

Zur Entzifferung der byzantinischen Notenschrift.

Untersuchungen über die Bedeutung der byzantinischen Tonzeichen der
mittleren und späten Epoche.

Von

Dr. Egon Wellesz.

Privatdozent für Musikgeschichte an der Universität Wien.

Als Ergänzung zweier Studien, welche in prinzipieller Weise über den Stand und die Probleme der Erforschung der byzantinischen Kirchenmusik orientieren sollten¹, möchte ich mich nunmehr der Klärung einiger notationsgeschichtlicher Fragen zuwenden und Vorschläge zur Übertragung der in rätselvollen Zeichen verborgenen Gesänge in unsere Tonschrift machen. Die Beschäftigung mit der byzantinischen Musik ist noch immer durch die Unsicherheit getrübt, in der wir uns den bisherigen Transkriptionen gegenüber befinden. Daher muß mit allen Mitteln danach getrachtet werden, die paläographische Basis der Erforschung der byzantinischen Musik sicher zu stellen, bevor in ausgedehnterem Maße Übertragungen vorgelegt werden.

Nun sind, wie bereits an anderer Stelle erwähnt², die paläographischen Vorarbeiten bei den verschiedenen Epochen der byzantinischen Notenschrift ungleich weit gediehen. Sie sind am vorgeschrittensten bei den mittel- und spätbyzantinischen Neumen, und werden immer unsicherer, je weiter wir zu den frühen und frühesten Stadien dieser Schrift kommen. Denn für diese frühe Zeit fehlt es uns an theore-

¹ *Die Kirchenmusik im byzantinischen Reich. Oriens Christianus.* 1916. S. 91 ff. und *Die Erforschung des byzantinischen Hymnengesanges. Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien.* 1917. Heft 1 u. 2. S. 6—38.

² *Die Kirchenmusik etc.* S. 107 f.

tischen Anweisungen, die uns über die Intervallbedeutung der einzelnen Zeichen Aufschluß geben könnten.

Dagegen steht es für die spätere Zeit in dieser Beziehung bedeutend besser. Abgesehen von der in zahlreichen Exemplaren erhaltenen Papadike sind eine ganze Reihe von kürzeren und längeren theoretischen Schriften, allerdings von recht ungleichem Werte, überliefert. Doch haben bisher die Forscher von diesen theoretischen Schriften wenig praktischen Gebrauch gemacht. O. Fleischer¹, der in der Enträtselung der spätbyzantinischen Notation den ersten entscheidenden Schritt gemacht hat, stützt sich ebenso wie Riemann und H. J. W. Tillyard ausschließlich auf die Papadike. Nur I. Thibaut, der in seinen ausgezeichneten Studien und Publikationen, besonders in den *Monuments de la Notation Ekphonétique et Hagiopolite de l'Eglise Grecque* (1913) eine Reihe von Traktaten teils vollständig, teils auszugsweise veröffentlichte, hat sich mit der Deutung der Zeichen näher abgegeben, ohne aber für seine Übertragungen die Konsequenzen daraus zu ziehen.

Das Problem der späten byzantinischen Notation kann insofern im wesentlichen als gelöst betrachtet werden, als Fleischer, Riemann und Tillyard das Melodiegerüst in gleicher Weise aufbauen. Bezüglich der detaillierten Ausgestaltung dieses Gerüsts in rhythmischer, ornamentaler und dynamischer Beziehung gehen aber ihre Ansichten stark auseinander. Fleischer berücksichtigt bei der Übertragung der Zeichen nur diejenigen, welche einen Intervallschritt ausdrücken, und summiert auch häufig eine schrittweise Bewegung zu einem Intervallsprung. Durch dieses Vorgehen, so wenig es geeignet ist, den künstlerischen Eindruck der Melodien zu übermitteln, wurde die Grundlage für eine in der Intervallbildung korrekte Übertragung geschaffen. Daher

¹ O. Fleischer, *Neumenstudien*. Teil III. 1904. — H. Riemann, *Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert*. 1909, und *Neue Beiträge zur Lösung der Probleme der byzantinischen Notenschrift*. 1915. — H. J. W. Tillyard, *Greek Church Music. The Musical Antiquary*. II. Genaue Literaturnachweise in *Die Kirchenmusik i. byz. Reich*. O. C. 1916.

sind die Neumenstudien mit ihrem reichen Material an Texten und Übertragungen das beste Einführungswerk für Anfänger.

Riemann sucht nun dieses Tongerüst auszugestalten und aus den Tonzeichen möglichst viel Ornament zu gewinnen. Er geht von der sich jedem aufdrängenden Empfindung aus, daß es ganz unmöglich sei, daß die vielen Zeichen und Zeichengruppen nichts weiter ausdrücken sollten, als einen einfachen Intervallschritt, für welchen den Byzantinern weit bequemere Ausdrucksmittel zur Verfügung standen. Aber die Entscheidung in dieser Frage, die Riemann mit großem Scharfsinn anstrebt, findet sich nicht in der Papadike, sondern in den theoretischen Schriften, wie ich zu zeigen hoffe.

Eine vermittelnde Stellung nimmt Tillyard¹ ein, dessen Übertragungen ich ihrer konsequenten Logik wegen am meisten beistimme, besonders seitdem er in seiner letzten Studie die unhaltbare Tonartentheorie Ugo Gaissers sowie die im Anschluß an Riemann erfolgte rhythmische Interpretation aufgegeben hat. Doch auch in seinen Transkriptionen herrscht eine gewisse Willkür gegenüber den Regeln, die uns in theoretischen Schriften überliefert sind, und für die Ausgestaltung des Details wichtige Hinweise enthalten.

Sonderbarerweise wurde bisher die Tatsache, daß für den Intervallschritt der aufsteigenden Sekunde sechs verschiedene Zeichen existieren, allgemein glatt hingenommen und nicht weiter beachtet. Und doch liegt gerade hier der Schlüssel zur Erklärung mancher Regeln, die uns auf den ersten Blick verworren erscheinen. Es wäre auch keineswegs schwierig gewesen, dieser Sache weiter nachzuspüren, da die von

¹ *The Problem of Byzantine Neumes. American Journal of Archeology. 1916.* Tillyard motiviert das Aufgeben seines früheren Standpunktes in der Tonartentheorie nicht weiter, sondern schreibt (S. 63): „*For our purpose we may take the most generally held view of the modes, which may be found in the works of Gastoué and others.*“ Auch bezüglich der Änderung seines Standpunktes in der Rhythmusfrage gibt er keine nähere Erklärung. „*The rhythm of Byzantine music is a matter of some uncertainty.(!) The question, like that of tonality, affects all stages of the notation, and is independent of the interval-signs. I adopt provisionally the simplest possible method, by which every plain note is counted as a quaver, and a prolonged note as a crochet.*“ (S. 68.)

Thibaut¹ und Rebours² veröffentlichten Traktate genügend Hinweise enthalten, auf deren Wichtigkeit schon vor Jahren Papadopulos-Kerameus und Thibaut³ hingewiesen haben.

Leider gestatten die äußeren Umstände derzeit nicht, das handschriftliche Material, dem die verschiedenen Excerpte aus den Theoretikern entnommen sind, an Ort und Stelle nachzuprüfen. Einer späteren Zeit wird es vorbehalten sein müssen, die Bibliotheken des Ostens nach noch unbeachteten Traktaten zu durchforschen und von den vorhandenen die beste Textgestalt ausfindig zu machen. Aber schon das vorhandene Material bietet uns wichtige Hinweise für eine exaktere Übertragung der byzantinischen Tonzeichen in unsere Notenschrift, als es bisher geschehen ist.

Ich gebe zuerst, um auch dem in diese Materie nicht eingeweihten Leser verständlich zu sein, eine Übersicht der in der mittleren und spätbyzantinischen Notation gebräuchlichen Zeichen, ihrer Intervallbedeutung und ihrer Cheironomie, und gehe dann erst auf ihre Vortragsbedeutung an Hand der theoretischen Schriften ein, aus denen ich meine Transkriptionsvorschläge entwickle.

Nach der Lehre der Papadiken, von denen eine O. Fleischer in seinen *Neumenstudien* im Faksimile wie in der Übertragung veröffentlichte⁴, werden die Intervallzeichen der Byzantiner

¹ *Traité de Musique Byzantine. Revue de l'Orient chrétien. Tome VI. p. 596 ff. — Monumentes de la Notation Ekphonétique etc. p. 57 ff. p. 87 ff.* Dazu kommen noch längere Zitate aus theoretischen Schriften, besonders aus Ms. 811 der Patriarchatsbibliothek in Phanar, in den verschiedenen Abhandlungen Thibauts.

² *Quelques Mss de musique byzantine. Revue de l'Orient chrétien. 1904. p. 304 ff.*

³ Papadopulos-Kerameus, Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐγχειρίδιον. Byzantinische Zeitschrift VIII. S. 111-121. — J. Thibaut, *Les Traités de Musique Byzantine. ibid. S. 478-482.*

⁴ Ich zog zur Ergänzung die in Cod. Palat. Vindob. phil. gr. 194 enthaltene, sowie die von Gardthausen in den Sitzungsberichten d. Sächs. Ges. phil. hist. Kl. 1880. *Zur Notenschrift der griechischen Kirche* veröffentlichte Papadike heran, die starke Abweichungen von der durch Fleischer veröffentlichten zeigen. Dennoch ist Fleischers Ansicht zuzustimmen, daß alle die Papadiken auf eine einzige Quelle zurückgehen; sie haben nur durch Kopisten mannigfache glossierende Zusätze und Änderungen erfahren.

in zwei Gruppen geschieden, in Σώματα und Πνεύματα. Die Somata können als Körper sich nur schrittweise (Sekund auf- oder abwärts) bewegen; die Pneumata, als beschwingte Geister, führen Intervallsprünge aus (Terz und Quint auf- oder abwärts). Daneben gibt es Zeichen, die weder Soma noch Pneuma sind. Diese stellen zwei nacheinandergebrachte fallende Sekunden vor; ergeben also eine Terzintervall, das aber schrittweise erreicht wird, und können demnach weder als Soma noch als Pneuma bezeichnet werden. Eine Sonderstellung nimmt ferner das Ison ein, das Zeichen der Tonwiederholung; es ist weder Schritt noch Sprung, daher ebenfalls weder Soma noch Pneuma.

Zu diesen Intervallzeichen treten — anfänglich begrenzt, dann in steigendem Maße — im Laufe des 14. Jahrhunderts Zusatzzeichen hinzu, die großen Hypostasen, μεγάλα σημάδια oder μεγάλοι ὑποστάσεις genannt. Sie haben keinerlei Intervallbedeutung, obwohl einige von ihnen in früheren Phasen der Notation eine solche hatten, — sondern bestimmen Ausdruck, Dynamik und Rhythmik der Melodie. Aus der Zusammenstellung der Intervallzeichen und der wichtigsten Hypostasen ergibt sich die umstehende Tabelle. Sie enthält A die Gruppe der Intervallzeichen (φωνητικὰ σημάδια oder ἔμφωνα σημάδια) und die Zusatzzeichen μεγάλα σημάδια oder ἄφωνα σημάδια). Das Ison wird beiden Gruppen zugezählt.

Wie ihr zu entnehmen ist, sind nur für Sekund-, Terz- und Quintschritte selbständige Zeichen vorhanden, die anderen Intervalle müssen aus der Zusammensetzung zweier oder mehrerer Zeichen durch Übereinanderstellen gewonnen werden. Man sieht ferner, daß für die aufsteigende Sekunde sechs verschiedene Zeichen vorhanden sind, für die absteigende nur zwei, für die Pneumata (Terz, Quint auf- und abwärts) nur je ein einziges Zeichen. Was bedeutet dies?

Alle Erklärungsversuche gingen der Lösung dieser Frage aus dem Wege. Ohne eine Klarstellung dieser Tatsachen sind aber die Regeln der Papadiken über die Zusammensetzung der Intervalle und die Verbindung der Pneumata und

Ison — Zeichen der Tonwiederholung

A
I. Somata.

Sekundochritte aufwärts.

Oligon $\overline{\text{Oxeia}}$. $\overline{\text{Petastē}}$. $\overline{\text{Dyo Kentemata}}$. $\overline{\text{Pelaston}}$.

$\underline{\text{Kuphisma}}$.

Sekundochritte abwärts.

$\underline{\text{Apostrophos}}$. $\underline{\text{Dyo Apostrophoi}}$.

II. Pneumata.

Aufwärts

Abwärts.

$\underline{\text{Kentema}}$ (Terz)	$\underline{\text{Hypselē}}$ (Quint)	$\overline{\text{Elaphron}}$ (Terz)	$\overline{\text{Chamilē}}$ (Quint)
--	---	--	--

III. Weder Soma, noch Pneumata.

$\underline{\text{Aporrhoē}}$ (Terz abwärts)	$\overline{\text{Kratemohyporrhōon}}$ (Terz abwärts)
--	--

B
Bareia ((()))

$\overline{\text{Diplē}}$ // $\overline{\text{Parakleikē}}$ — $\overline{\text{Kratema II}}$. $\overline{\text{Kylisma}}$ ~ .

$\overline{\text{Gorgon r}}$. $\overline{\text{Argon r}}$. $\overline{\text{Antikenoma}}$ — $\overline{\text{Tzakisma}}$) .

$\overline{\text{Xeron Klasma}}$ ~ $\overline{\text{Parakalesma}}$ } .

$\overline{\text{Apoderma}}$ — $\overline{\text{Seisma}}$ // $\overline{\text{Klasma mikron}}$ = $\overline{\text{Tzakisma}}$.

Somata sinnlos. Den Schlüssel zur Erklärung der scheinbar sinnlosen Schwierigkeiten, welche durch die Zusammensetzung der Pneumata mit den Somata entstehen, finden wir in der Erkenntnis, daß jedes der sechs Somata, welches eine aufsteigende Sekunde bedeutet, auf eine verschiedene Art gesungen werden muß. In der Zusammensetzung mit einem nach- oder untergesetzten Pneuma, welches die Intervallbedeutung des Soma aufhebt, gibt das Soma die Art und Weise an, wie das mit ihm verbundene Pneuma vorgetragen werden soll.

Darüber geben uns die einzelnen theoretischen Abhand-

lungen mehr oder minder klaren Aufschluß. Nehmen wir die Achtelnote ♪ als Zeiteinheit an, von der alle Verlängerungen und Kürzungen ihren Ausgang nehmen, so entsprechen diesem Normalwert das Ison, das Oligon und der Apostrophos, welche die hauptsächlich vorkommenden Zeichen sind: Darüber besagt gleich der Anfang der Papadike:

Ἀρχή, μέση, τέλος καὶ σύστημα πάντων τῶν σημαδίων τῆς φαλτικῆς τέχνης τὸ ἴσον ἐστὶ· χωρὶς γὰρ τούτου οὐ κατορθοῦται φωνή· λέγεται δὲ ἄφωνον οὐχ ὅτι φωνὴν οὐκ ἔχει, ἀλλ' ὅτι ἀριθμὸν φωνῆς οὐκ ἔχει· φωνεῖται μὲν, οὐ μετρεῖται δέ. δια μὲν οὖν πάσης τῆς ἰσότητος φάλλεται τὸ ἴσον, διὰ δὲ πάσης τῆς ἀναβάσεως τὸ ὀλίγον. καὶ διὰ δὲ πάσης τῆς καταβάσεως ὁ ἀπόστροφος.

Die Pneumata bedürfen nun, um ihre Funktion als Terz- und Quintsprung ausüben zu können, der Zusammensetzung mit einem Soma, für die Normalbewegung eines Oligon oder Apostrophos. Dieses Verhältnis der Somata und Pneumata behandelt der Anonymus A in Ms. 811 in ausführlicher Weise.

Πνεῦμά ἐστὶν ὁ ἄγγελος, πνεῦμά ἐστὶν ὁ ἄνεμος, πνεῦμά ἐστὶ καὶ ὁ τῆς ἀγγελικῆς ἀποπεσῶν τάξεως διάβολος. καὶ πᾶν τὸ μὴ θεωρούμενον πνεῦμά ἐστὶν. Πνεῦμά ἐστὶ καὶ ἡ ψυχὴ, καθὼς καὶ ὁ προφήτης λέγει, καὶ ἐνεφύσησεν ὁ θεὸς ἐπὶ τὸν ἄνθρωπον, καὶ ἐγένετο αὐτῷ εἰς ψυχὴν ζῶσαν· καὶ ἰδοὺ πνεύματα τέσσαρα. Ἐκ μεταφορᾶς οὖν τούτων τῶν τεσσάρων, καὶ ἐν τῇ μουσικῇ τέχνῃ πνεύματα τέσσαρα λέγονται, ἃ καὶ πρόσω ὁ λόγος εὐρύτερον διδάξει ἡμᾶς. καὶ τὰ μὲν δύο πνεύματα ἐν ταῖς ἀνιούσαις φωναῖς, καὶ τὰ ἕτερα δύο ἐν ταῖς κατιούσαις. Πνεῦμα δὲ ἐτύμολογεῖται, ἀπὸ τοῦ πνέειν καὶ πνεῖν, ἦτοι τὴν πνοὴν παρέχον καὶ ζωογονοῦν τὸ σῶμα· τὰ γὰρ σώματα ἐπικειμένου αὐτοῖς τοῦ πνεύματος, κινοῦνται, καὶ καλοῦνται νεφέλαι· καὶ κυματοῦται θάλασσα τῇ βιαίᾳ πνοῇ τοῦ ἀνέμου.

Πνεύματος δὲ μὴ ὄντος, τὸ σῶμα ἀκίνητον μένει, καὶ οὕτως ἡρεμεῖ ἢ γῆ. εἰ ὑπὸ τὴν γῆν αἱ νεφέλαι, οὐ γαλινηῖ θάλασσα. Καθὼς καὶ ἐπὶ τοῦ ἀνθρώπου, ὅταν ἡ ψυχὴ προσμένη τῷ τοῦ ἀνθρώπου σώματι κινεῖται ἔνθα καὶ βούλεται, καὶ τὰ δοκοῦντα αὐτῷ διαπράττεται. ἄνευ δὲ ταύτης, νεκρὸν ἐστὶ καὶ ἀκίνητον.

οὔτω καὶ ἐπὶ τῶν τόνων καὶ ἐπὶ τῶν πνευμάτων. τὰ γὰρ πνεύματα ἄνευ τόνων οὐ συνίστανται· καὶ οἱ τόνοι ἄνευ πνευμάτων οὐ κινουῦνται.

Καὶ ταῦτα μὲν οὔτω. Φέρε δὴ εἶπωμεν καὶ περὶ τῶν τόνων. Τόνοι μὲν εἰσι τρεῖς, ἡ ἴση, τὸ ὀλίγον καὶ ὁ ἀπάστροφος. ἅ καὶ ἄνευ πνευμάτων συνίστανται καὶ καλοῦνται. λέγονται τόνοι καὶ ἡ ὀξεῖα καὶ ἡ πεταστή, καὶ εἰσί, διὸ καὶ συστέλλονται ἐπιτιθεμένου αὐτοῖς τόνου, καὶ διὰ τοῦτο τόνοι κυρίως οὐ λέγονται. πᾶς γὰρ τόνος ὁ ἐκ τόνου δεχόμενος μείωσιν, οὐκ ἐστὶ τόνος κυρίως, ἀλλὰ καταχρηστικῶς.

.
.
ἐπειδὴ τόνοι εἰσι σώματα, καὶ πνευμάτων δέονται, καὶ ἄνευ πνευμάτων οἱ τόνοι ἀνεργεταί εἰσιν. ὡσαύτως καὶ ἄνευ τόνων τὰ πνεύματα ἀκίνητα μένουσι, τὴν μὲν δύναμιν καὶ τὰς φωνὰς αὐτῶν καθ' ἑαυτὰ ἔχουσι, οὐ μὴν δὲ καὶ τὴν ἐνέργειαν· μὴ ὄντος γὰρ τόνου, τὸ πνεῦμα ἄπρακτον· καὶ τοῦτο προελθὼν εὐρήσεις ἐν τῇ παπαδικῇ οὐδέποτε γὰρ εὐρήσεις ἐν τῶν πνευμάτων, ἄνευ τόνου κινούμενον, οἷόν τι λέγω·

Ὁ δε βουληθεὶς χωρὶς τόνου θεῖναι πνεῦμα πάντη χωρικός ἐστι καὶ ἀγρικός.¹

In der dritten Abhandlung des Ms. 811 heißt es noch ergänzend.

Πνεύματα δὲ εἰσι ταῦτα, τὸ ὑψηλὸν τὸ χαμηλὸν τὸ ἐλαφρὸν τὸ ἀπόδεσμα (!) τὸ κέντημα. Πνεύματα δὲ λέγονται, διότι φωνὰς ἀποτελοῦσι, χωρὶς δὲ καὶ ἐτέρων τόνων μὴ συνιστάμενα, καὶ γὰρ χωρὶς ἀποστροφου οὐ συνίσταται τὸ χαμηλὸν, οὐ δὲ συντίθεται. Πάλιν χωρὶς ὀλίγου ἢ ὀξεῖας ἢ πεταστῆς οὐδεμίαν εὔρομεν ὑψηλὴν, ὁμοίως πάλιν ὄντος τοῦ ἀποστροφου οὐχ εὔρομεν ἐλαφρὸν ἢ χαμηλὸν, εἰ δὲ καὶ εὔρομεν τοῦτον, ψεκτὸν ἢ γούμεθα εἶναι . .

Die normale Bewegung wird demnach durch Ison, Oligon und Apostrophos, und die Pneumata in Kombination mit Oligon und Apostrophos ausgeführt. Soll aber eine bestimmte Vortragsweise erreicht werden, wie sie in den fünf aufsteigen-

¹ Thibaut, *Traité de Musique byz. Revue de l'Orient chrétien*. Bd. VI. S. 596 ff.

den Somata nach den Vorschriften der Theoretiker enthalten ist, dann treten diese Somata als aphone Zeichen zum Ison, zu den Somata der fallenden Bewegung und zu den Pneumata.

So versteht man auch die scheinbar unmotivierte Vorschrift der Papadike, daß die aufsteigenden Somata von darübersetzten Pneumata beherrscht werden:

Πρόσχεσ οὖν, ὅτι πᾶσαι αἱ ἀνιοῦσαι φωναὶ ὑποτάσσονται ὑπὸ τῶν κατιουσῶν καὶ κυριάζονται ὑπὸ τοῦ ἴσου.

Die reichere Skala der in den 6 aufsteigenden Somata enthaltenen Vortragsnuanzen wird auch für die fallende Bewegung in der Weise nutzbar gemacht, daß die aufsteigenden Somata als aphone Zusatzzeichen zu den Zeichen der fallenden Bewegung hinzutreten; so gewinnt man die gleiche Mannigfaltigkeit des Vortrages für die auf- und abwärtsgehende Bewegung.

Dadurch also, daß die nachgesetzten Pneumata der auf- und absteigenden Bewegung die Fähigkeit haben, die mit ihnen kombinierten, vorgesetzten Somata gleicher Bewegung aphon zu machen, daß die Zeichen der fallenden Bewegung die gleiche Macht über die Somata der steigenden Bewegung haben, daß endlich das Ison jedes mit ihm kombinierte Zeichen aphon macht, setzt die byzantinische Musiktheorie den komplizierten Apparat ihrer Zeichen in die Lage, den wichtigsten dynamisch-rhythmischen Ausdruck aus sich heraus zu formen. Sie beraubt in diesen Kombinationen Intervallzeichen mit besonderem Ausdruck des Intervallwertes und überträgt ihren Ausdruck, ihre Cheironomie, auf das beherrschende, ausdruckslose Zeichen.

Bei dem Prozeß des aphon Werdens nimmt das Ison aber eine besondere Stellung gegenüber Oligon und Oxeia ein; da es als Zwitterzeichen weder Soma noch Pneuma ist. Indem nun Riemann, der in dieser Beziehung etwas wortkargen Papadike folgend, vom Ison ausging, kam er zu seiner Interpretation der Zusatzzeichen als Ziernoten. Er sah mit Recht einen Mangel der Fleischerschen Übertragungen in der Vernachlässigung aller Zeichen, welche nicht gerade den

Intervallschritt ausmachen; kam aber, da er die verschiedene Cheironomie der sechs aufsteigenden Somata nicht beachtete, zu dem nicht in der Theorie begründeten Schlusse, in den aphonon Zeichen Töne zu erblicken, welche der Melodie als schmückendes Beiwerk angehören.

Diese Auffassung, die auf den ersten Blick viel Überzeugendes für sich hat, glaube ich nach langem Nachprüfen an Hand der theoretischen Schriften und der mir zugänglichen Handschriften widerlegt, und durch eine einfachere Deutung ersetzt zu haben.

Eine genauere Auseinandersetzung bedarf nur die Stellung des Ison im Rahmen der übrigen Zeichen, womit wir gleichzeitig zur Besprechung der einzelnen Zeichen an Hand einiger wichtiger, in den Traktaten des Ms. 811 erhaltener Regeln übergehen.

Das Ison gilt als das wichtigste Zeichen (ἀρχή, μέση, τέλος καὶ σύστημα πάντων) weil im kirchlichen Gesang das Verweilen der Stimme auf dem Anfangs- und Finaltone sowie auf dem Reperkussionstone eine überaus wichtige Rolle spielt. Daher heißt es im Anonymus A des Ms. 811:

... Τὸ πρῶτον ἴσον, ὡς καὶ ἐπὶ τῶν γραμμάτων τὸ ἄλφα. καὶ ὡς περ τὸ ἄλφα κατ' ἀρχὴν τῶν γραμμάτων ἐστὶν ἔμφωνον, οὕτω καὶ τὸ ἴσον. ἐπειδὴ τὴν ἀρχὴν ἐξ αὐτοῦ ποιούμεθα, καὶ ἄνευ τούτου οὐκ ἔστι δυνατόν εὐρεῖν ἡμᾶς φωνήν, οὔτε ἀνιοῦσαν οὔτε κατιοῦσαν. δεόν εἶναι τοῦτο καὶ φωνήν καθὼς καὶ ἔστι· καὶ ἔχει μὲν φωνήν, ποίαν δὲ ἤτοι ἀριθμὸν οὐκ ἔχει. καὶ ἄκουσον τί ἐστὶ· ποία φωνή ἐστὶν ἢ ἀποδεικτική. καὶ οὐκ ἔστιν ἄλλως εὐρεῖν φωνήν, εἰ μὴ τὸ ἴσον κατ' ἀρχὴν ὑποβάλλει· ἢ δὲ ρυθμικὴ φωνή ἐστὶν, ἢ μετὰ τάξεως ἐμμελῶς καὶ κατ' ἀκολουθίαν τοῦ εἰρμοῦ ἐναρμονίως ἀδομένη, οἷον τὸ εὐτάκτως ἀδόμενον μέλος.

Noch stärker betont diese Wichtigkeit des Ison als Grundzeichen der ganzen ψαλτικὴ τέχνη eine spätere Stelle (Ms. 811 p. 88):

Ἄμα γὰρ τῷ ἀνοῖξει τὸ στόμα πρὸς τὸ ψάλλειν μέλος, ἢ στιχηρὸν, ἢ εἰρμὸν, ἐκεῖνό ἐστὶν ἴσον. ἤγουν ἀρχὴ ἐστὶ πάντων τῶν ἠχημάτων. ὁμοίως δὲ ἐστὶ καὶ εἰς τὸ τέλος, ὅτι πάντα τὰ στιχηρὰ μετὰ ἴσου τελειοῦνται.

Es gilt gleichzeitig als König, weil es die tönenden Zeichen aphon machen kann und als niederstes Zeichen:

Ἐχει δὲ τὴν δύναμιν ταύτην, ὅτι ἀφωνεῖ τὰ φωνήεντα, ἡγουν τὴν ὀξεῖαν, τὴν πεταστὴν, καὶ τὸ κούφισμα, καὶ κεῖται ἐπάνω τῶν φωνηέντων καὶ τῶν ἀφώνων, ὡς βασιλεὺς πάντων τῶν σημαδίων (Ms. 811 p. 80—81).

Ἰστέον ὡς ἡ ἴση φωνὴν οὐκ ἔχει οὔτε ἀνιοῦσαν, οὔτε κατιοῦσαν, ἀλλ' ἔστι τοῖς τόνοις ἀπασι ταπεινουμένη, ὅπου δ' ἂν εὐρεθῆ. κἄν τε εἰς ὀξύτητα φωνῆς κἄν τε εἰς χαμηλότητα, καὶ ὑποτάσσει, καὶ ὑποτάσσεται. (Cod. Hagiopolites f. 221.)

Hier tritt schon dieser zwiespältige Charakter des Ison hervor, der zu den mannigfachsten Erörterungen über seine Eigenart und zu einer starken Verwirrung über seine Gesetze geführt haben muß, wie aus dem Schlusse des Dialoges von Anonymus A zwischen Lehrer und Schüler hervorgeht. Es finden sich sogar in den verschiedenen Traktaten einige einander direkt widersprechende Vorschriften über die Stellung des Ison zu den anderen Zeichen, über die ich in Kürze ein umfassenderes Material vorzulegen im Stande zu sein hoffe. Hier heißt es:

Ἴσον γὰρ λέγεται ἀπὸ τοῦ κατάρχειν τῶν ἐνηχημάτων πάντων. καλεῖται δὲ καὶ μόνῳ τῷ ἰδίῳ ὀνόματι. λοιπὸν τί ὑμῖν δοκεῖ, ἔμφωνόν ἐστιν, ἢ ἀφωνόν; — Πάντως ἔμφωνόν. οὐ γὰρ ψαλθῆσεται τι μικρόν, ἢ μέγα, ὃ μὴ μετὰ φωνῆς ῥηθῆσεται. τὸ δὲ μετὰ φωνῆς, δῆλον, ὅτι καὶ ἔμφωνόν ἐστι.

Καὶ ἄκουε. τὸ ἴσον ἀκολουθοῦν τῇ πρὸ αὐτοῦ σημαδίου, ἦτοι τόνου, φωνῆ, κἄντε τῶν ἀνιόντων ἐστίν, ἢ τῶν κατιόντων, καὶ αὐτὸ ἔμφωνόν ἐστι καὶ ἐμφυχωμένον, ἢ καὶ τέως ἀφ' ἑαυτοῦ φωνὴν οὐκ ἔχει. οὐκ ἔχει ἀφ' ἑαυτοῦ φωνὴν τὸ ἴσον, οὕτω λέγουσιν. ὁ φάσκων, ὅτι οὐκ ἔχει τὸ ἴσον ἀφ' ἑαυτοῦ φωνὴν, ἀλλ' ὑπόκειται τοῖς τε ἀνιοῦσι καὶ κατιοῦσι σημαδίοις, καὶ λαμβάνει τὴν πρὸ αὐτοῦ σημαδίου φωνὴν, ἀνόητός ἐστι καὶ πάνυ χωρικός, ἐν τῷ λέγειν κατ' ἀρχὰς μὴ ἔχειν φωνὴν. πῶς ἡδυνάμεθα ἐκφωνεῖν τοῦτο πρότερον, καὶ ἔκτοτε φωνεῖν καὶ μετρεῖν τὰς ἀνιούσας φωνὰς καὶ κατιούσας; ἀλλ' ἐπ' ἀληθείας καὶ πρῶτον καὶ κυρίως κατ' ἀρχὰς τὸ ἴσόν ἐστι, καὶ ἔχει μὲν φωνὴν, ὡς προείπομεν, ποιὰν δὲ ἦτοι ἀποδεικτικὴν πληρεστάτην, τὸ αὐτὸ καὶ ῥυθμὸς λέγεται, οὐκ ἔχει ἡγουν μέλος

κατὰ τάξιν, ὡς καὶ τὰ λοιπά. ὅταν οὖν ἀρξώμεθα φάλλειν τὸ οἶον ἂν εἶη στιχηρόν, λαμβάνει τὴν πρὸ αὐτοῦ σημαδίου φωνήν, καὶ ἔχει ἀκόλουθον φωνήν, ἐν τῷ λαμβάνειν ταύτην, καὶ τῷ ῥυθμῷ καὶ τῇ τάξει αὐτῆς πορεύεται.

Diese Stelle widerlegt Riemanns Auffassung des ἄφωνον als nicht gezählt, an der allerdings der etwas wortkarge Text der Papadike schuld ist.¹

Aber die Unterscheidung der gesamten Zeichen in ἔμφωνα und ἄφωνα hätte ihm ein Wegweiser sein können, daß ἄφωνον wirklich „tonlos“ bedeutet, in dem Sinne, daß den aphonon Zeichen kein Intervallwert anhaftet. Soweit nun das Ison den Hypostasen zugerechnet wird, ist es aphon, soweit es aber als Zeichen der Tonwiederholung in Betracht kommt, mit der Fähigkeit andere Zeichen zu beherrschen, ist es ἔμφωνον. Bezeichnend ist, daß es alle aufsteigenden und fallenden Somata beherrscht, mit Ausnahme des Oligon, da dieses Zeichen wie ein anderes Ich ist, und man sich nicht selbst befiehlt. Denn das Oligon als ein dem Ison gleichwertiges Zeichen könnte ihm durch ein ἄφωνον γίνεσθαι nichts geben, während Oxeia, Petaste und Kuphisma ihre Vortragsmanier auf das Ison übertragen.

Betreffs des Oligon sagt schon der Hagiopolites: (Thibaut *Monuments* p. 60):

Τὸ δὲ ὀλίγον ἔχει φωνήν μίαν, ὁμοίως καὶ ἡ πεταστὴ καὶ ἡ ὀξεῖα. ἀποροῦσι δὲ τινες, τί δήποτε οὐχ' ἐν ἐτέθη σημάδιον ἔχον μίαν φωνήν ἀλλὰ τρία ἔχοντα, ἀνὰ μίαν φωνήν· καίτοι τὸ ἐν ἤρκα ἀντὶ μ[ι]ᾶς φωνῆς πα[ρε]σχ[εῖν]. Πρὸς οὗς λέγομεν, ὅτι διαφοραὶ εἰσὶ φωνῶν ἡ μὲν ὀξεῖα· ἡ δὲ ὀμαλή, ἣ μέσον τούτων ἔνεκεν τῆς φωνῶν διαφορᾶς, ἐτέθησαν καὶ διάφορα σημάδια. οὐ μόνον δὲ διὰ τοῦτο, ἀλλὰ καὶ διὰ τὴν ἐναλλαγὴν τῆς χειρονομίας.

Es ist demnach hier wie an anderer Stelle (Ms. 811)

¹ „Wie nämlich das Ison unter allen Umständen aphon ist(!), d. h. für die Metrophonie kein Intervall ergibt, so können auch andere Zeichen aphon werden, jedoch nur bei genau bestimmter räumlicher Disposition. Daß auch in diesen Fällen „aphon“ nicht bedeutet „tonlos“, „nicht zu singen“ sondern nur „nicht gezählt“ ist eine von mir gemachte und von mir für ein Kolumbusei gehaltene Entdeckung.“ H. Riemann, *Studien zur byzantinischen Musik*. II. S. 7.

darauf hingewiesen, daß es drei isophone Zeichen gibt, von denen jedes cheironomische Eigenart besitzt. Ison, Oligon und Apostrophos haben noch eine weitere Eigentümlichkeit gegenüber den andern Zeichen, über die es in Ms. 811 p. 88 heißt (Thibaut *Izvestija* 1895 p. 171 N. 2):

Ἔχει δὲ τὸ ὀλίγον χάρισμα πλέον τῆς ὀξεΐας καὶ τῆς πεταστῆς, ὅτι τίθεται καὶ εἰς βλα τὰ ἄφωνα, ἤγουν τὰ τῆς χειρονομίας καὶ οὐχ εὐρίσκομεν ὀξεΐαν, ἢ πεταστὴν εἰς κράτημα, οὔτε βαρείαν, οὔτε εἰς πιάσμα, οὔτε εἰς ἀντικένωμα, οὔτε εἰς ἀποδέρμα, εἰ μὴ τὰ τρία ταῦτα, τὸ ἴσον, τὸ ὀλίγον καὶ τὸν ἀπόστροφον.

Dieses Vorrecht, das das Oligon vor den anderen Zeichen genießt, stimmt wieder mit unserer Theorie überein. Ison, Oligon und Apostrophos erhalten durch die Zeichen der Cheironomie eine bestimmte Interpretation, deren die andere Zeichen nicht bedürfen. Wir übertragen also diese drei Zeichen als die Normalzeichen der Notation mit ♪, in dem wir die Achtelnote zum Ausgang der rhythmischen Berechnungen machen.

Über die Oxeia steht in Ms. 811 p. 83:

Ἡ δὲ ὀξεΐα θρασύτερόν ἐστι σημάδιον, ἐπάνω γὰρ κρούει τὴν φωνὴν καὶ καταβαίνει χωρὶς ἀργείας ὑποκάτω.

Diese Stelle ist an sich nicht klar und nur aus den wiederholten Aussprüchen der Theoretiker, daß Oligon, Oxeia und Petastē die gleiche Intervallbedeutung haben, nicht auf ein Zurückgleiten der Stimme, sondern auf ein dynamisches Nachlassen nach einem raschen Erfassen der Sekunde anzusehen.

Die Petastē bedeutet eine Steigerung gegenüber der Oxeia hinsichtlich der Intensität, sie stellt eine schwungvoll ausgeführte Sekunde dar. Es können z. B. wohl zwei Oxeia einander folgen, nicht aber zwei Petastai in gleicher Richtung, weil dies einen zu großen Kraftaufwand bedeuten würde. Ihr cheironomisches Zeichen ist eine Bewegung der Hand, die eine Kurve beschreibt.

Τῆς δὲ πεταστῆς ἡ ἐτυμολογία ἀπὸ τῆς χειρονομίας ἐλήφθη. οἶονεὶ γὰρ, πέταται ἡ φωνὴ καὶ κινεῖ τὴν χεῖρα ὡς πτέρυγα. (Ms. 811 p. 172.)

Eine weitere Steigerung der Intensität stellen die *Dyo Kentemata* dar. Der Anonymus E in Ms. 811 vergleicht sie mit einer kleinen Doppelflöte, die bei den orientalischen *Patres* sehr beliebt war. Diese beiden *Kentemata* geben, gleich der Flöte, einen „einzigsten Klang, kürzer als den des *Oligon*, aber gleichzeitig stärker als den der *Oxeia* und *Petastē*“.

Das *Kuphisma* ist schon bei den byzantinischen Theoretikern ein umstrittenes Zeichen gewesen; man hielt es für einen Halbton im Intervallsinn und nicht im rhythmischen. So heißt es in Abwehr dieser Auffassung in Ms. 811 p. 92:

Καὶ ὁ λέγων, ὅτι τὸ κούρισμα ἡμίφωνόν ἐστι, σφάλεται, καὶ οὐ νοεῖ τί λέγει, ἀλλὰ τελείαν μὲν φωνὴν ἔχει ἐλαφροτέραν δὲ τῆς πεταστῆς, ὡσπερ καὶ τὸ ὀλίγον ἐλαφροτέραν τῆς ὀξεΐας.

Es verhielt sich demnach zur *Petastē*, wie *Oligon* zur *Oxeia*, bedeutet also eine schwächere Art der *Petastē*. Es bedeutet das Aufsteigen um eine Sekunde, aber „ängstlich und mit sehr gehaltener und schwacher Stimme“. Seiner Schwäche wegen kann es sich auch nicht gut mit anderen Tönen verbinden. Nach diesen Anweisungen läßt sich das *Kuphisma* wohl am ehesten den liqueszierenden Neumen an die Seite stellen, und kann demgemäß als kleinere punktierte Achtelnote übertragen werden.

Ist dieses Zeichen schon nicht sehr gebräuchlich, so findet sich noch seltener das *Pelaston*.

Τὸ δὲ πελαστόν πεταστόν ἢ κρεῖττον λέγεται, εἰς ὅσα γάρ ἐστι χρήσιμος ἢ πεταστή, εἰς τσαῦτα καὶ τὸ πελαστόν. (Ms. 811. p. 172.)

Es ist ein Zeichen, ähnlich der *Petastē* und bedeutet anscheinend eine in späterer Zeit hinzugekommene Verschärfung der *Petastē*.

Der *Apostrophos* als fallende Sekunde entspricht dem *Oligon*.

Ἐνθα τίθεται τὸ ὀλίγον, τίθεται καὶ ὁ ἀπόστροφος, ἤγουν εἰς τὴν διπλὴν εἰς τὸ κράτημα, εἰς τὴν βαρεΐαν, καὶ εἰς πάντα τὰ σημάδια τῆς χειρονομίας φωνήεντα δὲ καὶ ἄφωνα, ὁμοίως καὶ ὅπου τίθεται τὸ ἴσον ἐκεῖ καὶ ὁ ἀπόστροφος. (Ms. 811. p. 133.)

Kentema und Hypsile, Elaphron und Chamilē sind Pneumata und haben als solche keine eigene Cheironomie. An und für sich werden sie — ebenso wie Ison, Oligon und Apostrophos — durch  transkribiert.

Die Hyporrhōē — ihrer gekrümmten Form wegen auch σκώληξ genannt — wird als Verkrümmung, als ein Rollen der Stimme in der Kehle ἔκκλημα τοῦ γουργούρου definiert. Die Erklärung, daß sie weder Soma noch Pneuma ist, wird in Ms. 811 recht umständlich vollzogen. Ihre Übertragung geschieht durch zwei fallende Sekunden.

Als letztes der Intervallzeichen sei das der Hyporrhōē verwandte Kratema-hyporroon genannt. Es hat die gleiche Bedeutung wie die Hyporrhōē, wird aber doppelt so langsam ausgeführt.

*

Aus der großen, und immer mehr anwachsenden Zahl der Hypostasen seien nur einige der wichtigsten angeführt, die eine größere Verbreitung haben.

Die Diplē bedeutet, ebenso wie die Verdoppelung des Apostrophos, eine rhythmische Verlängerung der Note, unter die sie gesetzt wird. So steht es im Hagiopolites Z. 219 v:

Πάλιν δὲ διπλασιαζόμενα, καὶ διπλὴ καλούμενα ἀποτελεῖ κράτεμα, ὁμοίως καὶ ἡ ἀπὸστροφος ἐνεργεῖ, διπλασιαζομένη γὰρ αὐτὸ ἀποτελεῖ. Sie verdoppelt die Zeitdauer des Intervallzeichens, wird daher mit  wiedergegeben.

In gleicher Weise bedeutet das Kratēma eine Verdoppelung des rhythmischen Wertes der Note, unter die es gesetzt ist, hat aber eine verschiedene cheironomische Bedeutung, wie man Ms. 811 p. 177 entnimmt:

Τὴν αὐτὴν δὲ δύναμιν ἔχει καὶ τὸ κράτημα, καὶ τοῦτο γὰρ δι' ἀργίαν τίθεται, διαφέρον δὲ μόνον κατὰ τὴν χειρονομίαν.

Es stellt einen energischen Halt der Stimme dar, und wird am besten durch  oder  wiedergegeben.

Diplē, Kratēma und die Dyo Apostrophoi stellen die drei großen rhythmischen Dehnungen dar, () das Klasma

mikron, später Tzakisma genannt, zusammen mit Seisma und Paraklētikē eine um die Hälfte kleinere Dehnung (♩).

Ἔστι δὲ καὶ τρεῖς ἡμισυ μεγάλοι ἀργεῖαι τὸ κράτημα, ἡ διπλὴ καὶ οἱ δύο ἀπόστροφοι, οἱ δὲ σύνδεσμοι, τὸ δὲ τζάκισμα ἔχει τὴν ἡμισιν ἀργίαν.¹

Sie werden im Hagiopolites als ἡμίτονα — nicht ihrer Intervallbedeutung, sondern ihres rhythmischen Wertes wegen — bezeichnet.

Über das Klasma mikron oder Tzakisma schreibt der Theoretiker A in Kodex 811 p. 40:

Τὸ δὲ τζάκισμα κατὰ τὴν ἐπωνυμίαν αὐτοῦ τζακίζει μικρὸν τοὺς δακτύλους τῆς χειρὸς, ἦτοι κλᾶται, κτυπεῖται ὀλίγον, ἀργεῖται μικρὸν διὰ τοῦτο γοῦν λέγεται τζάκισμα.

Ergänzend dazu steht an anderer Stelle (p. 93).

Ὅτε γὰρ κεῖται τὸ τζάκισμα ἐπάνω τῆς ὀξείας, γίνεται ἡ ὀξεία στερεωτέρα τῆς ἄλλης ὀξείας τῆς ἄνευ τζακίσματος.

Eine besondere Vortragsart erfordert die dem Klasma in rhythmischer Beziehung gleiche Paraklētikē und das Parakalesma. Zwischen diesen beiden Zeichen besteht, soweit ich es nach den Quellen beurteilen konnte, kaum ein Unterschied, weder in Rhythmik noch in Cheironomie. Vielleicht verlangt das Parakalesma einen noch um eine Nuance gesteigerteren, intensiven Vortrag als die Parakletikē, von der Anonymus A im Anschlusse an das Tzakisma schreibt:

Ἡ δὲ παρακλητικὴ καὶ αὕτη πρὸς τὴν κλήσιν αὐτῆς, κλαυσμός ἐστι καὶ ὄδυρμός τοῦ μέλους αὐτῆς, καὶ κλαυμηρίζει, παρακλητεύει, παρακαλεῖ δακρύουσα, καὶ κλαίει τοὺς λόγους αὐτῆς, διὰ τοῦτο γοῦν λέγεται παρακλητικὴ.

Das Seisma steht gewöhnlich zu Beginn der Hirmen, am häufigsten zu Beginn der Hirmen des 2. plagalen Tons. Wie schon die Etymologie dieses Zeichens besagt, macht es die Stimme zittern und wird cheironomisch auch durch ein Zittern der Hand ausgedrückt.

Gorgon und Argon scheinen in älterer Zeit keine derart fixierte rhythmische Bedeutung gehabt zu haben, wie in

¹ Zitiert bei Thibaut *Étude de musique byzantine*. *Izvestija Russk. Archeol. Institut.* 1898/9. S. 168.

der gegenwärtigen Kirchenmusik. Nach der heutigen Praxis vermindert das Gorgon die Dauer der Note über der es steht, sowie der vorangehenden um die Hälfte; ist also ein Zeichen der Beschleunigung. Das Argon hingegen verdoppelt die Zeitdauer der Note über der es steht und vermindert die beiden vorangehenden Noten um die Hälfte ihres Wertes. In der runden Notation scheinen diese Zeichen bloß ein *accelerando* und *ritardando* bedeutet zu haben.

Das Apoderma steht am Ende einer musikalischen Phrase; es trennt sie von der folgenden und scheint auch eine kleine Retardierung anzudeuten; es entspricht unserem Haltzeichen.

Außer diesen Zeichen seien noch einige Hypostasen erwähnt, welche sich auf die Art des Vortrages beziehen.

Das Xeron Klasma bedeutet, daß sich die Stimme hart und rauh erheben soll.

Ἐνθα γὰρ τίθεται τὸ ξηρὸν κλάσμα, τραχέως καὶ σκληρῶς δεῖ πετᾶν τὴν φωνήν. (Ms. 811 p. 179.)

Um diese Art des Vortrages anzugeben, verwende ich den bei Übertragungen exotischer Gesänge üblichen Doppelbogen vor der Note.

Das Kylisma scheint eine Art Mordent oder Triller zu fordern.

Τὸ δὲ κύλισμα οἶονεὶ κυλύει καὶ στρέφει τὰς φωνάς. (Ms. 811 p. 177.)

Deutlich geht aber seine Verwendung nichts aus dieser Stelle hervor. Zur Übertragung ist das Trillerzeichen gewählt.

Zum Schlusse sei die Bareia angeführt, eines der wichtigsten cheironomischen Zeichen, das in der frühbyzantinischen Notation Intervallwert besaß und den Gegensatz zur Oxeia bildete. Nach der Definition (Ms. 811 p. 180):

Ἡ δὲ βαρεῖα ἀπὸ τοῦ βαρέως καὶ τοῦ μετὰ τόνου προφέρειν τὴν φωνήν, gibt sie der Note, unter der sie steht, einen kräftigen Akzent.

Zusammenfassend würde sich demnach für die in Tabelle I angeführten Zeichen folgende Transkription ergeben:

A.

Ison

Oligon, Apostrophos	}	=	
Kentema, Elaphron			
Hypsilē, Chamilē			

Oxeia =  Petastē =  Pelaston =  Kuphisma = Dyo Kentēmata = Dyo Apostrophoi = Hyporroē-Aporroē =  Kratemo-Hyporroön = 

B.

Diplē =  Kratēma =  oder Klasma Mikron = Tzakisma =  Paraklētikē = Seisma = Gorgon = accell. Argon = ritard. Apoderma =  oder 
oder Xeron Klasma =  Kylisma = 
*tr*Bareia = 

Mit Hilfe dieser, von keiner abstrakten Spekulation erzeugten, sondern den theoretischen Quellen selbst entnommenen rhythmischen Übertragung gewinnen wir ein Notenbild, das uns einen halbwegs genauen Eindruck von den byzantinischen Gesängen übermittelt. Wenn diese Übertragungen in der Epoche der runden Notation ohne Hypostasen einfacher und weniger verziert erschienen, als in den Riemannschen Transkriptionsbeispielen, so möge man bedenken, daß die Gesänge des 13. Jhts als Grundlage für die reichen Auszierungen der späteren Epoche dienten. So heißt es z. B. in Cod. Sinait. 311 (1584) von St. Katharina:¹

Ἀρχὴ τῶν στιχηρῶν τοῦ δλου ἐνιαυτοῦ ἀπ' ἀρχῆς τῆς ἰνδίκτου εἰς τὴν πρώτην τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Συμεῶν τοῦ Στυλίτου. ποιήματα διαφόρων ποιητῶν. συνετέθησαν δὲ σαφέστατα παρὰ τοῦ μαῖστορος καὶ ἐκαλλωπίσθησαν τὰ παλαιὰ μόνα, τὰ δὲ νέα ἀσάλευτα μένουσι.

¹ Benešević, *Catalog. Cod. Mss. Graec. qui in monasterio Sanctae Catharinae in monte Sina asservantur*. 1911.

Im ersten Falle ein schlichtes Lied, bei welchem die erste Periode genau wiederholt wird (a a b); im zweiten Falle ein Schwelgen im Ornament mit ausgedehnten Koloraturen, wie schon aus der Zerdehnung der Textsilben hervorgeht.

Ich gebe nachstehend die Übertragung von I nach den von mir aufgestellten Transkriptionsvorschlägen, und hernach die Übertragung dieser Strophe bei Riemann, *Die byzantinische Notation* S. 48.

Στε - ρέ - ω - σόν μου τὸν νοῦν - εἰς τὸν φό - βον σου.
Κρα ταί - ω - σόν με σω τήρ τῆ δου - νά - μαι σου.

καὶ δι - δα - ξόν με ποι εἶν τὸ θέ - λη - μά σου.

Στε - ρέ - ω - σόν μου τὸν νοῦν. Εἰς τὸν φό - βον σοῦ.
Κρα ταί - ω - σόν με σω - τήρ. Τῆ δου - νά μαι σοῦ.

καὶ δι - δα - ξόν με ποι - εἶν Τὸ θέ - λη - μά σου.

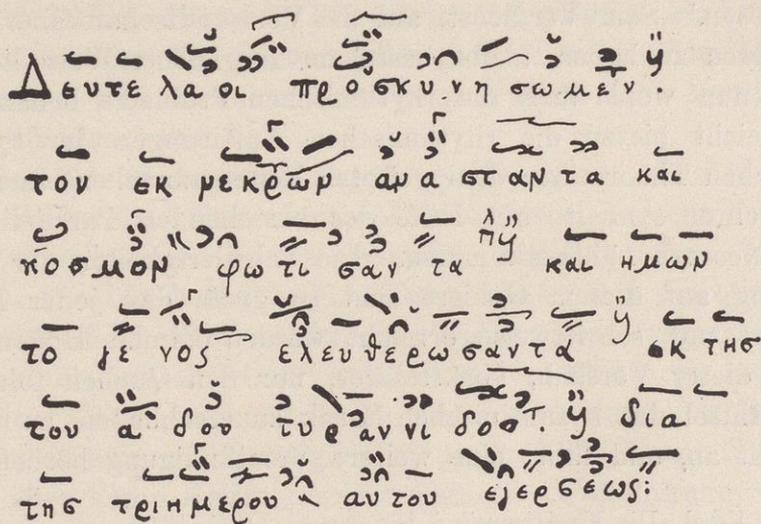
Es ist wohl nach den vorstehenden Ausführungen jedem die Quellen vorurteilsfrei Nachprüfendem klar, daß die taktmäßige Auslegung des Rhythmus der byzantinischen Gesänge nicht nur keinerlei Stütze in der alten Theorie hat, sondern daß direkt positive Anweisungen vorhanden sind, wie man den Rhythmus zu behandeln habe. Wie ich an anderer Stelle bereits ausgeführt habe, ist das taktische Empfinden etwas der hochentwickelten Musikkultur der Mittelmeervölker Fremdes. Starre Wiederkehr ein- und desselben Rhythmus, die in ein taktisches Schema gebracht werden kann, ist etwas Primitives und findet sich im ganzen Nordkreis der Nomaden-

του. Ἐκαλλιπίσθη δὲ παρὰ τοῦ μαῖστορος. — Παλαιόν. Ἐκαλλιπίσθη παρὰ τοῦ μαῖστορος· usw.

völker, die über Asien und Europa ausgebreitet sind. Die symmetrische Architektur dieser Gesänge steht in Gegensatz zu der arabeskenartig wuchernden Melodik des Orients, die bis ins hohe Mittelalter auch der im Abendlande gepflegten Musik den Stempel aufgedrückt hat. Das der Nordvölkerkunst innewohnende symmetrische Empfinden gelangte erst mit dem Aufkommen der Mehrstimmigkeit zum Durchbruch, und hat von da an der musikalischen Form ihre Gesetze gegeben.¹ Von einem taktischen Empfinden kann also vor dem Aufkommen der Mehrstimmigkeit im Abendlande nicht die Rede sein, insbesondere nicht bei der religiösen Musik.

Zum Schlusse sei noch eine etwas reicher und komplizierter ausgestattete Strophe aus einem Sticherar² vom Sinai aus dem Jahre 1333 mitgeteilt.

Beispiele aus der Epoche Kukuzeles zu geben, möchte ich mir vorbehalten, bis ich auf Grund umfassenderer Vergleiche zu einem definitiven Ergebnis betreffs der cheironomischen Zeichen vorgedrungen bin. Im allgemeinen, liegen gerade aus dieser spätbyzantinischen Epoche die meisten Beispiele vor.



¹ Eine auffallende Parallele zu diesen Erscheinungen findet sich in der bildenden Kunst nach den Ergebnissen von J. Strzygowski, *Altai — Iran und Völkerwanderung*. ² Benešević, *Monumenta Sinaitica*. Taf. 75.

Δεῦ τε λα - οὶ Πρὸς κυ νή σω - μεν τὸν ἐκ νεκρῶν α - να - στάν -
 τα καὶ κοσ - μον φω - τί - σαν - τα· καὶ ἡ μὴν τό γέ - νος ἐ - λεῦ -
 θε ρώ - σαν - τα ἐκ τῆς τοῦ Ἁι - δον τυ - ραν - νί - δος·
 δι - ἅ τῆς τρι - ἡ - μέ - ρον αὐ - τοῦ ἔ - γέρ - σε - ως.

Thibaut hat in seinem Buche *Origine Byzantine de la Notation Neumatique de l'église Latine* auf die Beziehungen zwischen byzantinischer und römischer Kirchenmusik hingewiesen. Daß er darin die Grenzen zu enge gezogen hat, und vieles in der lateinischen Kirchenmusik für direkten byzantinischen Einfluß angesehen hat, was paralleler Ausfluß einer beiden gemeinsamen Quelle war, habe ich bereits nachgewiesen.¹ Sein Verdienst, auf die Verwandtschaft aber hingewiesen zu haben, bleibt bestehen. In gleicher Weise liessen sich nun wohl auch die rhythmischen Probleme behandeln. Vielleicht bieten die rhythmischen Anleitungen der byzantinischen Theoretiker dem geübten Neumenforscher einen erwünschten Anhalt, mit Hilfe des bestehenden Parallelismus den Neumen näherzukommen. Die Schwierigkeiten der Forschung auf diesem Gebiete sind so groß, daß jeder Fortschritt nur schrittweise erreicht werden kann. Hoffentlich regt dieser Versuch, vorurteilslos, nur den Quellen folgend, das Rätsel der byzantinischen Musik zu erschließen, zu neuer Arbeit an, und führt eine weitere Verständigung herbei.

¹ Vergl. *Die Kirchenmusik i. byz. Reich.* O. C. 1916.