aufzeichnungen folgen dem natürlichen Rhythmus des Textes, und alle Lieder werden in *F* transponiert, um ein leichteres Lesen des Notentextes zu ermöglichen. Neben der Melodie und dem Rhythmus ist auch das Tempo von großer Bedeutung. In Mokranjac' Aufzeichnungen konnte in vielen Hymnen eine Tempobezeichnung auf Serbisch gefunden werden. Diese Tempobezeichnung kann jedoch auch auf eine ganze Gruppe von Hymnen angewendet werden. Sie war also nicht nur für ihn charakteristisch, sondern auch für seine Vorgänger. Mokranjac nützte eine freie Aufteilung der Metrik mit Taktstrichen an Phrasenenden. Da die Melodien des Osmoglasnik, genauso wie bei anderen Kirchenmelodien, der Metrik von Prosatexten folgen, passen sie nicht in die richtige metrische Aufteilung. Neben all diesen bereits erwähnten Komponenten ist aber auch die Anordnung der Hymnen der Osmoglasnik wichtig. Die Melodien sind nummeriert und folgen der liturgischen Reihenfolge.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Die Lexeme ‚Orient‘ und ‚orientalisch‘ werden in dieser Arbeit, mangels eines besseren Terminus, von Wellesz übernommen.

¹⁰⁷ Egon Wellesz, „Das Serbische Oktoechos und die Kirchentöne“, in: *Musica Sacra*, 50/2 (1917), Regensburg, S. 17–19. Egon Wellesz, „Die Struktur des serbischen Oktoechos“, *Zeitschrift für Musikwissenschaft II* (1919-1920), S. 141–142.

¹⁰⁸ Ebd., S. 4–5.

4.2. Branko Čenejac

Branko Čenejac zeichnete seinen Osmoglasnik Mitte des 20. Jahrhunderts auf, er wurde allerdings erst 2009 publiziert.¹⁰⁹

Folgender Brief beweist dass er als Vorlage für seinen eigenen Osmoglasnik jenen von Mokranjac verwendete:

„27. Oktober 1965 ist die Skizze des Osmoglasnik fertig und orientiert sich am Karlowitz-Gesang (es handelt sich um nichts anderes als Mokranjacs Aufzeichnungen mit der Verwendung der Varianten) und so kann auch meine Arbeit als gesungener (verzierter) Gesang betrachtet werden und enthält keine Abweichung von Mokranjac bzw. von dem, was mit einem wahren Volksgesang gemeint ist.“¹¹⁰

4.3. Nikola Resanovic

Der Osmoglasnik von Nikola Resanovic erschien 1983 und wurde im Jahr 2003 überarbeitet. Als Vorlage für seinen Osmoglasnik verwendete Resanovic den Osmoglasnik von Mokranjac.¹¹¹

5. Vergleich von Resanovic' und Čenejac' mit Mokranjac' Osmoglasnik

„Although the Mokranjac Osmoglasnik was the primary source of reference for my work, this volume should not be viewed as simply being an adaptation of the Mokranjac Osmoglasnik.“¹¹²

Aufbauend auf diesem Zitat stellt sich die Frage: Wenn Resanovic' Osmoglasnik nicht als eine einfache Adaption von Mokranjac verstanden werden soll, welche Unterschiede fallen auf welcher Ebene auf?

¹⁰⁹ Čenejac, *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas*, S. I.

¹¹⁰ Übersetzung der Verfasserin im Haupttext (Serbisch: „27. oktobar 1965. god. skica Osmoglasnika gotova po Karlovačkom napevu (ništa drugo nije nego Mokračevo zapisivanje uz korišćenje varijanti) i tako se i moj rad može smatrati samo raspjevanijim pojaњem, a nikako odstupanje od Mokračca t. j. od kako se misli «pravoг народног».“) Branko Čenejac, *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu. Osmoglasnik. V – VIII glas*, S. 129.

¹¹¹ Resanovic, Nikola: *About the Composer*, <<http://www.nikolaresanovic.com/Bio.index.html>>, letzter Zugriff: 19. 05. 2024.

¹¹² Resanovic, Nikola: *The Serbian Osmoglasnik (Book of Eight Tones)*, with English text, adaptation by Nikola Resanovic 1983, rev 2003, <<http://www.nikolaresanovic.com/Serbian-Osmoglasnik.index.html>>, letzter Zugriff: 19. 05. 2024, Preface.

Im Mittelpunkt dieses Kapitels stehen fünf Kategorien, die einem analytischen Vergleich von Mokranjac', Resanovic' und Čenejac' Osmoglasnik dienen. Dabei werden Aufbau, Sprache und Übersetzung, Melodie, Rhythmus und andere musikalische Merkmale analysiert. Ziel dieses Kapitels ist es aufzuzeigen, welche Unterschiede zwischen diesen drei Osmoglasnik bestehen und auf welcher Ebene.

5.1. Aufbau

Um den Aufbau des Osmoglasnik aller drei Bearbeiter deutlich zu machen, wird jeder Ton für jeden Gottesdienst jedes Bearbeiters unterteilt und niedergeschrieben. Jeder Unterschied wird mit einer Farbe markiert, damit er schnellstmöglich sichtbar ist. Neben dem folgenden Vergleich der Osmoglasnik sind den Tabellen noch Psalmen¹¹³ beigelegt. In der rechten Zeile wird der Text auf Englisch geschrieben, da dies in Resanovic' Osmoglasnik auch der Fall ist. In der linken Zeile bei den Hymnenzyklen sind zuerst die Namen der Hymnenzyklen in kirchenslawischer Sprache ersichtlich, sowie dieselben Titel auf Serbisch und dann beide Bezeichnungen in lateinischer Schrift transliteriert. Was die Transliteration betrifft, kann gesagt werden, dass Čenejac manchmal keine Bindestriche zwischen Wörtern schreibt und daher nicht verständlich ist, ob es sich um ein oder zwei Wörter bzw. um ein Präfix oder um eine Präposition handelt. Daher war es notwendig, beim Niederschreiben von Hymnen aus seinem Osmoglasnik zusätzlich die Schreibweise kirchenslawischer Wörter zu überprüfen. Der Aufbau des serbischen Osmoglasnik ist in Vesper, Matutin und Liturgie aufgeteilt (siehe Unterkapitel 2.3.), außerdem umfasst jeder Gottesdienst einige Hymnenzyklen. Jeder Hymnenzyklus enthält mehrere Gesänge. Allerdings stimmt die Gesamtzahl der Hymnen von Mokranjec, Čenejac und Resanović nicht überein. Jeder Ton in Mokranjac' Osmoglasnik enthält 41 Gesänge, Čenejac' 45 und Resanovic' 42.

Die auftretenden Unstimmigkeiten beziehen sich nicht nur auf eine Stimme, sondern auf alle acht. Der einzige Unterschied in allen Tönen zwischen Mokranjac' und Resanovic' Osmoglasnik in der Auswahl der Hymnen ist der Gesang Nr. 14. Während in Mokranjac' Osmoglasnik schon bei Nr. 14 die Troparion vorkommt, zeichnete Resanovic ein Theotokion und erst danach die Troparion auf (siehe Tabelle 22¹¹⁴). Wenn sich einerseits die Osmoglasnik von Mokranjec und Resanović und andererseits die Osmoglasnik von Čenejac

¹¹³ Der Titel der Hymne entspricht dem jeweiligen Psalmvers, dem er entnommen ist.

¹¹⁴ Als Beispiel wird Tabelle Nr. 22 angegeben. Wenn sich der Unterschied jedoch auf alle Töne und nicht nur auf einen bezieht, kann dieser Unterschied in den Tabellen eines anderen Tons gefunden werden.

angeschaut werden, kann festgestellt werden, dass in der Auswahl der Hymnen auch mehrere Unterschiede auffallen: Bei der Vesper stechen vier Hymnen ins Auge, die bei Mokranjac und Resanovic nicht vorkommen. Diese werden in Tabelle 22 von Nr. 9 bis Nr. 12 farblich hervorgehoben. Darüber hinaus ist bei Čenejac bei Nr. 18 ein *Theotokion* zu sehen, welches bei Mokranjac nicht vorkommt, aber das mit der Reihenfolge der Hymnen in Resanovic' ersten Ton übereinstimmt.

Bei der Matutin ist zu bemerken, dass Čenejac seine drei Antiphona als getrennte Gesänge bezeichnet bzw. unterschiedlich beziffert, was bei Mokranjac' und Resanovic' erstem Ton nicht der Fall ist (siehe Tabelle 23). Außerdem ist zu sehen, dass die Hymnen mit den Nummern 38 *Hvalite Jega v timpanje* und 39 *Vsjakoje dihanije* in Čenejac' Osmoglasnik vorkommen, in jenen von Mokranjac und Resanovic jedoch fehlen. Die Hymnen mit den Nummern 29 *Sotvorite vъ nichъ sudъ napisanъ* und 30 *Chvalite Boga vo svętychъ ego* in Mokranjacs erstem Ton bzw. 30 *To execute on them the judgement written* und 31 *Praise God in His sanctuary* bei Resanovic, fehlen wiederum in allen Tönen bei Čenejac. Die Hymnen von Čenejac mit den Nummern 36 und 37 stimmen mit den Hymnen Nummer 31 und 32 bei Mokranjac bzw. 32 und 33 bei Resanovic überein (siehe Tabelle 23).

Bei der Liturgie unterteilt Čenejac Nr. 43 (die Melodien für die Makarismen) in vier weitere Nummern, und zwar 43/I, 43/II, 43/III und 43/IV, anders als Mokranjac und Resanovic: Sie bezeichneten diese Hymnen mit verschiedenen Nummern (siehe Tabelle 24). Ein weiterer Unterschied sind die sogenannten *zwei Makarismen (auf alte Tonweise)*, die nur im I. Ton vorhanden sind. Dabei handelt es sich um Melodien für den Lobgesang in einer altertümlichen Tonweise, die Resanovic, aber auch Čenejac nicht aufzeichneten (siehe Tabelle 24).

Neben den oben genannten Unterschieden zwischen den einzelnen Gottesdiensten sind auch weitere Abweichungen zu beobachten. Wenn alle Töne betrachtet werden, kann festgestellt werden, dass sich alle drei Bearbeiter bei den *Stufengesängen* bzw. *Antiphonen* unterschiedlicher Formalia in Bezug auf deren Auflistung bedienen. Während sie bei Mokranjac mit griechischen Buchstaben angeordnet sind, verwendet Čenejac römische Ziffern und Resanovic lateinische Buchstaben (siehe Tabelle 23). Die erwähnten *Makarismen (auf alte Tonweise)* gibt es in Mokranjac' Osmoglasnik ab dem II. Ton bei der Liturgie nicht mehr. Darüber hinaus sind bei allen Tönen die Hymne Nr. 10 (Mokranjac) / 14 (Čenejac) / 10 (Resanovic) bei der *Aposticha* (Vesper), die Hymne Nr. 17 (Mokranjac) / 22 (Čenejac) / 18 (Resanovic) bei der *I. Stichologie Sedalen* (Matutin) und die Hymne Nr.

20 (Mokranjac) / 25(Čenejac) / 21 (Resanovic) bei der 2. *Stichologie Sedalen* (Matutin) unterschiedlich.

TON I								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
VESPER								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Na Gospodi vozzvach stichiry (1 – 8) Herr, ich rufe zu Dir Stichera	1	Gospodi vozzvachъ	1	Gospodi vozvah	Lord I call upon Thee (1 – 8) Aposticha Herr, ich rufe zu dir Stichera	1	Lord I call upon Thee	140. 1
	2	Da ispravitsę	2	Da ispravitsja		2	Let my prayer arise	140. 2
	3	Izvedi izъ temnicy	3	Izvedi iz temnici		3	Bring my soul out of prison	
	4	Mene ždut pravednicy	4	Mene ždut pravednici		4	The righteous await me	
	5	Izъ glubiny vozzvachъ	5	Iz glubini vozvah		5	Out of the depths I cry to Thee	129. 1
	6	Da bududъ uši tvoi	6	Da budut uši Tvoji		6	Let Thine ears be attentive	129. 2
	7	Ašte bezzakonię	7	Ašče bezzakonija		7	If Thou, Lord, should mark iniquities	129. 3
	8	Imene radi tvoego	8	Imene radi Tvojego		8	For Thy name's	129. 4
			9	Ot straži utrenija				
			10	Jako u Gospoda				
			11	Hvalite Gospoda				
			12	Jako utverdisja				
Dogmatik Dogmatikon	9	Dogmatik	13	Dogmatik	Dogmatikon	9		
Na stichovně stichiry (10 – 13) Aposticha	10	Strastiju tvoeju Hriste	14	Strastiju Tvojeju Hriste	Aposticha (10 – 14) Aposticha	10	O Christ, by Thy Passion	92. 6
	11	Gospodъ vocarisę	15	Gospod vocarisja		11	The Lord is King	92. 1a
	12	Ibo utverdi vseljennuju	16	Ibo utverdi vseljenuju		12	For He has established the world	92. 1b
	13	Domu tvoemu	17	Domu Tvojemu		13	Holiness befits Thy house	
			18	Bogorodičen		14	Theotokion	
Troparъ Troparion	14	Troparъ	19	Tropar	Troparion	15	Troparion	
Bogorodičenъ Malo slavoslovije, bogorodičan Theotokion	15	Bogorodičenъ	20	Bogorodičen	Hymn to the theotokos	16	Hymn to the theotokos	

Tabelle 22: Vergleich des I. Tons, Vesper (erstellt von der Verfasserin).

TON I								
TON I			ČENEJAC		RESANOVIC			
MATUTIN								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Bog Gospodъ Bog Gospod Gott ist der Herr	16	Bog Gospodъ	21	Bog Gospod	The Lord is God	17	The Lord is God	
Sědalъny po ā stichoslovii (17 – 19) Sjedalni po I stiosloviji 1. Stichologie Sedalen	17	Grobъ tvoj Spase	22	Grob Tvoj Spase	The first kathisma (18 – 20)	18	The soldiers who kept watch over Thy grave	
	18	Voskresni Gospodi Bože moj	23	Voskresni Gospodi Bože moj		19	Arise, O Lord ma God	9.32
	19	Slava i nyně	24	Slava i ninje		20	Glory	
Sědalъny po v stichoslovii (20 – 22) Sjedalni po II stiosloviji 2. Stichologie Sedalen	20	Ženy ko grobu pridoša	25	Ženi ko grobu pridoša	The second kathisma (21 – 23)	21	The women did proceed to the grave early	
	21	Ispověmšę tebě Gospodi	26	Ispovjemsja Tebje Gospodi		22	I will confess to Thee	9.1
	22	Slava i nyně	27	Slava i ninje		23	Glory	
Stepenna Stepena Stufengesänge	23	Antifonъ ā Antifonъ v Antifonъ g	28	Antifon I		24	The first antiphon, the second antiphon, the third antiphon	
			29	Antifon II				
			30	Antifon III				
Prokimenъ Prokimen Prokimenon	24	Prokimenъ	31	Prokimen na Jutrenju	Prokeimenon	25	Prokeimenon	
	25	Všekoe dychanie	32	Vsjakoje dihanije		26	Let every breath praise the Lord	150. 6
Po i pēsni kanona Priprevi po pesmi VIII kanona Kanon	26	Veličitъ duša moę Gospoda	33	Veličit duša moja Gospoda		27	My soul magnifies the Lord	
Na chvalitechъ stichiry (27 – 32) Na hvalite Stichera Anastasima	27	Všekoe dychanie	34	Vsjakoje dihanije	Verses of praise (28 – 33)	28	Let every breath praise the Lord	150 .6
	28	Chvalite ego vsi angeli ego	35	Hvalite Jego vsi angeli Jego		29	Praise Him all you angels of His	148. 2
	29	Sotvorite vъ nichъ sudъ napisanъ	36	Hvalite Jego nasilah Jego		30	To execute on them the judgement written	149. 9
	30	Chvalite Boga vo svętychъ ego	37	Hvalite Jego vo glasje trubnjem		31	Praise God in His sanctuary	150. 1
	31	Chvalite ego nasilachъ ego	38	Hvalite Jego v timpanje		32	Praise Him for His powers	150. 2
	32	Chvalite ego vo glasě trubnēmъ	39	Vsjakoje dihanije		33	Praise Him with trumpet sound	150. 3
I nyně I ninje, bogorodičan Theotokion	33	I nyně	40	I ninje, preblagoslovena	Theotokion	34	Theotokion	
Slavoslovie Veliko slavoslovlje Große Doxologie	34	Slavoslovie	41	Veliko Slavoslovije	The greate doxology	35	The greate doxology	
Troparъ Tropar Troparion	35	Troparъ	42	Vaskrsni tropar posle Slavoslovija	Troparion of the resurrection	36	Troparion	

Tabelle 23: Vergleich des I. Tons, Matutin (erstellt von der Verfasserin).

TON I								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
LITURGIE								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Blaženi (36 – 39) Blažena Makarismen	36	Blaženi milostivii	43/I	Blaženi milostivi		37	Blessed are the merciful	
	37	Blaženi čistii serdcemъ	43/II	Blaženi čisti serdcem		38	Blessed are the pure in heart	
	38	Blaženi mirotvorcy	43/III	Blaženi mirotvorci		39	Blessed are the peacemakers	
	39	Blaženi izgnani pravdy radi	43/IV	Blaženi izgnani pravdi radi		40	Blessed are those who are persecuted for righteousness sake	
Kondakъ Kondak Kontakion	40		44	Kondak	Kontakion	41		
Prokimenъ Prokimen Prokimenon	41		45	Prokimen apostola	Prokeimenon	42		
Dva „Blažena“ (po starom načinu) Zwei „Makarismen“ (auf alte Tonweise)		Blaženi milostivii						
		Blaženi čistii serdcemъ						

Tabelle 24: Vergleich des I. Tons, Liturgie (erstellt von der Verfasserin).

TON II								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
VESPER								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Na Gospodi vozzvach stichiry (1 – 8) Herr, ich rufe zu Dir Stichera	1	Gospodi vozzvachъ	1	Gospodi vozvah	Lord I call upon Thee (1 – 8) Aposticha	1	Lord I call upon Thee	140. 1
	2	Da ispravitsę	2	Da ispravitsja		2	Let my prayer arise	140. 2
	3	Izvedi izъ temnicy	3	Izvedi iz temnici		3	Bring my soul out of prison	
	4	Mene ždut pravednicy	4	Mene ždut pravednici		4	The righteous await me	
	5	Izъ glubiny vozzvachъ	5	Iz glubini vozvah	Herr, ich rufe zu dir Stichera	5	Out of the depths I cry to Thee	129. 1
	6	Da bududtъ uši tvoi	6	Da budut uši Tvoji		6	Let Thine ears be attentive	129. 2
	7	Ašte bezzakonię	7	Ašče bezzakonija		7	If Thou, Lord, should mark iniquities	129. 3
	8	Imene radi tvoego	8	Imene radi Tvojego		8	For Thy name's	129. 4
			9	Ot straži utrenija				
			10	Jako u Gospoda				
			11	Hvalite Gospoda				
			12	Jako utverdisja				
Dogmatik Dogmatik	9	Dogmatik	13	Dogmatik	Dogmatikon	9	Dogmatikon	
Na stichovně stichiry (10 – 13) Aposticha	10	Voskresenie tvoe Hriste Spase	14	Voskresenije Tvoje Hriste Spase	Aposticha (10 – 14) Aposticha	10	Thy Resurrection	92. 6
	11	Gospodъ vocarisę	15	Gospod vocarisja		11	The Lord is King	92. 1a
	12	Ibo utverdi vseljennuju	16	Ibo utverdi vseljenuju		12	For He has established the world	92. 1b
	13	Domu tvoemu	17	Domu Tvojemu		13	Holiness befits Thy house	
			18	Bogorodičen		14	Theotokion	
Трoпаръ Troparion	14	Трoпаръ	19	Tropar	Troparion	15	Troparion	
Богородиченъ Malo slavoslovje, bogorodičan Theotokion	15	Bogorodičenъ	20	Bogorodičen	Hymn to the theotokos	16	Hymn to the theotokos	

Tabelle 25: Vergleich des II. Tons, Vesper (erstellt von der Verfasserin).

TON II								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
MATUTIN								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Bog Gospodъ Bog Gospod Gott ist der Herr	16	Bog Gospodъ	21	Bog Gospod	The Lord is God	17	The Lord is God	
Sědaly ny po ā stichoslovii (17 – 19) Sjedalni po I stichosloviji 1. Stichologie Sedalen	17	Blagoobraznyj Iosifъ	22	Blagoobrazni Josif	The first kathisma (18 – 20)	18	The noble Joseph	
	18	Voskresni Gospodi Bože moj	23	Voskresni Gospodi Bože moj		19	Arise, O Lord ma God	9.32
	19	Slava i nyně	24	Slava i ninje		20	Glory	
Sědaly ny v stichoslovii (20 – 22) Sjedalni po II stichosloviji 2. Stichologie Sedalen	20	Kamenъ grobnyj	25	Kamen grobnij	The second kathisma (21 – 23)	21	Since Thou didst not prevent the sealing of the tomb	
	21	Ispověmsę tebě Gospodi	26	Ispovjemsja Tebje Gospodi		22	I will confess to Thee	9.1
	22	Slava i nyně	27	Slava i ninje		23	Glory	
Stepenna Stepena Stufengesänge	23	Antifonъ ā Antifonъ v Antifonъ g	28	Antifon I		24	The first antiphon, the second antiphon, the third antiphon	
			29	Antifon II				
			30	Antifon III				
Prokimenъ Prokimen Prokimenon	24	Prokimenъ	31	Prokimen na Jutrenju	Prokeimenon	25	Prokeimenon	
	25	Vsěkoe dychanie	32	Vsjakoje dihanije		26	Let every breath praise the Lord	150. 6
Po i pěsni kanona Priprevi po pesmi VIII kanona Kanon	26	Veličitъ duša moę Gospoda	33	Veličit duša moja Gospoda		27	My soul magnifies the Lord	
Na chvalitechъ stichiry (27 – 32) Na hvalite Stichera Anastasima	27	Vsěkoe dychanie	34	Vsjakoje dihanije	Verses of praise (28 – 33)	28	Let every breath praise the Lord	150 .6
	28	Chvalite ego vsi angeli ego	35	Hvalite Jego vsi angeli Jego		29	Praise Him all you angels of His	148. 2
	29	Sotvorite vъ nichъ sudъ napisanъ	36	Hvalite Jego nasilah Jego		30	To execute on them the judgement written	149. 9
	30	Chvalite Boga vo svętychъ ego	37	Hvalite Jego vo glasje trubnjem		31	Praise God in His sanctuary	150. 1
	31	Chvalite ego nasilachъ ego	38	Hvalite Jego v timpanje	32	Praise Him for His powers	150. 2	
	32	Chvalite ego vo glasě trubněmъ	39	Vsjakoje dihanije	33	Praise Him with trumpet sound	150. 3	
I nyně I ninje, bogorodičan Theotokion	33	I nyně	40	I ninje, preblagoslovena	Theotokion	34	Theotokion	
Slavoslovie Veliko slavoslovije Große Doxologie	34	Slavoslovie	41	Veliko Slavoslovije	The greate doxology	35	The greate doxology	
Troparъ Tropar Troparion	35	Troparъ	42	Vaskrsni tropar posle Slavoslovija	Troparion of the resurrection	36	Troparion	

Tabelle 26: Vergleich des II. Tons, Matutin (erstellt von der Verfasserin).

TON II								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
LITURGIE								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Blaženi (36 – 39) Blažena Makarismen	36	Blaženi milostivii	43/I	Blaženi milostivi		37	Blessed are the merciful	
	37	Blaženi čistii serdceŋ	43/II	Blaženi čisti serdceŋ		38	Blessed are the pure in heart	
	38	Blaženi mirotvorcy	43/III	Blaženi mirotvorci		39	Blessed are the peacemakers	
	39	Blaženi izgnani pravdy radi	43/IV	Blaženi izgnani pravdi radi		40	Blessed are those who are persecuted for righteousness sake	
Kondakъ Kondak Kontakion	40	Kondakъ	44	Kondak	Kontakion	41	Kontakion	
Prokimenъ Prokimen Prokeimenon	41	Prokimenъ	45	Prokimen apostola	Prokeimenon	42	Prokeimenon	

Tabelle 27: Vergleich des II. Tons, Liturgie (erstellt von der Verfasserin).

Auffällig ist, dass im III. Ton bei der Vesper bei der *Aposticha* die Hymne Nr. 10 mit dem gleichen Text wie im I. Ton *Strastiju tvojeju Hriste* sowohl bei Mokranjac als auch bei Čenejac (Hymne Nr. 14) beginnt, die Hymne bei Resanovic beginnt jedoch mit einem anderen Text *The sun was darkened by Thy passion*, der Sinn bleibt aber gleich (siehe Tabelle 28). Die einzige charakteristische Stelle für den III. Ton in Čenejac' Osmoglasnik ist bei der Liturgie die Hymne 44, die anders als bisher vertont ist. Hier kommt zuerst *Slava i ninje* und dann *Kontakion* (siehe Tabelle Nr. 30).

TON III								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
VESPER								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Na Gospodi vozzvach stichiry (1 – 8) Herr, ich rufe zu Dir Stichera	1	Gospodi vozzvachъ	1	Gospodi vozvah	Lord I call upon Thee (1 – 8) Aposticha	1	Lord I call upon Thee	140. 1
	2	Da ispravitsę	2	Da ispravitsja		2	Let my prayer arise	140. 2
	3	Izvedi izъ temnicy	3	Izvedi iz temnici		3	Bring my soul out of prison	
	4	Mene ždut pravednicy	4	Mene ždut pravednici		4	The righteous await me	
	5	Izъ glubiny vozzvachъ	5	Iz glubini vozvah	Herr, ich rufe zu dir Stichera	5	Out of the depths I cry to Thee	129. 1
	6	Da bududtъ uši tvoi	6	Da budut uši Tvoji		6	Let Thine ears be attentive	129. 2
	7	Ašte bezzakonię	7	Ašče bezzakonija		7	If Thou, Lord, should mark iniquities	129. 3
	8	Imene radi tvoego	8	Imene radi Tvojego		8	For Thy name's	129. 4
			9	Ot straži utrenija				
			10	Jako u Gospoda				
			11	Hvalite Gospoda				
			12	Jako utverdisja				
Dogmatik Dogmatik	9	Dogmatik	13	Dogmatik	Dogmatikon	9		
Na stichovně stichiry (10 – 13) Aposticha	10	Strastiju tvoeju Hriste	14	Strastiju Tvojeju Hriste	Aposticha (10 – 14) Aposticha	10	The sun was darkened by Thy passion	92. 6
	11	Gospodъ vocarišę	15	Gospod vocarisja		11	The Lord is King	92. 1a
	12	Ibo utverdi vseljennuju	16	Ibo utverdi vseljennuju		12	For He has established the world	92. 1b
	13	Domu tvoemu	17	Domu Tvojemu		13	Holiness befits Thy house	
			18	Bogorodičen		14	Theotokion	
Трoпаръ Troparion	14	Трoпаръ	19	Tropar	Troparion	15	Troparion	
Bogorodičєň Malo slavoslovije, bogorodičan Theotokion	15	Bogorodičєň	20	Bogorodičen	Hymn to the theotokos	16	Hymn to the theotokos	

Tabelle 28: Vergleich des III. Tons, Vesper (erstellt von der Verfasserin).

TON III								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
MATUTIN								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Bog Gospodъ Bog Gospod Gott ist der Herr	16	Bog Gospodъ	21	Bog Gospod	The Lord is God	17	The Lord is God	
Sědalny po ā stichoslovii (17 – 19) Sjedalni po I stiosloviji 1. Stichologie Sedalen	17	Hristosъ ot mertvychnъ vosta	22	Hristos ot mertvih vosta	The first kathisma (18 – 20)	18	Christ is risen from the dead	
	18	Voskresni Gospodi Bože moj	23	Voskresni Gospodi Bože moj		19	Arise, O Lord ma God	9.32
	19	Slava i nyně	24	Slava i ninje		20	Glory	
Sědalny po v stichoslovii (20 – 22) Sjedalni po II stihosloviji 2. Stichologie Sedalen	20	Ne izmėinago božestva	25	Ne iz mjenago božestva	The second kathisma (21 – 23)	21	Because of Thine unchangeable divinity	
	21	Ispovėmsę tebě Gospodi	26	Ispovjemsja Tebje Gospodi		22	I will confess to Thee	9.1
	22	Slava i nyně	27	Slava i ninje		23	Glory	
Stepenna Stepena Stufengesänge	23	Antifonъ ā Antifonъ v Antifonъ g	28	Antifon I		24	The first antiphon, the second antiphon, the third antiphon	
			29	Antifon II				
			30	Antifon III				
Prokimenъ Prokimen Prokimenon	24		31	Prokimen na Jutrenju	Prokeimenon	25		
	25	Vsěkoe dychanie	32	Vsjakoje dihanije		26	Let every breath praise the Lord	150. 6
Po i pėsnj kanona Priprevi po pesmi VIII kanona Kanon	26	Veličitъ duša moę Gospoda	33	Veličit duša moja Gospoda		27	My soul magnifies the Lord	
Na chvalitechъ stichiry (27 – 32) Na hvalite Stichera Anastasima	27	Vsěkoe dychanie	34	Vsjakoje dihanije	Verses of praise (28 – 33)	28	Let every breath praise the Lord	150. 6
	28	Chvalite ego vsi angeli ego	35	Hvalite Jego vsi angeli Jego		29	Praise Him all you angels of His	148. 2
	29	Sotvorite vъ nichъ sudъ napisanъ	36	Hvalite Jego nasilah Jego		30	To execute on them the judgement written	149. 9
	30	Chvalite Boga vo svętychnъ ego	37	Hvalite Jego vo glasje trubnjem		31	Praise God in His sanctuary	150. 1
	31	Chvalite ego nasilachъ ego	38	Hvalite Jego v timpanje		32	Praise Him for His powers	150. 2
	32	Chvalite ego vo glasě trubnėmъ	39	Vsjakoje dihanije		33	Praise Him with trumpet sound	150. 3
I nyně I ninje, bogorodičan Theotokion	33	I nyně	40	I ninje, preblasgoslovena	Theotokion	34	Theotokion	
Slavoslovie Veliko slavoslovije Große Doxologie	34	Slavoslovie	41	Veliko Slavoslovije	The greate doxology	35	The greate doxology	
Troparъ Tropar Troparion	35	Troparъ	42	Vaskrsni tropar posle Slavoslovija	Troparion of the resurrection	36	Troparion	

Tabelle 29: Vergleich des III. Tons, Matutin (erstellt von der der Verfasserin).

TON III								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
LITURGIE								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Blaženi (36 – 39) Blažena Makarismen	36	Blaženi milostivii	43/I	Blaženi milostivi		37	Blessed are the merciful	
	37	Blaženi čistii serdceṃъ	43/II	Blaženi čisti serdceṃ		38	Blessed are the pure in heart	
	38	Blaženi mirotoṃcy	43/III	Blaženi mirotoṃci		39	Blessed are the peacemakers	
	39	Blaženi izgnani pravdy radi	43/IV	Blaženi izgnani pravdy radi		40	Blessed are those who are persecuted for righteousness sake	
Kondakъ Kondak Kontakion	40	Kondakъ	44	Slava i ninje Kondak	Kontakion	41	Kontakion	
Prokimenъ Prokimen Prokimenon	41	Prokimenъ	45	Prokimen apostola	Prokeimenon	42	Prokeimenon	

Tabelle 30: Vergleich des III. Tons, Liturgie (erstellt von der Verfasserin).

Im IV. Ton kommt bei Čenejac zu Wiederholung der Hymnen 9–12. Er zeichnete sie als 9a, 10a, 11a und 12a. Darüber hinaus schreibt er vor diesen Varianten, dass es sich um „andere Gesänge zu einem ‚passenden‘ Gesang“¹¹⁵ handelt.

TON IV								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
VESPER								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Na Gospodi vozzvach stichiry (1 – 8) Herr, ich rufe zu Dir Stichera	1	Gospodi vozzvachъ	1	Gospodi vozvah	Lord I call upon Thee (1 – 8) Aposticha	1	Lord I call upon Thee	140. 1
	2	Da ispravitsę	2	Da ispravitsja		2	Let my prayer arise	140. 2
	3	Izvedi izъ temnicy	3	Izvedi iz temnici		3	Bring my soul out of prison	
	4	Mene ždut pravednicy	4	Mene ždut pravednici		4	The righteous await me	
	5	Izъ glubiny vozzvachъ	5	Iz glubini vozvah	Herr, ich rufe zu dir Stichera	5	Out of the depths I cry to Thee	129. 1
	6	Da bududтъ uši tvoi	6	Da budut uši Tvoji		6	Let Thine ears be attentive	129. 2
	7	Ašte bezzakonіę	7	Ašče bezzakonija		7	If Thou, Lord, should mark iniquities	129. 3
	8	Imene radi tvoego	8	Imene radi Tvojego		8	For Thy name's	129. 4
			9	От стражи утреня				
			10	Јако у Господа				
			11	Хвалите Господа				
			12	Јако utverdisja				
			9a	От стражи утреня				
			10a	Јако у Господа				
			11a	Хвалите Господа				
			12a	Јако utverdisja				
Dogmatik Dogmatikon	9	Dogmatik	13	Dogmatik	Dogmatikon	9		
Na stichovně stichiry (10 – 13) Aposticha	10	Gospodi, vozšedъ na krestъ	14	Gospodi, vozšed na krest	Aposticha (10 – 14) Aposticha	10	By ascending the Cross, O Lord	92. 6
	11	Gospodъ vocarišę	15	Gospod vocarisja		11	The Lord is King	92. 1a
	12	Ibo utverdi vseljennuju	16	Ibo utverdi vseljenuju		12	For He has established the world	92. 1b
	13	Domu tvoemu	17	Domu Tvojemu		13	Holiness befits Thy house	
			18	Богородичен		14	Theotokion	
Тропаръ Troparion	14	Тропаръ	19	Tropar	Troparion	15	Troparion	
Богородиченъ Malo slavoslovlje, bogorodičan Theotokion	15	Bogorodičenъ	20	Bogorodičen	Hymn to the theotokos	16	Hymn to the theotokos	

Tabelle 31: Vergleich des IV. Tons, Vesper (erstellt von der Verfasserin).

¹¹⁵ „Ostali pripevi na „podoben“ napev.“ Čenejac, *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas*, S. 97.

TON IV								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
MATUTIN								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Bog Gospodъ Bog Gospod Gott ist der Herr	16	Bog Gospodъ	21	Bog Gospod	The Lord is God	17	The Lord is God	
Sědalъny po ā stichoslovii (17 – 19) Sjedalni po I stichosloviji 1. Stichologie Sedalen	17	Vozzrěvše na grobnyj vhodъ	22	Vozrjevše na grobnij vhod	The first kathisma (18 – 20)	18	The myrrhbearing women glanced in to the entrance of the tomb	
	18	Vokresni Gospodi Bože moj	23	Vokresni Gospodi Bože moj		19	Arise, O Lord ma God	9.32
	19	Slava i nyně	24	Slava i ninje		20	Glory	
Sědalъny po v stichoslovii (20 – 22) Sjedalni po II stichosloviji 2. Stichologie Sedalen	20	Vokreslъ esi jěko bezsmertnyj ot groba	25	Vokresl jesi jako bezsmertnij ot groba	The second kathisma (21 – 23)	21	Thou didst rise from the Tomb, O Savior	
	21	Ispověmsę tebě Gospodi	26	Ispovjemsja Tebje Gospodi		22	I will confess to Thee	9.1
	22	Slava i nyně	27	Slava i ninje		23	Glory	
Stepenna Stepena Stufengesänge	23	Antifonъ ā Antifonъ v Antifonъ g	28	Antifon I		24	The first antiphon, the second antiphon, the third antiphon	
			29	Antifon II				
			30	Antifon III				
Prokimenъ Prokimen Prokimenon	24		31	Prokimen na Jutrenju	Prokeimenon	25		
	25	Vsěkoe dychanie	32	Vsjakoe dihanije		26	Let every breath praise the Lord	150. 6
Po i pěsni kanona Priprevi po pesmi VIII kanona Kanon	26	Veličitъ duša moę Gospoda	33	Veličit duša moja Gospoda		27	My soul magnifies the Lord	
Na chvalitechъ stichiry (27 – 32) Na hvalite Stichera Anastasima	27	Vsěkoe dychanie	34	Vsjakoe dihanije	Verses of praise (28 – 33)	28	Let every breath praise the Lord	150 .6
	28	Chvalite ego vsi angeli ego	35	Hvalite Jego vsi angeli Jego		29	Praise Him all you angels of His	148. 2
	29	Sotvorite vъ nichъ sudъ napisanъ	36	Hvalite Jego nasilah Jego		30	To execute on them the judgement written	149. 9
	30	Chvalite Boga vo světychъ ego	37	Hvalite Jego vo glasje trubnjem		31	Praise God in His sanctuary	150. 1
	31	Chvalite ego nasilachъ ego	38	Hvalite Jego v timpanje		32	Praise Him for His powers	150. 2
	32	Chvalite ego vo glasě trubněmъ	39	Vsjakoe dihanije		33	Praise Him with trumpet sound	150. 3
I nyně I ninje, bogorodičan Theotokion	33	I nyně	40	I ninje, preblagoslovena	Theotokion	34	Theotokion	
Slavoslovie Veliko slavoslovje Große Doxologie	34	Slavoslovie	41	Veliko Slavoslovije	The greate doxology	35	The greate doxology	
Troparъ Tropar Troparion	35	Troparъ	42	Vaskrsni tropar posle Slavoslovija	Troparion of the resurrection	36	Troparion	

Tabelle 32: Vergleich des IV. Tons, Matutin (erstellt von der Verfasserin).

TON IV								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
LITURGIE								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Blaženi (36 – 39) Blažena Makarismen	36	Blaženi milostivii	43/I	Blaženi milostivi		37	Blessed are the merciful	
	37	Blaženi čistii serdceŋ	43/II	Blaženi čisti serdceŋ		38	Blessed are the pure in heart	
	38	Блажѣни миротворцы	43/III	Blaženi mirotvorci		39	Blessed are the peacemakers	
	39	Blaženi izgnani pravdy radi	43/IV	Blaženi izgnani pravdi radi		40	Blessed are those who are persecuted for righteousness sake	
Kondakъ Kondak Kontakion	40	Kondakъ	44	Kondak	Kontakion	41	Kontakion	
Prokimenъ Prokimen Prokimenon	41	Prokimenъ	45	Prokimen apostola	Prokeimenon	42	Prokeimenon	

Tabelle 33: Vergleich des IV. Tons, Liturgie (erstellt von der Verfasserin).

TON V								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
VESPER								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Na Gospodi vozzvach stichiry (1 – 8) Herr, ich rufe zu Dir Stichera	1	Gospodi vozzvachъ	1	Gospodi vozvah	Lord I call upon Thee (1 – 8) Aposticha Herr, ich rufe zu dir Stichera	1	Lord I call upon Thee	140.1
	2	Da ispravitsę	2	Da ispravitsja		2	Let my prayer arise	140.2
	3	Izvedi izъ temnicy	3	Izvedi iz temnici		3	Bring my soul out of prison	
	4	Mene ždut pravednicy	4	Mene ždut pravednici		4	The righteous await me	
	5	Izъ glubiny vozzvachъ	5	Iz glubini vozvah		5	Out of the depths I cry to Thee	129.1
	6	Da bududъ uši tvoi	6	Da budut uši Tvoji		6	Let Thine ears be attentive	129.2
	7	Ašte bezzakonіę	7	Ašče bezzakonija		7	O thou, Lord, should mark iniquities	129.3
	8	Imene radi tvoego	8	Imene radi Tvojego		8	For Thy name's	129.4
			9	Ot straži utrenija				
			10	Jako u Gospoda				
			11	Hvalite Gospoda				
			12	Jako utverdisja				
Dogmatik Dogmatikon	9	Dogmatik	13	Dogmatik	Dogmatikon	9		
Na stichovně stichiry (10 – 13) Aposticha	10	Tebe, voploštenago Spasa Hrista	14	Tebe, vo ploščenago Spasa Hrista	Aposticha (10 – 14) Aposticha	10	We magnify Thee in songs of praise	
	11	Gospodъ vocarisę	15	Gospod vocarisja		11	The Lord is King	92.1a
	12	Ibo utverdi vseljennuju	16	Ibo utverdi vseljenuju		12	For He has established the world	92.1b
	13	Domu tvoemu	17	Domu Tvojemu		13	Holiness befits Thy house	
			18	Bogorodičen		14	Theotokion	
Тропаръ Troparion	14	Тропаръ	19	Tropar	Troparion	15	Troparion	
Bogorodičenъ Malo slavoslavlje, bogorodičan Theotokion	15	Bogorodičenъ	20	Bogorodičen	Hymn to the theotokos	16	Hymn to the theotokos	

Tabelle 34: Vergleich des V. Tons, Vesper (erstellt von der Verfasserin).

TON V								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
MATUTIN								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Bog Gospodъ Bog Gospod Gott ist der Herr	16	Bog Gospodъ	21	Bog Gospod	The Lord is God	17	The Lord is God	
Sědalъny po ā stichoslovii (17 – 19) Sjedalni po I stiosloviji 1. Stichologie Sedalen	17	Krestъ gospodenъ pochvalimъ	22	Krest Gospoden pohvalim	The first kathisma (18 – 20)	18	Let us venerate the Cross of the Lord	
	18	Voskresni Gospodi Bože moj	23	Voskresni Gospodi Bože moj		19	Arise, O Lord ma God	9.32
	19	Slava i nyně	24	Slava i ninje		20	Glory	
Sědalъny po v stichoslovii (20 – 22) Sjedalni po II stiosloviji 2. Stichologie Sedalen	20	Gospodi, po tridnevnomъ tvoemъ voskresenii	25	Gospodi po tri dnevnom tvojem voskreseniji	The second kathisma (21 – 23)	21	After Thy third day Resurrection, O Lord	
	21	Ispověmъ tebe Gospodi	26	Ispovjemsja Tebje Gospodi		22	I will confess to Thee	9.1
	22	Slava i nyně	27	Slava i ninje		23	Glory	
Stepenna Stepena Stufengesänge	23	Antifonъ ā Antifonъ v Antifonъ g	28	Antifon I		24	The first antiphon, the second antiphon, the third antiphon	
			29	Antifon II				
			30	Antifon III				
Prokimenъ Prokimen Prokimenon	24		31	Prokimen na Jutrenju	Prokeimenon	25		
	25	Všekoe dychanie	32	Vsjakoje dihanije		26	Let every breath praise the Lord	150.6
Po i pēsni kanona Priprevi po pesmi VIII kanona Kanon	26	Veličitъ duša moę Gospoda	33	Veličit duša moja Gospoda		27	My soul magnifies the Lord	
Na chvalitechъ stichiry (27 – 32) Na hvalite Stichera Anastasima	27	Všekoe dychanie	34	Vsjakoje dihanije	Verses of praise (28 – 33)	28	Let every breath praise the Lord	150.6
	28	Chvalite ego vsi angeli ego	35	Hvalite Jego vsi angeli Jego		29	Praise Him all you angels of His	148.2
	29	Sotvorite vъ nichъ sudъ napisanъ	36	Hvalite Jego nasilah Jego		30	To execute on them the judgement written	149.9
	30	Chvalite Boga vo svętychъ ego	37	Hvalite Jego vo glasje trubnjem		31	Praise God in His sanctuary	150.1
	31	Chvalite ego nasilachъ ego	38	Hvalite Jego v timpanje		32	Praise Him for His powers	150.2
	32	Chvalite ego vo glasě trubněmъ	39	Vsjakoje dihanije		33	Praise Him with trumpet sound	150.3
I nyně I ninje, bogorodičan Theotokion	33	I nyně	40	I ninje, preblagoslovena	Theotokion	34	Theotokion	
Slavoslovie Veliko slavoslovije Große Doxologie	34	Slavoslovie	41	Veliko Slavoslovije	The greate doxology	35	The greate doxology	
Troparъ Tropar Troparion	35	Troparъ	42	Vaskrsni tropar posle Slavoslovija	Troparion of the resurrection	36	Troparion	

Tabelle 35: Vergleich des V. Tons, Matutin (erstellt von der Verfasserin).

TON V								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
LITURGIE								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Blaženi – 39) Blažena Makarismen	36	Blaženi milostivii	43/I	Blaženi milostivi		37	Blessed are the merciful	
	37	Blaženi čistii serdceŋ	43/II	Blaženi čisti serdceŋ		38	Blessed are the pure in heart	
	38	Blaženi mirotvorcy	43/III	Blaženi mirotvorci		39	Blessed are the peacemakers	
	39	Blaženi izgnani pravdy radi	43/IV	Blaženi izgnani pravdi radi		40	Blessed are those who are persecuted for righteousness sake	
Kondakъ Kondak Kontakion	40	Kondakъ	44	Kondak	Kontakion	41	Kontakion	
Prokimenъ Prokimen Prokimenon	41	Prokimenъ	45	Prokimen apostola	Prokeimenon	42	Prokeimenon	

Tabelle 36: Vergleich des V. Tons, Liturgie (erstellt von der Verfasserin).

TON VI								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
VESPER								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Na Gospodi vozzvach stichiry (1 – 8) Herr, ich rufe zu Dir Stichera	1	Gospodi vozzvachъ	1	Gospodi vozvah	Lord I call upon Thee (1 – 8) Aposticha Herr, ich rufe zu dir Stichera	1	Lord I call upon Thee	140.1
	2	Da ispravitsę	2	Da ispravitsja		2	Let my prayer arise	140.2
	3	Izvedi izъ temnicy	3	Izvedi iz temnici		3	Bring my soul out of prison	
	4	Mene ždut pravednicy	4	Mene ždut pravednici		4	The righteous await me	
	5	Izъ glubiny vozzvachъ	5	Iz glubini vozvah		5	Out of the depths I cry to Thee	129.1
	6	Da bududtъ uši tvoi	6	Da budut uši Tvoji		6	Let Thine ears be attentive	129.2
	7	Ašte bezzakonię	7	Ašče bezzakonija		7	If Thou, Lord, should mark iniquities	129.3
	8	Imene radi tvoego	8	Imene radi Tvojego		8	For Thy name's	129.4
			9	Ot straži utrenija				
			10	Jako u Gospoda				
			11	Hvalite Gospoda				
			12	Jako utverdisja				
Dogmatik Dogmatikon	9	Dogmatik	13	Dogmatik	Dogmatikon	9		
Na stichovně stichiry (10 – 13) Aposticha	10	Voskresenіe tvoe Hriste Spase	14	Voskresenije Tvoje Hriste Spase	Aposticha (10 – 14) Aposticha	10	Thy Resurrection, O Christ our Savior	
	11	Gospodъ vocarișę	15	Gospod vocarisja		11	The Lord is King	92.1a
	12	Ibo utverdi vseljennuju	16	Ibo utverdi vseljenuju		12	For He has established the world	92.1b
	13	Domu tvoemu	17	Domu Tvojemu		13	Holiness befits Thy house	
			18	Bogorodičen		14	Theotokion	
Troparъ Troparion	14	Troparъ	19	Tropar	Troparion	15	Troparion	
Bogorodičenъ Malo slavoslovije, bogorodičan Theotokion	15	Bogorodičenъ	20	Bogorodičen	Hymn to the theotokos	16	Hymn to the theotokos	

Tabelle 37: Vergleich des VI. Tons, Vesper (erstellt von der Verfasserin).

TON VI								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
MATUTIN								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Bog Gospodъ Bog Gospod Gott ist der Herr	16	Bog Gospodъ	21	Bog Gospod	The Lord is God	17	The Lord is God	
Sědalny po ā stichoslovii (17 – 19) Sjedalni po I stiosloviji 1. Stichologie Sedalen	17	Grobu otverstu adu plačušusę	22	Grobu otverstu adu plačuščusja	The first kathisma (18 – 20)	18	When the tomb was opened hades did wail	
	18	Voskresni Gospodi Bože moj	23	Voskresni Gospodi Bože moj		19	Arise, O Lord ma God	9.32
	19	Slava i nyně	24	Slava i ninje		20	Glory	
Sědalny po v stichoslovii (20 – 22) Sjedalni po II stihosloviji 2. Stichologie Sedalen	20	Životъ vo grobě vozležaše	25	Život vo grobje vozležaše	The second kathisma (21 – 23)	21	Life was placed in a tomb	
	21	Ispověmę tebě Gospodi	26	Ispovjemsja Tebje Gospodi		22	I will confess to Thee	9.1
	22	Slava i nyně	27	Slava i ninje		23	Glory	
Stepenna Stepena Stufengesänge	23	Antifonъ ā Antifonъ v Antifonъ g	28	Antifon I		24	The first antiphon, the second antiphon, the third antiphon	
			29	Antifon II				
			30	Antifon III				
Prokimenъ Prokimen Prokimenon	24		31	Prokimen na Jutrenju	Prokeimenon	25		
	25	Vsękoe dychanіe	32	Vsjakoje dihanije		26	Let every breath praise the Lord	150.6
Po i pėsni kanona Priprevi po pesmi VIII kanona Kanon	26	Veličitъ duša moę Gospoda	33	Veličit duša moja Gospoda		27	My soul magnifies the Lord	
Na chvalitechъ stichiry (27 – 32) Na hvalite Stichera Anastasima	27	Vsękoe dychanіe	34	Vsjakoje dihanije	Verses of praise (28 – 33)	28	Let every breath praise the Lord	150.6
	28	Chvalite ego vsi angeli ego	35	Hvalite Jego vsi angeli Jego		29	Praise Him all you angels of His	148.2
	29	Sotvorite vъ nichъ sudъ napisanъ	36	Hvalite Jego nasilah Jego		30	To execute on them the judgement written	149.9
	30	Chvalite Boga vo svętychъ ego	37	Hvalite Jego vo glasje trubnjem		31	Praise God in His sanctuary	150.1
	31	Chvalite ego nasilachъ ego	38	Hvalite Jego v timpanje		32	Praise Him for His powers	150.2
	32	Chvalite ego vo glasě trubnēmъ	39	Vsjakoje dihanije		33	Praise Him with trumpet sound	150.3
I nyně I ninje, bogorodičan Theotokion	33	I nyně	40	I ninje, preblagoslovena	Theotokion	34	Theotokion	
Slavoslovіe Veliko slavoslovije Große Doxologie	34	Slavoslovіe	41	Veliko Slavoslovije	The greate doxology	35	The greate doxology	
Troparъ Tropar Troparion	35	Troparъ	42	Vaskrsni tropar posle Slavoslovija	Troparion of the resurrection	36	Troparion	

Tabelle 38: Vergleich des VI. Tons, Matutin (erstellt von der Verfasserin).

TON VI								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
LITURGIE								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Blaženi (36 – 39) Blažena Makarismen	36	Blaženi milostivii	43/I	Blaženi milostivi		37	Blessed are the merciful	
	37	Blaženi čistii serdcemъ	43/II	Blaženi čisti serdcem		38	Blessed are the pure in heart	
	38	Blaženi mirotvorcy	43/III	Blaženi mirotvorci		39	Blessed are the peacemakers	
	39	Blaženi izgnani pravdy radi	43/IV	Blaženi izgnani pravdi radi		40	Blessed are those who are persecuted for righteousness sake	
Kondakъ Kondak Kontakion	40	Kondakъ	44	Kondak	Kontakion	41	Kontakion	
Prokimenъ Prokimen Prokimenon	41	Prokimenъ	45	Prokimen apostola	Prokeimenon	42	Prokeimenon	

Tabelle 39: Vergleich des VI. Tons, Liturgie (erstellt von der Verfasserin).

TON VII								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
VESPER								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Na Gospodi vozzvach stichiry (1 – 8) Herr, ich rufe zu Dir Stichera	1	Gospodi vozzvachъ	1	Gospodi vozvah	Lord I call upon Thee (1 – 8) Aposticha Herr, ich rufe zu dir Stichera	1	Lord I call upon Thee	140. 1
	2	Da ispravitse	2	Da ispravitsja		2	Let my prayer arise	140. 2
	3	Izvedi izъ temnicy	3	Izvedi iz temnici		3	Bring my soul out of prison	
	4	Mene ždut pravednicy	4	Mene ždut pravednici		4	The righteous await me	
	5	Izъ glubiny vozzvachъ	5	Iz glubini vozvah		5	Out of the depths I cry to Thee	129. 1
	6	Da bududtъ uši tvoi	6	Da budut uši Tvoji		6	Let Thine ears be attentive	129. 2
	7	Ašte bezzakonije	7	Ašče bezzakonija		7	If Thou, Lord, should mark iniquities	129. 3
	8	Imene radi tvoego	8	Imene radi Tvojego		8	For Thy name's	129. 4
			9	Ot straži utrenija				
			10	Jako u Gospoda				
			11	Hvalite Gospoda				
			12	Jako utverdisja				
Dogmatik Dogmatikon	9	Dogmatik	13	Dogmatik	Dogmatikon	9		
Na stichovne stichiry (10 – 13) Aposticha	10	Voskreslъ esi izъ groba	14	Voskresl jesi iz groba	Aposticha (10 – 14) Aposticha	10	As the Savior of the world didst Thou arise from the	92. 6
	11	Gospodъ vocarise	15	Gospod vocarisja		11	The Lord is King	92. 1a
	12	Ibo utverdi vseljennuju	16	Ibo utverdi vseljenuju		12	For He has established the world	92. 1b
	13	Domu tvoemu	17	Domu Tvojemu		13	Holiness befits Thy house	
			18	Bogorodičen		14	Theotokion	
Troparъ Troparion	14	Troparъ	19	Tropar	Troparion	15	Troparion	
Bogorodičenъ Malo slavoslovlje, bogorodičan Theotokion	15	Bogorodičenъ	20	Bogorodičen	Hymn to the theotokos	16	Hymn to the theotokos	

Tabelle 40: Vergleich des VII. Tons, Vesper (erstellt von der Verfasserin).

TON VII								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
MATUTIN								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Bog Gospodъ Bog Gospod Gott ist der Herr	16	Bog Gospodъ	21	Bog Gospod	The Lord is God	17	The Lord is God	
Sъdalъny po а stichoslovii (17 – 19) Sjedalni po I stiosloviji 1. Stichologie Sedalen	17	Žiznъ vo grobѣ vozležaše	22	Žizan vo grobje vozležaše	The first kathisma (18 – 20)	18	Truly, Life was placed in the grave	
	18	Voskresni Gospodi Bože moj	23	Voskresni Gospodi Bože moj		19	Arise, O Lord ma God	9.32
	19	Slava i nynѣ	24	Slava i ninje		20	Glory	
Sъdalъny po v stichoslovii (20 – 22) Sjedalni po II stihosloviji 2. Stichologie Sedalen	20	Zapečatanu grobu životъ ot groba vozsielъ esi, Hriste Bože	25	Zapečatanu grobu život ot groba vozsijal jesi, Hriste Bože	The second kathisma (21 – 23)	21	While the tomb was sealed Thou didst shine forth with life, O Christ God	
	21	Ispovѣmsѣ teбѣ Gospodi	26	Ispovjemsja Tebje Gospodi		22	I will confess to Thee	9.1
	22	Slava i nynѣ	27	Slava i ninje		23	Glory	
Stepenna Stepena Stufengesänge	23	Antifonъ а Antifonъ v Antifonъ g	28	Antifon I		24	The first antiphon, the second antiphon, the third antiphon	
			29	Antifon II				
			30	Antifon III				
Prokimenъ Prokimen Prokimenon	24		31	Prokimen na Jutrenju	Prokeimenon	25		
	25	Vseкое dychanie	32	Vsjakoje dihanije		26	Let every breath praise the Lord	150. 6
Po i pѣsni kanona Priprevi po pesmi VIII kanona Kanon	26	Veličitъ duša moѣ Gospoda	33	Veličit duša moja Gospoda		27	My soul magnifies the Lord	
Na chvalitechъ stichiry (27 – 32) Na hvalite Stichera Anastasima	27	Vseкое dychanie	34	Vsjakoje dihanije	Verses of praise (28 – 33)	28	Let every breath praise the Lord	150. 6
	28	Chvalite ego vsi angeli ego	35	Hvalite Jego vsi angeli Jego		29	Praise Him all you angels of His	148. 2
	29	Sotvorite vъ nichъ sudъ napisanъ	36	Hvalite Jego nasilah Jego		30	To execute on them the judgement written	149. 9
	30	Chvalite Boga vo svętychъ ego	37	Hvalite Jego vo glasje trubnjem		31	Praise God in His sanctuary	150. 1
	31	Chvalite ego nasilachъ ego	38	Hvalite Jego v timpanje		32	Praise Him for His powers	150. 2
	32	Chvalite ego vo glasѣ trubnѣmъ	39	Vsjakoje dihanije		33	Praise Him with trumpet sound	150. 3
I nynѣ I ninje, bogorodičan Theotokion	33	I nynѣ	40	I ninje, preblagoslovena	Theotokion	34	Theotokion	
Slavoslovie Veliko slavoslovije Große Doxologie	34	Slavoslovie	41	Veliko Slavoslovije	The greate doxology	35	The greate doxology	
Troparъ Tropar Troparion	35	Troparъ	42	Vaskrsni tropar posle Slavoslovija	Troparion of the resurrection	36	Troparion	

Tabelle 41: Vergleich des VII. Tons, Matutin (erstellt von der Verfasserin).

TON VII								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
LITURGIE								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Blaženi (36 – 39) Blažena Makarismen	36	Blaženi milostivii	43/I	Blaženi milostivi		37	Blessed are the merciful	
	37	Blaženi čistii serdceŋ	43/II	Blaženi čisti serdceŋ		38	Blessed are the pure in heart	
	38	Blaženi mirotvorcy	43/III	Blaženi mirotvorci		39	Blessed are the peacemakers	
	39	Blaženi izgnani pravdy radi	43/IV	Blaženi izgnani pravdi radi		40	Blessed are those who are persecuted for righteousness sake	
Kondakъ Kondak Kontakion	40	Kondakъ	44	Kondak	Kontakion	41	Kontakion	
Prokimenъ Prokimen Prokimenon	41	Prokimenъ	45	Prokimen apostola	Prokeimenon	42	Prokeimenon	

Tabelle 42: Vergleich des VII. Tons, Liturgie (erstellt von der Verfasserin).

Zu Beginn dieses Unterkapitels wurde darauf hingewiesen, dass es hinsichtlich der Struktur keinen großen Unterschied zwischen den Osmoglasnik Mokranjac' und Resanovic' gibt. Bei der Vesper bei Resanovic ist jedoch noch eine Hymne im VIII. Ton ergänzt, und zwar die Hymne Nr. 15a *Troparion without elaborations*, die bei Čenejac und Mokranjac nicht niedergeschrieben ist.

Ein neues Material erscheint im VIII. Ton bei der Matutin bei allen drei Bearbeitern. Die Stufengesänge sind mit einer vierten Antiphon vertont. Diese vierte Antiphon listet Mokranjac mit dem vierten Buchstaben des griechischen Alphabets δ auf, Resanovic mit ausgeschriebener Zahl *vier*, während Čenejac sie mit der römischen Nummer *IV* beschriftet. Darüber hinaus führt Čenejac die Hymne als 30a und nicht als 31 an, obwohl er die anderen drei Hymnen immer getrennt mit unterschiedlichen Zahlen darstellt.

Bei der Liturgie im VIII. Ton gibt es bei Čenejac bei den Makarismen noch vier zusätzliche Hymnen, die bei Mokranjac und Resanovic nicht vorkommen. Das sind die Hymnen 43/V *Blaženi jeste jegda ponosjat vam*, 43/VI *Radujtesja i veselitesja*, 43/VII *Slava* und 43/VIII *I ninje*. Wie bisher auch führt er hierbei alle Makarismen unter der Nummer 43 an.

TON VIII								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
VESPER								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Na Gospodi vozzvach sčichiry (1 – 8) Herr, ich rufe zu Dir Stichera	1	Gospodi vozzvachъ	1	Gospodi vozvah	Lord I call upon Thee (1 – 8) Aposticha	1	Lord I call upon Thee	140. 1
	2	Da ispravitsę	2	Da ispravitsja		2	Let my prayer arise	140. 2
	3	Izvedi izъ temnicy	3	Izvedi iz temnici		3	Bring my soul out of prison	
	4	Mene ždut pravednicy	4	Mene ždut pravednici		4	The righteous await me	
	5	Izъ glubiny vozzvachъ	5	Iz glubini vozvah	Herr, ich rufe zu dir Stichera	5	Out of the depths I cry to Thee	129. 1
	6	Da bududtъ uši tvoi	6	Da budut uši Tvoji		6	Let Thine ears be attentive	129. 2
	7	Ašte bezzakonіę	7	Ašče bezzakonija		7	If Thou, Lord, should mark iniquities	129. 3
	8	Imene radi tvoego	8	Imene radi Tvojego		8	For Thy name's	129. 4
			9	Ot straži utrenija				
			10	Jako u Gospoda				
			11	Hvalite Gospoda				
			12	Jako utverdisja				
Dogmatik Dogmatik	9	Dogmatik	13	Dogmatik	Dogmatikon	9		
Na stichovně sčichiry (10 – 13) Aposticha	10	Vozšelъ esi na krestъ, Isuse	14	Vozšel jesi na krest, Isuse	Aposticha (10 – 14) Aposticha	10	Descending from heaven to ascend the Cross	92. 6
	11	Gospodъ vocarise	15	Gospod vocarisja		11	The Lord is King	92. 1a
	12	Ibo utverdi vseljennuju	16	Ibo utverdi vseljenuju		12	For He has established the world	92. 1b
	13	Domu tvoemu	17	Domu Tvojemu		13	Holiness befits Thy house	
			18	Bogorodičen		14	Theotokion	
Тропаръ Troparion	14	Troparъ	19	Tropar	Troparion	15		
					Troparion without elaborations	15a		
Богородиченъ Malo slavoslovije, bogorodičan Theotokion	15	Bogorodičenъ	20	Bogorodičen	Hymn to the theotokos	16	Hymn to the theotokos	

Tabelle 43: Vergleich des VIII. Tons, Vesper (erstellt von der Verfasserin).

TON VIII								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
MATUTIN								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Bog Gospodъ Bog Gospod Gott ist der Herr	16	Bog Gospodъ	21	Bog Gospod	The Lord is God	17	The Lord is God	
Sъdalъny po â stichoslovii (17 – 19) Sjedalni po I stiosloviji 1. Stichologie Sedalen	17	Voskreslъ esi izъ mertvychъ živote vsъchъ	22	Voskreslъ jesi iz mertvihъ živote vsjehъ	The first kathisma (18 – 20)	18	Thou hast risen from the dead, O Life of all	
	18	Voskresni Gospodi Bože moj	23	Voskresni Gospodi Bože moj		19	Arise, O Lord ma God	9.32
	19	Slava i nyně	24	Slava i ninje		20	Glory	
Sъdalъny po v stichoslovii (20 – 22) Sjedalni po II stihosloviji 2. Stichologie Sedalen	20	Čelovecy Spase grobъ tvoj zapečataša	25	Čelovjeci, Spase, grob tvoj zapečataša	The second kathisma (21 – 23)	21	Men did seal Thy tomb, O Savior	
	21	Ispověmsě tebě Gospodi	26	Ispovjemsja Tebje Gospodi		22	I will confess to Thee	9.1
	22	Slava i nyně	27	Slava i ninje		23	Glory	
Stepenna Stepena Stufengesänge	23	Antifonъ â Antifonъ v Antifonъ g Antifonъ d	28	Antifon I		24	The first antiphon, the second antiphon, the third antiphon, the fourth antiphon	
			29	Antifon II				
			30	Antifon III				
			30a	Antifon IV				
Prokimenъ Prokimen Prokimenon	24		31	Prokimen na Jutrenju	Prokeimenon	25		
	25	Vsёkoe dychanie	32	Vsjakoje dihanije		26	Let every breath praise the Lord	150. 6
Po i pёsni kanona Priprevi po pesmi VIII kanona Kanon	26	Veličitъ duša moę Gospoda	33	Veličit duša moja Gospoda		27	My soul magnifies the Lord	
Na chvalitechъ stichiry (27 – 32) Na hvalite Stichera Anastasima	27	Vsёkoe dychanie	34	Vsjakoje dihanije	Verses of praise (28 – 33)	28	Let every breath praise the Lord	150. 6
	28	Chvalite ego vsi angeli ego	35	Hvalite Jego vsi angeli Jego		29	Praise Him all you angels of His	148. 2
	29	Sotvorite vъ nichъ sudъ napisanъ	36	Hvalite Jego nasilah Jego		30	To execute on them the judgement written	149. 9
	30	Chvalite Boga vo svetychъ ego	37	Hvalite Jego vo glasje trubnjem		31	Praise God in His sanctuary	150. 1
	31	Chvalite ego nasilachъ ego	38	Hvalite Jego v timpanje		32	Praise Him for His powers	150. 2
	32	Chvalite ego vo glasě trubnēmъ	39	Vsjakoje dihanije		33	Praise Him with trumpet sound	150. 3
I nyně I ninje, bogorodičan Theotokion	33		40	I ninje, preblagoslovena	Theotokion	34		
Slavoslovie Veliko slavoslovje Große Doxologie	34		41	Veliko Slavoslovije	The greates doxology	35		
Troparъ Tropar Troparion	35		42	Vaskrsni tropar posle Slavoslovija	Troparion of the resurrection	36		

Tabelle 44: Vergleich des VIII. Tons, Matutin (erstellt von der Verfasserin).

TON VIII								
MOKRANJAC			ČENEJAC		RESANOVIC			
LITURGIE								
Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Hymnenzyklus	Hymnennummer	Titel der Hymnen	Psalm
Blaženi (36 – 39) Blažena Makarismen	36	Blaženi milostivii	43/I	Blaženi milostivi		37	Blessed are the merciful	
	37	Blaženi čistii serdceŋ	43/II	Blaženi čisti serdceŋ		38	Blessed are the pure in heart	
	38	Blaženi mirotvorcy	43/III	Blaženi mirotvorci		39	Blessed are the peacemakers	
	39	Blaženi izgnani pravdy radi	43/IV	Blaženi izgnani pravdi radi		40	Blessed are those who are persecuted for righteousness sake	
			43/V	Blaženi jeste jegda ponosjat vam				
			43/VI	Radujtesja i veselitesja				
			43/VII	Slava				
			43/VIII	I ninje				
Kondakъ Kondak Kontakion	40	Kondakъ	44	Kondak	Kontakion	41	Kontakion	
Prokimenъ Prokimen Prokeimenon	41	Prokimenъ	45	Prokimen apostola	Prokeimenon	42	Prokeimenon	

Tabelle 45: Vergleich des VIII. Tons, Liturgie (erstellt von der Verfasserin).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es bei den Vertonungen des Osmoglasnik durch alle drei Bearbeiter keine große Abweichung gibt. Zu Beginn wurde die genaue Anzahl der Lieder jedes Bearbeiters des Osmoglasnik angegeben, es scheint jedoch, als ob Čenejac' viel mehr Hymnen enthielt, da er einzelne Hymnen in mehrere Untergruppen einer Nummer unterteilte. Es kann festgestellt werden, dass jeder Ton jedes Bearbeiters konsistent ist und dass die Struktur mit kleinen Abweichungen, die in diesem Unterkapitel analysiert wurden, gleich aussieht. Das heißt, dass, wenn es einige Abweichungen gibt, wie zum Beispiel die Hymnennummern 9 bis 12 (*Ot straži utrenija / Jako u Gospoda / Hvalite Gospoda / Jako utverdisja*) bei der Vesper, die nur bei Čenejac vorhanden sind, kommen diese in allen acht Tönen vor. Was den Hymnenzyklus betrifft, folgt jedoch jeder Bearbeiter der Struktur des Osmoglasnik und es gibt hierbei keine Abweichungen.

5.2. Sprache und Übersetzung

In Bezug auf die Sprache lassen sich einige Unterschiede feststellen: Der Text in Mokranjac' Osmoglasnik ist auf Kirchenslawisch niedergeschrieben, ebenso Čenejac', allerdings mit zeitgenössischer serbischer Orthographie, während der Text von Resanovic' Osmoglasnik auf Englisch verfasst wurde. Warum Resanovic sich für eine Aufzeichnung in englischer Sprache entschied, lässt sich erklären: Im 20. Jahrhundert wanderten viele Serb*innen in englischsprachige Länder aus, am häufigsten in die USA, wobei sich kulturelle sowie religiöse Traditionen erhielten. Am Ende des 19. Jahrhunderts gab es eine serbische Kirchengemeinde in Kalifornien, im 20. Jahrhundert hatten sich in den USA und in Kanada drei Diözesen der serbisch-orthodoxen Kirche formiert. In den Pfarreien wurde Mokranjac' Osmoglasnik weiter gepflegt und als Grundlage des Gesangs verwendet. Mit der Zeit wurde es allerdings notwendig, die Texte aus dem Osmoglasnik ins Englische zu übersetzen. Das war mit einer Reihe von Problemen verbunden, da sich das Kirchenslawische vom Englischen stark unterscheidet und die Übersetzung somit eine Herausforderung darstellte. Der Initiator dieses Unterfangens war der Komponist Nikola Resanovic. Er wollte nicht zeitgleich sowohl die verbale als auch die musikalische Sprache ersetzen, da dies zu einem zu großen Traditionsbruch geführt hätte. So versuchte er die musikalische Seite des Osmoglasnik zu behalten bzw. den bestehenden serbischen Gesang mit einem englischen Text zu kombinieren. Resanovic half die Tatsache, dass es in Mokranjac' Osmoglasnik viele Gesangsvarianten einzelner melodischer Phrasen gibt. Manchmal ersetzte er eine Reihe grundlegender melodischer Formeln durch zusätzliche Varianten, die Moktanjac in seinem Osmoglasnik anbot. Evdokimova zufolge stimmen manche Gesangsphrasen mit jener aus Stefan Lastavicas¹¹⁶ Osmoglasnik überein, manche Formeln eher mit dem Karlowitzer Osmoglasnik wie z. B. mit dem Branko Cvejić¹¹⁷ und Nenad Barački¹¹⁸ Osmoglasnik. All diese Änderungen, die Resanovic unternahm, gehören zur traditionellen Variantenexistenz.¹¹⁹

¹¹⁶ Stefan Lastavica (1908–1966) war ein ostamerikanischer und kanadischer Bischof. Er war ein ausgezeichnete Sänger, begann sich mit melografischer Arbeit zu beschäftigen und beschloss, seinen Osmoglasnik 1951 zu veröffentlichen. Alla Alekseevna Evdokimova: „Ladovye osobennosti Osmoglasnika Stevana Lastavicy“ [„Merkmale des Osmoglasnik Stevan Lastavicas“], in: *Aktual'nye problemy vysšego muzykal'nogo obrazovaniya* 2/32 (2014), S. 3–8.

¹¹⁷ Erzpriester Branko Cvejić war Gymnasiallehrer und Gesangslehrer an der Theologischen Fakultät der Universität Belgrad. Branko Cvejić, *Karlovačko pojanje: Srbijak*, Beograd: Srpska Akademija Nauka i Umetnosti (Muzikološki Institut) 1970, S. I.

¹¹⁸ Nenad Barački (1878–1939) war ein serbischer Priester, Religionslehrer, Sänger und beschäftigte sich mit Melographie. Patriarch Moskovskij: „Barački“, in: *Pravoslavna Enciklopedija*, <<https://www.pravenc.ru/text/77520.html>>, letzter Zugriff: 19. 05. 2024.

¹¹⁹ Evdokimova, „Osobennosti anglijskogo teksta v serbskom Osmoglasnike Nikoly Rezanoviča“, S. 332.

Die Melodie sollte also bleiben, wie sie war. Die Änderungen bezogen sich auf den Text bzw. auf die Art und Weise der Übersetzungen ins Englische. Im Vorwort seines Osmoglasnik schrieb Resanovic dazu:

“The translations used came primarily from published sources available from the Orthodox Church in America and the Syrian Archdiocese.”¹²⁰

Für orthodoxe Gläubige war es früher spezifisch, die ‚höhere Welt‘ in einer besonderen ‚höheren Sprache‘ auszudrücken. So ist die kirchenslawische Sprache bekannt als heilige Sprache, die nur in Gottesdiensten verwendet wird. Sie hat zum Ziel, die Gemeinschaft mit dem Herrn darzustellen. Andererseits gibt es eine ‚niedrige Sprache‘, also eine Art Alltagssprache, die für diese Welt verwendet wird. Die Problematik bei der Übersetzung aus dem Kirchenslawischen ins Englische lag also auch darin, dass dem Englischen, wie anderen modernen Sprache, keine Heiligkeit zugesprochen wurde. Dem Übersetzer war es also wichtig, der Anrede dem Herrn gegenüber, eine heilige Konnotation zu geben, und verwendete hierfür altenglische Pronomen. Beispiele dafür sind Wörter wie *Thou* (< You) ‘Du’, *Thee* (< You) ‘Dich, Dir’, *Thy* (< Your) ‘Dein’ sowie das Word *Lord* ‘Herr’, das in der Anrede das kirchenslawische Lexem *gospodi* ersetzt.¹²¹

Beispiel 1 *Herr, ich rufe zu dir*

Als Beispiel für die Übersetzung ins Englische kann der Vers aus der Hymne *Herr, ich rufe zu dir* genommen werden:

„Gospodi vozzvachъ къ Tebѣ, uslyši mę, vonmi glasu molenię moego, vnegda vozzvati mi къ Tebѣ.“

„Lord, I call upon Thee, hear me! Receive the voice of my prayer when I call upon Thee!“

In der Übersetzung wird das Lexem *I* verwendet. Die Verwendung des Pronomens ‚ich‘, war für orthodoxe Gebete untypisch. Evdokimova zufolge gibt es in der Übersetzung von Resanovic die erhabene Anrede (*Lord* und *Thee*) und dann zweimal die Verwendung des Lexems *I*, die die ‚höhere Welt‘ darstellen soll. So bekommt der Text eine andere Bedeutung,

¹²⁰ Nikola Resanovic, *The Serbian Osmoglasnik (Book of Eight Tones)*, with English text, adaptation by Nikola Resanovic 1983, rev 2003, <<http://www.nikolaresanovic.com/Serbian-Osmoglasnik.index.html>>, letzter Zugriff: 19. 05. 2024, S. II.

¹²¹ Evdokimova, „Osobennosti anglijskogo teksta v serbskom Osmoglasnike Nikoly Rezanoviča“, S. 332.

obwohl nur eine minimal andere Melodie als bei Mokranjac' Osmoglasnik verwendet wird. Das Pronomen *I* erklingt nicht nur nach dem Lexem *Lord*, Resanovic verwendet außerdem die gleiche melodische Phrase. Solche ‚Gleichsetzungen‘, wie sie Evdokimova nennt, sind ein Phänomen, das in Mokranjac' Osmoglasnik nicht vorstellbar wäre.¹²²

SERBIAN OSMOGLASNIK - TONE 8

VESPERS

LORD I CALL UPON THEE

Adaptation by
Nikola Resanovic

1. 

Abbildung 3: *Lord, I call upon Thee* im achten Ton (aus: Resanovic, Nikola: *The Serbian Osmoglasnik, tone 8*, S. 289).

¹²² Ebd, S. 332–333.

Гласъ ѿ На Велицѣи Вечѣрни.

Изъ Господи воззвахъ стѣхирѣ.



Abbildung 4: *Gospodi, vozzvachъ къ Tebe* im achten Ton
(aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: *Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 251*).

Beispiel 2 Lobgesang

Im Vergleich zum Kirchenslawischen gibt es im Englischen eine feste Wortstellung. Das Subjekt steht an erster Stelle, dann folgen Prädikat, Objekt und Adverbialien. Diese strenge Wortstellung stellt eine spezielle Wechselwirkung zwischen Worten und Gesang her. Das heißt, dass in Resanovic' Osmoglasnik andere Wörter gesungen werden und es dadurch zu Verschiebungen der semantischen Akzente kommt. Ein Beispiel dafür sind die Lobgesänge. Hier wird der Vers von jedem und jeder Einzelnen im Namen aller in der Kirche Anwesenden gesungen:

„Slavlju Otca i Syna silu, i Svjatogo Duha poju vlastъ.“

„I glorify the power of the Father and the Son, I praise the authority of the Holy Spirit.“

In der Übersetzung ist diese einheitliche Stimme der Kirche zu spüren, die in kirchenslawischen Hymnen zu hören ist. Die bereits erwähnte strenge Wortstellung im Englischen wirkt sich somit auf die Beziehung zwischen Lexem und Gesang aus. Da

Resanovic den kirchenslawischen Text der englischen Sprache anpassen wollte und damit andere Wörter verwenden musste, kam es zu einer Verschiebung semantischer Akzente.¹²³ Mokranjac betonte das Lexem *gospod* 'Herr', Resanovic das Lexem *Soul*. Dass diese Wörter betont wurden, zeigt die Anzahl an Tönen. Die Tradition der Betonung von Schlüsselwörtern lässt sich auf das Mittelalter datieren und bleibt bis heute erhalten. Es gibt weitere Stellen in Resanovic' Osmoglasnik, die mit Mokranjac' Fassung nicht übereinstimmen.¹²⁴

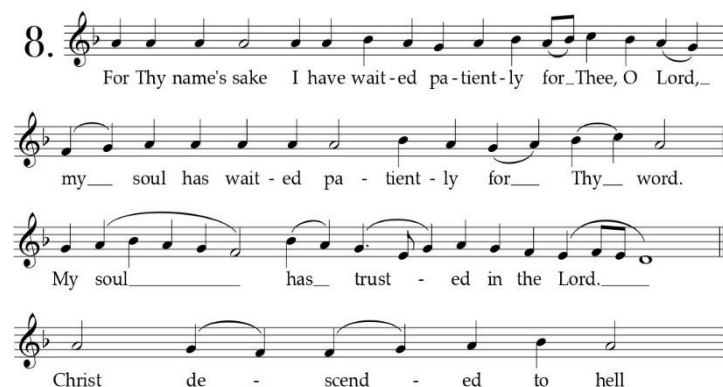


Abbildung 5: *For Thy name's* im dritten Ton (aus: Resanovic, Nikola: *The Serbian Osmoglasnik*, tone 3, S. 87).



Abbildung 6: *Imene radi tvojego* im dritten Ton (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: *Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik*, S. 73).

¹²³ Ebd. S. 333.

¹²⁴ Ebd.

Ein ähnliches Beispiel ist das Lexem *prison*, welches in Resanovics Gesang betont wird, während in Mokranjac' Hymnen die Lexeme *dušu* 'Seele' und *imeni Tvoemu* 'deinem Namen' betont werden. Außerdem ist ersichtlich, dass die unterschiedlichen Schlüsselwörter hervorgehoben sind und es damit wieder zu der Verschiebung semantischer Akzente kommt. Evdokimova führt in ihrem Artikel noch ein Beispiel an, das zeigt, dass die Variante aus Mokranjac' Hymne auch im russischen und bulgarischen Osmoglasnik zu finden ist.¹²⁵



Abbildung 7: *Bring my soul out of prison* im dritten Ton (aus: Resanovic, Nikola: *The Serbian Osmoglasnik*, tone 3, S. 84).

¹²⁵ Ebd. S. 334.



Abbildung 8: Izvedi izъ temnicy im dritten Ton (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 70).

Im bekannten russischen und bulgarischen Gesang werden nicht nur die gleichen Wörter hervorgehoben, sondern auch die Nutzung der gleichen melodischen Formeln. In Resanovic' Gesang wird auch der Satz *thanks to Thy Name* gesprochen, welcher bei Mokranjac' dem Lexem *Tvoemu* entspricht. Evdokimova kritisiert das Hervorheben des Lexems *prison* in der Hymne von Resanovic als Schlüsselwort, da diese Betonung sowohl im Osmoglasnik von Mokranjac als auch in der russischen und bulgarischen Tradition nicht vorgenommen wird. Bei Mokranjac wird das Lexem ‚dein‘ betont. Evdokimova bestreitet aber nicht die Tatsache, dass englische Wörter kürzer als kirchenslawische sind und es deswegen zur Reduzierung der Melodien in Resanovic' Osmoglasnik kommen musste. Resanovic kürzte nur die Anfangs- oder Mittelteile der Zeilen, bewahrte aber deren Endungen. Jene Art der Melodieänderungen ermöglicht es, bestimmte Zeilen trotz signifikanter Längenänderungen erkennbar zu machen.¹²⁶

¹²⁶ Ebd.

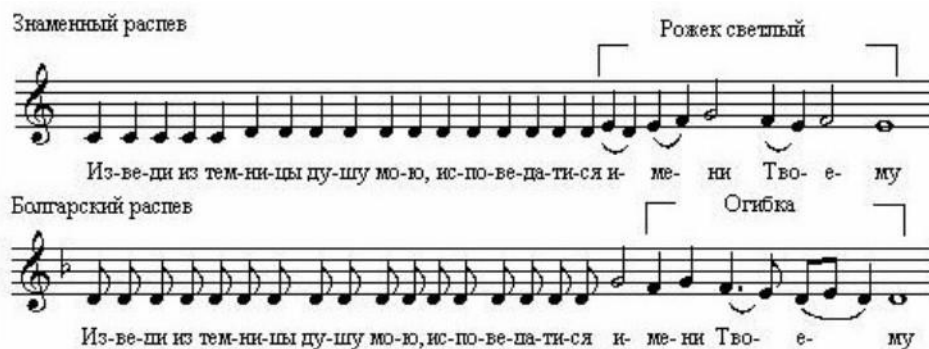


Abbildung 9: Izvedi izъ temnicy im dritten Ton aus dem russischen und bulgarischen Osmoglasnik

(aus: Evdokimova, Alla Alekseevna: „Osobennosti anglijskogo teksta v serbskom Osmoglasnike Nikolj Rezanoviča“, S. 334).

Die Anpassung der Melodie und des Textes betreffend, schreibt Resanovic Folgendes in seinem Vorwort:

„Serbian chant is therefore a living tradition; it was created for, adapted to, and nurtured by the word or text, and therefore, translation can only be its gain - never its loss! And so we approach the chant not as something rigid and immutable, but as something pliable and flexible; bending and wedding it to each ‘new’ text without fracturing its design or violating its motivic elements.“¹²⁷

Resanovic verletzte die Linienkonstruktion der Gesänge nicht und bewahrte die Melodielinien so weit es ihm möglich war. Die englische Sprache führte zu bedeutenden Änderungen im serbischen Gesang, die von Mokranjac in kirchenslawischer Sprache aufgezeichnet wurden. Evdokimova zufolge war Resanovic vom Impuls getrieben, die Gebetstexte für Menschen verständlich zu machen, die die ‚heilige Sprache‘ nicht beherrschten.¹²⁸ Sie führt aus:

„N. Resanovic' Osmoglasnik ist darum bemüht, Mokranjac orthodoxe Melodien zu bewahren und anzuerkennen, aber eine neue Version des serbischen Gesangs zu kreieren, die sich an Menschen richtet, für die Englisch bereits ihre Muttersprache geworden ist. Diese Version des serbischen Gesangs kann im Gegensatz zu jenen, die in Belgrad und Karlowitz geprägt wurden, nur bedingt als ‚fremd/ausländisch‘ bezeichnet werden, da die Pfarreien Serbiens der Sprache treu bleiben, die allen Slawen von den heiligen Brüdern Kyrill und Method vermacht wurde und die vor tausenden von Jahren als Tradition des Kirchengesangs geweiht wurde.“¹²⁹

¹²⁷ Resanovic, *The Serbian Osmoglasnik*, letzter Zugriff: 19. 05. 2024, Preface.

¹²⁸ Evdokimova, „Osobennosti anglijskogo teksta v serbskom Osmoglasnike Nikolj Rezanoviča“, S. 335.

¹²⁹ Übersetzung der Verfasserin im Haupttext („Поэтому при достаточно высокой степени сохранности и узнаваемости православных напевов, записанных Мокраняцем, Осмогласник Н. Резановича

5.3. Melodie

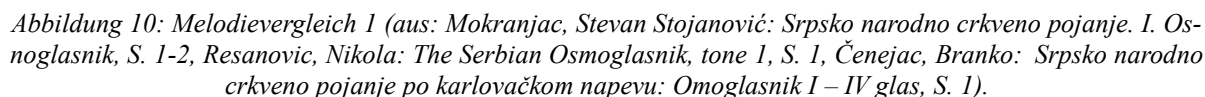
In der vorliegenden Untersuchung der Melodien von Mokranjac', Čenejac' und Resanovic' Osmoglasnik wird ein besonderer Fokus auf die melodische Struktur und deren Entwicklung gelegt. Dieses Unterkapitel widmet sich der Analyse und dem Vergleich der Melodiegestaltung in den Werken dieser drei Bearbeiter, die jeweils unterschiedliche historische und stilistische Kontexte repräsentieren. Ziel dieser Analyse ist es, ein umfassendes Verständnis der melodischen Eigenheiten und ihrer Bedeutung im Rahmen der serbischen Musikgeschichte zu gewinnen.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Tatsache, dass in Resanovic' Osmoglasnik und Čenejac' Osmoglasnik bestimmte melodische Abweichungen von Mokranjac' festzustellen sind. Diese Abweichungen sind teilweise durch den englischen Text in Resanovic' Osmoglasnik zu erklären, was auf die unterschiedliche sprachliche Struktur und Betonung zurückzuführen ist. Um festzustellen, ob die im Vergleich zum Osmoglasnik von Mokranjac' auftretenden Unterschiede bei Resanovic und Čenejac in Bezug auf die Formeln aus Unterkapitel 3.1.3. variieren, wird versucht herauszufinden, zu welchen Formeln die Hymnen gehören.

Ein konkretes Beispiel hierfür ist die Stelle, an der Mokranjac im I. Ton bei der Hymne *Gospodi vozzvach* den Ton C verwendet hat. An derselben Stelle nutzen Resanovic und Čenejac jedoch die Töne C-D. Doch in diesem Beispiel wird deutlich, dass die veränderte Melodie in Resanovic' Osmoglasnik nicht allein auf den Text zurückzuführen ist, da ähnliche Veränderungen auch in Čenejac' Osmoglasnik zu finden sind.

представляет собой новый вариант сербского пения, ориентированный на людей, для которых английский язык, видимо, уже стал родным. Этот вариант сербского пения, в отличие от белградского и карловацкого, можно условно назвать «зарубежным», поскольку приходы Сербии сохраняют верность языку, завещанному всем славянам святыми братьями Кириллом и Мефодием, и освященному тысячелетней традицией церковного пения.“) Evdokimova, „Osobennosti anglijskogo teksta v serbskom Osmoglasnike Nikoly Rezanoviča“, S. 335.

I. Ton *Gospodi vozzvachъ*



Wenn man sich die Formel des ersten Abschnitts (A) des I. melismatischen Tons ansieht (siehe S. 32), kann man feststellen, dass die Melodie dieser Hymne mit diesem Abschnitt (A) beginnt. Obwohl die Formel mit dem Ton *B* beginnt, kann man erkennen, dass es auch möglich ist, die Melodie mit dem Ton *C* zu beginnen. Angesichts der Tatsache, dass die in der Formel gefundenen Töne bei allen drei Bearbeitern vorkommen, kann festgestellt werden, dass es sich hierbei um eine kleine Abweichung von Mokranjac' geschriebener Melodie handelt, lediglich um eine Verzierung bzw. um eine Wechselnote.

Auch bei einem weiteren Beispiel, dem I. Ton der Hymne *Da ispravitsë*, kann dasselbe Phänomen beobachtet werden. Mokranjac verwendet eine bestimmte melodische Linie, die bei Resanovic und Čenejac eine abgewandelte Form annimmt. Diese Veränderungen sind nicht auf den Text zurückzuführen, sondern auf die unterschiedlichen kompositorischen Ansätze der beiden Komponisten.

I. Ton *Da ispravitsę*

Abbildung 11: Melodievergleich 2 (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 2, Resanovic, Nikola: The Serbian Osmoglasnik, tone I, S. 1-2, Čenejac, Branko: Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas, S. 1-2).

89

Beispiel 4

I. Ton *Da ispravitsę*

1

Mokranjac	Resanovic

Abbildung 12: Melodievergleich 3 (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: *Srpsko narodno crkveno pojanje*. I. Osnoglasnik, S. 2, Resanovic, Nikola: *The Serbian Osmoglasnik*, tone 1, S. 1-2).

Obwohl die Melodie in diesem Beispiel im Vergleich zu den vorherigen Beispielen stärker verändert ist, ist zu erkennen, dass Resanovic auch den Tönen der Formel von Abschnitt B des I. melismatischen Tons folgt (siehe S. 32). Was jedoch sowohl bei Mokranjec als auch bei Resanovic zu beobachten ist, ist, dass das Ende des Abschnitts dieser Hymne nicht ganz mit dem Ende der Formel I. Ton von Abschnitt B des Hymnus übereinstimmt, wobei jedoch zu beachten ist, dass Resanovic Mokranjec' Osmoglasnik als Vorlage verwendete. Die Formel endet mit den Tönen *A-B-A*, gefolgt von der Schlussnote G. Allerdings sind diese Töne in Resanovic' und Mokranjac' Hymne nicht zu finden.

Beispiel 3

I. Ton *Izvedi izъ temnicy*

Mokranjac	Resanovic	Čenejac
3. <i>Нз - бе - дѣ изъ тем - ни - цы дѣ - шѣ мо - ѡ,</i> <i>и - спо - ве - да - ти - са и - - ме - мо - тво - е - мо - шѣ.</i> <i>Бѣ - чѣр - ви - а - ни - ша мѡ - шѣ - темъ, при - ми, - сеа - ти ѡ</i> <i>Гѡ - - спо - - - ди, и по - дѣла нѣма -</i> <i>и - ста - ки - и - е - грѣ - хѡвѣ, ѡ - нов - е - дѣла - е - чи</i> <i>ѡ - клѡи - клѡи - - рѣ - ко - скре - се - ни - е.</i>	3. <i>Bring my soul out of pris - on</i> <i>that I may give thanks to Thy name.</i> <i>Ac - cept our even - ing prayers,</i> <i>O ho - ly Lord,</i> <i>and grant us re - mis - sion of our sins</i> <i>for Thou a - lone hast man - i - fest - ed</i> <i>the Res - ur - rec - tion un - to the world</i>	^{* Почетак до} 3. <i>Изведи изъ тем - ни - цы ду - шу мо - ѡ, и - спо - ве - да - ти - са</i> <i>и - - ме - ни тво - је - му. Ве - чер - ни -</i> <i>ја - на - ша мо - ли - ти при - ми. Сја - ти ѡ</i> <i>спо - - ди, и по - дѣла нам о - ставље - ни - је -</i> <i>грѣ - хѡв, ја - ко је - дин је - си - ја - вљѣ в мир -</i> <i>је - вос - кре - се - ни - је.</i>

Abbildung 13: Melodievergleich 3 (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: *Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 2-3*, Resanovic, Nikola: *The Serbian Osmoglasnik, tone 1, S. 2*, Čenejac, Branko: *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas, S. 2*).

Bei einem weiteren Vergleich zeigt sich, dass die Melodie in Resanovic' Osmoglasnik aufgrund des englischen Textes verändert wurde. Resanovic kürzt die Melodie, um sie besser an den englischen Text anzupassen. Trotz dieser Anpassungen könnte seine Melodie als eine Variation von Mokranjac' Originalmelodie betrachtet werden, wobei nur kleine Änderungen vorgenommen wurden. In Abbildung 13 links in Mokranjac' Osmoglasnik sind die gleichen Töne markiert, die Resanovic in seinem Osmoglasnik verwendet.

Im nächsten Beispiel in der Hymne *Bog Gospodъ* ist außerdem zu erkennen, dass Resanovic aufgrund des Textes die Melodie im Vergleich zu Mokranjac ändert. Es ist interessant, dass Resanovic auch den Ton *Es*, alterierte VII. Stufe verwendet, d. h. die Obergrenze des Ambitus, die weder Mokranjac noch Čenejac nutzen. Wenn der Abschnitt B des I. troparischen Tons von Mokranjac und Čenejac verglichen wird (siehe S. 33), fällt auf, dass sie sich melodisch stark von früheren Beispielen unterscheiden, da Čenejac seine Melodie anders niederschrieb.

Beispiel 5

I. Ton *Bog Gospodъ*



Abbildung 14: Melodievergleich 4 (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: *Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 12*).

Serbian Osmoglasnik - Tone I

15

MATINS

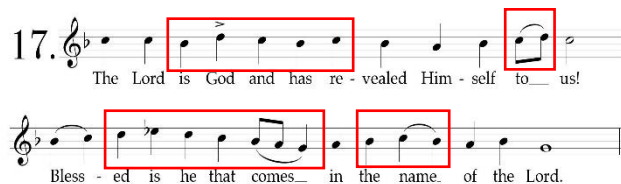


Abbildung 15: Melodievergleich 4 (aus: Resanovic, Nikola: *The Serbian Osmoglasnik, tone I, S. 15*).

I

Јуѿрење



Abbildung 16: Melodievergleich 4 (aus: Čenejac, Branko: *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas, S. 14*).

Das folgende Beispiel *Voskresenie tvoe Hrīste Spase* vom II. Ton zeigt im Großen und Ganzen, wie Resanovic und Čenejac die Melodie im Verhältnis zu Mokranjac' Melodie verkürzen. Dies ist im dritten Abschnitt von Resanovic (*F-G-A-B-G*) oder am Anfang des vierten Abschnitts von Čenejac (*B-B-C*) und von Resanovic (*C-C*) zu sehen. Darüber hinaus sind Töne zu beobachten, die bei Mokranjac nicht vorkommen, etwa die Töne *F-G* des zweiten Abschnitts von Resanovic' Hymne und der Ton *A* am Ende des vierten Abschnitts von Čenejac, der eher einer Verzierung dient.

Beispiel 6

II. Ton *Voskresenie tvoe Hrīste Spase*

Abbildung 17: Melodievergleich 5 (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: *Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osmoglasnik*, S. 42-43).

Abbildung 18: Melodievergleich 5 (aus: Resanovic, Nikola: *The Serbian Osmoglasnik, tone 2*, S. 50).

Abbildung 19: Melodievergleich 5 (aus: Čenejac, Branko: *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas*, S. 40).

Im folgenden Beispiel *Izvedi izъ temnicy* vom V. Ton muss darauf geachtet werden, dass Čenejac seine Melodie nicht in *F* schreibt, weshalb die Melodie einen Ton höher geschrieben

ist. In diesem Beispiel gibt es keine großen Unterschiede im Vergleich zum Osmoglasnik von Mokranjac, außer dass es mehrere Wechselnoten und Durchgänge gibt.

Beispiel 7

V. Ton *Izvedi izъ temnicy*



Abbildung 20: Melodievergleich 6 (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: *Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik*, S. 145).

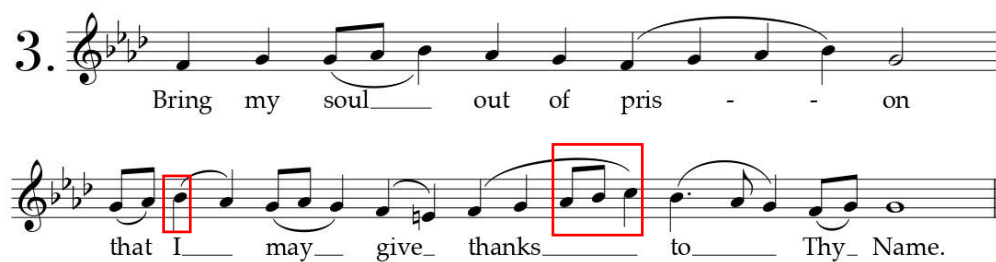


Abbildung 21: Melodievergleich 6 (aus: Resanovic, Nikola: *The Serbian Osmoglasnik*, tone 5, S. 166).



Abbildung 22: Melodievergleich 6 (aus: Čenejac, Branko: *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik V – VIII glas*, S. 2).

Aus den gegebenen Beispielen, die als Repräsentation aller anderen Hymnen der Osmoglasnik dienen sollen, lässt sich schließen, dass Resanovic in Bezug auf Mokranjac' Vertonung oft die Melodie kürzt, manchmal ein paar Töne hinzufügt, um die Melodie an den Text anzupassen, während Čenejac in Bezug auf Mokranjac in einigen Situationen die Melodie anders niederschreibt. Seine Melodien enthalten meist mehr Verzierungen und erinnern an das, was Mokranjac in seinem Osmoglasnik vermeiden und eine bereinigte Version niederschreiben wollte: Zu viele Verzierungen und Stimmspiel sollten vermieden werden.

5.4. Rhythmus

Im Mittelpunkt dieses Unterkapitels steht der Rhythmus vertonter Hymnen von Mokranjac, Čenejac und Resanovic. So wie im vorherigen Unterkapitel mehrere Hymnen als Beispiel dafür analysiert wurden, wie andere Hymnen niedergeschrieben wurden, die in dieser Masterarbeit nicht untersucht werden, wird in diesem Unterkapitel der Rhythmus anhand derselben Beispiele analysiert.

Wie bei der Melodie sind auch beim Rhythmus einige Abweichungen zu erkennen, die in den folgenden Beispielen gezeigt werden.

Beim Vergleich von Mokranjac' Osmogalsnik mit Resanovic' fällt auf, dass Resanovic sowohl punktierte Notenwerte verwendet als auch, dass er statt einer halben Note zwei Viertel verwendet, wie im Beispiel *Gospodi vozzvachb* zu sehen ist. Im Gegensatz zu Resanovic erschwert Čenejac an derselben Stelle anstelle der von Mokranjac vertonten halben Note den Rhythmus noch mehr, indem er zwei Achtelnoten und eine Viertelnote hinzufügt. Da die Melodien von Čenejac, wie im vorherigen Unterkapitel bestätigt, viele Durchgänge und Wechselnoten enthalten, ändert sich auch der Rhythmus. In diesem Fall erscheinen bei ihm also statt einer Viertelnote zwei Achtelnote.

1 Beispiel

I. Ton *Gospodi vozzvachъ*

Mokranjac	Resanovic	Cenejac
Умерено алгаво.		Темпо умерено Почетан тон до!

Abbildung 23: Rhythmus 1 (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: *Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 1-2*, Resanovic, Niko-la: *The Serbian Osmoglasnik, tone 3, S. 1*, Ćenejac, Branko: *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas, S. 1*).

Das folgende Beispiel aus dem I. Ton *Bog Gospodъ* zeigt auch die Verwendung einer Achtelnote anstelle einer Viertelnote, die von Mokranjec niedergeschrieben wurde. Da die punktierte Note im vorherigen Beispiel bei Resanovic gefunden wurde, ist die Situation dieses Mal umgekehrt. An der Stelle, an der Mokranjac eine punktierte Viertel- und eine Achtelnote aufschreibt, schreibt Resanovic zwei Viertelnoten auf.

Beispiel 2

I. Ton *Bog Gospodь*



Abbildung 24: Rhythmus 2 (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: *Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 12*).

Serbian Osmoglasnik - Tone 1

15



Abbildung 25: Rhythmus 2 (aus: Resanovic, Nikola: *The Serbian Osmoglasnik, tone 1, S. 15*).



Abbildung 26: Rhythmus 2 (aus: Čenejac, Branko: *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas, S. 14*).

Wie in den vorherigen Beispielen erscheinen im letzten Abschnitt der Hymne *Voskresenie tvoe Hrīste Spase* des II. Tons bei Resanovic eine halbe Note und eine Viertelnote anstelle von zwei Achtelnoten, einer punktierten Viertelnote und einer weiteren Achtelnote. Im Fall von Čenejac gibt es an dieser Stelle eine andere Melodie, daher hat sich der Rhythmus geändert. Meist dominieren längere Notenwerte. Am Ende des ersten und vierten Abschnitts gibt es auch bei Čenejac einen Ton mehr, so dass im ersten Abschnitt zwei Achtelnoten statt

einer Viertelnote und im vierten Abschnitt statt einer Viertelnote zwei Achtelnoten erscheinen.

Beispiel 3

II. Ton *Voskresenie tvoe Hriste Spase*

На стиховниѣ стихови.
Умерено живо.
10. Кос-кре-се-ни-е тво-е Хри-сте Спа-се,
всю про-сѣ-ти все-лен-но-ю, и при-звалъ
1) Кос-кре-се-ни-е 2) Спа-се, Спа-се,
43. е-сѣн-тво-е со-здѣ-ни-е:
всѣ-силь-не Го-споди сла-ва те-бѣ.

Abbildung 27: Rhythmus 3 (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: *Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik*, S. 42-43).

APOSTICHA
10. Thy Res-ur-rec-tion, O Christ our Sav-ior,
has en-light-ened the whole u-ni-verse,
re-call-ing Thy cre-a-tion.
Glo-ry to Thee, O Al-might-y Lord!

Abbildung 28: Rhythmus 3 (aus: Resanovic, Nikola: *The Serbian Osmoglasnik, tone 2*, S. 50).

Стихире на стиховѣ
Темпо: живље
Почетак до
14. Воскресни-је-Твоје Христе Спа-се, всјупросје-ти все-ље ну-ју
и призва- је-си Тво-је созда-ни-је: все-силне Го-споди, сла-ва Те-бје.
17.

Abbildung 29: Rhythmus 3 (aus: Čenejac, Branko: *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas*, S. 40).

Im nächsten Beispiel *Izvedi izъ temnicy* des V. Tons ist ein ähnliches Muster zu erkennen: Bei Resanovic gibt es zwei Viertelnoten anstelle einer halben und einer Viertelnote. In Čenejac' Hymne sind Wechselnoten, Durchgänge, was bedeutet, dass er Achtelnoten statt Viertelnoten verwendet, und Synkopen zu finden. Das Ende des zweiten gezeigten Abschnitts endet mit einer Viertelnote statt zwei Achtelnoten wie bei Mokranjac.

Beispiel 4

V. Ton *Izvedi izъ temnicy*



Abbildung 30: Rhythmus 4 (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: *Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 145*).

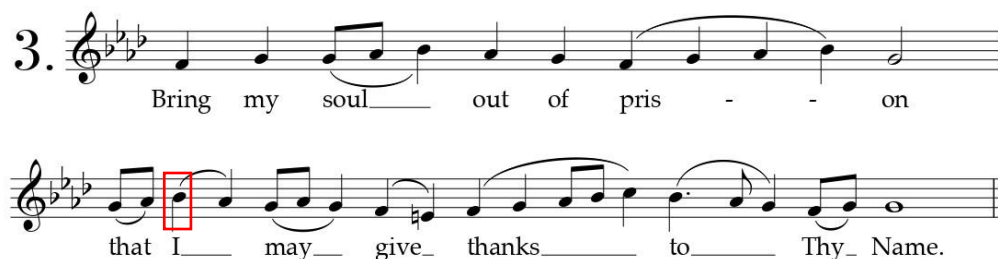


Abbildung 31: Rhythmus 4 (aus: Resanovic, Nikola: *The Serbian Osmoglasnik, tone 5, S. 166*).



Abbildung 32: Rhythmus 4 (aus: Čenejac, Branko: *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napěvu: Omoglasnik V – VIII glas, S. 2*).

Wie bei der Melodie lässt sich auch beim Rhythmus sagen, dass die Unterschiede zwischen den Hymnen nicht drastisch sind. Resanovic' und Čenejac' Hymnen beinhalten Synkopen, die bei Mokranjac nicht vertont wurden. Es kann auch vorkommen, dass Mokranjac Synkopen notiert, die in anderen Vertonungen nicht zu finden sind. Da Čenejac Verzierungen verwendet, vor allem Durchgänge und Wechselnoten, ist der Rhythmus bzw. sind die Notenwerte reduziert.

5.5. Weitere Gestaltungsmittel

Neben Struktur, Sprache und Übersetzung, Melodie und Rhythmus können auch andere Gestaltungsmittel bzw. Elemente analysiert werden. In diesem Unterkapitel werden die Tempobezeichnungen, Artikulationen, Varianten, Taktstriche, Vorzeichen und Versetzungszeichen usw. aller drei Bearbeiter des Osmoglasnik analysiert und verglichen. Die Reihenfolge der Analyse der genannten Komponenten ist nicht hierarchisch geordnet, sondern soll nur weitere Beobachtungen zu den Unterschieden zwischen den Vertonungen von Osmoglasnik Mokranjac', Čenejac' und Resanovic' anführen.

Vorzeichen und Versetzungszeichen

Wie bereits erwähnt, transponierte Mokranjac seinen gesamten Osmoglasnik in *F* (siehe Unterkapitel 4.1.). Höchstwahrscheinlich entschied er sich aufgrund der besseren Lesbarkeit für Vorzeichen. Aufgrund der Tatsache, dass Resanovic Mokranjac' Osmoglasnik die Vorlage für sein eigenes Werk war, wird angenommen, dass deshalb auch in seinem Osmoglasnik Vorzeichen auftauchen. Während diese beiden Bearbeiter ihre Osmoglasnik in *F*-Dur notierten, entschied sich Čenejac dafür, die Versetzungszeichen vor jeder Note einzeln zu schreiben.

Tempobezeichnungen

Analysiert man die Tempobezeichnungen, fällt auf, dass in Mokranjac' und Čenejac' Osmoglasnik Tempobezeichnungen in serbischer Sprache existieren. In Resanovic' Osmoglasnik hingegen fehlen sie (siehe Abbildung 10).

Die in Mokranjac vorkommenden Tempoangaben sind wie folgt: *umereno lagano* ‚mäßig leicht‘, *sporije* ‚langsamer‘, *umereno brzo* ‚mäßig schnell‘, *umereno* ‚mäßig‘, *svečano* ‚feierlich‘. Bei Čenejac kommen ähnliche Tempobezeichnungen vor, zusätzlich werden noch häufig die Tempoangaben *umereno živo* ‚mäßig lebhaft‘ und *življe* ‚lebhafter‘ verwendet. Es stellt sich jedoch die Frage, wo sich die Tempobezeichnungen befinden und ob sie für den gesamten Hymnenzyklus gelten.

Mokranjac	Resanovic	Čenejac
 1. <i>Умерено-лагано</i> Госпо-ди воз-всѣхъ крѣ-стѣ, ѿ-сла-ви-ши-ма. ѿ-сла-ви-ши-ма Гос-по-ди. Госпо-ди воз-всѣхъ крѣ-стѣ, ѿ-сла-ви-ши-ма. кон-мѣ глѣ-сѣ мо-де-ни-а мо-е-го, внѣ-дѣ-сѣ-ти-мѣ крѣ-стѣ. ѿ-сла-ви-ши-ма Гос-по-ди.	 1. Lord I call up-on Thee, hear me! Hear me, O Lord! Lord I call up-on Thee, hear me! Re-ceive the voice of my prayer when I call up-on Thee! Hear me, O Lord!	 1. <i>Темпо умерено</i> Почити ти до! Госпо-ди, воз-всѣхъ крѣ-стѣ, у-спѣ-ши-мѣ, у-спѣ-ши-мѣ. Гос-по-ди, воз-всѣхъ крѣ-стѣ, у-спѣ-ши-мѣ, у-спѣ-ши-мѣ. Гос-по-ди, воз-всѣхъ крѣ-стѣ, у-спѣ-ши-мѣ, у-спѣ-ши-мѣ. Гос-по-ди, воз-всѣхъ крѣ-стѣ, у-спѣ-ши-мѣ, у-спѣ-ши-мѣ. Гос-по-ди, воз-всѣхъ крѣ-стѣ, у-спѣ-ши-мѣ, у-спѣ-ши-мѣ.

Abbildung 33: Tempobezeichnungen (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: *Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 1-2*, Resanovic, Niko-la: *The Serbian Osmoglasnik, tone 3, S. 1*, Čenejac, Branko: *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas, S. 1*).

Wie aus den Tabellen (Nr. 46–53) mit dem Vergleich der Tempoangaben bei Mokranjac und Čenjac hervorgeht, erscheinen bei Čenejac Tempoangaben nicht oft und nicht für jeden Hymnenzyklus erscheinen. Im I. Ton kommen sie beispielsweise nur zu Beginn der ersten Hymne des Hymnenzyklus *Stichera*, der *Aposticha* bei der Vesper und bei der ersten Hymne der *Makarismen* bei der Liturgie vor. In anderen Tönen ist die Situation ähnlich. Die höchste Anzahl an Tempobezeichnungen in einem Ton, die er schrieb, ist fünf. In der folgenden Untersuchung wird auf der Grundlage der folgenden Tabellen das Tempo jedes Hymnenzyklus von Mokranjac' und Čenejac' Osmoglasnik analysiert und verglichen.

Stichera *Herr ich rufe zu Dir*:

Beide Komponisten verwenden in allen acht Tönen oft ähnliche Begriffe wie *umereno* ‚mäßig‘ und *lagano* ‚langsam‘.

Beispiel: Ton I: Mokranjac *umereno lagano* ‚mäßig langsam‘ und Čenejac *umereno* ‚mäßig‘, Ton IV: Mokranjac *lagano* ‚langsam‘ und Čenejac *umereno* ‚mäßig‘, Ton V: Mokranjac *umereno lagano* ‚mäßig langsam‘ und Čenejac *sporo* ‚langsam‘, Ton VII: Mokranjac *umereno lagano* ‚mäßig langsam‘ und Čenejac *umereno živo*.

Aposticha:

Hier ist ein häufig verwendeter Begriff *umereno brzo* ‚mäßig schnell‘ bei Mokranjac und *umereno živo* ‚mäßig lebendig‘ bei Čenejac.

Beispiel: Ton I: Mokranjac *umereno brzo* ‚mäßig schnell‘ und Čenejac *življe* ‚lebhafter‘, Ton III: Mokranjac *umereno živo* ‚mäßig lebhaft‘ und Čenejac *umereno* ‚mäßig‘, Ton V: Mokranjac *umereno brzo* ‚mäßig schnell‘ und Čenejac *umereno živo*, Ton VIII: Mokranjac *umereno brzo* ‚mäßig schnell‘ und Čenejac *živahno*.

Troparion:

In den meisten Tönen verwendet Mokranjac *umereno* ‚mäßig langsam‘, während Čenejac keine Angabe macht.

Gott ist der Herr:

Mokranjac verwendet häufig die Tempobezeichnung *svečano* ‚feierlich‘, während diese bei Čenejac nicht immer angegeben wird.

Beispiel: Ton III: Mokranjac *svečano* ‚feierlich‘ und Čenejac *umereno* ‚mäßig‘, Ton IV: Mokranjac *svečano* ‚feierlich‘ und Čenejac *življe* ‚lebhafter‘, Ton VI: Mokranjac *svečano* ‚feierlich‘ und Čenejac *umereno-živo*, Ton VII: Mokranjac *svečano* ‚feierlich‘, Čenejac *umereno-živo*, Ton VIII: Mokranjac *lagano i svečano* ‚langsam und feierlich‘ und Čenejac *umereno živo*.

Große Doxologie:

Mokranjac verwendet durchgehend *umereno brzo* ‚mäßig schnell‘, Čenejac hingegen gibt keine Tempoangaben.

Dogmatikon:

Mokranjac verwendet oft *sporije* ‚langsamer‘ oder *malo sporije* ‚etwas langsamer‘, während Čenejac keine Angabe macht.

Stichera Anastasima:

Mokranjac gibt oft spezifische Tempobezeichnungen wie *umereno lagano* ‚mäßig langsam‘ oder *dosta sporo* ‚ziemlich langsam‘, während Čenejac in manchen Tönen Tempoangaben macht und in anderen nicht. Im II. Ton gibt Mokranjac auch keine Tempoangabe.

Beispiel: Ton V: Mokranjac *lagano* ‚langsam‘, Čenejac *umereno sporo* ‚mäßig langsam‘, Ton VI: Mokranjac *umereno lagano* ‚mäßig langsam‘ und Čenejac *umereno* ‚mäßig‘, Ton VIII: Mokranjac *lagano* ‚langsam‘ und Čenejac *umereno* ‚mäßig‘.

Theotokion:

Mokranjac hat in vielen Tönen eine Tempobezeichnung, während Čenejac keine Angaben macht.

Stufengesänge und Kanon:

Mokranjac gibt häufig Tempoangaben wie *umereno brzo* ‚mäßig schnell‘, Čenejac hingegen macht keine Angaben.

Makarismen:

Mokranjac verwendet Begriffe wie *umereno lagano* ‚mäßig langsam‘ oder *lagano i svečano* ‚langsam und feierlich‘, während Čenejac spezifische und oft variierende Tempoangaben macht.

Beispiel: Ton I: Mokranjac *umereno lagano* ‚mäßig langsam‘, Čenejac *spori tempo, svečano* ‚langsames Tempo, feierlich‘, Ton IV: Mokranjac *lagano i svečano* ‚langsam und feierlich‘, Čenejac *spori tempo svečano* ‚langsames Tempo und feierlich‘, Ton V: Čenejac *umereno-sporo* ‚mäßig langsam‘, Mokranjac gibt keine Tempoangabe, Ton VI: Mokranjac *umereno lagano* ‚mäßig langsam‘ und Čenejac *umereno živo*.

Ton I		
Hymnenzyklus	Mokranjac	Čenejac
Stichera <i>Herr, ich rufe zu Dir</i>	1. umereno lagano	1. umereno
Dogmatikon	9. sporije	/
Aposticha	10. umereno brzo	14. žvlje
Troparion	14. umereno	/
Gott ist der Herr	16. svečano	/
Stufengesänge	23. umereno	/
Kanon	26. umereno brzo	/
Stichera Anastasima	27. umereno lagano	/
Große Doxologie	34. umereno brzo	/
Makarismen	36. umereno lagano	43/I spori tempo, svečano

Tabelle 46: Vergleich von Tempobezeichnungen I. Ton (erstellt von der Verfasserin).

Ton II		
Hymnenzyklus	Mokranjac	Čenejac
Stichera <i>Herr, ich rufe zu Dir</i>	/	1. umereno
Dogmatikon	9. malo sporije	/
Aposticha	10. umereno živo	14. žvlje
Troparion	14. umereno	/
Theotokion	15. umereno brzo	/
Stufengesänge	23. umereno brzo	/
Prokimenon	24. malo sporije	/
Kanon	26. umereno brzo	/
Stichera Anastasima	/	34. sporije
Theotokion	33. umereno	/
Große Doxologie	34. umereno brzo	/
Makarismen	36. umereno lagano	43/I spori tempo, svečano

Tabelle 47: Vergleich von Tempobezeichnungen II. Ton (erstellt von der Verfasserin).

Ton III		
Hymnenzyklus	Mokranjac	Čenejac
Stichera <i>Herr, ich rufe zu Dir</i>	1. umereno lagano	1. umereno
Dogmatikon	9. sporije	/
Aposticha	10. umereno živo	14. umereno
Troparion	14. umereno	/
Theotokion	15. umereno	/
Gott ist der Herr	16. svečano	21. umereno
1. Stichologie Sedalen	17. umereno	/
Stufengesänge	23. umereno brzo	/
Kanon	26. umereno brzo	/
Stichera Anastasima	27. umereno lagano	/
Theotokion	33. umereno	/
Große Doxologie	34. umereno brzo	/
Makarismen	36. umereno lagano	43/I spori tempo, svečano

Tabelle 48: Vergleich von Tempobezeichnungen III. Ton (erstellt von der Verfasserin).

Ton IV		
Hymnenzyklus	Mokranjac	Čenejac
Stichera <i>Herr, ich rufe zu Dir</i>	1. lagano	1. umereno
Dogmatikon	9. sporije	/
Aposticha	10. umereno brzo	14. življe
Troparion	14. umereno	/
Theotokion	15. umereno	/
Gott ist der Herr	16. svečano	21. življe
1. Stichologie Sedalen	17. umereno brzo	/
Stufengesänge	23. umereno živo	/
Prokimenon	24. malo sporije	/
Kanon	26. umereno brzo	/
Stichera Anastasima	27. dosta sporo	/
Troparion	35. umereno	/
Makarismen	36. lagano i svečano	43/I spori tempo, svečano
	37. lagano/malo življe	/
	38. lagano/malo življe	/
	39. lagano/malo življe	/
Kontakion	40. umereno	/

Tabelle 49: Vergleich von Tempobezeichnungen IV. Ton (erstellt von der Verfasserin).

Ton V		
Hymnenzyklus	Mokranjac	Čenejac
Stichera <i>Herr, ich rufe zu Dir</i>	1. umereno lagano	1. sporo
Dogmatikon	9. malo sporije/malo življe	/
Aposticha	10. umereno brzo	14. umereno živo
Troparion	14. umereno	/
Theotokion	15. umereno	/
Gott ist der Herr	16. svečano	21. umereno-živo
Stufengesänge	23. umereno brzo	/
Prokimenon	24. malo sporije	/
Stichera Anastasima	27. lagano	34. umereno sporo
Theotokion	33. umereno	/
Große Doxologie	34. umereno brzo	/
Makarismen	/	43/I umereno-sporo
Prokimenon	41. svečano	/

Tabelle 50: Vergleich von Tempobezeichnungen V. Ton (erstellt von der Verfasserin).

Ton VI		
Hymnenzyklus	Mokranjac	Čenejac
Stichera <i>Herr, ich rufe zu Dir</i>	1. lagano	1. umereno
Dogmatikon	9. lagano i svečano/malo življe	/
Aposticha	10. umereno brzo	14. umereno živo
Troparion	14. umereno	/
Theotokion	15. umereno	/
Gott ist der Herr	16. svečano	21. umereno-živo
1. Stichologie Sedalen	17. umereno brzo	/
Stufengesänge	23. umereno živo	/
Prokimenon	24. umereno	/
Stichera Anastasima	27. umereno lagano	34. umereno
Theotokion	33. umereno	/
Große Doxologie	34. umereno brzo	/
Troparion	35. umereno	/
Makarismen	36. umereno lagano	43/I umereno živo
Kontakion	40. umereno	/

Tabelle 51: Vergleich von Tempobezeichnungen VI. Ton (erstellt von der Verfasserin).

Ton VII		
Hymnenzyklus	Mokranjac	Čenejac
Stichera <i>Herr, ich rufe zu Dir</i>	1. umereno lagano	1. umereno živo
Aposticha	10. umereno brzo	14. umereno živo
Troparion	14. umereno	/
Theotokion	15. umereno	/
Gott ist der Herr	16. lagano i svečano	21. umereno živo
1. Stichologie Sedalen	17. umereno brzo	/
Stufengesänge	23. umereno brzo	/
Prokimenon	24. malo sporije	/
Kanon	26. umereno brzo	/
Große Doxologie	34. umereno brzo	/
Makarismen	36. umereno lagano	43/I tempo i početni ton kao na početku glasa
Kontakion	40. umereno	/

Tabelle 52: Vergleich von Tempobezeichnungen VII. Ton (erstellt von der Verfasserin).

Ton VIII		
Hymnenzyklus	Mokranjac	Čenejac
Stichera <i>Herr, ich rufe zu Dir</i>	1. umereno lagano	1. umereno
Dogmatikon	9. lagano i svečano	/
Aposticha	10. umereno brzo	14. živahno
Troparion	14. umereno	/
Gott ist der Herr	16. svečano	/
1. Stichologie Sedalen	17. umereno brzo	/
Stufengesänge	23. umereno živo	/
Kanon	26. umereno brzo	/
Stichera Anastasima	27. lagano	34. umereno
Theotokion	33. umereno	/
Große Doxologie	34. umereno brzo	/
Große Doxologie	36. lagano i svečano	43/I umereno
Prokimenon	41. svečano	/

Tabelle 53: Vergleich von Tempobezeichnungen VIII. Ton (erstellt von der Verfasserin).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass beide Bearbeiter häufig ähnliche Tempi, wie *umereno* ‚mäßig‘ und *lagano* ‚langsam‘, verwenden. In einigen Hymnenzyklen kommen ähnliche Tempoangaben vor, jedoch kann, den obigen Tabellen zufolge, festgestellt werden, dass diese Angaben in keinem der Hymnen von diesen zwei Bearbeitern übereinstimmen. Mokranjac gibt häufiger spezifische, detailliertere und variierende Tempobezeichnungen an, während Čenejac oft keine Angabe macht oder allgemeiner bleibt.

Tonalität und Intonation

In Bezug auf Tonalität und Intonation, wurde bereits in den vorherigen Kapiteln festgestellt, dass Mokranjac und Resanovic ihren Osmoglasnik der besseren Übersichtlichkeit halber in *F* vertont, während Čenejac sich nicht für diese Art der Vertonung seiner Melodien entschied. In seinem Osmoglasnik sind markierte Stellen zu finden, in denen steht, in welcher Tonart die Hymnen gesungen werden. Die von ihm verfassten Bezeichnungen beziehen sich nicht nur auf eine Hymne, sondern auch auf darauffolgende Hymnen. Mit welcher Tonart die Melodie beginnt, sieht etwa so aus:

I Ton: *Gospodi vozzvachъ* beginnt mit dem Ton *sol*, *Aposticha* mit *sol*, *Stichera Anastasima sol*¹³⁰, jedoch bei der Hymne *Hvalite Jego nasilah Jego do* und *Makarismen re*.

I Ton: *Gospodi vozzvachъ* beginnt diesmal mit dem Ton *mi*, *Aposticha* mit *do*, *Troparion* mit *mi*, *Bog Gospodъ mi* und *Makarismen do*.

III Ton: *Gospodi vozzvachъ* fängt mit dem Ton *mi* an, sowie *Aposticha*, *Bog Gospod* und *Makarismen*.

IV Ton: *Gospodi vozzvachъ* beginnt mit *do*, *Aposticha* mit *sol*, *Bog Gospodъ* und *Makarismen* mit *mi*.

V Ton: *Gospodi vozzvachъ* wird mit dem Ton *re* intoniert, *Aposticha* mit *do*, *Bog Gospodъ* mit *mi*, *Stichera Anastasima re*, *Makarismen do*.

VI Ton: Für die Hymne *Gospodi vozzvachъ* ist der Ton *sol* angegeben, für *Aposticha*, *Bog Gospodъ* und *Makarismen do*, während für *Stichera Anastasima* der Ton *sol* angegeben ist.

VII Ton: Hier beginnen die Hymnen wie *Gospodi vozzvachъ*, *Aposticha*, *Bog Gospodъ* und *Makarismen* mit dem Ton *do*.

VIII Ton: Bei den Hymnen *Gospodi vozzvachъ*, *Bog Gospodъ*, *Makarismen*, *Aposticha* und ab der 9. Hymne *Ot straži utrenija* ist der Ton *do* gezeichnet, während bei dem *Troparion* und *I. Stichologie Sedalen sol* steht.

¹³⁰ So notiert Čenejac die Intonation in seinem Osmoglasnik.

Melodieambitus

Von den in dieser Arbeit untersuchten Vertonungen beinhaltet nur jene von Čenejac Beispiele für einen grafischen dargestellten Melodieambitus, während bei den Resanovic' und Mokranjac' Osmoglasnik kein Melodieambitus angegeben ist. Čenejac' Melodieambitus des melismatischen I. Tons sieht folgendermaßen aus:



Abbildung 34: Melodieambitus für den melismatischen I. Ton (aus: Čenejac, Branko: *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas, S. 1*).

Čenejac zeichnet keine Alteration bei der Vorstellung des Melodieambitus ein. Er schreibt nur, dass die Melodie sich im Rahmen der sechs Töne bewegt bzw. von der ersten bis zur sechsten Stufe reicht.¹³¹

Perković analysiert verschiedene ältere Vertonungen¹³² und gibt ein Beispiel für einen Melodieambitus des I. Tons, der etwas ausführlicher ist (siehe Abb. 35). Die Töne, die nicht in allen Aufzeichnungen vorkommen, kennzeichnet Perković durch einen kleinen Notenkopf, genauso wie die Versetzungszeichen¹³³ und die möglichen Alterationen.¹³⁴

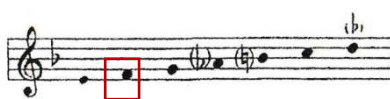


Abbildung 35: Melodieambitus für den melismatischen I. Ton samt aller Alterationen (aus: Perković-Radak, Ivana: *Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 83*)

¹³¹ Čenejac: *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas, S. 1*.

¹³² Für diese Arbeit ist nur eine Aufzeichnung bzw. Quelle deckungsgleich mit Perković-Radaks Analyse in ihrem Buch und das ist die Aufzeichnung von Mokranjac. Perković-Radak analysierte Aufzeichnungen von folgenden Komponisten in ihrem Buch: Kornelije Stankovic, Mita Topalovic, Gavrilko Boljarić/Nikola Tesanovic und Stevan Stojanović Mokranjac.

¹³³ Die Versetzungszeichen befinden sich in Klammern im Notensystem.

¹³⁴ Die Alterationen befinden sich in Klammern über den Tönen. Perković-Radak: *Muzika srpskog Osmoglasnika, S. 83*.

Mokranjac gibt in seinem Osmoglasnik am Anfang jeder neuen Gesangsart keinen Hinweis darauf, in welchem Melodieambitus sich die Melodie bewegen soll. Im Vorwort seines Osmoglasnik notierte er jedoch einige Anmerkungen für jeden Ton. Er betont, dass die Stichera der Hymnenzyklen *Herr, ich rufe zu dir* und *Stichera Anastasima* melismatische Stichera sind und dass sie sich von Dur durch eine melismatische Modulation zu Moll bewegen. Außerdem schreibt er, dass der Melodieambitus sechs Töne umfasst. Im Gegensatz dazu, stellt Čenejac diese grafisch dar.¹³⁵

Varianten

Ein weiterer Punkt der Analyse ist das Verfassen der Varianten. Nur bei Mokranjac sind verschiedene Varianten zu finden. In Abbildung 10 sind die Varianten für den I. Ton der Hymne *Herr, ich rufe zu dir* rot markiert. Bei den anderen beiden Bearbeitern wurden solche Varianten nicht aufgeschrieben.

Гласъ д.
На Велицѣй Кечерни.
На Господи воззвахъ стѣхъ.

Умерено лагано.

1. $\text{Г}^{\circ} - \text{спо} - \text{ди} \text{ без} - \text{звѣхъ} \text{ нѣтъ} - \text{еѣ}, \text{ } \text{б}^{\circ} - \text{сла} - \text{ви} - \text{ши} - \text{м}^{\circ} \text{ла}.$

2. $\text{б}^{\circ} - \text{сла} - \text{ви} - \text{ши} - \text{м}^{\circ} \text{ла} \text{ } \text{Г}^{\circ} - \text{ } - \text{ } - \text{ } - \text{спо} - \text{ } - \text{ } - \text{ди}.$

3. Починѣ се $\text{и овако: } \text{Г}^{\circ} - \text{спо} - \text{ди} \text{ без} - \text{звѣхъ}$ $\text{а и овако: } \text{Г}^{\circ} - \text{спо} - \text{ди} \text{ без} - \text{звѣхъ}$

4. $\text{б}^{\circ} - \text{сла} - \text{ви} - \text{ши} - \text{м}^{\circ} \text{ла}$ $\text{б}^{\circ} - \text{сла} - \text{ви} - \text{ши} - \text{м}^{\circ} \text{ла}$ $\text{б}^{\circ} - \text{сла} - \text{ви} - \text{ши} - \text{м}^{\circ} \text{ла}$

5. $\text{б}^{\circ} - \text{сла} - \text{ви} - \text{ши} - \text{м}^{\circ} \text{ла}$ $\text{Г}^{\circ} - \text{ } - \text{ } - \text{ } - \text{спо} - \text{ } - \text{ } - \text{ди}.$

Други мелодијски став првога гласа прелази (модулира) у јединоклони мол, а пева се, као што је мало више написано, и цео у дуру — али ређе. У молу певају га певачи на два начина: са чистим и са прекомерним четвртим ступцем. Горе је написан у молу са чистом квартном, да би се између трећег и четвртог, ступца избегла прекомерна секунда, која би давала и овоме гласу оријенталну боју, какву има пети а још више шести глас.

Abbildung 36: Varianten im Mokranjac' Osmoglasnik (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: *Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik*, S. 1).

¹³⁵ Mokranjac, *Srpsko narodno crkveno pojanje*, S. IX.

Bei Resanovics Osmoglasnik können zwar einige Varianten im Anhang gefunden werden, diese haben jedoch mit jenen von Mokranjac nichts zu tun.

Serbian Osmoglasnik - Tone 1

APPENDIX

Variants on "LORD I CALL" melody

41

Cadential variants on TROPARION melody

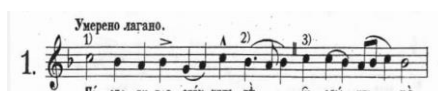
Abbildung 37: Appendix im Resanovics Osmoglasnik (aus: Resanovic, Nikola: *The Serbian Osmoglasnik, tone 3, S. 41*).

Legatobögen

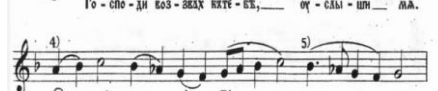
Auch Legatobögen unterscheiden sich bei den drei Bearbeitern, insbesondere bei Resanovic' Osmoglasnik. Das kann auch an dieser Stelle durch den englischen Text erklärt werden. Die Unterschiede bei den Legatobögen werden in dieser Arbeit nicht zusätzlich markiert, da es unzählige Unterschiede gibt und die Markierungen hiervon sonst unübersichtlich werden würden.

Mokranjac

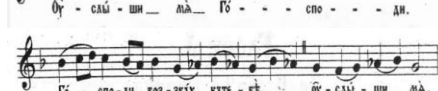
Умерено лагано.

1. 

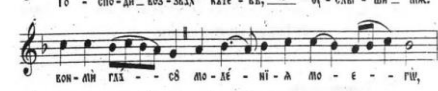
ГѠ - спо - ди воз - звај к Те - бѣ, Ѡу - сави - ши - ла.

2. 

Ѡу - сави - ши - ла. ГѠ - - - спо - - - ди.

3. 

ГѠ - спо - ди воз - звај к Те - бѣ, Ѡу - сави - ши - ла.

4. 

вон - ми гла - - сѠ мо - де - ни - а мо - е - - гу,

5. 

внѣг - ди воз - звај - - ти ми к Те - бѣ.

6. 

Ѡу - сави - - - ши - ла ГѠ - спо - - ди.

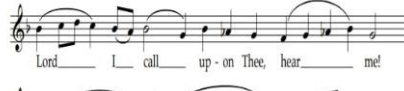
Resanovic

1. 

Lord I call up - on Thee, hear me!

2. 

Hear me, O Lord!

3. 

Lord I call up - on Thee, hear me!

4. 

Re - ceive the voice of my prayer

5. 

when I call up - on Thee!

6. 

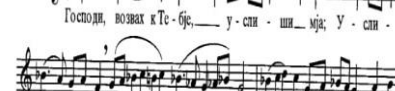
Hear me, O Lord!

Čenejac

Темпо умерено
Почетни тон sol

1. 

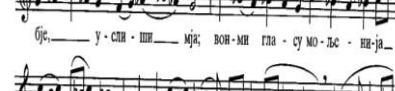
Господи, воззвај к Те - бѣ, у - сави - ши - ла; у - сави -

2. 

ши - ла, Го - - - спо - - - ди. Го - споди, воззвај к Те

3. 

бѣ, у - сави - ши - ла; вон - ми гла - су мо - де - ни - ја.

4. 

мо - је - го. Внѣгда во - звај - ти ми к Те -

5. 

бѣ, у - сави - ши - ла, Го - спо - ди.

Abbildung 38: Legatobogen (aus: Mokranjac, Stevan Stojanović: *Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik, S. 1-2*, Resanovic, Nikola: *The Serbian Osmoglasnik, tone 3, S. 1*, Čenejac, Branko: *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas, S. 1*).

Überschriften

Die Überschriften der Töne werden bei Čenejac und Resanovic mit Zahlen aufgelistet, während sie bei Mokranjac mit Buchstaben von *A* bis *I* anordnet sind. Die Aufzeichnung mithilfe von Buchstaben haben ihren Ursprung in der griechischen Tradition, in der die Töne für gewöhnlich so bezeichnet werden. Auf der ersten Seite jedes Tons schreibt Čenejac die Nummer des Tons in Buchstaben, danach sind sie auf jeder weiteren Seite mit den römischen Zahlen geschrieben.

6. Conclusio

In der vorliegenden Masterarbeit wurde die musikalische Entwicklung und Vertonung des Osmoglasnik, einer bedeutenden Sammlung serbisch-orthodoxer Kirchenmusik, untersucht. Der Osmoglasnik wurde bisher nur spärlich musikwissenschaftlich erforscht. Umfassende Studien zu diesem Werk wurden lediglich von den Musikwissenschaftlerinnen Danica Petrović 1982 und Ivana Perković 2004 durchgeführt.

Der Fokus dieser Arbeit liegt auf der Identifikation und Analyse der Unterschiede in den Vertonungen des Osmoglasnik durch die Bearbeiter Stevan Stojanović Mokranjac, Branko Čenejac und Nikola Resanovic. Die Unterschiede sind sowohl auf die geographische und kulturelle Herkunft der Bearbeiter als auch auf die mündliche Überlieferung des serbisch-orthodoxen Kirchengesangs zurückzuführen. Bezeichnend ist auch, dass die Bearbeiter in unterschiedlichen historischen und kulturellen Kontexten arbeiteten. Mokranjac trug, als einer der bedeutendsten serbischen Komponisten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, maßgeblich zur Etablierung der serbischen nationalen Musiktradition bei. Čenejac und Resanovic, die im späteren 20. Jahrhundert wirkten, brachten ihre eigenen stilistischen und methodologischen Ansätze in die Vertonung des Osmoglasnik ein.

Die Masterarbeit wurde in mehrere Kapitel gegliedert, die systematisch die historischen, kulturellen und musikalischen Hintergründe der drei Komponisten beleuchten. Ein besonderes Augenmerk liegt auf der vergleichenden Analyse von Aufbau, Melodien und Rhythmus in den verschiedenen Vertonungen des Osmoglasnik. Diese vergleichende Analyse verdeutlicht die vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten der serbisch-orthodoxen Kirchenmusik und deren Entwicklung im Laufe der Zeit. Dabei spielte die mündliche Überlieferung eine entscheidende Rolle in der Weitergabe und Bewahrung musikalischer Traditionen und führte im Kontext des Osmoglasnik zu einer reichen Vielfalt an Interpretationen.

Kapitel 5 verbindet den theoretischen Teil dieser Masterarbeit mit den praktischen Ergebnissen der Analysen, um eine umfassende Darstellung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede der drei Osmoglasnik-Vertonungen zu liefern.

Zu Beginn des Kapitels wurde der Aufbau der acht Töne analysiert. Mokranjac, Čenejac und Resanovic strukturierten ihre Osmoglasnik für verschiedene Gottesdienste wie Vesper, Matutin und Liturgie. Während Mokranjac' Osmoglasnik 41 Gesänge pro Ton umfasst, enthält Čenejac' Bearbeitung 45 und Resanovic' 42 Gesänge. Diese Unterschiede in der Anzahl der Hymnen und deren Auswahl spiegeln sich in der Struktur jedes Tons wider.

Ein weiterer zentraler Punkt der Analyse ist die Sprache und Übersetzung der Hymnen. Mokranjac und Čenejac verwendeten Kirchenslawisch, während Resanovic seine Bearbeitungen auf Englisch verfasste. Diese sprachliche Veränderung beeinflusst die Melodik und den Rhythmus der Gesänge. Insbesondere wurde analysiert, wie die englische Sprache bei Resanovic zu melodischen Veränderungen führt und welche anderen möglichen Gründe es für die Unterschiede in seinen Vertonungen gibt.

Die Melodie und der Rhythmus der Gesänge sind weitere wichtige Analysepunkte. Es wurden die melodischen Linien und rhythmischen Muster verglichen, die jeder Bearbeiter verwendete. Die melodische Analyse zeigt, dass Čenejac' Melodien häufig Verzierungen und Durchgänge enthielten, die Mokranjac bewusst vermied. Resanovic neigte dazu, Melodien zu kürzen und gelegentlich Töne hinzuzufügen, um den Text anzupassen. Diese Unterschiede resultieren aus den verschiedenen stilistischen Ansätzen und historischen Kontexten der Komponisten. Der Rhythmus der vertonten Hymnen weist ebenfalls signifikante Unterschiede auf. Resanovic verwendet häufig punktierte Notenwerte und ersetzt halbe Noten durch zwei Viertelnoten, um eine andere rhythmische Struktur zu erzeugen. Čenejac hingegen fügt oft Achtelnoten und Verzierungen ein, die den Rhythmus komplexer machen. Mokranjac bevorzugte einfachere rhythmische Muster, wodurch die Klarheit der Melodie bewahrt wird.

Neben Aufbau, Melodie und Rhythmus wurden weitere musikalische Gestaltungsmittel wie Tempobezeichnungen, Artikulationen, Varianten, Taktstriche und Vorzeichen analysiert. Mokranjac neigt dazu, detaillierte Anweisungen zur Interpretation seiner Musik zu geben, was seine genaue Vorstellung von der Aufführungspraxis widerspiegelt. Čenejac und Resanovic sind in ihren Anweisungen weniger detailliert, was eine flexiblere Interpretation ermöglicht. Mokranjac und Čenejac verwenden beispielsweise serbische Tempobezeichnungen, während Resanovic auf solche Angaben verzichtet. Resanovic' Osmoglasnik enthält ebenfalls Transpositionen und Vorzeichen, die Mokranjac einführte.

Durch die detaillierte Analyse und den Vergleich der Vertonungen von Mokranjac, Čenejac und Resanovic wurde ein Überblick in die Entwicklung des Osmoglasnik geboten und seine Vielfalt dargestellt und somit einem deutschsprachigen Publikum zugänglich gemacht. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass diese Masterarbeit nicht nur die Unterschiede und Gemeinsamkeiten in den Bearbeitungen des Osmoglasnik aufzeigt, sondern auch die komplexen Wechselwirkungen zwischen mündlicher Überlieferung, kulturellem Kontext und musikalischer Innovation beleuchtet.

ANHANG

Verwendete Transliteration für die Masterarbeit:

Kyrillisch	Lateinische Transliteration						
	Ukrainisch	Russinisch	Weißrussisch	Russisch	Bulgarisch	Makedonisch	Serbokroatisch
а	А а а	a	a	a	a	a	a
б	Б б б	b	b	b	b	b	b
в	В в в	v	v	v	v	v	v
г	Г г г	h	h	g	g	g	g
г	Г г г	g	g				
ѓ	Ѓ ѓ ѓ					ǵ	
д	Д д д	d	d	d	d	d	d
ђ	Ђ ђ ђ		đ				đ
е	Е е е	e	e	e	e	e	e
ё	Ё ё ё					è	
є	Є є є	je	je				
ë	Ё ё ё		ë	ë			
ж	Ж ж ж	ž	ž	ž	ž	ž	ž
з	З з з	z	z	z	z	z	z
ѕ	Ѕ ѕ ѕ						ž ⁶
с	С с с					dz	
н	Н н н	y	y/i ³	i	i	i	i
и	И и и				i	ì	
і	І і і	i	i	ī	ī		
ї	Ї ї ї		ī				
ї	Ї ї ї	ī (ji)	ī (ji)				
ј	Ј ј ј	j	j	j	j		
ј	Ј ј ј					j	j
к	К к к	k	k	k	k	k	k
ќ	Ќ ќ ќ					ќ	
л	Л л л	l	l	l	l	l	l
љ	Љ љ љ		l				
љ	Љ љ љ					lj	lj
м	М м м	m	m	m	m	m	m
н	Н н н	n	n	n	n	n	n
њ	Њ њ њ					nj	nj
о	О о о	o	o	o	o	o	o
џ	Ќ џ џ		ô				
п	П п п	p	p	p	p	p	p
р	Р р р	r	r	r	r	r	r
с	С с с	s	s	s	s	s	s
с	Ѓ с с						ś ⁶
т	Т т т	t	t	t	t	t	t
ћ	Ћ ћ ћ						ć
у	У у у	u	u	u	u	u	u
ѱ	Ў ѱ ѱ		ü				
ѱ	Ў ѱ ѱ		ũ				
ф	Ф ф ф	f	f	f	f	f	f
х	Х х х	ch/x ¹	ch/x ¹	ch/x ¹	ch/x ¹	h	h
ц	Ц ц ц	c	c	c	c	c	c
ч	Ч ч ч	č	č	č	č	č	č
џ	Џ џ џ					dž	dž
ш	Ш ш ш	š	š	š	š	š	š
щ	Щ щ щ	šč	šč	šč	št		
ъ	Ъ ъ ъ		"2		ă ²		
ы	Ы ы ы		ŷ	y			
ь	Ь ь ь	"4	"4	"4	"4		
ѣ	Ј ѣ ѣ		ī	ě	ě		
э	Э э э			è			
ю	Ю ю ю	ju	ju	ju	ju		
я	Я я я	ja	ja	ja	ja		
ѧ	ѧ ѧ ѧ				â		
Ѧ	Ѧ Ѧ Ѧ			ġ	ġ		
Ѣ	Ѣ Ѣ Ѣ			ŷ	ŷ		
ѣ	ѣ ѣ ѣ	"5	"5	"5	"5	"5	

Wissenschaftliche Transliteration Daniel Bunčić 2020 <<http://transliteration.buncic.de/>>

Kyrillisch	Transliteration	Glagolitisch
а а а	a	Ɑ Ɑ Ɑ
б б б	b	Ɱ Ɱ Ɱ
в в в	v	Ɐ Ɐ Ɐ
г г г	g	Ɒ Ɒ Ɒ
д д д	d	ⱱ ⱱ ⱱ
е е е	e	Ⱳ Ⱳ Ⱳ
ж ж ж	ž	ⱳ ⱳ ⱳ
з з з	dz (z) ²	ⱴ ⱴ ⱴ
и и и	i	Ⱶ Ⱶ Ⱶ
й й й	j	
і і і	i	ⱶ ⱶ ⱶ
к к к	k	ⱷ ⱷ ⱷ
л л л	l	ⱸ ⱸ ⱸ
м м м	m	ⱹ ⱹ ⱹ
н н н	n	ⱺ ⱺ ⱺ
о о о	o	ⱻ ⱻ ⱻ
п п п	p	ⱼ ⱼ ⱼ
р р р	r	ⱽ ⱽ ⱽ
с с с	s	Ȿ Ȿ Ȿ
т т т	t	Ɀ Ɀ Ɀ
у у у	u	Ɀ Ɀ Ɀ
ф ф ф	f	Ɀ Ɀ Ɀ
х х х	ch/x ⁵	Ɀ Ɀ Ɀ
ѡ ѡ ѡ	ō	Ɀ Ɀ Ɀ
ѣ ѣ ѣ	č	Ɀ Ɀ Ɀ
ѝ ѝ ѝ	š	Ɀ Ɀ Ɀ
џ џ џ	š ⁴	Ɀ Ɀ Ɀ
Ѡ Ѡ Ѡ	Ѡ ⁴	Ɀ Ɀ Ɀ
ѡ ѡ ѡ	y ¹	Ɀ Ɀ Ɀ
Ѣ Ѣ Ѣ	Ѣ ⁶	
ѣ ѣ ѣ	ѣ ⁴	Ɀ Ɀ Ɀ
Ѥ Ѥ Ѥ	ě	Ɀ Ɀ Ɀ
Ѧ Ѧ Ѧ	jě	
Ю ю ю	ju	Ɀ Ɀ Ɀ
Ѡ Ѡ Ѡ	ja	
Ѣ Ѣ Ѣ	je	
Ѥ Ѥ Ѥ	ę	Ɀ Ɀ Ɀ
Ѧ Ѧ Ѧ	ą ⁸	Ɀ Ɀ Ɀ
Ѩ Ѩ Ѩ	q	
Ѭ Ѭ Ѭ	q	Ɀ Ɀ Ɀ
Ѯ Ѯ Ѯ	ję	Ɀ Ɀ Ɀ
Ѱ Ѱ Ѱ	jō	Ɀ Ɀ Ɀ
Ѳ Ѳ Ѳ	ō	Ɀ Ɀ Ɀ
Ѵ Ѵ Ѵ	š	
Ѷ Ѷ Ѷ	ps	
Ѹ Ѹ Ѹ	f	Ɀ Ɀ Ɀ
Ѻ Ѻ Ѻ	y	Ɀ Ɀ Ɀ
Ѽ Ѽ Ѽ	j	Ɀ Ɀ Ɀ

Transliteration Griechisch

A α	a	N ν	n
B β	b	Ξ ξ	x
Γ γ	g	Ο ο	o
Δ δ	d	Π π	p
Ε ε	e	Ρ ρ	r
Ζ ζ	z	Σ σ ζ	s
Η η	ē	Τ τ	t
Θ θ	t ^h	Υ υ	y
Ι ι	i	Φ φ	p ^h
Κ κ	k	Χ χ	k ^h
Λ λ	l	Ψ ψ	p ^s
Μ μ	m	Ω ω	ō

- Jota subscriptum wird nicht wiedergegeben, höchstens in Klammern: τῷ κυρίῳ = *tō kyriō* od. *tō(i) kyriō(i)*, τῇ ποτνίᾳ = *tê(i) potniā* od. *tê potniā(i)*
- Langvokal bei „a“ kann, muß aber nicht eigens durch einen Längungsstrich gekennzeichnet werden, s. o.
- Akzente werden mitgeschrieben: á à â

Transliteration Predrag Bukovec <https://lit-ktf.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/p_liturgiewissenschaft/3_FORSCHUNG/Transkription_und_Transliteration/Transkription_Griechisch.pdf>

7. Quellenverzeichnis

Primärliteratur:

Čenejac, Branko: *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik I – IV glas* [serbischer Volkskirchengesang in der Karlowitz-Tradition. Osmoglasnik. I – IV Ton], knjiga prva, Novi Sad: Sekretarijat za kulturu AP Vojvodine 2009.

Čenejac, Branko: *Srpsko narodno crkveno pojanje po karlovačkom napevu: Omoglasnik V – VIII glas* [serbischer Volkskirchengesang in der Karlowitz-Tradition. Osmoglasnik. V – VIII Ton], knjiga druga, Novi Sad: Sekretarijat za kulturu AP Vojvodine 2009.

Mokranjac, Stevan Stojanović: *Srpsko narodno crkveno pojanje. I. Osnoglasnik* [serbischer Volkskirchengesang. I. Osmoglasnik], Beograd: Sveti arhijerejski sinod Srpske pravoslavne crkve 1964.

Mokranjac, Stevan Stojanović: *Duhona muzika IV. Osmoglasnik*, priredila Danica Petrović, Beograd: Zavod za udženike 2013.

Resanovic, Nikola: *The Serbian Osmoglasnik (Book of Eight Tones)*, with English text, adaptation by Nikola Resanovic 1983, rev 2003, <<http://www.nikolaresanovic.com/Serbian-Osmoglasnik.index.html>>, letzter Zugriff: 19. 05. 2024.

Resanovic, Nikola: *About the Composer*, <<http://www.nikolaresanovic.com/Bio.index.html>>, letzter Zugriff: 19. 05. 2024.

Sekundärliteratur:

Bogdanović, Dimitrije: *Studije iz srpske srednjovekovne književnosti* [Studien der serbischen mittelalterlichen Literatur], Beograd: Srpska književna zadruga 1997.

Cvejić, Branko: *Karlovačko pojanje: Srbljak*, Beograd: Srpska Akademija Nauka i Umetnosti (Muzikološki Institut) 1970.

Evdokimova, Alla Alekseevna: „Ladovye osobennosti Osmoglasnika Stevana Lastavicy“ [„Merkmale des Osmoglasnik Stevan Lastavicas“], in: *Aktual'nye problemy vysšego muzykal'nogo obrazovanija* 2/32 (2014), S. 3–8.

Evdokimova, Alla Alekseevna: „Osobennosti anglijskogo teksta v serbskom Osmoglasnike Nikoly Rezanoviča“ [„Merkmale des englischen Textes im serbischen Osmoglasnik von Nikola Rezanovic“], in: *Vestnik nižegorodskogo universiteta im. N. I. Lobačevskogo* 3/1 (2014), S. 331–336.

Gercman, Evgenij V.: *Vizantijskoe muzykoznanie* [Byzantinische Musikwissenschaft], Leningrad: Muzyka 1988.

Marinković, Sonja: *Istorija srpske muzike* [*Die Geschichte der serbischen Musik*], Beograd: Zavod za udžbenike 2008.

Marjanović, Nataša: „Erhaltene einstimmige Aufzeichnungen des serbischen kirchlichen Volksgesang aus der Feder des Kornelije Stanković/Sačuvani jednoglasni zapisi srpskog naronog crkvenog pojanja iz pera Kornelija Stankovića“, in: Czernin, Martin (Hrsg.) / Pischlöger, Maria (Hrsg.), *Bericht der Internationalen Tagung Wien 2012* Bd. 2, Brno: Tribun EU 2014.

Mirković, Lazar: *Pravoslavna liturgika ili nauka o bogoslužnju pravoslavne istočne crkve* [*Orthodoxe Liturgie oder Gottesdienstwissenschaft in der Ostorthodoxen Kirche*], drugi, posebni deo, Sremski Karlovci: Srpska Manastirska Štamparija 1920.

Nanić I., Mirko.: *Psaltir na crkvenoslovenskom jeziku – savremeni srpski izgovor* [*Psalter auf Kirchenslawisch – moderne serbische Aussprache*], Šid: Srpska Pravoslavna Zajednica 2010.

Perković-Radak, Ivana: *Muzika srpskog Osmoglasnika između 1850. i 1914. godine* [*Die Musik des serbischen Osmoglasnik zwischen 1850 und 1914*], Beograd: Fakultet muzičke umetnosti 2004.

Petrović, Danica: *Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji Južnih Slovena* [*Osmoglasnik in der Musiktradition der Südslawen*], Beograd: Srpska Akademija Nauka 1982.

Petrović, Danica: „Srpsko pojanje u pisanom i usmenom predanju“ [„Serbischer Gesang in schriftlicher und mündlicher Überlieferung“], in: *Naučni sastanak slavista u Vukove dane 14*, Beograd: Međunarodni slavistički zentar 1985, S. 257.

Stojanović, Josif V.: *Hrišćanska Nauka (Obredoslovlje)* [*Christliche Wissenschaft (Riten)*], Beograd: Davidović 1923.

Stojanović, Stanoje: *Istorija srpskog naroda* [*Die Geschichte der serbischen Bevölkerung*], Beograd: Izdavačka knjižarnica napredak 1926, S. 357.

Wellesz, Egon: *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford: Clarendon Press 1961.

Wellesz, Egon: „Das Serbische Oktoechos und die Kirchentöne“, in: *Musica Sacra*, 50/2 (1917), Regensburg, S. 17–19.

Wellesz, Egon: „Die Struktur des serbischen Oktoechos“, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* II (1919-1920), S. 140–148.

Online-Quellen:

Website von Apostoliki Diakonia of Church of Greece:

<https://www.apostoliki-diakonia.gr/byzantine_music/en/ymnografoi/ymnografoi.asp?main=octahxos.htm>,

letzter Zugriff: 19. 05. 2024.

Patriarch Moskovskij: „Barački“, in: Pravoslavnaja Enciklopedija, <<https://www.pravenc.ru/text/77520.html>>, letzter Zugriff: 19. 05. 2024.

Weiterführende Literatur:

Mal'cev, Aleksěj P. (Hrsg.): *Die ostkirchlichen liturgischen Texte 10: Oktoichos 1. Ton I–IV*, Aschaffenburg: Pfeifer 2005.

Mal'cev, Aleksěj P. (Hrsg.): *Die ostkirchlichen liturgischen Texte 10: Oktoichos 2. Ton V–VIII*, Aschaffenburg: Pfeifer 2005.

Plank, Peter (Übers.) / Sponsel, Katharina (Hrsg.): *Der orthodoxe Vespergottesdienst: sämtliche Chor- und Lektorenteile nebst den Eigentexten des Sonntagsoktoich, eingerichtet für mehrstimmigen gemischten Chor*, Recklinghausen: Bongers 1988 (Edition Hermeneia 1).

Plank, Peter (Übers.) / Sponsel, Katharina (musikalische Bearb.): *Chorbuch zur göttlichen Liturgie*, Würzburg: Verl.-Buchh. Der Christl. Osten 1992.

ABSTRACT

Schlagwörter: *Serbien, serbisch-orthodoxe Kirchenmusik, Gottesdienst, Kirchenbuch, Osmoglasnik, Kirchengesang, Stevan Stojanović Mokranjac, Branko Čenejac, Nikola Resanovic*

Diese Masterarbeit befasst sich mit den Vertonungen des Kirchenbuchs *Osmoglasnik* von Stevan Stojanović Mokranjac, Branko Čenejac und Nikola Resanovic, das der Auferstehung Christi gewidmet ist und dem Gottesdienst und der serbisch-orthodoxen Kirchenmusik dient. Der Fokus liegt auf einem analytischen Vergleich der verschiedenen Fassungen, um die Unterschiede und Gemeinsamkeiten herauszufinden. Ziel der Arbeit ist es, die Weiterentwicklung des *Osmoglasnik* darzustellen und die Vielfalt dieses kulturellen Erbes für den deutschsprachigen Raum zugänglich zu machen.

SUMMARY

Keywords: *Serbia, Serbian Orthodox church music, church service, church book, Osmoglasnik, church singing, Stevan Stojanović Mokranjac, Branko Čenejac, Nikola Resanovic*

This master's thesis deals with the musical settings of the church book *Osmoglasnik* by Stevan Stojanović Mokranjac, Branko Čenejac and Nikola Resanovic, which is dedicated to the resurrection of Christ and serves the church service and Serbian Orthodox church music. The focus is on an analytical comparison of the various versions to identify the differences and similarities. The aim of the work is to present the further development of the *Osmoglasnik* and to make the diversity of this cultural heritage accessible to the German-speaking area.