

Die Kirchenmusik im byzantinischen Reiche.

Eine kritische Studie über den Stand und die Probleme der gegenwärtigen Forschung.

Von

Dr. Egon Wellesz.

Privatdozent für Musikgeschichte an der Universität Wien.

Als einer der letzten Zweige auf dem Gebiete der exakten Kulturwissenschaften trat vor einem halben Jahrhundert die Musikgeschichte den Schwesterwissenschaften der Literatur- und Kunstgeschichte an die Seite. Sie hatte die universal-historischen Pläne, denen sie von der Zeit der Enzyklopädisten bis zur Romantik nachgestrebt war, fallen lassen müssen, und den Weg mühsamer Detailarbeit auf historischer Basis eingeschlagen. Während sich die Musikforscher zu Ende des 18. Jh. in lebhafter Weise mit den Fragen der orientalischen und frühchristlichen Musik beschäftigt hatten, mußten diese Untersuchungen im 19. Jh. aufgegeben, und vorerst die der gegenwärtigen Musikpraxis näherliegenden Epochen behandelt werden. Erst gegen Ende des 19. Jh. setzt, hauptsächlich durch die von Papst Pius X. geforderte Reorganisation des gregorianischen Gesanges gefördert, ein Studium der frühmittelalterlichen Kirchenmusik an Hand der Quellen ein, welches in einem knappen Jahrzehnt ungemein wichtige Resultate zu Tage gefördert hat. Es war hier vor allem das Gebiet der lateinischen Neumen, welches eine ausführliche Behandlung erfuhr,¹ da man durch Entzifferung dieser vom

¹ J. Pothier, *Les mélodies Grégoriennes d'après la tradition* (Tournai 1880, deutsch 1881). — *Paléographie musicale*. (Erscheint seit 1889.) Phototypische Wiedergabe der wichtigsten Hss. des gregorian. Gesanges. — Fr. A. Gevaert, *Les origines du chant liturgique de l'église latine* (Brüssel 1890, deutsch 1891). — *La mélodie antique dans le chant de l'église latine* (Gent 1895). — Peter Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien* (Freiburg 1895. Neubearbeitet I. Teil: *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen*, 3. Aufl. 1911; II. Teil: *Neumenkunde*, 2. Aufl.

8. bis zum 13. Jh. gebräuchlichen Notation erst Zugang zu dem Verständnis der ältesten musikalischen Handschriften der lateinischen Kirche gewinnen konnte.

Unwillkürlich drängte sich aber, veranlaßt durch gewisse Ähnlichkeiten der lateinischen Neumen mit den Musikzeichen, welche in den kirchenmusikalischen Handschriften des byzantinischen Reiches vorkamen, die Frage nach dem Zusammenhange dieser beiden Notationen auf, und damit die Frage nach dem musikalischen Zusammenhange der Gesänge der östlichen und westlichen Kirche. Ich möchte nun im Folgenden eine kritische Übersicht über die bisherigen Forschungen auf diesem Gebiete geben, so weit sie überhaupt schon zu greifbaren Resultaten geführt haben, und meinen eigenen Standpunkt mit aller Vorsicht, die bei derart im Dunkeln liegenden Problemen geboten ist, auseinandersetzen.

* * *

Bei der in Frage kommenden Musik der östlichen Kirche handelt es sich ausschließlich um Gesangsmusik; d. h. die uns in Handschriften überlieferte Musik ist rein gesänglich gedacht. Ob, und in welchem Umfange daneben Musikinstrumente beim Gottesdienst verwendet wurden, ist umstritten. Während man in früherer Zeit mehr zu der Annahme hineigte, die Instrumentalmusik sei aus der Kirche völlig ausgeschlossen gewesen, räumt man jetzt der Instrumentalmusik, besonders bei primitiveren Völkerschaften, eine größere Rolle ein. Die Vorschriften gegen die Instrumentalmusik¹ scheinen

1912. Ein höchst instruktives, durchaus zuverlässiges Handbuch). — P. A. Dechevrens, *Etudes de science musicale* (1898—99, 3 Bände). — *Les vraies mélodies Grégoriennes* (Paris 1902). — O. Fleischer, *Neumenstudien* (Leipzig, 1. Bd. 1895, 2. Bd. 1897). — Don André Mocquereau, *Le nombre musical Grégorien ou Rythmique Grégorienne* (Tournai, 1. Bd. 1908). — H. Riemann, *Handbuch d. Musikgeschichte* (Leipzig 1904—1913). — A. Gastoué, *Les Origines du chant Romain* (Paris 1907). — M. Marriott Bannister, *Paleografia Musicale Vaticana* (Leipzig 1914). — Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde* (Leipzig 1913). — J. Thibaut, *Mouvements de la notation ekphonétique et neumatique de l'Eglise Latine* (Petersburg 1912).

¹ P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*. Bd. I. 3. Aufl. S. 14 ff.

nur gegen eine mißbräuchliche Verwendung gerichtet gewesen zu sein, da ja ihre Mitwirkung bei privater Andacht ohne weiteres gestattet war.¹ Der Umstand nun, daß die Aufzeichnung der Melodien stets mit der Aufzeichnung der literarischen Texte, in deren Verbindung sie vorgetragen wurden, verbunden war, ist für die Beurteilung der Herkunft dieser Melodien verhängnisvoll geworden. Es führte zu den gleichen Fehlschlüssen in der Frage „Orient oder Rom“, gegen die auf kunsthistorischem Gebiete seit einer Reihe von Jahren J. Strzygowski und A. Baumstark ankämpften.

In so krasser Weise, wie auf kunstgeschichtlichem Gebiete konnte sich allerdings die Problemstellung nicht verdrehen, da die Musikforschung ihre Untersuchungen in engstem Anschlusse an die liturgische Forschung anstellte. Fétis, der aus der Ähnlichkeit der Notationen bei den Byzantinern mit denen der armenischen und äthiopischen Christen richtigerweise auf eine orientalische Abstammung der Neumen schloß, die seiner Meinung nach auf dem Umwege über die nördlichen Völker Europas nach Rom gedrunken seien,² ließ sich durch Kiesewetter, der für die römische Herkunft der Neumen eintrat,³ bestimmen, seinen Standpunkt aufzugeben, und nahm schließlich eine germanische Abstammung der Neumen an, die er dadurch stützte, daß er zu beweisen suchte, die ältesten Denkmäler seien als langobardische Neumen anzusprechen.⁴ Kiesewetter wiederum sah in den verschiedenen germanischen Neumenformen nur Abarten der

¹ Ebenda, S. 16. Die heutige Praxis in der abessinischen Kirchenmusik, daß Priester und Diakonen eine Aufstellung im Kreise nehmen, in dessen Mitte zwei Paare oder auch je 3 Priester, denen ein die Pauke schlagender Diakon folgt, eine Art Tanz aufführen, wobei der Rhythmus des Gesanges durch die Paukenschläger und Händeklatschen der Priester bekräftigt wird (*Deutsche Aksum Expedition*, Bd. III, S. 95), scheint beispielsweise auf einer im älteren Orient bei religiösen Feierlichkeiten allgemein gebräuchlichen Übung zu beruhen, die sich besonders bei ekstatischen Sekten vorfand.

² *Resumé philosophique* in Bd. I der *Biographie universelle*. 1. Ausgabe.

³ *Über die Musik der neueren Griechen, nebst einer Abhandlung über die Entdeckung des Herrn Fétis an der Tonschrift der heutigen Griechen* (Leipzig 1838) S. 17.

⁴ *Histoire générale*. 2. Aufl. Bd. IV, S. 505 ff.

lateinischen¹ und bestand auf dem römischen Ursprung dieser Notenschrift.

Gleichzeitig mit Fétis trat Th. Nisard² mit einem anderen Lösungsversuch hervor, der geeignet war, die herrschende Verwirrung noch zu steigern. Er sah in den Neumen eine Art von Tachygraphie, die bei den Römern in Gebrauch gewesen sei, und fand bei einer ganzen Reihe von Forschern Zustimmung, bis in die Gegenwart. Noch H. Riemann findet „daß die älteste bekannte Form der Neumen einer sprachlichen Stenographie täuschend ähnlich sieht“.³

Unterdessen hatte schon der große Erforscher der mittelalterlichen Musik, E. De Coussemaker, den Weg gewiesen, auf dem man zu einer Entzifferung der Neumen gelangen konnte. Er erkannte in den Akzenten (Akut, Gravis, Circumflex) die Urformen gewisser Neumen. Damit war die Grundlage geschaffen, auf der die neuere Neumenforschung, vertreten vor allem durch die Benedictiner von Solesmes mit ihrem Monumentalwerk der „Paléographie musicale“, weiterbauen konnten. Seit dem Jahre 1890 wurden umfangreiche und systematische paläographische und rhythmische Studien zur Klarlegung der Neumenhandschriften angestellt, wobei man sich vorderhand begnügte, das Problem der lateinischen Neumen abge sondert zu lösen, ohne sich um die Frage des Zusammenhanges mit anderen ähnlichen Notationen zu bekümmern.⁴ So kam es, daß Oskar Fleischers *Neumen-*

¹ *Über die Tonschrift S. Gregor d. Gr. Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig 1843) S. 379.

² *Etudes sur les anciennes notations musicales de l'Europe, Revue archéologique* 1849/50.

³ *Musiklexikon*. 8. Aufl. S. 771.

⁴ Nebst den S. 91f. genannten größeren Werken kommen vornehmlich kürzere Abhandlungen in Betracht, die seit 1890 in kirchenmusikalischen und musikwissenschaftlichen Zeitschriften erscheinen; es sind dies vor allem: *Cäcilia*, Straßburg. — *Gregoriusblatt*, Düsseldorf. — *Gregorianische Rundschau*, Graz. — *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, Regensburg. — *Musica Sacra*, Regensburg. — *Musica Sacro-Hispana*, Bilbao. — *Rassegna Gregoriana*, Rom. — *Revue bénédictine de Maredsous*. — *Revue du chant grégorien*. — *Revue d'Histoire et de Critique musicales*, Paris. — *Revue Grégorienne*, Tournai. — *Sammelbände der Internation. Musik-Gesellschaft*, Leipzig. — *Siona*, Gütersloh. — *Tribune de St. Gervais*, Paris.

studien (I. Teil 1895, II. Teil 1897, III. Teil 1904), in denen wieder das Gesamtgebiet der Neumen aufgegriffen und in klarer Weise auf den orientalischen Ursprung hingewiesen wurde, nicht die Beachtung bei ihrem Erscheinen fanden, die ihnen gebührt hätte. Man empfand nicht die fundamentale Bedeutung der Tatsache, daß hier der Versuch gemacht wurde, die ganze Neumenforschung und damit auch die Geschichte der frühchristlichen Musik auf eine gesicherte Grundlage zu stellen, die ihrerseits erst ermöglichen konnte, die verschiedenen westlichen Formen der mozarabischen, italienischen, französischen, irisch-angelsächsischen und deutschen Neumen mit all ihren Varianten in richtige Beziehungen zu einander zu setzen.

Fleischer wies auf die Übereinstimmung des musikalischen Zeichenmaterials bei den Indern, Armeniern, Syrern, Griechen und Römern hin, ohne die letzten Konsequenzen aus diesen Tatsachen zu ziehen; d. h. er zeigte, daß deutliche Analogien des Gebrauches von cheironomischen Zeichen sich bei den Indern, Hebräern, Armeniern, Syrern, Griechen und Römern fänden, ohne den Versuch zu machen, in diese Reihe einen Entwicklungsstandpunkt zu bringen. Er hat jedenfalls mit aller Klarheit zuerst ausgesprochen, „daß die Urheimat der Cheironomie und ihrer Zeichen, der Neumen, der Orient ist“¹ und daß diese sich durch das Christentum in Europa verbreitet haben. Vorübergehend streift Fleischer eine Tatsache, die geeignet ist, ein ganz neues Licht in die Frage nach dem Ursprung der Cheironomie zu bringen: daß nämlich sich bei den Chinesen und Japanern auch derartige cheironomische Zeichen finden.² Da nun die regulären Tonbezeichnungen der Chinesen und Japaner den Schriftzeichen entnommen sind, muß es sich um einen fremden Einfluß handeln. Die Tatsache, daß die cheironomischen Zeichen sich in West-, Ost- und Südasiens finden, läßt den Schluß zu,³ daß sie in

¹ Fleischer, *Neumenstudien* I, S. 33.

² Fleischer, *Neumenstudien* I, S. 55.

³ Vgl. meinen Artikel *Der Ursprung des altchristlichen Kirchengesanges*, *Österreichische Monatsschrift für den Orient*. 1915. S. 302.

vorchristlicher Zeit in Iran, dessen kulturell führende Rolle sich immer deutlicher enthüllt,¹ entstanden sein mögen und von hier den Weg nach Indien nahmen, andererseits sich nach Armenien, Mesopotamien und weiter westwärts ausbreiteten und mit dem Christentume nach dem Westen drangen; dann aber wieder aus Indien mit dem Buddhismus über Turkestan den Weg nach China genommen haben. Es wird diese Frage um so schwieriger zu beantworten sein, als die cheironomischen Zeichen durchaus nicht an eine schriftliche Fixierung gebunden sein müssen, so daß sie vielfach bei Völkern vorgekommen sein mögen, ohne sichtbare Spuren zu hinterlassen. Vor allem wissen wir nicht, ob die Zeichen in China vor oder nach Christi Geburt Eingang gefunden haben; ist letzteres der Fall, dann wäre, da der Nestorianismus eine Hauptquelle kirchenmusikalischer Entwicklung war, die Annahme zu prüfen, ob die cheironomische Tradition mit dieser Bewegung nach dem Osten gedrungen sei. Wie man sieht, eröffnet sich da eine Fülle von Problemen, die weit über das engbegrenzte Gebiet musikalischer Notation hinausgreifen, und die nie von Seite der musikhistorischen Forschung allein zu lösen sein werden. Es wäre sehr erwünscht, wenn die orientalistische Forschung bei Durchsicht und Bearbeitung poetischer Handschriften, besonders solcher, die religiösen Zwecken dienen, dem Vorkommen von Lektionszeichen ein besonderes Augenmerk zuwenden würde; erst dann könnte die Musikwissenschaft den allzu schwankenden Boden der Hypothese verlassen und sich den Fragen der musikalischen Paläographie erfolgreich zuwenden.

Jedenfalls war mit Fleischers Forschungen die Theorie von der römischen Herkunft der Neumen endgiltig — bis auf einen verunglückten Versuch Houdards² — erledigt. Der richtige Ausgangspunkt für die Behandlung der ganzen Frage war aber damit noch nicht erreicht worden. Man

¹ A. v. Lecôq, *Chotscho*. 1913. Strzygowski, *Zentralasien als Forschungsgebiet*. *Österr. Monatsschrift f. d. Orient*. 1914. S. 68 ff.

² Houdard, *La Notation neumatique*. *Congrès international d'histoire de la musique*. *Documents mémoires et voeux publiés par M. J. Combarieu*, 1901.

عبد القدر برباره

كانون
الاول



Η ΠΡΟΣ ΕΛΛΑΔ ΒΑΡΒΑΡΑΙ
 ΚΑΙ
 ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΤΟΝ ΟΛΟΜΟΜΟΥΣΤΕ ΚΑΙ ΔΟΣ ΑΡΜΕΣ ΣΑΝΣΙ.
 ΤΟΥ ΕΑΡΙΩΜΕΦΙΟΝΕ ΣΑΙ ΤΟΣΘΗ ΣΑΣ· ΕΛΛΑΔ ΑΠΟ
 ΜΑΙΟΙΔΑ ΜΕ· ΤΩ ΓΑΡ ΖΗΦΕΙ ΤΗ ΚΑΡΑ ΤΗ ΚΘΕΙΣΑ· ΣΥΝ
 ΤΟΙΣ ΦΡΟΝΗΜΟΙΣ ΣΥΝΑ ΣΤΛΘΕΣ ΚΑΡ ΘΕΜΟΙΣ ΤΟΝ ΕΦΙΩ
 ΧΡΙΣΤΑ· ΟΘΙΝ ΚΑΙ ΤΗΝ ΛΥΜΕ ΚΗΡΟΣ ΣΥΝ ΕΚΔΙΩΚΟΙΣΑΙ·
 ΤΟΙΣ ΙΟΥΔΑΙΟΙΣ ΘΕΡ ΑΠΟ ΕΝΑ· ΕΡΕΡΓΙΩ ΤΟΥ ΠΑΤΡΕΥ ΜΑΤΟΣ·
 ΚΑΙ ΠΑΡΕΣ ΜΑ ΔΙΕ ΑΣΑΝ ΑΤΟΝ ΕΝΑΡ ΤΩΝ ΦΕΧΑΡΗ ΜΑΡ·
 Η ΧΑΙΝΟΜΕΣΟ ΚΑΜΟΣ ΔΕΘΡΟΣ· ΕΥΘΟ ΓΕΧΟΣ ΝΕΤ ΤΟ ΜΕΝ·
 ΟΠΙΣΤΗΝ ΚΑΡΟΣ ΜΑΝΤΟΡ ΕΣΟ ΧΑΡ ΟΡ ΓΕΘΟΝ ΠΑΡΟΣ ΑΜΑΡ ΤΙΑ·
 ΕΤΑΡ ΕΚ ΠΑΡΘΕΝΟΥ ΣΟΡ ΧΑ ΘΕΙΟ ΛΟΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ·
 ΑΙΤΡΕ ΚΑΤΩ ΚΑΙ ΑΦΥΡΗΤΩΣ ΑΦΙ ΔΕΡΜΟΝΟΣ ΑΛΤΟΣ· ΤΑΝ
 ΚΑΤΑΡ· ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΔΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΔΑΜ· ΧΡΙΣΤΟΣ ΑΣ
 ΦΑΡΟΣ ΑΣ ΑΣΙΩΣ ΕΛΛΑΔ ΕΡ ΤΗ ΜΑΡ ΤΤΕΡΑΝ ΚΑΙ ΔΙ
 ΑΥΤΗΣ· ΔΩΡΟΥ ΜΕΡΟΣ ΤΩ ΚΟΣ ΜΩ· ΙΛΑΣ ΜΕΝ
 ΚΑΤΑ ΜΕΓΑΛΙΟΣ·

Η ΕΝ ΠΑΡΟΜΟΝΕΡΟΝ ΣΙ ΜΕΣΟΝ· ΗΤΣΑ ΘΛΙΦΕΡΟΣ ΕΛΛΑΔ
 ΔΑΝΤΙΧ ΛΟΙ ΜΕΝ ΣΟΛΛΕΡ· ΤΑΥΤΗΝ ΓΑΡ ΟΥΤΕ ΖΗΦΟΥ ΟΥΤΕ

657 ΣΙ ΕΠΟΡ ΤΑ ΑΣ ΤΕ ΜΕΝ ΕΛΛΑΔ
 ΡΑΝ

Cod. bibl. Caes. Petrop. Publ. 362 a. 999, Sticherarium mit frühbyzantinischer Notation.
 (Aus Cereteli-Sobolewski, *Exempla codicum Graecorum*. Bd. II Taf. VII.)

verfiel nun in einen anderen Fehler, der noch nicht überwunden ist, und schwerer aus der Welt zu schaffen sein wird; es ist die von einer Reihe von Forschern auf dem Gebiete der byzantinischen Notation ausgesprochene Theorie, der Ursprung der gesamten Neumen nach ihrer Entwicklung über die lektionsartigen Formen — die sogenannten ekphonetischen Zeichen — sei in Konstantinopel zu suchen.

Diese Theorie vertritt vor allem J. Thibaut, der die ausgedehntesten Studien über die byzantinischen Neumen angestellt hat und auch zum Vergleiche die syrischen und armenischen herangezogen hat. Aus der Überschätzung Konstantinopels als schöpferisches Kunstzentrum gelangt er in seinem Buche *Origine Byzantine de la Notation Neumatique de L'Église Latine* (1907) zu der Annahme, daß der Ursprung der Neumen in Byzanz zu suchen sei.¹ Es zeigte sich aber, daß die Form der Notation, welche Thibaut als „Konstantinopolitanisch“ bezeichnete, nur zum geringsten Teil in Handschriften vorkommt, die tatsächlich in Konstantinopel geschrieben wurden, und auch das wäre ja kein zu reichender Grund, von einer eigenen konstantinopolitanischen Richtung zu sprechen. In seiner letzten Publikation, den *Monuments de la Notation Ekphonétique et Hagiopolite de l'Église Grecque* (1913) gibt er auch diese Bezeichnung auf, führt aber eine neue ein, die zumindest ebenso verfehlt ist, wie die frühere; er bezeichnet die ungefähr aus der Zeit des Johannes von Damaskus stammende Form der Schriftzeichen als hagiopolitanisch, indem er sich auf eine Tradition der byzantinischen Musiker stützt, die mit εἰς τὴν ἀγιοπολίτην den kirchlichen Gesang bezeichneten, während sie den profanen εἰς τὸ ἄσμα² nannten, ferner weil ein theoretischer Traktat, der über diese Epoche einigen Aufschluß gibt, die Bezeichnung

¹ *Origine byzantine*, S. 16: „La notation neumatique de l'Église latine, comme celle de toutes les confessions chrétiennes primitives, tire indirectement son origine de la sémeiographie ekphonétique des Byzantins; elle n'est en soi qu'une simple modification de la notation Constantinopolitaine, et selon toute vraisemblance, on doit assigner le milieu du VIII^e siècle comme époque probable de son introduction en Occident“.

² Thibaut, *Monumenta*. S. 56.

<Βιβλίον Ἀγιοπολίτης συγκεκροτημένον ἐκ τινῶν μουσικῶν μεθόδων> als Titel führt, was auch im Traktat selbst begründet wird: Ἀγιοπολίτης λέγεται τὸ βιβλίον ἐπι[σης περι]έχει ἁγίων τινῶν καὶ ἀσκετῶν βίῳ διαλαμψάντων. [Πατέρων] ἐν [τ]ῇ ἀ[γία] πόλει τῶν Ἱεροσολύ[μων] συγ[γράμματα] παρὰ τε τ[οῦ] ἀγ[ίου] [Κοσ]μᾶ καὶ τοῦ κυρο[ῦ] Ἰω[άννου] τοῦ Δαμα[σ]κενοῦ τῶν ποιητῶν.¹

Diese neue Bezeichnung ist wiederum zu enge. Ist man einmal zu der Erkenntnis durchgedrungen, daß die Neumen eine orientalische Schrift sind, dann wird man nicht mehr die Entstehung einer Schriftform an irgend eine Stadt knüpfen können; das ist noch immer ein Unterschätzen des allgemeinen kulturellen Niveaus im Orient und ein Verkennen des kulturellen Unterschiedes zwischen dem Mönchtum im Morgenlande und im Abendlande.

Im Abendlande haben die Klöster die Aufgabe gehabt, in Gegenden mit unentwickelter Bildung Kultur zu bringen; hier konnte sich, abgeschlossen von der Berührung mit fremder Kultur, wie sie in den großen Zentren stets erfolgte, ein eigenartiger Duktus in der Schrift entwickeln, so daß wir ein Recht haben, von St. Gallener, Metzger oder Trierer Neumen zu sprechen, weil sich da tatsächlich lokal differenzierte Formen aus dem gleichen Hauptstrome syrisch-armenischer Klostertradition, die von Marseille, die Rhône aufwärts nach der Schweiz und dem Rheine drang, entwickelt haben. Anders liegt der Fall im Orient. Es wird da wohl auch einen Unterschied zwischen dem Neumenduktus in Jerusalem, Antiochia, Damaskus und Konstantinopel gegeben haben. Es wäre aber natürlich verfehlt, einer von diesen Städten die Priorität zuzusprechen, und anzunehmen, daß eine von ihnen die Formen ausgebildet und den anderen überliefert hätte, sondern wir müssen — genau so wie dies

¹ Thibaut, *Monuments*. S. 57. Text nach *Cod. Paris. Nr. 360*; die Ergänzungen von Thibaut nach *Cod. Petropolitanus. Nr. CLX*. Im *Cod. 811* des Métochion des Hl. Grabes zu Kpel fol. 5, 3 r. steht noch folgende Definition: „Ἀγιοπολίτης δὲ ἐτυμολογεῖται διὰ τὸ τῶν ἁγίων μαρτύρων, ὁσίων τε καὶ τῶν λοιπῶν περιέχειν πολιτείαν· ἢ διὰ τὸ ἐν τῇ ἀγία πόλει ὑπὸ τῶν ἁγίων Πατέρων τῶν ποιητῶν, τοῦ τε ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ, καὶ ἐτέρων πολλῶν ἁγίων ἐκταθεῖναι.“

Strzygowski für die Kunstgeschichte gezeigt hat, annehmen, daß eine Notenschrift, deren Spuren über Kleinasien, Syrien und Armenien nach Mesopotamien und Persien zurückweisen, in einer oder mehreren Wellen bereits in vorchristlicher Zeit nach den Mittelmeerländern vorzudringen suchte, aber erst in nachchristlicher Zeit sich in diesen Gegenden tatsächlich durchzusetzen vermochte.

Die Notenschrift bestand in ihren ersten Stadien aus nichts weiter als einer Reihe von Zeichen, welche den Zweck hatten, bei der feierlichen Lesung von Gebeten und von Hymnen dem Vortragenden anzudeuten, wo er mit der Stimme steigen oder fallen solle, wo er einen Abschnitt machen solle usw. Immer mehr aber nahmen sie den Charakter einer ausgesprochenen musikalischen Schrift an; sie suchte auch einem melodisch reicheren Vortrage gerecht zu werden, und nahm Zeichen auf, welche sie den Handbewegungen entlehnte, mit denen der Vorsänger dem Chore die Bewegungen der Melodie in der Luft vorzeichnete. Aber immer noch blieb sie eine Schrift, die sich damit begnügte, das Auf und Ab der Melodie vorzuzeichnen, ohne die genauen Töne der Melodie anzugeben. Sie deutet die Beziehungen der Intervalle zu einander an, ohne sie selbst zu fixieren. Dies ist der Charakter der orientalischen, der frühen byzantinischen und der gesamten abendländischen Neumen vor Einführung einzelner Notenlinien. Eine Ausnahme davon machen aber die byzantinischen Notationen seit dem 12.—13. Jh., welche Zeichen verwenden, denen eine bestimmte Tonbewegung entspricht. So konnte auch Fleischer im dritten Teil der *Neumenstudien*¹ auf Grund einer theoretischen Abhandlung über die spätbyzantinischen Neumen, der Papadike von Messina (geschrieben im 15. Jh.) eine im Wesentlichen gelungene Lösung der späteren Notation geben.

Diese Papadike ist das bisher älteste aufgefundene Exemplar einer Reihe von Lehrbüchern, die alle auf die selbe Quelle zurück zu gehen scheinen, und stammt mit einer

¹ *Die spätgriechische Tonschrift*, Berlin 1904.

sich in eingehender Weise mit Tillyard auseinander, der mit großem Scharfsinn der Frage der Entzifferung der byzantinischen Neumen nachgeht.¹

Dies ist ungefähr der heutige Stand der Neumenfrage. Es zeigt sich, daß trotz großen Arbeitsaufwandes und Scharfsinnes befriedigende Resultate noch nicht erzielt worden sind; doch darf mit Bestimmtheit die Möglichkeit einer richtigen Entzifferung ins Auge gefaßt werden, wenn diese Studien planmäßiger und mit Hilfe eines umfangreichen photographischen Materials betrieben werden. Da dieses gegenwärtig noch recht begrenzt ist, will ich die wichtigsten Werke und Stellen angeben, in denen byzantinische Neumenhandschriften faksimiliert sind. Denn die Originale sind in unseren heimischen Bibliotheken nur spärlich vertreten, da diese Hymnen der Orthodoxie weder bei Philologen noch bei Theologen Interesse erregten. Dagegen kann man sich aus der Erschließung und Verarbeitung der Bibliotheken der Balkanländer, Griechenlands und des Orients ganz bedeutendes Material erwarten. Welche Schätze an Neumenhandschriften die russischen Bibliotheken bergen, kann man schon jetzt nach den bisher vorliegenden Publikationen erraten.

Die ersten, die auf die byzantinischen Neumen aufmerksam gemacht haben, waren die Erforscher der griechischen Paläographie, Montfaucon, der in der *Palaeografia Graeca*. Paris 1708, V. Buch, S. 357 ein Beispiel aus dem 11.(?) Jh. veröffentlicht, ferner Wattenbach, der in den *Schrifttafeln zur Geschichte der griechischen Schrift*. 1876 auf Tafel 8 eine Seite aus dem Fragment des Berliner Evangeliar Cod. gr. in fol. 29 mit Lektionszeichen in roter Schrift bringt, und Gardthausen, der sie in der *Griechischen Paläographie*, 1879 S. 290f. kurz erwähnt, in der zweiten Auflage aber (*Griechische Paläographie, II. Band. Die Schrift, Unterschriften und Chronologie im Altertum und im byzantinischen Mittelalter*. 1913) S. 417—20 eine Probe davon und Literaturnachweise gibt.

¹ *A musical study of the Hymns of Casia. Byz. Zeitschr.* XX. S. 420—485. — *Greek Church Music. The Musical Antiquary.* II S. 80—98, 154—170. — *Studies in Byzantine Music.* ibid. IV. S. 202—222.

Daneben hatte schon der um die mittelalterliche Musiktheorie hochverdiente Fürstabt Gerbert in seinem Werke *De cantu et musica sacra*, 1774 in Band I auf Tafel 5, und Band II Tafel 1—9 Schriftproben veröffentlicht. Diese Schriftproben sind aber alle nur zu dem Zwecke gegeben, um zu zeigen, wie die Schrift der byzantinischen Noten überhaupt aussehen; erst seit 1900 erfolgen Faksimilierungen zu dem Zwecke, um an Hand der Reproduktionen die einzelnen Phasen der Notenschrift und ihre Zeichen kennen zu lernen. Die Werke, in denen derartige Reproduktionen vorkommen, scheiden sich in drei Gruppen: I. In allgemein paläographische Publikationen, die unter anderem auch Beispiele der Neumen bringen; II. In allgemein notationsgeschichtliche Werke und Abhandlungen, die bei der Behandlung der Notenschrift auch die byzantinischen Neumen berühren; III. In Werke und Abhandlungen, die nur den byzantinischen Neumen gewidmet sind.

Zur Erläuterung des Folgenden sei noch angeführt, daß die byzantinische Notenschrift sich deutlich in mehrere Phasen scheidet, die nicht nur graphisch von einander abweichen, wie etwa die einzelnen Phasen der griechischen Schrift von der Pergament-Unciale zur späten Minuskel, sondern auch in der Zahl, Art und Bedeutung der Tonzeichen verschieden sind. Demzufolge sind eine Reihe von Einteilungen gemacht worden. Vor allem sind die Lektionszeichen, die ekphonetischen Zeichen, von der eigentlichen Notenschrift getrennt worden.

Die ekphonetische Schrift drückt die Richtung der Rezitation graphisch aus, zeigt an, wo die Stimme sich senken und heben soll; die Notenschrift gibt aber auch die Tonschritte an und regelt die Rhythmik, sowie die Atemgebung. Mit Recht hebt Riemann gegenüber allem die einzelnen Notenschriften Verbindenden hervor, daß die byzantinische Notenschrift prinzipiell sich von der lateinischen Neumenschrift dadurch unterscheidet, daß sie eine Intervallschrift ist; freilich nicht, wie Riemann meint, „von Hause aus in ihrem Kerne durchaus eine Intervallschrift“.¹ Gerade in ihren Ur-

¹ Riemann, *Die byzantinische Notenschrift*. S. 33. 34.

sprünge ist sie eine Neumenschrift mit unbestimmten Tonhöhenangaben, hat aber, wie der veränderte Duktus der Tonzeichen schließen läßt, unter einer bisher noch nicht feststellbaren islamischen Einwirkung neue Zeichen aufgenommen, welche die Tonhöhen genau angeben. Es wäre selbstverständlich von größter Wichtigkeit herauszufinden, aus welchen Quellen diese grundsätzliche Veränderung geflossen ist. Daß es keine auf antiker abendländischer Einwirkung beruhende gewesen sein kann, erscheint mir, abgesehen vom graphischen Moment, daraus erkennbar, daß diese Veränderung auf die griechischen Formen beschränkt geblieben ist, und nicht ins Abendland Eingang gefunden hat. Thibaut trifft in dem *Origine Byzantine* (1907) folgende Einteilung:

1) <i>Signes de Prosodie</i>		Beispiel:
2) <i>Signes Ekphonétiques</i>		Tafel I. II. III.
3) <i>Notation Constantinopolitaine</i>	(11. Jh.)	Tafel VII.
4) <i>Notation Hagiopolite</i>	(13. Jh.)	Tafel XI. XII.
5) <i>Notation de Koukouzélès</i>	(13—19. Jh.)	Tafel XIII.
6) <i>Notation Grecque Moderne</i>	(19. Jh.)	Tafel XIV.

Sie hat noch viel Äußerliches und Unkonsequentes an sich, das in der gleichzeitig erschienenen Arbeit von Gastoué, *Catalogue des Manuscrits de Musique Byzantine* (1907), z. T. vermieden ist. Seine Einteilung ist:

1) <i>Notation Ekphonétique archaïque</i>	(8.—13. Jh.)	Tafel I.
2) <i>Notation Ekphonétique classique</i>		Tafel II.
3) <i>Notation Paléobyzantine</i>	(10. Jh.)	Tafel III.
4) <i>Notation Byzantine mixte (Cptaine)</i>	(11. Jh.)	Tafel IV.
5) <i>Notation Hagiopolite</i>	(13. Jh.)	Tafel V.
6) <i>Notation de Koukouzélès</i>	(13.—19. Jh.)	Tafel VI.
7) <i>Notation moderne de Chrysanthe</i>	(19. Jh.)	Tafel VII.

Riemann geht in seiner Einteilung in den „Studien zur byzantinischen Notenschrift“ (1909) rein von dem Schriftcharakter aus, und gewinnt dadurch eine von unsicheren Autor- oder Lokalbestimmungen unabhängige Periodisierung; doch gibt diese mehr den Rahmen einer Einteilung als eine Einteilung selbst, was vielleicht im gegenwärtigen Zeitpunkt das Beste ist. Man wird erst auf Grund eines ungleich zahlreicheren Materials, als es gegenwärtig zur Verfügung steht, eine endgiltige Einteilung treffen können.

Riemann teilt folgendermaßen ein:

- 1) Älteste Notation circa 11.—12. Jh. (Tafel I—III)
- 2) Die feine Strichpunktnotation des 12.—13. Jh. (Tafel IV—VII)
- 3) Die runde Notierung des 13.—14. Jh. ohne die großen Hypostasen (Tafel VIII)
- 4) Die Notierung der Zeit seit 1300 mit den großen Hypostasen (Verweis auf die Reproduktionen in Fleischers Neumenstudien III).

Auf Thibaut und Gastoué geht eine Periodisierung zurück, die H. J. W. Tillyard in *The Musical Antiquary Vol. II* (1910—1911) *Greek Church Music* S. 154 bringt.

- 1) Ekphonetische Notation (5.—13. Jh.).
- 2) Palaeobyzantinisch (um 1000). Entspricht Gastoués „Notation Paléobyzantine“, ist aber, gestützt auf Riemann, richtiger datiert.
- 3) Lineare oder Constantinopolitanische Notation (11.—13. Jh.). Entspricht Thibauts „Notation Cptaine“, Gastoués „Notation Byzantine mixte“, Riemanns „Strichpunktnotation“.
- 4) Runde oder Hagiopolitanische Notation (13.—15. Jh.). „Hagiopolitanisch“ entspricht der gleichen Bezeichnung Thibauts und Gastoués, „rund“ Riemanns Bezeichnungen, dem sich Tillyard auch in der Datierung annähert.
- 5) Kukuzelische Notation (15.—19. Jh.). In der Hinaufrückung der Kukuzelischen Notation ins 15. Jh. unterscheidet sich Tillyard von Thibaut, Gastoué und Riemann, die annehmen, daß die große Umwandlung der Notenschrift um 1300 erfolgt sei.

Ich konnte mich keiner der angeführten Periodisierungen völlig anschließen, obwohl die von Riemann gegebene der tatsächlichen Entwicklung wohl am nächsten steht; es ist aber vorderhand, wie bereits gesagt, überhaupt noch nicht die Möglichkeit einer sicheren Einteilung vorhanden. So begnügte ich mich damit, einen allgemeinen Rahmen zu geben. Vor allem nehmen die ekphonetischen Zeichen und Noten eine eigene Gruppe ein; dann bezeichne ich als frühbyzantinisch die Neumen von ca. 1000 bis ins 13. Jh., als mittelbyzantinisch die runde Notation (hagiop.) des 13.—14. Jh., als spätbyzantinisch die Notation mit Hypostasen vom 14. Jh. bis ins 19. Jh.

I. Gruppe:¹

- 1) G. Cereteli und S. Sobolewski. *Exempla codicum Graecorum litteris minusculis scriptorum annorumque notis instructorum. Bd. I. Codices Mosquenses.* (Moskau 1911.)

Tafel XVII. Evangeliarium *Cod. bibl. Synod. Mosqu. 15.* Evangelienhs. (a. 1055) mit ekphonetischen Zeichen.

Tafel XXII. Lectionarium veteris Testamenti. *Cod. Bibl. Synod. Mosqu. 8* Hs. (a. 1116) mit ekphonetischen Zeichen.

Bd. II. *Codices Petropolitani.* (Moskau 1913.)

Tafel IV. Evangeliarium. *Cod. bibl. Acad. Cleric. Petrop. 5. I/5* (a. 985) Hs. mit ekphonetischen Zeichen.

Tafel VII. *Cod. bibl. Caes. Petrop. Publ. 362* (a. 999). Sticherarienhs. mit frühbyzantinischer Notation.²

Tafel IX. *Cod. bibl. Caes. Petrop. Publ. 287* (a. 1019). Evangelienhs. mit ekphonetischen Zeichen.

Tafel X. *Cod. bibl. Caes. Petrop. Publ. 71* (a. 1020). Evangelienhs. mit ekphonetischen Zeichen.

Tafel XI. *Cod. bibl. Acad. Cleric. Petropol. 5 I/2* (a. 1033). Evangelienhs. mit ekphonetischen Zeichen.

Tafel XII. *Cod. bibl. Caes. Petrop. Publ. 289* (a. 1039). Evangelienhs. mit ekphonetischen Zeichen.

Tafel XXII. *Cod. Societ. Archaeol. Caes. I* (a. 1106). Sticherarium mit frühbyzantinischer Notenschrift.

Tafel XXa. Eine zweite Seite aus derselben Hs.

Tafel XXXIX. *Cod. bibl. Caes. Petrop. Publ. 364* (a. 1292). Sticherarium mit byzantinischer Notenschrift mittlerer Epoche (nach Thibaut hagiopolitisch).

Tafel XL. *Cod. bibl. Caes. Petrop. Publ. 368* (a. 1299). Synaxarium mit byzantinischer Notenschrift mittlerer Epoche.

Tafel XLV. *Cod. bibl. Caes. Publ. 366* (a. 1321). Sticherarium mit byzantinischer mittlerer Epoche.³

- 2) Steffens. *Proben aus griechischen Handschriften und Urkunden.* (Trier 1912.)

Tafel 9. *Vatican. graec. 354* (a. 949). Evangelienhs. in junger Pergament-Unciale mit ekphonetischer Notation.

- 3) Cavalieri-Lietzmann. *Specimina codicum Graecorum.* (Bonn 1912.)

Tafel 13. Ein anderes Blatt aus *Cod. Vatican. graec. 354.*

¹ Es sind hier nur die wichtigsten und leicht zugänglichsten Publikationen angeführt. So ist aus letzterem Grunde z. B. auch die *Palaeographical Society* nicht näher behandelt, die in Serie I auf Tafel 27 u. 28, in Ser. II Tafel 7, und in der Fortsetzung *New Palaeogr. Soc.* auf Tafel 105 Beispiele ekphonetischer Notationen enthält. Ebenso fehlt der *Catalogus Codicum Manuscriptorum Graecorum qui in monasterio Sanctae Catharinae in Monte Sina asservantur* von Uspenskij-Benešević St. Petersburg 1911 (russ.), der sechs Reproduktionen mit Notenzeichen aus verschiedenen Epochen enthält, u. a. m.

² Siehe Tafel I.

³ Siehe Tafel II.

4. Benešević. *Monumenta Sinaitica Archaeologica et Palaeographica. Fasc. II.* (Petersburg 1912).
- Tafel 43. *Cod. Sinait. (Petropol. 362)* (a. 999). Sticherarienshs. mit frühbyzantinischer Notenschrift.
- Tafel 46. *Cod. Sinait. (Petropol. 289)* (a. 1039). Evangelienhs. mit ekphonetischer Notation.
- Tafel 58. *Cod. Sinait. (Petropol. 360)* (a. 1177). Oktoechoshs. mit frühbyzantinischer Notenschrift.
- Tafel 64. *Cod. Sinait. 1221 (Petropol. 366)* (a. 1321). Menäenhs. mit der runden Notierung des 13.—14. Jh.
- Tafel 65. *Cod. Sinait. 1231 (Petropol. 439)* (a. 1236). Sticherarienshs. mit Übergang zur runden Notierung.
- Tafel 72. *Cod. Sinait. 1256 (Petropol. 371)* (a. 1309). Sticherarienshs. mit der runden Notierung des 13.—14. Jh.
- Tafel 74. *Cod. Sinait. 1586 (Petropol. 441)* (a. 1333). Sticherarienshs. mit runder Notation (spätbyzantinisch).
- Tafel 81. *Cod. Sinaitic. 1229 (Petropol. 440)* (a. 1374). Menäenhs. mit runder Notation (spätbyzantinisch).

II. Gruppe:

- P. Wagner. *Neumenkunde.* (Leipzig 1912.)
- S. 27. *Cod. 98* d. griech. Patriarchats zu Jerusalem (12. Jh.). Genesishs. mit ekphonetischer Notation.
- S. 45. *Cod. 83* d. griech. Patriarchats in Jerusalem (10. Jh.). Troparienshs. mit frühbyzantinischen Neumen.
- J. Wolf. *Handbuch der Notationskunde.* (Leipzig 1913.)
- S. 78. *Cod. graec. oct. 10* d. Kgl. Bibliothek in Berlin. Hs. mit runder Notation (spätbyzantinisch).
- S. 81. *Cod. graec. fol. 49* (c. 12. Jh.). Troparienshs. mit byzantinischer Notation der mittleren Epoche.

III. Gruppe:

- J. Thibaut. *Etude de Musique Byzantine. Izvestija russk. archeol. instituta Kple.* Bd. 4. (Sophia 1898.)
- Tafel 1. Codex der Nationalbibliothek von Sophia (XIV. Jh.) mit byzantinischer mittlerer Epoche.
- Tafel 2. Triodionhs. in Ochrida mit frühbyzantinischen Neumen.
- Tafel 4—6. Beispiele der byzantinischen Notation mittlerer Epoche. (Undeutliche Reproduktionen.)
- *Etude de Musique Byzantine II. Izvestija russk. archeol. instituta. Kple* Bd. VI. (Sophia 1900.)
- Tafel 1—4. Reproduktion einer cheironomischen Übung, welche dem Kukuzelos zugeschrieben wird, in der runden Notation (c. 14.—15. Jh.). (Undeutliche Reproduktion.)
- *Traité de musique byzantine. Revue de l'Orient chrétien.* Bd. VI. (Paris 1901.)
- Ein Blatt mit drei Seiten aus Ms. 811 des Metochions des Hl. Grabes in Konstantinopel (XVII. Jh.). Anfang einer Papadike in runder Notation (spätbyzantinisch). (Undeutliche Reproduktion.)

Rebours. *Quelques Mss. de musique byzantine. Revue de l'Orient Chrétien. Bd. IX.* (Paris 1904.)

Ein Blatt aus Ms. 832 der Bibliothek des Hl. Grabes in Jerusalem (XVI. Jh.). Anfang einer Papadike in runder Notation (spätbyzantinisch). (Undeutliche Reproduktion.)

Gaisser. *Les Heirmoi de Pâques. Oriens Christianus Bd. III.* (Rom 1905.)

Blatt 1. *Cod. Palatin graec. 243* der Vaticana. Rom (13.—14. Jh.). Heirmologionhs. mit runder Notation.

Blatt 2. *Cod. Barbarin. graec. III. 20.* Athoshs. (c. 14. Jh.). Heirmologion mit runder Notation.

Thibaut. *Origine Byzantine de la Notation Neumatique de l'Église Latine.* (Paris 1907.)

Mit 28 Neumen- und Choralnotentafeln, darunter 14 Tafeln, welche die Entwicklung von der griechischen ekphonetischen zur runden (spätbyzantinischen und modern griechischen) Notenschrift zeigen, mit der parallelen Entwicklung der syrischen, armenischen, georgischen und russischen Neumen. Klare Lichtdruckreproduktionen.

Gastoué. *Catalogue de Manuscrits de Musique Byzantine.* (Paris 1907.)

Mit 7 Tafeln, welche Beispiele von der ältesten ekphonetischen Notation bis zur modernen griechischen enthalten.

Riemann. *Die Byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jh.* (Leipzig 1909.)

Blatt 1—3. *Cod. Laurae B. 32 S. Athanas.* (c. 1000). Kanoneshs. frühbyzantinischer Notenschrift.

Blatt 4—5. *Cod. graec. Paris. Bibl. Nat. fonds. Coislín. 220* (c. 1200). Kanoneshs. mit byzantinischer Notation mittlerer Epoche.

Blatt 6 und 7. *Cod. Cryptoferratensis E. γ. III.* (12. Jh.). Heirmologienhs. mit italograecischer Notation mittelbyzantinischen Charakters.

Blatt 8. *Cod. Cryptoferratensis E. γ. III* (c. 1281). Heirmologionhs. mit italograecischer Notation aus Kalabrien, runde Notierung.

Thibaut. *Monuments de la Notation Ekphonétique et Hagiopolite de l'Église Grecque.* (Petersburg 1913.)

Paläographisches Werk, welches in schöner Reproduktion 80 Beispiele der gesamten byzantinischen Notation im Text enthält und 28 Tafeln Anhang. Das Material ist den in der Kais. Bibliothek in Petersburg aufbewahrten Hss. aus den Klöstern von Jerusalem, dem Sinai und Athos entnommen und paläographisch erläutert. Bisher die umfangreichste Publikation auf diesem Gebiete.

Der Entzifferung der byzantinischen Neumen stellen sich nun, wenn auch ihre Lösung auf den ersten Blick durch die Bestimmtheit der Tonschritte leichter erscheint als die der lateinischen Neumen, ganz außerordentliche Schwierigkeiten entgegen. Man hat auch hier den gleichen Weg eingeschlagen wie bei den lateinischen Neumen, daß man auch hier von

naheliegenderen Epochen sukzessive in die Vergangenheit zurückging. Bei den Melodien der lateinischen Kirche ging man von fixierten Gesängen aus und gebrauchte die Neumen in dem Sinne, daß man nachprüfte, ob die Tonbewegung im Allgemeinen, — die Zusammengehörigkeit einzelner Töne zu einer Gruppe — im Laufe der Zeit Änderungen erfahren habe, oder nicht. Die Melodien der griechischen Kirche weisen aber keine so sorgsame Tradition und Sammlung auf, wie die der lateinischen. So steht man gleich von Anfang an auf unsicherem Boden. Dazu kommt der Hang zur Spaltung und Nationalisierung bei den östlichen Kirchen hinzu, wodurch auch die Musik sich differenziert hat. Vor allem aber hat sich der orientalische Einfluß in der byzantinischen Musik nicht nur auf die Notation, sondern vor allem auf die Gesänge erstreckt, so daß wir mit den verschiedenartigsten fremden Strömungen zu rechnen haben werden, die den Gang einer einheitlichen Entwicklung auf das nachhaltigste verändert haben. Um dies näher zu illustrieren, seien einige Takte aus zwei Hss. eines Kanon des Andreas von Kreta angeführt, die zeigen, wie selbst bei wenig mehr als 150 Jahre auseinanderliegenden Hss. die Linie des melodischen Ablaufes verändert ist.¹ Version A ist nach *Cod. Laur. B 32* (ca. 1000), Version II nach *Cod. Cryptoferr. E. γ. III* (12. Jh.).

ἦχ. α΄.

Α

Ὁ.δὴ α΄

Ὁ - ἰ - δὴν ἐ - πι - νί - ξι - ον.

Β

Α

Ἄ - σω - μεν πάν - τες. Θε - ῶ τῶ ποι -

Β

¹ Ich gebe das Beispiel nach der Übersetzung von Riemann, *Studien zur byz. Notenschrift* S. 81, ohne mich hier in eine Diskussion über die Richtigkeit der Übertragung einzulassen.

A

ἡ - σαν - τι, θαυ - μα - στα̃ τέ - ρα - τα.

B

Sie zeigen auch dem Musikunkundigen durch die starke graphische Verschiedenheit des Melodiebogens, daß die beiden Handschriften nicht einander ergänzende, sondern divergierende Quellen darstellen. Sehr lehrreich sind in dieser Beziehung auch die Beispiele, die Gaisser in den *Heirmoi de Pâques* O. C. III (1905) S. 18 ff. bringt.

Wie sehr man aber vorderhand jeden festen Boden verliert, wenn man sich von der spätbyzantinischen Notation früheren Epochen zuwendet, zeigen die Versuche Tillyards und Riemanns, dieselbe Schrift zu entziffern. Die Zusammenstellung dreier Lösungsversuche,¹ zweier von Riemann unternommener, eines von Tillyard, gibt ein drastisches Bild, wie sehr hier noch die Meinungen auseinander gehen. Der erste stammt von Riemann aus dem Jahre 1909, der zweite ist Tillyards Gegenversuch im *Musical Antiquary* Vol. IV. (1912—1913) S. 211, der dritte ein neuerlicher Versuch Riemanns, (1914) unter Berücksichtigung gewisser Konzessionen an Tillyard eine befriedigende Lösung zu geben.²

Riemann 1909.
(Basis h)

Θε - ο - πτι - χῶς ὁ 'Αβ - βα - χούμ. Σταυ -

Tillyard 1913.
(Basis a)

Riemann 1914.
(Basis h)

¹ Riemann, *Neue Beiträge zur Lösung der Probleme der byzantinischen Notenschrift*. Leipzig 1915. S. 11.

² Während des Druckes dieser Abhandlung erschien eine kurze Darstellung der frühbyzantinischen Notation von Tillyard unter dem Titel *The Probleme of Byzantine Neumes* in dem *American Journal of Archeology* Vol. XX (1916) S. 62—71, welche eine Ergänzung seiner, in der *Zeitschrift der*

ρού - με - νόν σε προ-βλέ - πων. Ἐπ - ἴρ - θη ὁ ἡ-λι-ος.

Bedenkt man, daß trotz Aufwendung von Scharfsinn und Mühe die Lösungen derart auseinandergehen, daß man von einer „Lösung“ im eigentlichen Sinne des Wortes nicht sprechen kann, so wäre man geneigt, an der Möglichkeit, das Problem der byzantinischen Notationen zu bewältigen, zu verzagen. Man würde damit auch auf die Möglichkeit, einen Einblick in diese Musik zu gewinnen, Verzicht leisten. Doch scheint mir die Sache nicht so sehr im Argen zu liegen, als daß man bisher an das Problem zu wenig umfassend herangegangen ist. Man hat das paläographische Problem isoliert herausgegriffen und wollte so zu einer Lösung vordringen, ohne sich vorher über die kulturellen Vorbedingungen Rechenschaft abgelegt zu haben; man vergißt dabei, daß bei den lateinischen Neumen die berufensten Forscher aus dem Kreise der Liturgiker und Kirchengesangslehrer hervorgegangen sind, die die Probleme von vornherein richtig angefaßt haben und Theorie und Praxis gleichermaßen verbunden. Bei dem großen Unterschiede der kulturellen Aufgaben der abendländischen und östlichen Geistlichkeit ist es wohl verständlich, daß eine derartige allgemeine tätige Mit Hilfe, wie sie bei den Forschungen über den Gregorianischen

Int. Musik Gesellschaft erschienenen Skizze *Zur Entzifferung der byzantinischen Neumen*, unter Aufgabe des dort noch vertretenen rhythmischen und tonalen Standpunktes ist. Eine ausführlichere Kritik dieses neuen Versuches wird demnächst in der WZKM erscheinen. Hier sei nur bemerkt, daß Tillyards Vorgehen, in wenigen Zeilen die Resultate seiner Untersuchungen mit apodiktischer Sicherheit hinzustellen, ohne sie durch kontrollierbare Beweise zu begründen, zu berechtigten Zweifeln an der Richtigkeit dieser Untersuchungen Anlaß gibt.

Gesang sich geltend machte, bei den Arbeiten über die Gesänge der Kirche des Ostens nicht zu erwarten ist. So steht der abendländische Forscher vor der Aufgabe, selbst die Vorarbeiten zu machen, was natürlich ungemein mühevoll und zeitraubend ist. Aber nur auf diese Weise hat die Mühe Aussicht, von Erfolg begleitet zu sein.

Als die erste Forderung erwächst die Pflicht, nicht bloß die Musik, sondern auch die Dichtungen, welche mit der Musik aufs engste verknüpft sind, ins Auge zu fassen.

Das wechselvolle Treiben des politischen Lebens, die erbitterten dogmatischen Streitigkeiten der Kirche fanden ihren Widerhall in den geistlichen Liedern, den Hymnen der byzantinischen Kirche, die nicht nur frommen und erbaulichen Stoffen gewidmet waren, sondern, dem lebhaften geschichtlichen Geist der Byzantiner entsprechend, oft ein anschauliches Bild geschichtlicher Szenen des Alten und Neuen Testaments, der Taten und Leiden der Heiligen und Märtyrer gaben. So existiert in den verschiedensten Formen und Metren vom kurzen, scharfgezeichneten Lied bis zum kompliziertesten vielhundertzeiligen Kanon eine schier ununterbrochene Zahl von geistlichen Gesängen, von denen der größere Teil noch in unedierten Handschriften ruht, bis in die jüngste Zeit völlig unbeachtet und unerkannt.

Wollten wir auch, in einer Verkennung kulturgeschichtlicher Forschungsmethoden, ganz von der Dichtung absehen, und die Musik allein betrachten, so wären wir dennoch durch die Musik gezwungen, uns mit der Rhythmik der Dichtungen auseinander zu setzen, weil sich die musikalische Rhythmik nur Hand in Hand mit der poetischen erschließen läßt. Aber abgesehen davon ist eine rein musikalische Analyse der Hymnen ebenso undurchführbar, wie die musikalische Analyse eines modernen Liedes ohne Berücksichtigung der Dichtung; ja noch mehr, denn in der großen Zeit der Hymnographie war Dichtung und Musik Schöpfung eines einzigen. Erst in der späteren Zeit, nachdem schon alle bedeutsamen Ereignisse der Kirche ihre poetische Verherrlichung erfahren hatten, werden keine neuen Dichtungen mehr aufgenommen;

dagegen beginnt eine Blüte der Musik, indem nunmehr in reicherer Melodik alte Hymnen mit neuen Kompositionen ausgestattet werden.

Die Beschäftigung mit der byzantinischen kirchlichen Dichtung ist bekanntlich — vergleicht man sie mit anderen Gebieten philologischer Forschung — jüngsten Datums und steht erst seit der grundlegenden Schrift des Kardinal Pitra aus dem Jahre 1867: *L'hymnographie de l'église grecque* auf festem Boden. Hier wurde zum erstenmale festgestellt, daß die Hymnen in strophischer Form, in bestimmten Metren abgefaßt waren und nicht als Erzeugnisse einer dichterischen Prosa zu betrachten sind. Trotz der Bedeutung dieser Schrift, die bald darauf durch eine große Sammlung von Hymnen, die Pitra als *Analecta Sacra* 1876 herausgab, und durch eine parallel laufende Studie mit einer Hymnensammlung, die Christ-Paranikas als *Anthologia Graeca* 1871 veröffentlichten, unterstützt wurde, fand die neue Theorie keine rasche Verbreitung und vor allem keine Nacharbeit in den nächsten Jahren; dies hängt mit dem allgemeinen philologischen Vorurteil zusammen, das man gegen alles byzantinische Schrifttum hegte. Geht man von der Annahme aus, in der byzantinischen Literatur eine Fortsetzung der klassischen griechischen zu finden, so wird man allerdings über eine schwere Enttäuschung nicht hinwegkommen. Nach ästhetischen und pädagogischen Gesichtspunkten gemessen stellt die byzantinische Literatur entschieden einen Rückschritt gegenüber der Zeit eines Platon dar, doch darf man lebendige Sprachen nicht nach solchen Gesichtspunkten beurteilen und muß stets das Ganze der Kultur berücksichtigen. Bei dem Prozess weitgehender Hellenisierung des Vorderorientes verbreitete sich die hellenistische Kultur allenthalben, hat aber, wie Baumstark treffend bemerkt, doch nur in den Küstenzonen sich festgesetzt, während sie in den Hinterlandszonen stets bloß einen dünnen Firnis gebildet hat, der die Unterschicht des Altorientalischen niemals durchdringen konnte.¹ Dieses Orientalische hat auf die byzantinische Dichtung, die zum Teil

¹ Baumstark, *Die Christlichen Literaturen des Orients*. I. S. 15.



Cod. bibl. Caes. Petrop. Publ. 366 a. 1321, Sticherarium mit byzantinischer Notenschrift mittlerer Epoche.
 (Aus Cereteli-Sobolewski, *Exempla codicum Graecorum*. Bd. II Taf. XLV.)

eine Übersetzungsliteratur aus dem Syrischen darstellt, nicht nur stofflich, sondern auch formal eingewirkt, so daß sich unter dem Einflusse der semitischen Metrik eine Umwandlung der klassischen quantifizierenden in eine akzentuierende vollzogen hat. Diese Untersuchungen sind durch die Arbeiten von Krumbacher,¹ W. Meyer,² Grimme,³ D. H. Müller,⁴ Wehofer⁵ u. a. m. bedeutend gefördert worden; sie werden aber erst in einem Zusammenarbeiten von Byzantinisten, Orientalisten, Liturgikern und Musikhistorikern eine zuverlässige Lösung finden können, die viel unnötige Mühe ersparen würde. Die Fragen z. B., wie innerhalb einer Strophe Unterteilungen vorzunehmen seien, erledigen sich selbst bei dem unsicheren Stand der frühen byzantinischen Notationen aus gewissen Kadenzformeln, die das Ende von melodischen Sinnesabschnitten zugleich mit den poetischen angeben müssen, recht leicht, und ich denke, daß sie die vielen subtilen Untersuchungen Meyers und Krumbachers als überflüssig erscheinen lassen werden.

Der orientalische Einfluß zeigt sich aber auch in der Rhythmik der Melodien. Wir berühren damit eines der umstrittensten und heikelsten Gebiete musikgeschichtlicher und auch musiktheoretischer Forschung. Die eine Richtung, deren hervorragendster Vertreter Riemann ist, sucht in der gesamten kirchlichen Musik des frühen Mittelalters als Basis das zweitaktige Schema anzunehmen,⁶ wie es in den beiden, Riemannschen Übersetzungen entnommenen Beispielen sich auch zeigt:



während eine andere Richtung für den völlig freien, den so-

¹ *Studien zu Romanos* (1898). — *Umarbeitungen bei Romanos* (1899). — *Romanos und Kyriakos* (1901).

² *Anfang und Ursprung der latein. und griechischen rhythmischen Dichtung. Abhandl. d. k. bayr. Akad. d. Wissensch. I. Classe. XVII. Bd. II. Abt.*

³ *Der Strophenbau in den Gedichten Ephraem des Syrers. Collectanea Friburg.* (1893).

⁴ *Die Propheten in ihrer ursprünglichen Form* (1896).

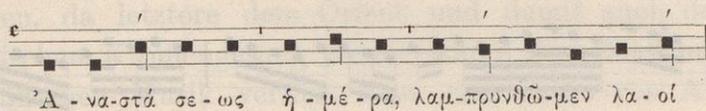
⁵ *Untersuchungen zur altchristl. Epistolographie* (1901). — *Untersuchungen zum Lied des Romanos auf die Wiederkunft des Herrn* (1907).

⁶ Riemann, *Die Byzantinische Notenschrift*. S. 22.

genannten oratorischen Rhythmus eintritt. Beides sind Extreme und die Wahrheit liegt in der Mitte. Ich stimme Riemann völlig bei, wenn er das einzelne Kolon als abgeschlossenes Melodieglied voraussetzt, nehme aber dagegen Stellung, daß die „Einzelkola für die Melodien Abschnitte gleicher Länge repräsentieren“ sollen. Das Zusammenfügen mehrerer Kola von gleicher Länge führt bei Riemann und Anderen zu einer Einführung von Taktstrichen, wodurch ein technisch-rhythmische Prinzip eingeführt wird, das jener Zeit völlig fremd war. Eine taktmäßige Gliederung erscheint erst in dem Momente, da zwei oder mehrere Stimmen mit einander (polyphon) verbunden werden sollen. Durch das Anpassen der Stimmen aneinander in der Mehrstimmigkeit erwächst erst das Prinzip der Symmetrie zu seiner vollen Bedeutung, gleichzeitig geht aber ein wertvoller Bestandteil der früheren, mit dem Oriente in Verbindung stehenden Melodik zugrunde, die Freiheit des mit der Sprache verbundenen Rhythmus, der in einstimmigen Gesängen auch heute noch stellenweise zutage tritt. Wiederum handelt es sich hier nicht um eine auf die Musik allein beschränkte Erscheinung, sondern betrifft den gleichen Unterschied, der nach Strzygowski zwischen der arabeskenartigen Flächen-gestaltung im Orient und der bandartigen im Abendlande vorliegt. Sowie in der semitischen Dichtung die Strophe einen Komplex von Gedanken enthält, dem in der Gegenstrophe ein Komplex von ähnlichen oder gegensätzlichen Gedanken entspricht, die aber von verschiedener Ausdehnung sein können, so entsprechen auch musikalisch in der orientalischen und byzantinischen Hymnodie einander parallele, aber keineswegs gleich lange Melodieabschnitte. Am besten eignet sich, um derartige Übertragungen vorzunehmen, die auch bei der Übertragung lateinischer Neumen angewandte Choralnotenschrift, deren sich z. B. Wehofer bedient, um seine musikalisch-rhythmischen Studien durchzuführen.¹ Der Unterschied zwischen einer choraliter gemachten Über-

¹ *Untersuchungen zum Lied des Romanos. II. Teil. Zur Rhythmik des Liedes.* S. 121 ff.

tragung und einer mit Taktstrichen versehenen, wird jedem wohl klar, wenn er die von Wehofer gebrachte Gegenüberstellung betrachtet.¹



Hier sieht man allerdings nur die rhythmische Unmöglichkeit ein, die in einem derartigen marschmäßigen Taktzwange liegt; die melodische Unmöglichkeit zeigt sich aber dann, wenn einer solchen taktmäßigen Gliederung zuliebe, die wundervollen freien Blüten des Gesanges, die sich sinngemäß bei einzelnen bedeutsamen Worten der Dichtung entwickelt haben, auf einen Taktteil zusammengedrückt werden, all ihren Sinn verlieren und zu mißtönigen Gurgeleien der Kehle werden, z. B. in den „Studien zur byzantinischen Notenschrift“.



Und um zu zeigen, wie dieses Prinzip, auf die unter syrischem Einflusse gebildeten Melodien der lateinischen Gesänge angewandt, zu rhythmischen und melodischen Unmöglichkeiten führt, sei noch ein Beispiel angeführt, das ich Riemanns „Handbuch der Musikgeschichte“ Band I, 2. Teil, S. 67 entnehme:

¹ Untersuchungen zum Lied des Romanos. S. 153. Man vergleiche damit die Varianten dieses Liedes bei Gaisser, *Les Heirmoi de Pâques*. O. W. S. 18f. u. 88.

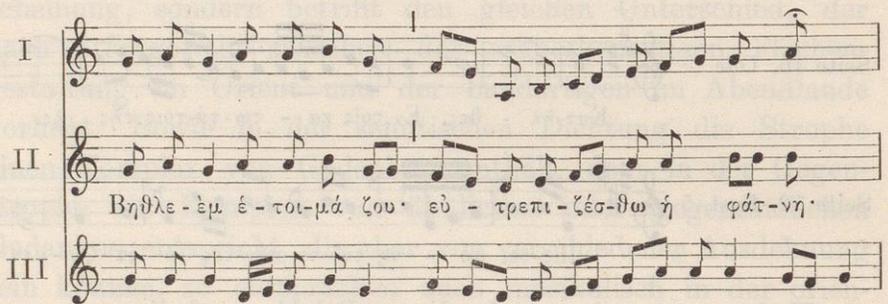


Sanc-ti tu-i do - mi - ne be - ne - di - cent te glo - ri - am re - gni



tu - i di - cent Al - le - lu - ia.

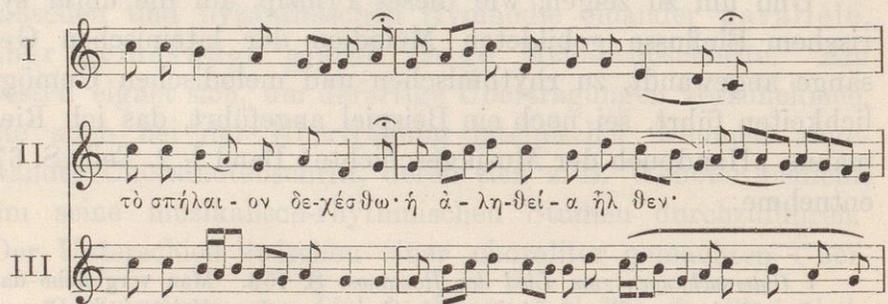
Der richtige Weg, verbunden mit einer leicht lesbaren Umschrift ist der, den Gastoué im *Catalogue des Manuscrits* eingeschlagen hat. Man kann hier an einem Beispiel des Troparion Βηθλεέμ· έτοιμάζου beobachten, wie sich in den drei Fassungen aus dem 11.—12. Jh., aus dem 12.—14. Jh. und aus der Zeit der Ματστορες dieselbe Melodie variiert hat, so daß sie besonders an den Schlüssen der einzelnen Kolen im Laufe der Jahrhunderte breitere Kadenzten entwickelt hat. Wollte man hier auf Grund einer immanenten Urmelodie eine Takteinteilung hineinbringen und die ausgedehnte Schlußwendung in einen Taktteil zusammenpressen, so würde ein melodisches Umding entstehen. Gastoué hat dies richtig erfaßt, und die breite Entfaltung der Kadenzten deutlich gemacht.¹



I

II Βηθλε - έμ έ - ται - μά ζου· εδ - τρεπι - ζέσ - θω ή φάτ - νη·

III



I

II τὸ σπήλαι - ον δε - χέσθω· ή ἀ - λη - θεί - α ήλ - θεν·

III

¹ Gastoué, *Catalogue des Manuscrits de Musique Byzantine*. S. 46.

Es handelt sich demnach bei den Hymnenmelodien darum, den rhythmischen Parallelismus der Glieder von einer taktmäßigen und zeitlichen Gleichheit und Symmetrie zu scheiden, da letztere dem Orient und damit auch dem byzantinischen Kirchengesang fremd war. Der Rhythmus der orientalischen Musik verfügt über eine Reihe von Abschattierungen zwischen völliger ekstatischer Freiheit, wie sie in den Hallelujagesängen auftritt, und den parallelen Melodieabschnitten, die über einer gleichen oder annähernd gleichen Zahl von Silben aufgebaut sind; diese Nuancen müssen berücksichtigt werden, und dürfen nicht unter einem Takt-schema verschwinden.

Wie wollte man der Freiheit einer Akklamation oder einer Euphemesis in der Takteinteilung gerecht werden? Tillyard, der bei den Hymnenübertragungen bedauerlicherweise wie Riemann die Takteinteilung vornimmt, gibt diese Gesänge in einer richtigen Empfindung ungebunden wieder. Nachstehender Anfang eines Polychronion aus einer Hs. des Klosters Leimon auf Lesbos Nr. 230 aus dem 17. Jh.² möge ein Bild der reichen Melodik und Rhythmik derartiger Gesänge geben.

Πο-λυ - - χ-ρο-νι - - ον. ποι - - η-σαι
δ

δ θε - ος τον παν - - α - - γι -

ω - - τα - τον η - μων αυ-θεν - -

¹ In der neuesten Arbeit *The Probleme of Byzantine Neumes* (s. oben) akzeptiert auch er die Übertragungsart von Gastoué.

² Tillyard, *The Acclamations of Emperors in Byzantine Ritual. The Annual of the British School at Athens 1911—12*. Die tonale Übertragung dieses Buches, mit der Vorzeichnung von drei \flat , die Tillyard im Anschlusse an Gaisser „provisorisch“ vornahm, lehne ich ab. Nach seiner neuesten Studie zu schließen, scheint sich Tillyard selbst von der Unmöglichkeit dieses Provisoriums überzeugt zu haben.

τὴν καὶ δεσπόσῃ τὴν.
 πλ.δ.
 πάλιν πολὺ γρόνιον
 ποιῆσαι ὁ
 θεὸς τὸν παναγιώτατον
 ἡμῶν
 ἀθένην καὶ
 δεσπόσῃ τὴν. etc.

Es muß erst bei uns das Interesse für diese Melodien geweckt werden; dann erst wird man sich in sie so einfühlen lernen, daß man das Bedeutende vom Unbedeutenden zu sondern verstehen wird, das Schöne vom minder Schönen. Dazu wird es notwendig sein, in der seit 1300 gebräuchlichen runden Notation möglichst viele Übertragungen zu machen, wobei die Methoden der Übertragung so lange durchgesprochen werden müssen, bis sich eine Übereinstimmung ergibt. Dann wird man zu den früheren Stadien übergehen und hier schrittweise die Entzifferung fördern. Daß dies gelingen wird, ist mit Zuversicht zu erwarten, sind doch schon schwierigere Entzifferungen gelungen; es ist dies nur eine Frage der Zeit. Gleichzeitig wird man aber auch den Weg zu beschreiten haben, den die Erforschung der lateinischen Neumen schon längst eingeschlagen hat, die kritische Vergleichung aller Hss. anzustellen, in denen der gleiche Hymnus überliefert ist, wie es z. B. für die lateini-

schen Neumen Dom André Mocquereau in mustergiltiger Weise in der Analyse des „Credo“¹ getan hat. Es ist dies ebenso notwendig, wie die mühevoll und scheinbar überflüssige Arbeit, die Krumbacher in den verschiedenen Studien zu Romanos geleistet hat, indem er alle Hss. zum kritischen Apparat heranzog. Denn in den musikalischen Handschriften herrscht im Allgemeinen und besonders bei den neumierten Hss. eine große Divergenz der einzelnen Quellen, die nicht allein auf ungenaue Niederschrift zurückzuführen ist, sondern auch auf die verschiedenen Varianten, die sich an verschiedenen Orten von ein und derselben Melodie herausgebildet haben. Nun gilt es den ursprünglichen Kern herauszuschälen, weil dieser uns erst in die Möglichkeit versetzt, älteren Quellen nachzugehen. All dies eröffnet, wie man sieht, der byzantinischen Musikforschung ein weites Feld.

Mit einer Frage haben wir uns bisher noch nicht näher beschäftigt; es ist die nach der Bedeutung der Instrumente für die byzantinische Kirchenmusik. Nach den gleich eingangs erwähnten Zeugnissen altchristlicher Schriftsteller wäre man geneigt anzunehmen, daß die Instrumente ganz vom Gottesdienst ausgeschlossen waren.

Doch scheint dies nicht im vollen Umfange der Fall gewesen sein; sondern die Verbote dürften als Folgebemaßregeln einer Ausartung der Instrumentalmusik zu verstehen sein, in ähnlicher Weise, wie die Verbote besonders strenger Kreise gegen die Anwendung eines ausgesprochenen Gesanges, weil beide im Dienste heidnischer Tänze und Pantomimen einen Charakter angenommen hatten, der sich mit dem kirchlichen Wesen nicht vereinbaren ließ. Vor allem scheint die Orgel schon frühzeitig eine wichtige Rolle als Begleitinstrument zum Gesange gespielt zu haben. Man wollte sie bisher nur als Begleitinstrument des weltlichen Gesanges gelten lassen. Dagegen spricht aber die Tatsache, daß im Jahre 757 am Hofe Pippins byzantinische Musiker erschienen, die

¹ Dom André Mocquereau, *Le Chant „Authentique“ du Credo selon L'Édition Vaticane. Extrait présenté au Congrès international d'histoire de la musique.* Vienne 1909.

eine Orgel brachten.¹ Damit ist bewiesen, wie Peter Wagner richtig schließt, daß dem eine längere Praxis des Instruments in der Kirche vorangegangen sein muß; denn zu dem Instrument gehörten Spieler, welche imstande sein mußten, zum Gesange richtig zu begleiten und zu präledieren, und nach Berichten aus späterer Zeit² wissen wir von der Umständlichkeit der Lehrmethoden, die im frühen Mittelalter noch unentwickelter waren. Über die Verwendung der Orgel bei Hoffesten sind wir durch das Zeremonienbuch des Kaisers Konstantin Porphyrogennetos gut unterrichtet.³ Eine Stelle darin ist für den Musikhistoriker von besonderem Interesse. Es heißt da anlässlich des Besuches einer sarazenischen Gesandtschaft am Hofe und der damit verbundenen Festlichkeiten, daß die Gesandten in der Magnaura empfangen wurden.

In dem Triklinium der Magnaura, das die Form einer Basilika hat,⁴ stand erhöht vor einer apsisartigen Nische der sogenannte Salomonische Thron.⁵ Der, wahrscheinlich überhöhte Mittelteil der Halle ist durch zwei Reihen von je sechs Säulen von den Seitenteilen getrennt; außerdem befanden sich noch an der Schmalwand, die die Apsis enthielt, vier große Säulen. Inmitten dieser großen Säulen stand die goldene Orgel außerhalb der dort aufgehängten Teppiche,⁶ und oberhalb derselben, nämlich gegen Osten die silberne Orgel der blauen Partei; ebenso auf der linken Seite die silberne

¹ P. Wagner, *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen*.

² S. Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jh.*

³ *De Cerimoniis*, Bonner Ausgabe Vol. I, S. 47, 48, 267, 363 etc.

⁴ Vergl. Labarte, *Le Palais Impérial de Cple* S. 185—195 und Pl. II; ferner den Plan von Ad. Thiers, *Le Grand Palais de Cple*, 1909.

⁵ *De Cerimoniis*, Bonner Ausgabe. Vol. I. S. 570.

⁶ ἔστησαν δὲ ἐν τῷ αὐτῷ τρικλίῳ τῆς μαγναύρας ἐν μὲν τῷ δεξιῷ μέρει μέσον τῶν μεγάλων κίονων τὸ χρυσοῦν ὄργανον ἔξω τῶν ἐκεῖσε κρημαμένων βῆλων, καὶ ἄνωθεν αὐτοῦ ὡς πρὸς ἀνατολὴν τὸ τοῦ Βενέτου ἀργυροῦν ὄργανον, ὁμοίως καὶ ἐν τῷ εὐωνύμῳ μέρει τὸ τοῦ Πρασίνου ἀργυροῦν ὄργανον. *De Cerimoniis* S. 571. Die Übersetzung dieser Stelle nach Unger-Richter, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte* Bd. II, S. 369. Vergleicht man die angegebene Stellung der beiden silbernen Orgeln mit den erwähnten Plänen des Palastes, so ergibt sich keine Klarheit, wo dieses „nach Osten“, und das „rechts“ und „links“ gewesen ist.

Orgel der grünen Partei. Die goldene Orgel begleitete, wie aus einer anderen Stelle hervorgeht,¹ die Zeremonien des Kaisers, während die beiden silbernen Orgeln für den antiphonalen Gesang der Polychronien bestimmt waren. Nachher begaben sich die Gesandten in das Chrysotriklinium, den gewöhnlichen Empfangssaal der Kaiser, der ein achteckiger Kuppelbau mit acht Nischen und einer oberen Galerie war. In diesem Raume war für die Gesandten ein Festmahl vorbereitet, zu dem eine Tafelmusik ertönte; und zwar waren die beiden goldenen kaiserlichen Orgeln und die beiden silbernen Orgeln der Parteien im Vorraume zum Chrysotriklinium, dem Horologion, aufgestellt.² In zwei der Nischen des Chrysotriklinium waren Sänger aus der Apostelkirche und Hagia Sophia aufgestellt, die hinter den Vorhängen, welche vor den Nischen herabhingen, sangen.³ Nur als sie pausierten, fielen die Orgeln ein. Vom musikhistorischen Standpunkt aus ist es sehr interessant, hier ein Dokument für den wechselhörigen Gesang zu finden, der von den Chorsängern der Apostelkirche und der Hagia Sophia ausgeführt wurde, was wohl darauf schließen läßt, daß auch bei religiösen Feiern diese beiden Chöre zusammen gewirkt haben. Ob die Orgeln der Grünen und Blauen, die vordem als in der Vorhalle befindlich erwähnt wurden, weiterhin von draußen mitwirkten, oder in die beiden Apsiden zu jedem der Sängerschöre geschafft wurden, ist aus dieser Stelle

¹ *De Cerimoniis*. S. 566.

² ἐν δὲ τῷ πόρτικι τοῦ χρυσοτρικλίνου, ἤτοι ἐν τῷ ὀρολογίῳ, ἔστησαν τὰ δύο χρυσᾶ ὄργανα τὰ βασιλικὰ καὶ τὰ δύο ἀργυρᾶ ὄργανα τῶν μερῶν. *De Cerimoniis*. S. 580.

³ τῶν δὲ φίλων Σαρακηνῶν συνεστιωμένων τοῖς δεσπόταις, ἔστησαν οἱ φάλται ἀποστολῆται ἔσωθεν τοῦ βήλου εἰς τὴν καμάραν τὴν πρὸς τὸν βασιλικὸν κοιτῶνα· οἱ δὲ ἀγιοσοφῆται ἔστησαν ἔσωθεν τοῦ βήλου ἐν τῇ καμάρᾳ τῇ πρὸς τὸ πάνθειον, δι' ὅλου τοῦ κλητωρίου ἄδοντες βασιλικά μόνον εἰς τὰς εἰσόδους τῶν μισῶν ἡρεμοῦντες διὰ τὸ τὰ ὄργανα αὐλεῖν. Die Übersetzung dieser Stelle bei Unger-Richter, Bd. II, S. 327 ist ganz unzulänglich. Wie aus der Beschreibung hervorgeht, waren es im Plane von Labarte die im Chrysotriklinium (Nr. 95) mit A und C bezeichneten apsisartigen Nischen, von denen die eine, C, gegen das kaiserliche Schlafgemach zu lag, die andere A, zum Pantheon, womit ein Gewölbe bezeichnet wurde, das von dieser westlichen Nische durch einen Vorhang getrennt war, oder auch der Vorhang selbst. (Labarte S. 166, Unger-Richter Bd. II, S. 322.)

nicht zu entnehmen, hat aber nach einer anderen¹ eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich. Die Orgeln waren so beschaffen, daß sie von zwei Personen leicht von einem Raum in den andern geschafft werden konnten. Jedenfalls geht aus allen, auf die Orgel bezüglichen Bemerkungen hervor, daß diese zur Mitwirkung beim Gesange bestimmt war; zu ergründen, in welcher Weise diese Mitwirkung erfolgte, wäre für die Kenntnis der mittelalterlichen Musikgeschichte von höchster Wichtigkeit. Eine Spezialuntersuchung von kunsthistorischer Seite, die sich mit der Aufstellung der Orgeln an Hand der Quellen befassen wollte, wäre ebenfalls sehr wünschenswert. Hier sei nur mit einigen Worten angedeutet, welche Probleme diese eine Stelle aufrollt. Die Sitte, hinter einem Vorhang zu singen, ist orientalischen, und zwar persischen Ursprungs. Kraemer schildert in seiner *Kulturgeschichte des Orients*² die Verbreitung und Pflege der Musik in Bagdad, die in den Händen persischer Musiker lag, und beschreibt, daß diese Gesänge, von einzelnen oder ganzen Chören vorgetragen, bei den Hoffesten hinter einem Vorhang ertönten. Bei der starken Übernahme persischen Zeremoniells in die Hofhaltung von Byzanz läßt sich diese Sitte leicht erklären. Eine viel tiefgehendere Bedeutung wohnt aber der Doppelchörigkeit bei. Diese soll zuerst in der Kirche von Antiochia in Verwendung gestanden haben³ und geht auf eine semitische Tradition zurück, die sich in die Zeit des Tempels von Jerusalem und der Phöniker zurückverfolgen läßt.⁴ Von Antiochia aus fand dieser Brauch, wie die ganze syrische Liturgie, durch den hl. Ambrosius Eingang in Mailand, von wo aus ein starker Verkehr mit Syrien, und umgekehrt mit Norditalien stattfindet. Ravenna und Venedig sind weitere Pforten, durch die orientalisches Christentum seinen Weg nach dem Abendlande nimmt. In Venedig entsteht nun die Markuskirche als Vertreterin desselben Bau-

¹ *De Cerimoniis*, S. 363.

² Bd. II, S. 71 ff.

³ Th. J. Lamy, *Sancti Ephraemi Syri Hymni et Sermones*. T. III. 1889, Prolegom.

⁴ D. H. Müller, *Die Propheten*, Bd. I, S. 244 ff.

typus wie die Apostelkirche in Konstantinopel, d. h. beide sind in Europa isolierte Vertreterinnen einer im Orient gebräuchlichen Bauart. Ein Unikum dieser Kirche ist es, daß sie zwei Orgeln besitzt. Nun entstand um 1550 in Venedig die doppelhörige Schreibweise, die zuerst der an der Markuskirche wirkende Niederländer Adrian Willaert anwandte. Man suchte dies damit zu begründen, daß das zufällige Vorhandensein zweier Orgeln in der Markuskirche Willaert die Anregung zu dieser „Erfindung“ gegeben haben soll.¹ Verläßt man nun einen Augenblick den Europa-zentrischen Standpunkt, und faßt das Ineinandergreifen der aus dem Orient und nach dem Orient strömenden Kulturwellen ins Auge, dann wird man unschwer in dem Aufkommen der doppelhörigen Schreibweise im Kunstlied eine Übernahme aus der Praxis des liturgischen Gesanges erblicken, welche hier auch für die Aufstellung der beiden Orgeln bestimmend war. Kein Zufall, daß gerade in Konstantinopel die Sänger der Hagia Sophia und der Apostelkirche, in Venedig die Sänger von San Marco, doppelhörig sangen; beides wurzelt in einer alten syrischen, beziehungsweise ursemitischen Kulttradition, und die wundervolle Kompositionsart, durch die uns Palestrinas „Stabat Mater“, oder Bachs Chöre in den Passionen ergreifen, ist letzten Endes ein Geschenk des Orients.

Wir sehen also — und ich habe dies absichtlich betont —, wie notwendig für eine entwicklungsgeschichtlich fundierte Darstellung der abendländischen Musik die Kenntnis der orientalischen ist. An anderer Stelle habe ich auf die Beeinflussung des Orchesters durch orientalische Instrumente und auf die Übernahme orientalischer Melodien in die moderne Musik hingewiesen.² Es ist nun überaus erstaunlich und nur aus der allgemeinen Interesselosigkeit, die man bis vor kurzem der Kultur des christlichen Orients entgegen-

¹ Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte* II, 1. S. 298.

² Vgl. meine Artikel in der *Österreich. Monatsschrift für den Orient*. XL. (1914); *Orientalische Einflüsse in der Musik der Gegenwart*. S. 41 ff und *Fragen und Aufgaben musikalischer Orientforschung*. S. 332 ff.

gebracht hat, zu erklären, daß man von musikgeschichtlicher Seite diesen Tatsachen keine Beachtung schenkt, und erst in den letzten Jahren die Kirchenmusikforscher die Notwendigkeit einsehen, den Orient in ihre Forschungen einzubeziehen. Und die weiteste Berücksichtigung der Kunst und Kultur des Orients wird vollends zur zwingenden Notwendigkeit, wenn man sich der griechischen Kirchenmusik zuwendet.

Wir werden die Rolle, welche die byzantinische Kirchenmusik im Rahmen der gesamten frühchristlichen Musik gespielt hat, nur dann historisch richtig einschätzen können, wenn wir alle ihre konstitutiven Faktoren, welche von den verschiedenen orientalischen Kulturen beigestellt worden sind, in vollem Maße berücksichtigen. Das kann nur geschehen, wenn die Forscher auf diesem Gebiet nicht einseitig Musikgeschichte an sich, sondern Musikgeschichte im Rahmen der Kulturgeschichte betreiben. Denn nur dann dürfen sie auf ein weiteres Interesse und auf Beihilfe aus jenen Kreisen rechnen, die mit verwandten Forschungen beschäftigt sind.

Vergleicht man die von einer gemeinsamen Kultur hervorgerufenen Entwicklungen der einzelnen Zweige der Kunst untereinander, dann ergeben sich dem prüfenden Blicke stets bemerkenswerte Parallelen in der Art und Weise, wie sich jede der Künste zu den auf sie einströmenden Einflüssen verhält, so daß man, die Besonderheiten der Technik jedes Kunstzweiges abgerechnet, Analogieschlüsse von der einen Kunst auf die andere machen kann, um Ergebnisse, die nur aus größeren Zusammenhängen heraus erklärbar sind, erfassen zu können. Dies ist bei den verschiedenen Zweigen der christlichen Kunst, der bildenden Kunst, Literatur und Musik, der Fall, die alle im Dienste der Liturgie stehen und nur im Zusammenhange mit ihr verstanden werden können. Sie alle gehören untrennbarer, als man es bis jetzt infolge der mangelnden Kenntnis der frühchristlichen Musik ahnen konnte, zusammen, unterliegen den gleichen Schicksalen und Wandlungen. Sichere Resultate der einen Kunst können dort vermitteln, wo bei der anderen Verbindungsketten verloren gegangen sind, oder noch nicht klar gelegt werden konnten. Auf dem Ge-

biete der byzantinischen Kirchenmusik ist alles noch Neuland. Die vorangegangenen Untersuchungen sollten vorderhand nur Kenntnis geben, wie der Stand der gegenwärtigen Forschung und ihre Problemstellung ist. Sie sollten dazu anregen, daß von Seite der Liturgiker, der Forscher auf dem Gebiete der christlichen Poesie und Architektur die Rolle fortan berücksichtigt werde, welche die Musik im Rahmen der Liturgie eingenommen hat; daß vor allem diejenigen, die sich mit der orientalischen und byzantinischen Metrik in den religiösen Hymnen beschäftigen, alle Andeutungen beachten mögen, welche die Handschriften hinsichtlich der musikalischen Ausführung enthalten. Bei der Wichtigkeit, welche der Musik von jeher im christlichen Gottesdienste beigemessen wurde, ist es zu hoffen, daß jetzt, wo die Beschäftigung mit allen Dingen des Orients auch den Reiz der Aktualität erhalten hat, die Forschung der christlich-orientalischen und byzantinischen Kirchenmusik bei uns Verständnis und Förderung finden wird.