

Studien zur äthiopischen Kirchenmusik.

Von

Dr. Egon Wellesz

Privatdozent für Musikgeschichte an der Universität Wien.

Die exakte musikgeschichtliche Forschung ist erst in jüngster Zeit als gleichberechtigter Zweig der historisch-philologischen Gruppe der Kulturwissenschaften angereicht worden. Sie ist daher auf vielen Gebieten über ein vorbereitendes Stadium nicht hinausgekommen. So zeigen sich jetzt erst die Ansätze zu einer geschichtlichen Darstellung der Musik der orientalischen Völker in einer, dem hochentwickelten Stande der Orientforschung auf verwandten Gebieten entsprechenden Weise. Aus diesem Umstande erklärt sich die geringe Kenntnis, die man bisher von Musik des christlichen Orients besitzt.

Wenn im Nachstehenden der Versuch gemacht wird, an einem Zweig dieser Musik, der äthiopischen, einige Gesichtspunkte aufzudecken, soweit es das zur Verfügung stehende Material zuläßt, so möge der Mangel von sicheren, greifbaren Resultaten, mit dem Fehlen der allgemeinsten Grundlagen, die zur Kenntnis einer Musikkultur gehören, entschuldigt werden. An eine Rekonstruktion der älteren äthiopischen Kirchenmusik ist gegenwärtig noch nicht zu denken, da die Entzifferung der äthiopischen Notenschrift derzeit noch nicht völlig gelungen ist. Wohl aber lassen sich aus dem Vergleiche mit der kirchlichen Musik verwandter Völker einige Schlüsse auf die zum Kulte der äthiopischen Kirche gehörende Musik ziehen.¹

¹ Es erscheint mir wichtig, voranzuschicken, daß vorliegende Arbeit im Winter 1913—1914 geschrieben wurde und infolge der erschwerten Druckverhältnisse erst jetzt erscheinen kann. Da aber meines Wissens keine Publikation erfolgte, die eine Umarbeitung notwendig gemacht hätte, konnte ich das Manuskript ohne Änderung in Druck geben.

Dichtung und Musik der Gesänge der östlichen Kirche stehen in einem innigen Kontakte. Bei der Betrachtung des Verlaufes der Entwicklung und Ausbreitung der christlichen Dichtung und Musik darf man nicht übersehen, daß man es mit Strömungen zu tun hat, die sich, von gewissen Kulturzentren ausgehend, über immer weitere Gebiete ergießen, und mit der autochthonen, bis dahin herrschenden Musik mehr oder minder verschmelzen. Aber ebenso wie in der Dichtung nicht der Hellenismus schöpferisch wirkte, sondern von den syrischen Christen Form und Inhalt annahm¹, war auch nicht die griechische Musik vorbildlich, sondern die syrisch-christliche. Dies läßt sich vorderhand noch nicht direkt, aus Denkmälern syrischer Musik beweisen, sondern aus dem Auftauchen orientalischer Elemente in der byzantinischen Musik²; denn die bedeutendsten Hymnographen in griechischer Sprache, wie Romanos und Johannes, sind syrischer Herkunft. Eine frühere Betrachtungsweise, die ebenso wie in der bildenden Kunst Rom als den Mittelpunkt einer schöpferischen Kunstentwicklung ansah und für die spätere Zeit Byzanz eine ähnliche Rolle zuschrieb, konnte auch auf musikgeschichtlichem Gebiete den Fragen und Problemen des Ostens nicht gerecht werden. Man hat ihren hellenistischen Charakter in den ersten drei Jahrhunderten nicht erkannt und für römisch gehalten und die orientalischen Einflüsse in den folgenden Jahrhunderten nicht aufgedeckt, sondern alles mit einem Sammelnamen als byzantinisch bezeichnet. „Solange in diesen Namen reine Zeitbestimmungen gesehen werden, sind sie zutreffend. Leider aber meint man damit zumeist auch eine von Rom, beziehungsweise Byzanz ausgehende Reichskunst“³.

Wenn man sich heute mit der Musik des Orients beschäftigt, so geschieht es nur vom folkloristischen Stand-

¹ Albert Grimme, *Der Strophenbau in den Gedichten Ephraems des Syrers*. 1893.

² Man vergleiche dazu meine Abhandlung über „Byzantinische Musik“ in *Österreichische Monatsschrift für den Orient*. Jahrgang 41. S. 197 ff.

³ Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters in München*. *Denkschriften der K. K. Akademie d. Wissenschaften Wien*. S. 88.

punkte aus, ohne Einschaltung eines historischen Maßstabes. Man spricht gleichermaßen von der Musik der Araber, der Syrer, der Kopten, der Äthiopier, als ob es für den Orient nicht auch geschichtliche Umwälzungen gegeben hätte, die eine Kluft zwischen den einzelnen Epochen der Geschichte jedes dieser Völker aufrichteten. Die Periode des Bildersturmes äußert beispielsweise ihre Folgen mehr noch in der Musik als in der Poesie. Das Vordringen des Islam wiederum zerstört stellenweise die einheimischen Musikkulturen und setzt neue an ihre Stelle.

So ist auch die Bedeutung der jüdischen Synagogalgesänge für die Anfänge christlicher Musik eine seit langem anerkannte Tatsache; man hat aber aus ihr nicht die nötigen Konsequenzen gezogen und hat sich vor allem das Übergreifen dieser Gesänge auf das westliche Christentum nicht klar vorzustellen vermocht, weil die Kenntnis aller Bindeglieder mangelte. Erst in jüngster Zeit beginnt man, sich mehr mit diesen Problemen zu beschäftigen¹ und auch das wichtigste Mittel zur Lösung dieser Fragen, die musikalische Paläographie, in den Kreis der Untersuchungen zu ziehen². Hier harret der zukünftigen Forschung reiche Arbeit, deren Ergebnisse erst die volle Klarheit in das Gebiet der christlichen Hymnographie bringen werden.³

I.

Paläographische Untersuchungen über die Tonschrift bei den Christen des Orientes waren es auch, welche mich veranlaßten, der äthiopischen Musik näherzutreten. Wie man aus dem Vergleiche mit anderen Zweigen christlicher Kunst und besonders der gottesdienstlichen Übung in Abessinien leicht schließen kann, handelt es sich hier um eine Mischung aus mehreren Elementen, die in der ethnologischen Mischung

¹ Lach, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*. Leipzig 1913.

² P. Wagner, *Neumenkunde*. Leipzig 1912.

³ Vgl. meinen Artikel: *Der Ursprung des altchristlichen Kirchengesanges*, *Österreich. Monatsschrift f. d. Orient.* 41. Jhg. S. 302 ff.

des Landes ihre Erklärung findet. Den Grundstock der Einwohner Abessyniens geben Negerstämme aber, die sich mit einer nächsten Schichte ägyptischer und kuschitischer Völkernschaften vermengen, die von Norden und Süden aus Arabien eindringen. Dazu kommt noch eine dritte, semitische Einwanderung, welche im ersten nachchristlichen Jahrhundert zur Gründung des Reiches von 'Aksūm führte¹. In diesem Gemisch von Negern, Kuschiten und Semiten sind die Semiten die eigentlichen Kulturträger. Von ihrer musikalischen Kultur vor dem Eindringen des Christentums fehlt jede Nachricht; doch muß eine gewisse Stufe der musikalischen Entwicklung vorausgesetzt werden, weil die rasche Verbreitung der christlichen Musik im Volke sich anders nicht erklären ließe. Der Weg, über den das Christentum Eingang in Abessynien fand, ist nicht völlig ermittelt. Die Überlieferung, daß ein Kaufmann aus Antiochia, auf der Fahrt nach Indien an die Küste Abessyniens verschlagen, die erste Kunde des Christentums überbracht haben soll, deutet auf eine anfängliche hellenistische Missionierung. Da aber die „neun Heiligen“, die um 500 nach Abessynien kamen, syrische Mönche gewesen sind, sehen wir bald eine Durchkreuzung der hellenistischen mit einer von Syrien kommenden Missionierung, wobei später der an Stelle des griechischen tretende, koptische Einfluß die Oberhand erhält².

Eine Bestätigung des syrischen Einflusses findet sich in einem Bestandteile der äthiopischen Notenschrift, der bisher gänzlich unbeachtet blieb, in dem Vorkommen von Akzent-Neumen, wie sie das Hebräische und Syrische, in weiterer Entwicklung das Armenische und Byzantinische kennen. Dies bedarf einiger allgemeiner erklärender Worte.

Die orientalische Notenschrift zerfällt in zwei völlig getrennte Gruppen, deren eine aus Akzenten, deren andere aus

¹ Enno Littmann, *Geschichte der äthiopischen Litteratur* in „*Die Litteraturen des Ostens*“. VII. Bd., 2. Abt., S. 191.

² Anton Baumstark, *Die Messe im Morgenland* S. 74. Daß die Struktur der abessynischen Kirchengesänge den gleichen Typus wie die der koptischen, maronitischen und syrischen zeigt, hat R. Lach in den „*Studien z. Gedichte der ornamentalen Melopoiie*“ S. 127 ff. aufgedeckt.

Tonbuchstaben hervorgegangen ist. Soweit ich die Entwicklung zu überblicken vermag, scheint die Akzentschrift bei Völkern vorzuherrschen, die hauptsächlich den Gesang pflegen, die andere bei Völkern, die eine Instrumentalmusik mit Streichinstrumenten besitzen. Die Akzentschrift und die damit zusammenhängende Cheironomie, bei welcher der Vorsänger mit der Hand die Linien des Gesanges angibt, bezeichnen niemals feste Töne, sondern Beziehungen von Tönen; sie geben an, ob eine Tonfolge aufwärts oder abwärts führt; die Buchstabennotation dagegen gibt gewöhnlich nicht die Intervalle, sondern die Töne selbst an, die arithmetisch durch Teilung der Saite nach dem Verhältnis der Schwingungszahlen gewonnen werden. So sehen wir bei den Griechen eine ausgebildete Buchstabenschrift und demgemäß sind ihre theoretischen Werke voll von Zahlenspekulationen; ebenso wie in späterer Zeit die Musiktraktate der Araber, denen der Westen die Einführung der Streichinstrumente verdankt. Für die Akzentschrift sind bisher als älteste Quelle die Syrer und Hebräer bekannt, die wiederum die Kenntnis dieser Notierungsform aus Mesopotamien entnommen haben dürften. Bezeichnend für die Musikkultur dieser Völker ist die Gering-schätzung der Instrumentalmusik, das Verbot, das in christlicher Zeit verstärkt wird, bei religiösen Zeremonien Instrumente zu verwenden¹. Wenn nun, wie später gezeigt werden soll, bei den Äthiopiern eine Mischung von Akzent und Buchstabennotation vorkommt, so deutet das nur auf eine Verschmelzung zweier Musikkulturen, deren eine dem syrischen, deren zweite wohl dem koptischen Kreise angehört.

Die erste europäische Nachricht über äthiopische Musik findet sich in der *Musurgia universalis* von Athanasius Kircher aus dem Jahre 1680. Er berichtet dort, daß er einige geistliche Hymnen gefunden habe, die homophon gehalten und mit einem Rhythmus versehen seien. Wem er die Kenntnis dieser Hymnen verdankt, erfährt man nicht. Wahrscheinlich lernte er sie durch einen der von König Fäsiladas

¹ Peter Wagner, *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen*. 3. Aufl., S. 14f.

(1632—1667) vertriebenen portugiesischen Jesuiten, die seit dem Anschlusse des König Susneos an die römische Kirche im Jahre 1626, sich im Lande angesiedelt hatten, aber durch ihre Bekehrungen gewaltige Religionsstreitigkeiten zwischen den ältern Monophysiten und den neugewonnenen Katholiken hervorgerufen hatten, so daß König Fāsīladas nach anfänglichen Vermittlungsversuchen an ihre gewaltsame Entfernung schritt¹. Von diesen Hymnen gibt Kircher in der *Musurgia* ein Beispiel, das er aber durch Umrhythmisierung und polyphone Setzweise völlig entstellt. Er bringt die Hymnen in ein anakreontisches Versmaß, (*ad formam Anacreontici accommodatum*²) und setzt es im Sinne der gleichzeitigen A-capella Musik vierstimmig aus.

Die nächste Kunde über die abessynische Musik bringt erst der vierzehnte Band der *Description de l'Égypte*, herausgegeben von M. Villoteau, in dem er die Musik aller im Bereiche Ägyptens liegenden Völker darzustellen versucht, und dabei mit großem Fleiße den Wurzeln der einzelnen Musikkulturen nachzugehen bemüht ist. Auf Seite 270—299 findet sich das Kapitel „*De la musique des Abyssins ou Ethiopiens*“. Da Villoteau sich aber mit den Priestern, von denen er Nachricht über ihre Musik haben wollte, kaum verständigen konnte, da die Priester die arabische Musikterminologie, die Villoteau kannte, nicht verstanden, während ihm die äthiopische ganz unbekannt war³, muß man den Nachrichten und Resultaten gegenüber äußerst vorsichtig sein. Zuverlässig scheinen die einzelnen Melodien zu sein, die Villoteau nach dem Gehör aufzeichnete und dann selbst den Priestern wieder vorsang, um die Notierung auf diese Weise kontrollieren zu lassen. Er zeigt auch, wie sehr das Beispiel, das Kircher gab, durch Ablösung alles ornamentalen Schmuckes entstellt worden ist.

Der wichtigste Bestandteil der kleinen Abhandlung ist eine Tabelle der Notenzeichen, welche Villoteau nach An-

¹ E. Littmann, *Geschichte d. äthiop. Litteratur* S. 219f.

² *Musurgia*. II. Teil, S. 134/35.

³ *Description de l'Égypte*. Bd. XIV, S. 273.

hören der Gesänge und Vergleichung mit der schriftlichen Fixierung bei den Äthiopiern gewonnen hatte. Auch hier gibt er die Möglichkeit von Irrtümern zu, obwohl er diese Auflösung der Notenzeichen den Priestern zur Korrektur vortrug. Und schon auf den ersten Blick zeigt sich ein offenkundiger Fehler, indem er für das Zeichen Φ einmal die Auflösung „Ton ascendant avec cadence sur le second son“, das andere Mal „Tierce mineure ascendante et ensuite descendante par degrés conjoints“ angibt. Nun finden sich in der orientalischen Notenschrift häufig zwei oder mehrere Zeichen für eine einzige musikalische Bewegung, niemals aber dasselbe Zeichen für zwei verschiedene Bewegungen. Von den Akzentzeichen spricht Villoteau nicht.

Auf diesem Berichte fußten die Darstellungen im vierten Bande der *Histoire générale de la musique* von Fétis und im ersten Bande der *Musikgeschichte* von Ambros. Eigene Untersuchungen bringt erst die *Histoire de la notation musicale depuis ses origines* von E. David und Mathis Lussy (Paris 1882). Hier ist die erste Erwähnung von „andern Zeichen, deren Bedeutung aber unklar ist, und die in der doppelten Verwendung mit den gewöhnlichen Zeichen zu stehen scheinen“. Ferner bringt H. Zotenberg im *Catalogue des MS. Éthiopiens de la Bibliothèque Nationale* bei Besprechung von Kodex Nr. 67 eine Aufstellung aller Kombinationen, in denen sich daselbst die musikalischen Buchstabenzeichen finden, und A. Dillmann im *Verzeichnis der abessinischen Handschriften* (*Die Handschriftenverzeichnisse der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Dritter Band. 1878*) auf Tafel III eine Schriftprobe der Degguā-Handschrift Nr. 39 mit Gesangnoten.

*

Die Grundlage der äthiopischen Musik bilden die drei Modi (Tongeschlechter) 'ezel, 'arārāj, gé'ez. Die Bedeutung dieser Namen ist völlig unklar. Dillmann sucht im *Lexicon linguae aethiopiae* arārāj als den hohen Ton zu deuten, indem er sich auf Villoteau bezieht, und führt 'ezel auf eine arabische Bezeichnung zurück; doch spricht er diese Vermutungen mit

Vorbehalt aus. Größere Wahrscheinlichkeit besitzt die Vermutung, die mein Kollege Dr. H. Torczyner mir gegenüber mündlich aussprach, die Namen der Tongeschlechter deuteten auf geographische Namen, wie im Arabisch-persischen¹; dafür spräche vor allem der Name ge'ez und die Endung -aj bei arārāj. Es wäre demnach möglich, daß die drei Bezeichnungen andeuten sollten, aus welcher Gegend die einzelnen Tongeschlechter stammten. Eine Analogie haben die drei Modi der Äthiopier bei den drei ῥῆχοι der Kopten dem ΗΧΟΣ ΑΔΑΜ, ΗΧΟΣ ΙΩΒ und ΗΧΟΣ ΒΑΤΟΣ, deren Namen anscheinend den Anfangsworten typischer Hymnen entnommen sind². Villoteau führt an, daß der Modus ge'ez an Wochentagen gesungen werde, arārāj an Hauptfesten, 'ezel hingegen an Fasttagen und bei Trauerfeiern. Der Erfinder dieser drei Modi soll der heilige Jārēd gewesen sein. Daß man einer einzelnen Person die Erfindung der Musik oder einer neuen Art des Singens zuschrieb, ist ein Vorgang, der sich bei allen Völkern und zu allen Zeiten findet; es sei nur an die sagenhaften Berichte erinnert, daß Fo-Hi, der erste Kaiser Chinas, die Musik erfand, um die wilden Sitten seiner Völker zu zähmen, oder daß der sechste Kaiser Kao-Sin die Instrumentalmusik „erfunden“ habe³ usw. In den *Gadla Jārēd*⁴ finden sich nun mehrere Stellen, die über die drei Modi und deren Bedeutung Aufschluß geben. Es heißt da in der Homilie für den Heiligen (S. 4): „Kommt, sammeln wir uns in den Kirchen der Äthiopier, um zu hören, wie die Söhne Sions den Herrn mit Schellen und mit lauter Stimme loben, wie sie es Jārēd, der Priester, lehrte. Wahrlich wir sagen Euch, aus Euern entlegenen Städten kommt herbei um den Hymnus

¹ z. B. die Tonnamen 'Iraq, Rast, Kurdi, 'Aḡam, Hiḡaz, s. A. Z. Idelsohn, *Die Maqamen der arabischen Musik*, *Sammelb. d. Int. Mus. Ges.* XV, S. 7.

² Brightman, *Liturgies Eastern and Western* Vol. I, S. 583 und H. Junker, *Koptische Poesie des X. Jhts.* I, S. 22.

³ De la Halde, *Description de l'Empire de la Chine*. 1736. S. 273.

⁴ *Corpus scriptorum christianorum orientalium. Scriptores Aethiopici. Series II. Tomus XVII. Vitae sanctorum Antiquiorum*, ed. Carlo Conti Rossini. 1904. Die angeführten Seitenzahlen beziehen sich auf die lateinische Übersetzung der Ausgabe.

des Priesters Jārēd zu hören, der nicht von Erden, sondern vom Himmel ist. Denn in Euern Kirchen gibt es keinen Hymnus, noch Schall mit lauter Stimme, wie den Hymnus der Äthiopier, der Schüler des Priesters Jārēd. Dieser Priester Jārēd lernte aber seinen Gesang von den Seraphim, wie das Buch über seinen geistlichen Kampf sagt: „von 24 himmlischen Priestern lernte er den Gesang. Wie der Prophet Jesaja die Seraphim den Herrn mit Schall verehren sah und mit Ohren vernahm, so sang der Priester Jārēd seine Hymne in der Kirche der Beschützerin von 'Aksūm.“ Hört also und lernt, Ihr, denen die Gabe gegeben ist zu lernen den Gesang des weisheitsvollen Jārēd, der wie die Stimme einer Posaune beim Lobpreisen tönt; Ihr aber, die Ihr es nicht lernen könnt, wundert Euch, und spendet Ihm Lob, der den großen Priester Jārēd geschaffen hat, damit er Seine Werke, wie er die Welt geschaffen und wohl geordnet hat, künde, und den heiligen Geist über Jārēd sandte, der uns mit Schall den Musik-Modus *ge'ez* lehrte und den Musik-Modus *'ezel* und den Musik-Modus *arārāj*. Niemand kann über die drei Musik-Modi des Priesters Jārēd hinausgehen, sei es im Gesange der Menschen oder mit Stimmen der wilden Tiere, der Vögel und anderer Lebewesen. Niemand kann einen neuen Modus herbeischaffen, der den drei Modi des Priesters Jārēd hinzugefügt werden könnte.“ Weiterhin (S. 6) heißt es, daß der Schall der Stimme des Jārēd nicht mit der eines Mannes verglichen werden könne, der die Bibel liest oder die Psalmen oder andere Gebete singt, sondern „ein lauter erhabener Schall, und infolge der musikalischen Weisen sehr lieblich sei.“ Wenn die Priester und Diakone die Gesänge wie sie es von Jārēd gelernt haben, vortragen, singen sie bis zur völligen Erschöpfung, bis der Schweiß aus ihren Poren bricht, bis ihre Glieder sich lösen, die Nerven versagen, ihre Kehlen rauh werden, ihre Knie zittern und ihre Hände, mit denen sie klatschen, während sie singen, wund werden.

Diese Art des Singens ist noch heute beim Gottesdienste in Abessinien üblich, der im wesentlichen in einem stundenlang währenden liturgischen Gesange besteht, den Priester

und Diakonen mit großer Lungenkraft ausführen. Sie nehmen dabei eine Aufstellung im Kreise, in dessen Mitte je zwei oder je drei Priester, „denen beiderseits dicht auf den Fersen je ein Pauke schlagender Diakon folgt, eine Art Kontretanz aufführen . . . Der Rhythmus des Gesanges und die Bewegungen werden außer durch die Paukenschläger von sämtlichen Priestern aufs nachdrücklichste bekräftigt durch taktmäßiges Wiegen des Oberkörpers nebst Heben und Senken ihrer Krückstäbe und eines eigenartigen Musikinstrumentes, einer Rassel, deren Form der des altägyptischen Sistrums entspricht.“¹ Diese Tänze stammen aus dem alten Ägypten²; daher ist ihr Eindringen durch die koptische Liturgie, die mit der abessinischen aufs engste verwandt ist³, und mit ihr die tiefste Stufe von allen orientalischen christlichen Gemeinschaften bildet⁴, wohl erklärlich. Die Ekstase des Gesanges äußerte sich demnach einerseits in dem an vielen Stellen der Gadla Jārēd bezeugten lauten Schall der Stimme, der ungewöhnlichen Lungenkraft, mit der man bis heute diese Gebete vorträgt, andererseits in rhythmischer Bewegung der Füße und des Oberkörpers, verbunden mit einem rhythmischen Schlagen der Hände.

Wir können auch annehmen, daß schon beim Gottesdienste der alten Äthiopier, wenn er im Vorhofe ihrer Kirchen stattfand, die Rassel und die Pauke Verwendung fanden. Denn die Rassel hat ihre Vorläufer im *saïschschit* der Ägypter, dem die Griechen das *σαϊστρον* entnommen haben⁵, und die Pauke, die auch in Ägypten mit dem Handballen geschlagen wurde, hatte bereits in Ägypten die Eiform mit einer stark weggeschnittenen Spitze⁶, über die das Trommelfell gespannt wurde oder die Form einer stark gebauchten Tonne mit

¹ *Deutsche Aksum-Expedition*. Bd. III. Berlin 1913. S. 97.

² Fetis., *Histoire générale de la musique* Bd. I, S. 210.

³ A. Baumstark, *Die Messe im Morgenland* S. 74.

⁴ K. Lübeck, *Die christlichen Kirchen des Orients* S. 102.

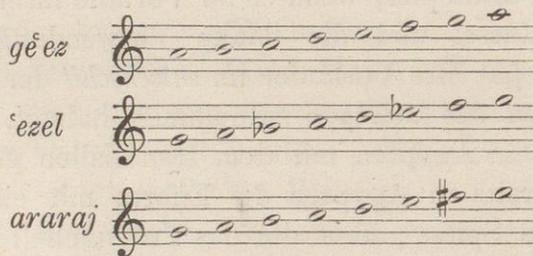
⁵ V. Loret, *Note sur les instruments de musique de l'Égypte Ancienne*, in *Encyclopédie de la Musique* I, S. 12.

⁶ *Deutsche Aksum-Expedition* Bd. III, S. 100.

doppelseitig angeordnetem Fell¹. Die noch heute zum Gottesdienste bestimmte Pauke wird an einem Schulterriemen getragen.

Die wichtigste Stelle vom Standpunkte der Erschließung der Musik der Äthiopier ist sicherlich die Erwähnung der drei Modi *géez*, *‘ezel* und *arārāj* „denen niemand einen neuen Modus hinzufügen könne“. Diese Behauptung, die in kategorischer Form an mehreren Stellen der *Gadla Jārēd* auftritt (S. 5, Z. 3 und 11; S. 17, Z. 8), gibt zu denken, ob nicht unter *géez*, *‘ezel* und *arārāj* etwas anderes zu verstehen sei, als Tongeschlechter, oder ob sie wenigstens in ihrer Urbedeutung etwas anderes vorgestellt haben, und sich im Laufe der Zeit eine Begriffsverschiebung eingestellt hat. Darüber soll weiterhin gesprochen werden; vorerst sei die allgemein herrschende Theorie entwickelt.

Auf Grund der bei Villoteau überlieferten Melodien hat Fétis² die drei Tonarten herausgearbeitet, auf denen diese aufgebaut sind. Die erste Melodie im Modus *arārāj* ist die korrigierte Fassung des Kirchnerschen Beispiels (Villoteau S. 278), die zweite steht im Tone *géez* (S. 291), die dritte im Tone *‘ezel* (S. 293), die vierte im Tone *arārāj* (S. 297). Aus diesen Melodien gewinnt Fétis folgende Skalen:



Nach dieser Konstruktion wäre *‘ezel* nichts anderes als ein transponiertes *géez*, so daß nur zwei wirkliche Tongeschlechter übrig blieben, *géez* und *arārāj*; das eine unser Moll, das andere unser Dur.

Wenn man aber dies für den Modus *‘ezel* gegebene Bei-

¹ Abbildungen bei V. Loret, *Note sur les instruments etc.* S. 12 u. 13.

² *Histoire générale de la musique* Bd. IV, S. 110.

spiel betrachtet, findet man, daß ihm ein anderes Tongeschlecht zugrunde liegen muß.

Khad-dous e

gzi - a ve - - - - - re - - - - -

Die \sharp -Vorzeichnung vor dem e ist das Wesentliche; die Auflösung im folgenden Takte eine Konzession an das europäisch geschulte Ohr. Es ist natürlich unmöglich, nach einem einzigen Beispiele, dessen Korrumpierung wohl anzunehmen ist, ein Urteil über das Tongeschlecht zu geben, dem es angehört; die Wahrscheinlichkeit spricht aber dafür, daß man es hier mit einem Tongeschlecht zu tun hat, das eine nahe Verwandtschaft mit andern semitischen zeigt. Es würde sich also folgende Skala ergeben:

und die unmögliche Gleichheit von ge'ez und ezel wäre beseitigt.

Allzugroße Bedeutung möchte ich diesen, von Villoteau überlieferten Modi nicht einräumen, da es kaum anzunehmen ist, daß sich die ursprüngliche Gestalt dieser Skalen im Laufe von fast ein und einhalb Jahrtausenden nicht geändert habe, besonders bei einem Volke, das keine starke eigene, nach außen strahlende Kultur hatte, sondern fremden Einflüssen stets offen war. Selbst von einer ausreichenden phonographischen Erforschung ist für die Geschichte der alten äthiopischen Kirchenmusik wenig zu erhoffen.

Möglicherweise können die drei Arten zu singen ursprünglich eine andere, als Skalenbedeutung gehabt haben. Wenn wir *ezel*, *ge'ez* und *arārāj*, denen, wie die *Gadla Jārēd* sagen, niemand etwas hinzufügen könne, nach der Dillmann-Villoteauschen Deutung als der tiefe Ton, der Streit, und der hohe

Ton ansehen, liegt die Vermutung nahe, in ihnen das Singen in den drei Stimmlagen, hoch, mittel und tief zu sehen. Dafür spricht auch die Tatsache, daß dieselben Gesänge in jeder der drei Arten, je nach der liturgischen Bedeutung gesungen werden können. Daß der mittlere Ton Wechsel genannt wird, ist daraus erklärlich, weil er aus einer Verbindung der hohen und des tiefen Tones entstanden ist. Er entspricht dem indischen *svarita*, dem Armenischen *Barouk*, dem Griechischen *ἐλαφρόν*, dem Lateinischen *circumflexus*.

Das Vorlesen der heiligen Texte erfolgte schon bei den Indern als eine monotone Rezitation auf einer bestimmten Tonhöhe, hoch, mittel oder tief; am meisten wird die mittlere Lage bevorzugt. Dieser „Mittelton“ *madhyama* spielt auch in der rein melodischen Musik eine große Rolle¹. Bei den Griechen entspricht dem Mittelton die *μέση*, bei den Byzantinern das *ἴσον*, bei den Lateinern die *media*. In den Rezitationen der lateinischen Kirche nennt man den oft wiederholten Mittelton *tonus currens* oder Repercussions-Ton.

Es kann also sein, daß 'ezel, ge'ez und arārāj ursprünglich die drei Arten der Lektionsmöglichkeiten bedeuteten und erst in späterer Zeit die Bedeutung von Skalen erhielten. Besonders bei einem Volke mit wenig hoch entwickelter Gesangsmusik scheint das Vorwalten der reinen Rezitation das Ursprüngliche gewesen zu sein, und findet auch Analogien in den religiösen Übungen anderer orientalischer Völker.

II.

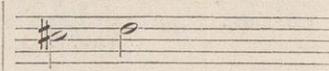
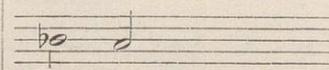
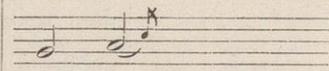
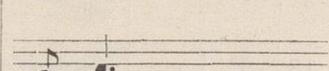
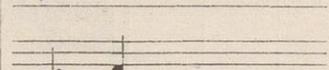
Die Tonschrift der Athiopier soll nach einer äthiopischen Chronik² erst in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts eingeführt worden sein. „Zur Zeit des Galāudēwōs“³, heißt es, da „traten Azāj Gerā und Azāj Ragūeb auf, Priester, welche Musik studiert hatten. Sie begannen den Gebrauch der Notation im Kirchengesange einzuführen und belehrten

¹ Fleischer, *Neumenstudien* Bd. I, S. 83.

² René Basset, *Études sur l'histoire d'Éthiopie. Journal asiatique.* Aug. 1881, S. 109.

³ König Galāudēwōs (Claudius) Aṣnāf Sagad I regiert von 1540—1559.

darin die Priester von Tadbāba-Māryām“. Diese späte schriftliche Fixierung der Musik darf keinesfalls als ein Beweis gegen das von der Tradition berichtete hohe Alter der Hymnendichtung angesehen werden; findet sich doch eine ähnliche späte Fixierung bei den Armeniern. Den Handschriften, die mir zur Verfügung standen, merkt man es an, daß der Schreiber des Textes auf die später hinzuzufügenden Musikzeichen acht hatte, und genügend Raum für sie reservierte. Es handelt sich also um Manuskripte, bei denen Text und Musik gleichzeitig geschrieben wurden, während sich bei Neumierungen häufig der Fall ereignete, daß sie später, mit anderer Schrift und Tinte hinzugesetzt werden. Die Notenschrift ist durchweg kalligraphisch schön und trotz ihrer Kleinheit leicht lesbar. Wir haben, wie bereits erwähnt, zwei gänzlich getrennte Arten der Notenschrift in den äthiopischen Manuskripten: Buchstaben und Akzentzeichen, von denen bisher nur die ersteren untersucht wurden. Auf Grund der von Villoteau¹ notierten und von Fétis² und Lussy³ in unsere Notenschrift übersetzten Zeichen ergibt sich nachstehende Tabelle.

	Äthio- pische Noten- zeichen	Um- schrei- bung	Bedeutung nach Villoteau	Umschreibung in moderne Notation nach Fétis
1	ሐ ⁴	hē	Halbton aufwärts	
2	ሰ	sē	Halbton abwärts	
3	ከ	kā	Ganzton aufwärts, der ein anderes Intervall berührt, ohne sich aufzuhalten	
4	ዋ	wī	kurzer Ganztonschritt auf- wärts	
5	ገ	gā	gehaltener Ganztonschritt aufwärts	

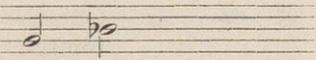
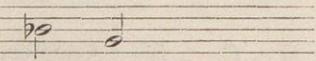
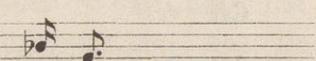
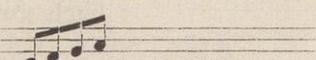
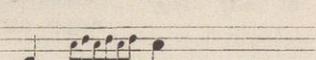
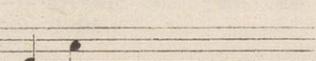
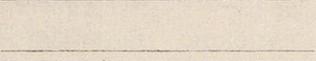
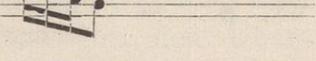
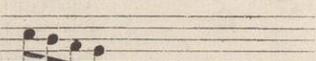
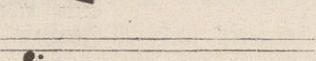
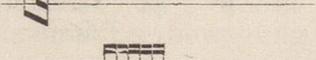
¹ *Description de l'Égypte* Bd. XIV S. 285—288.

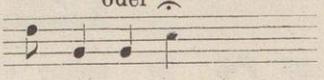
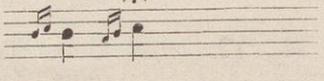
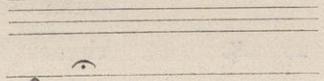
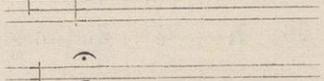
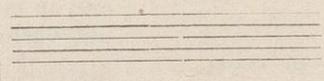
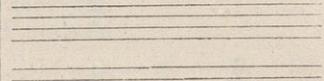
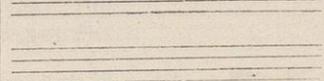
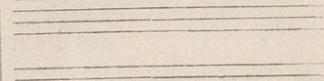
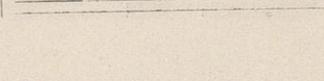
² Fétis, *Histoire générale de la musique* Bd. IV S. 111—114.

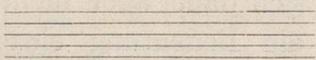
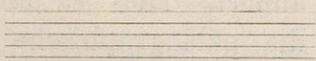
³ Lussy, *Histoire de la notation musicale*.

⁴ Dieses Zeichen bei Fétis irrtümlicherweise verkehrt gesetzt.

	Äthio- pische Noten- zeichen	Um- schrei- bung	Bedeutung nach Villoteau	Umschreibung in moderne Notation nach Fétis
6	Φ	wā	Ganzton aufwärts mit Ver- zierung auf dem zweiten Tone	
7	Φh	wākā	Ganzton aufwärts mit Ver- zierung auf dem ersten Tone und kleinem Halt auf dem zweiten	
8	h	hā	Ganzton, schnell steigend vom ersten zum zweiten Ton, mit kurzem Halt auf dem zweiten	
9	h	bē	Zeichen, daß man nachein- ander einen Ton steigt und sinkt; es ist Schlußkadenz.	
10	h	nū	Ganzton aufwärts	
11	h	šē	Ganzton abwärts	
12	h	ēnē	große Terz aufwärts	
13	h	tū	große Terz aufwärts mit Ver- zierung auf dem zweiten Ton	
14	h	dā	große Terz aufwärts mit ra- schem Sprung z. zweiten Ton	
15	h	qā	große Terz aufwärts in einem Intervall m. kurzem Vorschlag vor dem zweiten Ton	
16	h	nā	große diatonische Terz auf- wärts mit kurzem Halt auf dem dritten Ton	
17	h	zā	große diatonische Terz auf- wärts	
18	h	wā	kleine Terz aufwärts und so- gleich abwärts in verbundenen Stufen	
19	h	wā	kleine Terz aufwärts in ver- bundenen Stufen	
20	h	yā	kleiner Terzsprung	

	Äthio- pische Noten- zeichen	Um- schrei- bung	Bedeutung nach Villoteau	Umschreibung in moderne Notation nach Fétis
21	ኀ	<i>näfē</i>	kleine Terz aufwärts ohne Zwischenstufe	
22	አ	<i>a'lä</i>	kleine Terz abwärts ohne Zwischenstufe	
23	ዖ	<i>ōf</i>	kleine diatonische Terz abwärts mit Schlußkadenz	
24	ኀኀ	<i>hänē</i>	kleine Terz aufwärts, zuerst ohne Zwischenstufen, dann stufenweise, diatonisch	
25	ዓ	<i>dū</i>	kleiner Terzsprung abwärts	
26	አ	<i>ē</i>	diatonische Quarte aufwärts	
27	ዮ	<i>yō</i>	Quartsprung aufwärts mit Verzierung	
28	ወ	<i>wē</i>	Quartsprung aufwärts	
29	አ	<i>ä</i>	Quartbewegung aufwärts, zuerst in einem Intervall, dann mit verbundenen Stufen	
30	oder		diatonische Quarte abwärts mit leichtem Halt auf dem letzten Ton	
31	ዓ	<i>dī</i>	diatonische Quart abwärts, mit Verlängerung und Verzierung des ersten Tones	
32	ኀ	<i>šē</i>	diatonische Quartbewegung abwärts mit schneller Tonfolge	
33	ቦ	<i>bō</i>	Quartsprung abwärts mit leichtem Halt	
34	አአ	<i>zähē</i>	Quintsprung aufwärts mit Verlängerung und Verzierung des letzten Tones	
35	ዜዜ	<i>zēzä</i>	Quintsprung aufwärts	

	Äthio- pische Noten- zeichen	Um- schrei- bung	Bedeutung nach Villoteau	Umschreibung in moderne Notation nach Fétis
36	ሂ	šī	Quintbewegung abwärts, dia- tonisch, mit leichtem Halt auf dem letzten Ton	
37	ር	rě	Anemer, Finalkadenz mit oder ohne Orgelpunkt	
38	ርስ	rěsě	Derse, Schlußkadenz mit Fer- mate	
39	ር ርስ	rě rěsě	Finalkadenz aufwärts	
40	ዮፍ	ʿōf	Schlußkadenz in die Terz nach abwärts	
41	ፍ	fě	Schlußkadenz in die Terz nach aufwärts	
42	ቤ	bē	gehaltener und verzierter Ton, oder leichter Halt	
43	ቀ	qě	Verlängerung der Schluß- kadenz nach aufwärts	
44	—		Agover, gehaltener und ver- zierter Ton	
45	ፀ	ḍā	Tze-agover, gehaltener und verlängerter Ton	
46	ቀ	qū	Vorhaltnote vor einem Quart- sprung nach abwärts	
47	ር		Agover re, gehaltener Ton, der die beschließende Kadenz vorbereitet, indem er durch eine Fermate bis zur tiefen Oktave niedersteigt	
48	ፀ	ḍā	verlängerter, bisweilen ver- zierter Ton	
49	ያ	yā	schneller Ton	
50	ጠ	tō	gehaltener Ton	

	Äthio- pische Noten- zeichen	Um- schrei- bung	Bedeutung nach Villoteau	Umschreibung in moderne Notation nach Fétis
51	ሐ	hō	wiederholter und verlängerter Ton	
52			Arakrek, verzierter Ton	
53	...		Hiaz, Tonwiederholung	

Diese Tabelle der Notenzeichen und ihre Auflösung, bzw. Übertragung, fordert in mehrfacher Weise zu einer kritischen Nachprüfung heraus. Vor allem ist sie, was die äthiopischen Buchstabenzeichen anbetrifft, nicht vollständig. Villoteau selbst bemerkt (S. 289) in einer Anmerkung: „Il y en a plusieurs qui nous ont paru douteuses, tant par la diversité de leur emploi, que parce que quelques-unes d'elles n'étaient pas parfaitement bien formées: celles-là se trouvent notées, mais nous n'avons pu les expliquer.“

Wenn man dann die Musiknoten der drei Gesänge auf Seite 290 ff. mit den Zeichen der Tabelle vergleicht, wird man eine ganze Anzahl von neuen Zeichen finden, die nicht erwähnt waren, andererseits neue Kombinationen einzelner, oder Trennung von zusammengesetzten Zeichen. Sucht man auf Grund der Notenzeichen den Schlüssel zu den Übertragungen, die Villoteau gehörmäßig nachgeprüft hat, so versagen die Tonbedeutungen, die auf der Tabelle angeführt sind.

In der Tabelle wiederholen sich einige Zeichen, die dadurch eine verschiedene Bedeutung erhalten, was durchaus unwahrscheinlich ist. Es sind dies das Zeichen 6, das einmal eine Ganztonbewegung und als Zeichen 18 eine Terzbewegung ausdrücken soll, sowie das Zeichen 23, das eine Terzbewegung nach abwärts und das zweitemal, Zeichen 40, eine Schlußkadenz mit Terzabstieg bedeuten soll. Noch ärger wird die Verwirrung durch die tabellarischen Übersichten bei Fétis, der eine Reihe von Zeichen nicht aufnimmt und über-

trägt¹ —. Ferner ändert Fétis, in der Absicht manche Undeutlichkeiten der erklärenden Bemerkungen von Villoteau aufzuheben, den erläuternden Text der einzelnen Zeichen, hält sich dabei aber nicht in den gebotenen Grenzen, so daß er die Bedeutung einzelner Zeichen gegenüber Villoteau verändert. Dies ist nun nicht angängig, da Villoteau, so unklar die paläographische Auslegung der einzelnen Zeichen auch sein mag, die musikalisch richtige Auflösung stets gab, da er seine Umschreibungen den äthiopischen Mönchen zur Kontrolle vorsang.

Ich mußte mich bei der Tabelle an die Deutungen von Fétis halten, weil ich sonst in Widerspruch mit den Notenbeispielen gekommen wäre, will aber jetzt diejenigen Auslegungen von Villoteau anführen, an denen Fétis etwas geändert hat. Weglassungen im Texte von Villoteau durch Fétis werden durch eckige Klammern [] gekennzeichnet, Änderungen einzelner Worte oder von Satzteilen werden diesen in runder Klammer () nachgesetzt. Das Wort *cadence* (Verzierung) bei Villoteau ersetzt Fétis durch den engeren Begriff *trille* (Triller).

Zeichen 3	<i>hā:</i>	Ton ascendant en passant à un autre intervalle [sans s'arrêter].
„ 7	<i>wākā:</i>	Ton ascendant avec cadence (trille) sur le premier son, et [un petit] repos sur le second.
„ 8	<i>hū:</i>	Ton ascendant en passant rapidement du premier son au second, où l'on s'arrête un peu. (Ton ascendant en mouvement rapide.)
„ 9	<i>bě:</i>	Ce signe indique qu'il faut monter et descendre successivement d'un ton, c'est une cadence de repos. (Signe d'un ton ascendant et descendant alternativement sur un repos.)
„ 10	<i>nū:</i>	Ton ascendant (Zusatz von Fétis avec une petite note rapide).

¹ Das erste Zeichen, *hē* steht bei Fétis verkehrt, bei Lussy — wohl ein Verdienst des Setzers — wieder richtig, da Lussy nicht auf Villoteau zurückgreift, sondern die Tabelle von Fétis übernimmt; vielleicht soll es ein *hō* sein. Bei Zeichen 39 *rē rēsē* hat Fétis das darüberstehende *rē* weggelassen. Es findet sich aber deutlich und bedeutet einen besonders starken Abschluß.

- Zeichen 12 *ēnē*: Tierce [diatonique] majeure ascendente.
- „ 14 *dā*: Tierce [diatonique] majeure [ascendante], et passant rapidement sur le second son (en mouvement rapide).
- „ 15 *qā*: Tierce majeure ascendante [en un seul intervalle], avec une petite note portée sur le dernier son (note intermédiaire).
- „ 16 *nā*: Tierce diatonique majeure ascendente avec un léger repos sur le troisième son. (Mouvement diatonique de tierce ascendante, avec un repos à la troisième note.)
- „ 18 *wā*: Tierce mineure ascendante et [ensuite] descendante par degrés conjoints.
- „ 20 *jā*: Tierce mineure en un seul intervalle (. . . par mouvement rapide).
- „ 23 *of*: Tierce diatonique mineure descendante, et cadence de repos (. . . et repos précédé du trille).
- „ 24 *hānē*: Tierce mineure ascendante par degrés disjoints, et ensuite (puis) par degrés [conjoints ou] diatoniques.
- „ 25 *dū*: Tierce mineure descendante en un seul intervalle (— par degrés disjoints rapides).
- „ 27 *yō*: Quarte ascendante en un seul intervalle, avec cadence (. . . avec trille sur le second son).
- „ 28 *wē*: Quarte ascendante par degrés disjoints, [ou en un seul intervalle] (sans trille).
- „ 29 *ā*: Quarte ascendante par degrés disjoints, et ensuite (puis) par degrés conjoints.
- „ 30 , ou ‘: Quarte diatonique descendante avec un léger repos sur le dernier son (la dernière note). , ‘ fehlen bei Fétis, nur das ou ist stehen geblieben; daraus schließt Lussy, daß das vorangehende Zeichen 29: *ā* eine Quartbewegung nach aufwärts oder abwärts vorstellt!
- „ 31 *dū*: Quarte diatonique descendante en prolongeant [et cadencant] le premier son.
- „ 32 *šē*: Quarte diatonique descendante, en faisant succéder rapidement les sons les uns aux autres (. . . dans un mouvement rapide).
- „ 33 *bā*: Quarte descendante par degrés disjoints avec (après) un [léger] repos.

Zeichen 34	<i>zähě:</i>	Quinte ascendante par degrés disjoints [ou en un seul intervalle], en soutenant et cadencant le dernier son (avec un repos et trille sur le deuxième son).
„ 35	<i>zězǎ:</i>	Quinte ascendante par degrés disjoints, ou en un seul intervalle (. . . en mouvement rapide).
„ 36	<i>šī:</i>	Quinte descendante diatoniquement avec un [léger] repos sur le dernier son.
„ 37	<i>rě:</i>	[Anemer], cadence finale avec ou sans point d'orgue.
„ 38	<i>rěšě:</i>	[Derse], cadence de repos avec point d'orgue. (Cadence en montant avec groupe.)
„ 42	<i>bě:</i>	Son soutenu et cadencé (avec trille) [ou repos passager].
„ 45		Son soutenu et prolongé (trille en montant).
„ 48	<i>dǎ:</i>	Son prolongé et quelquefois cadencé (Groupe avec retour).

Die Summe von 29 abweichenden Zeichenerklärungen bei Fétis an den 53 Zeichen, die Villoteau insgesamt überliefert, spricht allein gegen die Brauchbarkeit dieses Kapitels der Musikgeschichte, da es sich ja nicht um eigene Resultate oder Nachprüfungen, sondern lediglich um eine Darstellung aus zweiter Hand handelt. Noch mehr ist aber die Sorglosigkeit von David und Lussy verwunderlich, die nicht einmal die Zeichenerklärungen von Villoteau durchgesehen haben, sondern neben den äthiopischen Zeichen gleich die Umschreibungen in moderne Notation von Fétis bringen.

Ohne bei den kleinen Abweichungen zu verweilen, deren Bedeutung für die Interpretation der Zeichen gering ist, müssen die größeren Abweichungen genauer untersucht werden. Bei Zeichen 10, welches eine Ganztonbewegung aufwärts bezeichnet, ist der Zusatz von Fétis „avec une petite note rapide“, der auch in der notenmäßigen Umschreibung dieses Zeichens zum Ausdruck kommt, willkürlich. Zeichen 20 bedeutet bei Villoteau eine kleine Terzbewegung; daß die Bewegung schnell „par mouvement rapide“ auszuführen sei, steht nirgends. Das gleiche gilt für Zeichen 25. Bei Zeichen 28 schreibt Villoteau bloß, daß es einen Quartsprung nach aufwärts bedeute; der Zusatz von Fétis „sans trille“ ist will-

kürlich. Die aus einem Satzfehler bei Fétis herrührende Verwirrung an Zeichen 30 bei David-Lussy ist bereits erwähnt worden. Bei Zeichen 31 heißt es nur, daß der erste Ton verlängert werden soll, von einer trillerartigen Verzierung, wie sie auch das Notenbeispiel bringt, ist nirgends die Rede. Bei Zeichen 35 ist wiederum die „schnelle“ Bewegung hineininterpretiert. Bei Zeichen 38 ist die Bedeutung, die ihm Villoteau gibt, völlig verändert. Es bedeutet eine abschließende Kadenz mit Fermate. Fétis macht daraus eine Kadenz nach aufwärts mit Gruppo. Zeichen 45 bedeutet nur einen gehaltenen und verlängerten Ton, nicht aber einen Ton mit Triller nach aufwärts. Zeichen 48 bedeutet einen gezogenen, manchmal verzierten Ton, nicht aber einen Ton mit Gruppo.

Hervorgerufen sind diese Abweichungen allerdings durch die häufig vagen, mehrdeutigen Umschreibungen der Zeichen bei Villoteau, die den Eindruck erwecken, daß er bei vielen hinsichtlich ihrer Funktion nicht im klaren war.

Sind wir bei diesen Zeichen schon auf schwankem Boden, so begeben wir uns bei der Aufzählung der Akzentneumen auf ein Gebiet, das heute noch keinerlei sichere Deutung zuläßt. Ist man doch selbst noch über die Bedeutung der frühmittelgriechischen Tonzeichen keineswegs genug orientiert; wieviel größere Schwierigkeiten tauchen da bei den äthiopischen Tonzeichen auf, deren Studium bisher die Musikgeschichte außer acht gelassen hat. Da diese Akzentzeichen entweder von Byzanz oder von Syrien nach Äthiopien gekommen sein dürften, setze ich der Notenschrift entsprechende, parallele masoretische und byzantinische Zeichen daneben. Aus der graphischen Ähnlichkeit oder Übereinstimmung einen Schluß auf eine musikalische Übereinstimmung der Zeichen zu machen, würde zu weit führen, da selbst innerhalb der byzantinischen Notation die Bedeutung derselben Zeichen in verschiedenen Epochen wechselt. Die Parallele gibt aber dennoch eine gewisse Stütze, und läßt die Hoffnung zu, daß es einmal gelingen wird, alle Zwischenglieder aufzudecken, die die Neumenschrift aufzuweisen hat, und dadurch zu einer Entzifferung vorzudringen.

Nr.	äthio- pisch	byzant. prosodisch	Ekphonetisch	syrisch. griech. (hagiopolit.)	Massoretische Akzente
1	/	/ 'Οξεῖα	/ 'Οξεῖα	/ 'Οξεῖα	/ Sofpasük
2	∩		✓ κρεμαστή ἀπέσω	⊂ "Ισον	∩ Munach
3	∧	∧ περισπωμένη	∩ Συρματική	∩ Σύρμα	∩ Zarka
4	+	+ τελεία	+ τελεία	+ σταυρός	
5	∩			∩ 'Αποδέρμα	∩ Athnacha
6	∩		∩ κρεμαστή ἀπέξω	∩ 'Ολίγον	
7	ω υ		// 'Οξεῖαι	// Διπλή	
8	∩	∩ 'Απόστροφος	∩ 'Απόστροφος	∩ 'Απόστροφος	∩ Kadma
9	ω		ω κεντήματα	∩ κεντήματα	ω Gerschajim
10	ε				
11	ε		ε Ὑπόκρισις	ε Ὑπορορή	ε Schalscheleth
12	∩			∩ 'Ελαφρόν	
13	∩	∩ 'Υφέν	∩ Συνέμβρα		
14	∩				
15	∩			∩ Πεταστή	∩ Jetib

Wie man sieht, ist die Verwandtschaft einzelner Zeichen der angeführten Notationen eine derartig enge, daß man von Identität sprechen kann (Nr. 1, 4, 8, 9, 11, 13), bei anderen nur in einzelnen Stufen durchgeführt (Nr. 2, 3, 7, 12, 15), beim Rest der Zeichen eine lose.

Wenn man nun irgendeine Textseite einer mit Musikzeichen versehenen äthiopischen Handschrift mit einer griechischen oder lateinischen vergleicht, fällt die geringe Zahl der Musikzeichen auf, welche die einzelnen Zeilen aufweisen, im Gegensatz zu den reichen Neumierungen der griechischen und lateinischen Codices, bei denen, besonders den letzteren, die Zeichen sich oft dermaßen häufen, daß der Schreiber alle Mühe hat, die zu den einzelnen Silben gehörenden Zeichen auch richtig darüber zu setzen.

Die Gegenüberstellung einer Seite aus dem Codex theol. graec. 185 der Wiener Hofbibliothek (Tafel I) und einer Seite des Deggūa aus dem Codex aeth. 24 derselben (Tafel II) mögen dies näher verdeutlichen.

Die auf Tafel I abgebildete Seite enthält das bekannte Übungsstück von Kukulzē¹, welches in der Form einer

¹ Nach Codex graecus 154 der Universitätsbibliothek von Messina, einer Papierhandschrift aus dem 15. Jh., welche aus dem Basilianerkloster

Komposition die einzelnen Musikzeichen anführt. Während bei den lateinischen Handschriften zuerst der Text geschrieben wird, und nachher die oft reich verzierten Melismen darüber gesetzt werden, nimmt der griechische Schreiber schon bei der Textniederschrift auf die Musik Rücksicht und pflegt den Vokal einer Silbe so oft zu wiederholen, als zu ihr verschiedene Notenzeichen gehören: z. B. Zeile 2 $\delta\omega\ \pi\lambda\eta$, Zeile 3 $\kappa\rho\alpha\tau\eta\mu\omicron\ \kappa\alpha\tau\alpha\ \alpha\ \alpha\ \beta\alpha\sigma\mu\alpha$, Zeile 4 $\acute{\alpha}\pi\omicron\ \theta\epsilon\epsilon\ \epsilon\epsilon\epsilon$ usw.

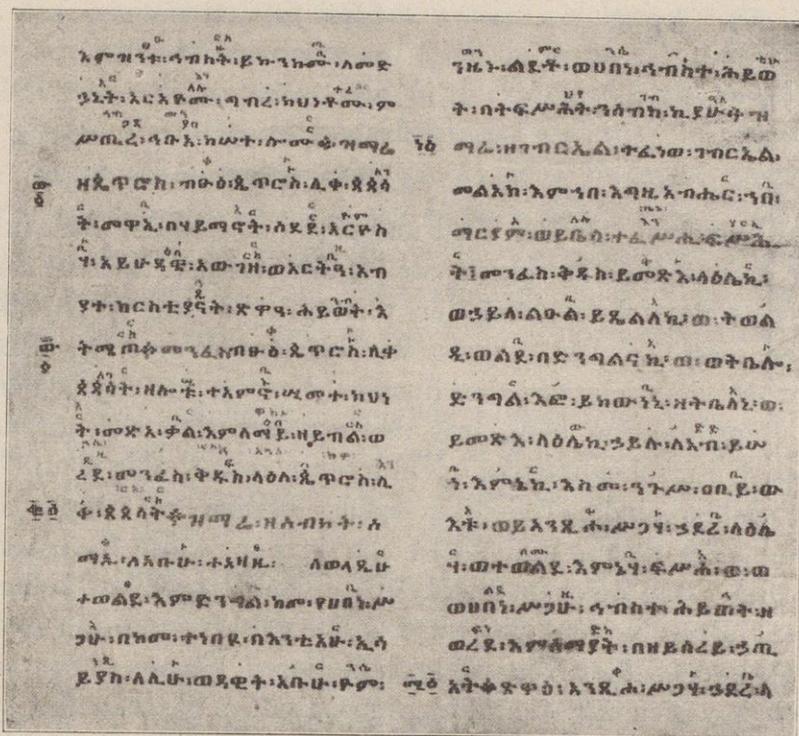
In den äthiopischen Handschriften herrscht hingegen äußerste Sparsamkeit beim Gebrauche der Musikzeichen. Meist steht nur ein Zeichen über einem Worte, oder Verbindungen von zwei Zeichen, selten drei oder vier.

H. Zotenberg führt im Katalog¹ der äthiopischen Manuskripte der National-Bibliothek in Paris auf S. 76 eine Reihe von Kombinationen der Tonbuchstaben auf, die er gefunden und alphabetisch geordnet hatte. Es finden sich dabei eine Reihe von Zeichen, die in der Tabelle fehlen, und zeigen, welcher Reichtum von Zeichen den Äthiopiern zur Verfügung stand.

ሀል | ሀ | ሀል | ሀ
 ለመ | ለማ | ለሰ | ለነ | ለከ | ለዳ | ለጣ | ለ | ለከ | ለደ | ለም |
 ልጥ | ልብ | ልት | ልዕ | ልደ | ልዳ | ልፍ | ሎ
 ሐፀ | ሐ
 መ | መን | መጠ | መከ | ማኅ
 ሠ | ሠም | ሢ | ሥሪ
 ረረ | ረበ | ር | ርማ | ርከ | ርእ | ርሮ
 ሰ | ሰቡ | ሰብ | ሰን | ሰአ | ሰ | ሰለ | ሰን | ሰ | ሰላ | ሰብ | ሰት | ሰላ
 ቀ | ቃል | ቅር | ቅጽ
 ቦ | ቦቦ | ቦነ | ቦእ | ቦዮ | ቦ | ቦ | ቦተ | ቦቱ | ቦጽባር | ቤ |
 ብር | ብሳ | ብከ | ብዑ

San Salvatore bei Messina stammt, veröffentlicht bei O. Fleischer, *Neumenstudien* Band III Faksimile S. 27, und nach Ms. David Raidestinos veröffentlicht bei J. Thibaut *Etude de Musique Byzantine*. (*Izvestija russk. archeol. instituta Konstantinopole* 1900, S. 392; ferner bei Riemann *Die byzantinische Notenschrift* S. 41.

¹ *Catalogue des Manuscrits Éthiopiens de la Bibliothèque Nationale*. Von hier aus übernahmen die Tabelle David und Lussy in die *Histoire de la notation musicale*.



Codex aethiopic. 24 Vindob. Deggūa.

ወ	ወሀ	ወመ	ወቡ	ወአ	ወዐ	ወየ	ወዳ	ዊ	ው	ዎ
ዑ	ዒሲ	ዒዲ								
ዘ	ዘተ	ዘእ	ዘተ	ዘ	ዘእ	ዘ	ዘነ	ዘኒ	ዘአ	ዘተ
የፈ	ያሰ	ይ	ይተ	የሐ	የጠ					
ደ	ዳወ	ደሳ	ዲ	ድ	ድዕ	ድድ	ዶ			
ገብ	ገቦ	ገያ	ጊ	ግድ						
ጠላ	ጠወ	ጠጠ	ጠ							
ጸ	ጸለ	ጸፍ	ጸን	ጸ	ጸራ					
ፀ	ፀረ	ፀወ	ፀ							
ፊ	ፊቀ	ፊኪ	ፊ	ፍጡ						

Damit ist aber keineswegs die Zahl der Kombinationen erschöpft. Ich führe aus dem Cod. Monac. aethiop. Nr. 2 und dem Cod. Vindob. aethiop. Nr. 21, sowohl aus dem Me'raf wie aus dem Deggūa, die am häufigsten vorkommenden nachstehend an.

ሀሰ		አአበ
ለገ ለገ ለገፍጸ		ከከ ከበ ከተ
መር		ወግ
ናሰ ሮሚ ሰገ		ዘያ
በር ብዑ		ዩአሚን
ነ ኒገ		ገብ ጠስ

Abgesehen von der Zahl und Kombination der Tonzeichen fällt es auf, daß an vielen Stellen die Zeichen in zwei Zeilen übereinanderstehen. Auf der photographischen Nachbildung treten diese Zeichen, ebenso wie einzelne Worte des Textes, nicht so deutlich wie die übrigen hervor; sie erscheinen in der Reproduktion blaß, was daher rührt, daß sie, zur deutlichen Unterscheidung von den unteren Noten, mit roter Tinte geschrieben sind. Villoteau macht bereits auf diesen Umstand aufmerksam und sucht ihn in der Weise zu erklären, daß die roten Zeichen die Melodien der Festgesänge bedeuten sollen. Er sucht darzulegen, daß die Abessinier jeden Gesang in allen drei Tonarten zugleich notieren können. Die roten Zeichen wären für den Modus ge'ez bestimmt, während unter den schwarzen die einen für alle drei Modi, andere wieder nur für zwei, andere wieder nur für einen einzigen Modus Geltung hätten¹. Er führt auch Beispiele an, die er in der angegebenen Weise auszulegen sucht.

Die ganze Stelle macht den Eindruck größter Unklarheit. Villoteau scheint seine Gewährsmänner hier völlig mißverstanden zu haben und sich nachträglich bemüht zu haben, einen Sinn in ihre Worte zu bringen. Viel mehr scheint E. Rüppell² den wahren Sinn dieser doppelten Notenzeichen erfaßt zu haben, wenn er darauf aufmerksam macht, daß in dem von ihm der Frankfurter Stadtbibliothek geschenkten Gesangbuche „bei mehreren Gesängen eine Art Melodie, oder vielmehr zu befolgende Akzentuierung der Stimme durch kleine, mit roter Tinte geschriebene Lettern angegeben ist, welche über mehreren Worten des Textes eingetragen sind“.

¹ Villoteau, *Description de l'Égypte* Bd. XIV, S. 290.

² *Reise in Abessinien* Bd. II, S. 104.

Wie wir wissen, ist die Notenschrift verhältnismäßig spät bei den Abessiniern eingeführt worden, sicher erst zu einer Zeit, als die kukuzelische Notation in ganz Kleinasien verbreitet war. Nun findet sich in der kukuzelischen Notation die gleiche Verbindung von schwarzen und roten Tonzeichen; von denen die ersten ἔμφωνα (φωναί) sind, die letzteren ἄφωνα. Nur die schwarzen Zeichen, die ἔμφωνα, haben einen Intervallsinn; die ἄφωνα, zu denen vor allem die sogenannten großen Hypostasen gehören, sind Zusatzzeichen, welche die Intervallzeichen beherrschen und in ihrer ursprünglichen Bedeutung verändern.

An einen analogen Vorgang werden wir auch bei den roten Zusatzzeichen der äthiopischen Notation denken dürfen. Die roten Zeichen werden wohl ebenfalls die Intervallbedeutung des schwarzen Zeichens verändern, oder Bemerkungen für Tempo und Dynamik sein.

*

Mehr läßt sich derzeit über die Notenschrift der Abessinier nicht sagen. Dagegen ist ein Punkt noch unerledigt geblieben, der wohl am ehesten einer Lösung wird zugeführt werden können, nämlich das Verhältnis von Wort und Ton. Eine künftige Erforschung der abessinischen Dichtung dürfte vor allem auf das Ineinandergreifen von Wort und Musik Bezug nehmen, wie es bereits in dankenswerter Weise für die koptische Poesie von H. Junker¹ geschehen ist. Bei der nahen Verwandtschaft der koptischen und äthiopischen Liturgie dürften sich auch für die Musik gewisse Analogien ergeben, wie sie sich auch zwischen den koptischen Melodien und den byzantinischen im Verhältnis zur Dichtung findet. Bei den byzantinischen, syrischen, armenischen und koptischen Kirchengedichtungen finden sich eine Anzahl von Melodien, die mit den Dichtungen zugleich entstanden sind und von späteren Dichtern als Vorbilder für neue Dichtungen verwendet werden. Daß man nicht für jede neue Dichtung auch eine neue Melodie

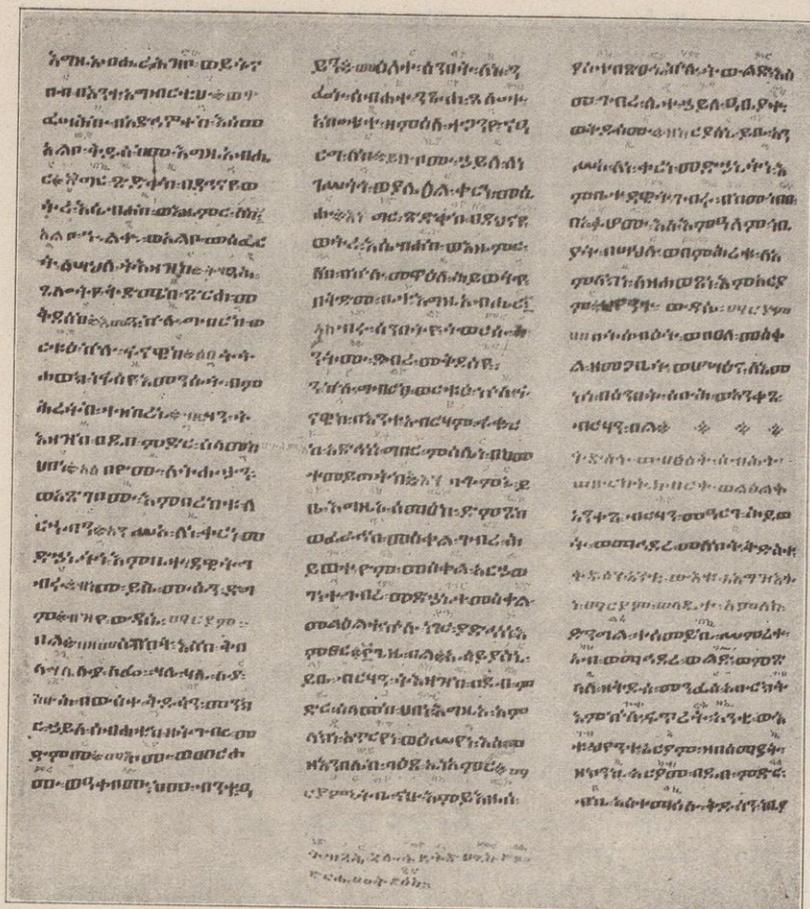
¹ Hermann Junker, *Koptische Poesie des zehnten Jahrhunderts*. Berlin 1908.

erfand, hängt einerseits damit zusammen, daß die musikalische Erfindungskraft nach der Zeit, in der ein Romanos, ein Johannes von Damaskus, ein Kosmas und Andreas von Kreta gelebt hatte, nachließ, andererseits damit, daß allmählich derart viele Kirchendichtungen entstanden, daß man dem Gedächtnisse der Sänger nicht mehr die Kenntnis aller dieser Melodien zumuten konnte, und zu Wiederholungen bekannter und beliebter Kompositionen griff. Einen ähnlichen Vorgang muß man auch bei der äthiopischen Kirchenpoesie annehmen.

Wenn man bei einer Gesangskomposition Ton und Wort im Zusammenhang betrachtet, entsteht die Frage, welche Worte oder Silben zu Trägern eines bedeutsamen musikalischen Ausdrucks gemacht werden. Durch die Untersuchungen R. Lachs in den „Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie“ über das Kadenzproblem sind wir in der Kenntnis der Faktur einer Melodie in bezug auf das Wort um vieles bereichert worden. Es ist für jene frühe Zeit der Musik nötig, an vielen Einzelbeispielen nachzuprüfen, ob es sich jeweils um ein Vorwiegen der dichterischen oder der musikalischen Erfindung handelt, ob die Gattung, der die betreffende Komposition angehört, einen mehr rezitativen oder einen reichern melismatischen Charakter trägt. Ein Blick auf vorstehendes Beispiel einer äthiopischen kirchlichen Komposition zeigt das Vorwiegen des Wortes über die Musik. Manche Worte entbehren jeglichen Zeichens, andere haben trotz Mehrsilbigkeit ein einziges, und vereinzelt finden sich Kombinationen von mehreren Zeichen.

Um das Verhältnis der Melodiebewegung zum Wortakzent festzulegen, hatte Herr Dr. Adolf Grohmann¹ die Freundlichkeit, eine Anzahl dieser Gesänge in unsere Schrift zu übertragen und mit Akzenten zu versehen, damit sich auch der des Äthiopischen Unkundige ein deutliches Bild von der Verteilung der Musik auf die Worte des Textes machen könne.

¹ Herr Dr. A. Grohmann, der sich speziell mit der äthiopischen Kirchendichtung beschäftigt, stellte mir auch die Korrekturbogen einer noch unveröffentlichten Arbeit zur Verfügung und gab mir manche Aufklärung über philologische Fragen, wofür ihm an dieser Stelle bestens gedankt sei.



Codex aethiop. 24 Vindob. Me'eraf.

Die Übertragung des auf Tafel III abgebildeten Gesanges von Kolonne 3 Zeile 14 bis Kolonne 1 Zeile 9 des folgenden Folio, dessen dreizehn erste Zeilen das Faksimile wiedergibt, zeigt nachstehende Kombination von Wortakzent und Notation:

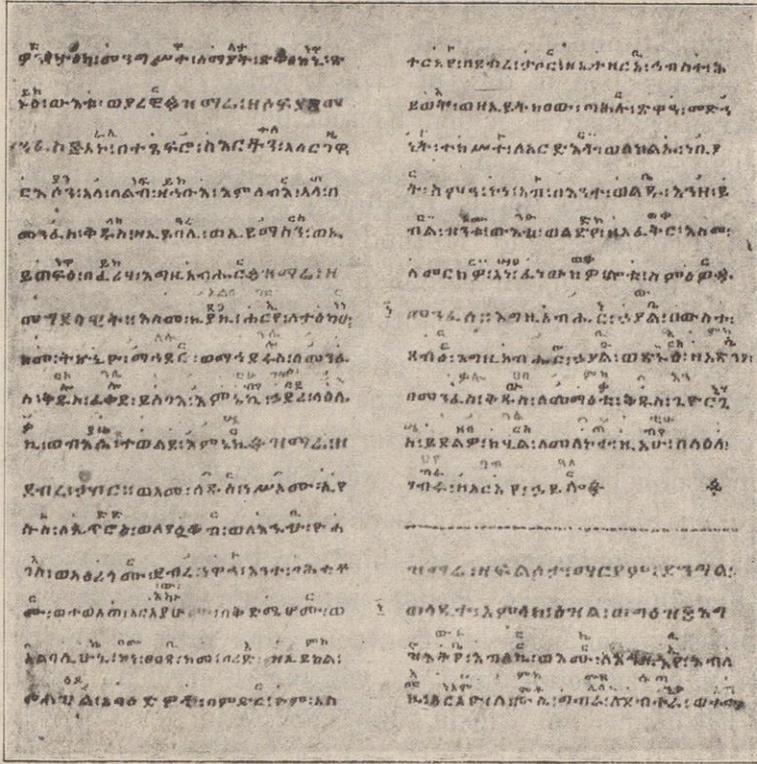
qedést wa - bedé't, sebélt
 wa - buriékt, kibért wa - le'élt,

ተየ

- 1 'anqáša berhán ma'árega h́eywa -
- ቸ** , **ቤ**
- 2 t wa - māhdára malakót, qedésta
- 3 qedūsán, 'antí we'é tu, 'ó'egze'eté.

- 4 na Máryám, walādíta 'amlák
Δ ó **nh.**
- 5 déngel . tasammáyki šemráta
hυ **γρ,**
- 6 'ab wa - maḥdára wáld wa - meš -
Ϟ **Ϟ** **- ϩn**
- 7 lāla zaqedūs mánfas, 'oburékt
†ϩ **Ϟϩ Hh.**
- 8 'emkuellū fétrat 'anti we'é -
γn **ħ** **h.**
- 9 tū heyánta 'aryām za - ba - samāyát
Ϟ **h-n** **Δ ó**
- 10 za - kónki 'aryāma ba - dība medr .
ϣ **Λh.**
- 11 bekī 'astamāsalū qedūsán nabiyá -
Ϟ **ϣ** **ϣ**
- 12 t, kahlenát wa - nagášt gabrú lō -
Ϟ **Ϟ** **ϣ**
- 13 mū . qedésta qedūsán, wa - westētā šelátá
ϣñ **Ϟ** **Ϟ** **†ϩ**
- 14 kídán . waldéki šáhelō yekfelána,
† **Ϟ**
- 15 sa'áli lána qedést . ba'énta taša -
Ϟ **Ϟ** **h**
- 16 gewötú la - wálda 'amlák 'emnekī,
hϞ **ħ** **h.** **z z.**
- 17 wa - bekī qerúbána kóna emmédr la -
hυ **Ϟ H** **ϣñ** **Λh.**
- 18 máh - dar wésta 'aryám beké
ϣh. **Ϟ**
- 19 wa - bá - sma waldéki qerúbána kóna .

Das Faksimile einer Seite des Deggūa, (Tafel IV) und die Übertragung einiger Zeilen (fol. 88 Kolonne 2 die vier letzten Zeilen) seien noch angefügt, um ein Beispiel der rot-schwarzen Notation zu geben. Wie man auch aus der Photographie ersehen kann, sind die blässere Überschrift und die obersten



Codex aethiop. 24 Vindob. Degguā fol. 88r.

Notenfolgen im Originale rot, die tiefere Notenzeile und der Text schwarz.

Die Übertragung in unsere Schrift lautet:

zemmāré za - felsatá Māryám déngel
walādīta 'amlák 'ézel wa - gé'ez . 'eg -

ውኑ	ር	ከ	ሊ
ር	ቤ	ር	ከ
ze'teya	'ebelákī	wa - emmū	la - 'egzi'eya ebela -
ከ	ምከ	መደ	ሱጠ
በር ነአም	ሞጹ	አሊ	ኒዎ
kī 'ar'ayō	la - mūsé	gebrá	la - dabtará

Es wäre demnach zu untersuchen, in welcher Weise die mit Noten versehenen Worte und Silben zugleich Träger erhöhter Bedeutung im Satzgefüge sind, inwieweit die musi-

kalischen Finalzeichen zugleich mit Perioden- und Satzabschlüssen korrespondieren, ob die aufwärtsleitenden Tonzeichen einem unbestimmten Ausdrucke oder einer Fragestellung im Texte entsprechen u. dgl. m. Die Lösung aller dieser Fragen muß der Musikhistoriker dem Kenner der äthiopischen Sprache und Dichtung überlassen.

Es wäre genug getan, wenn diese kleine Studie an einem Beispiel Probleme und Methoden der musikgeschichtlichen Orientforschung im allgemeinen gezeigt hätte, und im besonderen den Stand der Kenntnis der äthiopischen kirchlichen Musik geklärt hat, indem gezeigt wurde, was von den Kenntnissen, die davon auf uns gekommen sind, heute als sicheres Fundament benutzt werden kann, was für Irrtümer sich eingeschlichen haben, und in welcher Weise eine Forschung vorzugehen hätte, die es auf sich nehmen wollte, die Schriftdenkmäler zu entziffern. Ich bin mir bewußt, daß die positiven Ergebnisse recht gering sind, doch wird es jetzt für Orientalisten vielleicht leichter sein, den hier aufgeworfenen Fragen näherzutreten, und es wäre viel erreicht, wenn die Studie dazu anregen würde, daß von Seite der Orientalisten auch musikalische Probleme in den Kreis ihrer Untersuchungen gezogen würden, da nur in wechselseitiger Hilfe des Musikhistorikers und Philologen irgendwie brauchbare Ergebnisse auf dem Gebiete der musikalischen Orientforschung erzielt werden können.