

fangenen Türken aus Transoxanien war schon Ibn Tūlūn und 'Abdallāh b. Maimūn, der Sohn eines persischen Augenarztes, war der wirkliche Stammvater der angeblichen Fātimiden, deren Herrschaft in Ägypten den Sieg des frechsten Betrugers der Weltgeschichte und an der Ismā'ilijah einer geistigen Macht durch und durch iranischen Gepräges bezeichnet. Diese beiden Tatsachen sind gerade für das Kunstgeschichtliche wohl lehrreich genug.

Dem allem steht als Parallele des über Syrien nach dem Osten gerichteten Kunststroms gegenüber die geistige und literarische Abhängigkeit des syrischen vom griechischen Christentum und die durch christliche Syrer erfolgte Übertragung auch antiken griechischen Geisteserbes in die orientalische Welt. Doch auch hier ist eine entscheidende Rolle Irans nicht zu verkennen. Nicht vom Westen her hat jenes Geistesgut auch der Islam etwa schon im Zeitalter der 'Umajjaden übernommen, sondern erst in demjenigen der 'Abbāsiden, deren Herrschaft selbst die Wurzeln ihrer Kraft im iranischen Osten hatte, ist hier der aus der Sassanidenzeit stammende Osthellenismus der medizinischen Hochschule von Ġundaisābūr von grundlegender Bedeutung geworden. Dieselbe Willensmacht des „gottbegnadeten“ Khalifenhauses, unter deren Einfluß in Samarra und Bagdad die islamische Kunst ihr endgültiges Wesensgepräge empfangt, hat alsdann die systematische Übersetzung einer Masse wissenschaftlichen griechischen Schrifttums betrieben, die jenem sassanidischen Osthellenismus noch fremd geblieben war. Die christlichen Syrer sind als Übersetzer nur Werkzeuge jener Willensmacht gewesen, und den Neubau der wurzelhaft antiken Wissenschaft des Islams haben auf Grund des von ihnen erschlossenen Materials der Türke al-Fārābī und der Perser Ibn Sinā aufgeführt. Die durchaus unselbständige und dienende Rolle, die hier das wirklich Syrische spielt, entspricht genau derjenigen, die ihm St. im Bereiche der Kunst zuweist, und auch das entspricht sich, daß hier wie dort in dieser nur vermittelnden Rolle jenes Syrische eine welthistorische Bedeutung gewonnen hat. Ohne es wäre die christliche Kunst des abendländischen Mittelalters nicht, was sie ist, wie ohne es Albertus Magnus und Thomas von Aquino nicht dessen auf den Schultern arabischer Philosophie stehende Lehrer hätten werden können.

Prof. A. BAUMSTARK

**Ottavio Tiby**, *La Musica Bizantina. Teoria e storia*. Mailand (Frat. Bocca. Edit.). — 1938-XVI. — VIII, 213 S. 8<sup>o</sup> mit 8 Tafeln.

Es sind „*intendimenti riepilogativi ed informativi*“, denen nach den Ausführungen des Vorworts (S. VII f.) das Buch zu dienen bestimmt ist. Für Kreise, denen Zeit und der Wunsch fehlt, sich mit dem Gegenstand eingehender zu beschäftigen, will im Flusse einschlägiger Forschung mit einer Zusammenfassung der von ihr gewonnenen Ergebnisse für einen Augenblick Halt gemacht werden. Einer Skizzierung des bisherigen Verlaufes jener Forschung dient eine gedrängte Einleitung (S. 1—11), aus der eine dreifache, musikwissenschaftliche und musikgeschichtliche (S. 11—16), allgemeine (S. 16—20) und paläographische (S. 29) Bibliographie herauswächst, für deren Zusammenstellung man von vornherein Dank wissen wird. Wenn allerdings hier jeder von mehr als 200 Nummern eine aus drei (vereinzelt auch nur aus zwei) Majuskeln gebildete Sigel gegeben und

sie weiterhin nur unter dieser zitiert wird, ist dieses Verfahren von zweifelhaftem Werte, da keinem Leser es möglich sein wird, sich alle diese Sigeln einzuprägen, das Nachschlagen nach deren Bedeutung aber nicht nur durch jene Dreiteilung des Literaturverzeichnisses, sondern vor allem auch dadurch erschwert wird, daß die von hier ab an den Wortlaut des Titels der einzelnen Publikation gebundene Reihe der Sigeln im Gegensatz zu den die erste Stelle einnehmenden Anfangsbuchstaben der Verfassernamen von ihrer zweiten Stelle an keine alphabetisch geordnete mehr ist.

Von elf Kapiteln sind alsdann die fünf ersten einer wohl durchaus sachgemäßen und klaren Darstellung der Theorie des orthodoxen Kirchengesangs und der mit ihr verbundenen Probleme gewidmet, wobei im einzelnen der Reihe nach (S. 21—37) die allgemeinsten musikalischen Grundlagen (S. 37—56), die Achtzahl der ἤχοι in Altertum und moderner Theorie (S. 57—66), die Metrik der griechischen Kirchendichtung, die sich an sie knüpfenden rhythmischen Fragen und das Problem der Transkription der Melodien in modern-abendländische Notenschrift (S. 57—88), die älteren handschriftlichen Systeme byzantinischer Notation und (S. 89—104) das erstmals durch den Bischof Chrysanthos von Durazzo vertretene System der modernen Druckausgaben der Choralbücher des byzantinischen Ritus zur Erörterung gelangen. Zu einer geschichtlichen Darstellung schließen sich die sechs weiteren Kapitel zusammen, und da eine wirkliche Geschichte der byzantinischen Musik nach Maßgabe der Quellenerschließung heute überhaupt noch kaum geschrieben werden kann, ist, was hier geboten wird, wesentlich eine durch ein Schlußkapitel über das byzantinische Theater (S. 176—196) ergänzte Geschichte der liturgischen Dichtung des — vor allem byzantinischen — christlichen Orients. Die Anfänge christlicher Hymnendichtung in gnostischen und großkirchlichen Kreisen, welche dabei ohne völlige Leugnung eines Einflusses auch der pagan-hellenistischen Umwelt vielleicht etwas zu einseitig an Synagogales angeknüpft wird (S. 105—126), das vorab durch Aphrem und Romanos bezeichnete goldene Zeitalter der syrisch-byzantinischen Kirchenpoesie (S. 127—139), die Kanonesdichtung und deren klassische Vertreter aus Palästina und Sizilien (S. 140—153), die Studiten und die byzantinische Musik des 10. Jahrh.s (S. 154—163) und endlich der Niedergang der byzantinischen Hymnographie (S. 164—175) sind hier Gegenstand der einzelnen Kapitel. Eine *Conclusiones* (S. 197—208) beschäftigt sich mit allgemeinen Fragen wie denjenigen des Verhältnisses der byzantinisch-morgenländischen zur abendländischen Musik und der Zukunft der ersteren.

In der Bibliographie ist mein Name nicht vertreten, und doch hätte nicht nur, wenn schon einmal, was sachlich unvermeidlich war, auf Syrien und seinen Aphrem zurückgegriffen wurde ebensogut als Krumbachers *Geschichte der byzantinischen Literatur* auch meine *Geschichte der syrischen Literatur* Erwähnung finden müssen. Verweisen darf ich vielmehr neben anderen auf die liturgische Dichtung des christlichen Ostens bezüglichen Aufsätzen in A. Pöhlmanns *Gottesminne* vor allem auf die hier III S. 260—305, 468—482, 540—558, 887—902 erschienene grundlegende Arbeit über *Psalmenvortrag und Kirchendichtung des Orients*, meinen Aufsatz *Sôghjáthá* in der *Wissenschaftlichen Beilage zur Germania* 1908 S. 137—140 und in meinem Büchlein *Vom geschichtlichen Werden der Liturgie* (Freiburg i. B. 1923) auf das Kapitel *Efeu der Dichtung* (S. 103—115). Ich mache diese Feststellung bei Leibe nicht aus etwas wie verletzter Eitelkeit heraus, sondern weil ich es um der Sache willen bedauern muß, daß T. alles das unbekannt blieb und teilweise wohl so gut als unbekannt bleiben mußte, da er dort manches für seine Darstellung

Förderliche gefunden haben würde. Denn diese ist in den Kapp. VI—XI leider keineswegs das, was in seiner Sprache als *impeccabile* bezeichnet wird. Zu einer erschöpfenden Berichtigung derselben fehlt an dieser Stelle der Raum. Nur an einigen Beispielen mag ihre Berichtigungsbedürftigkeit angedeutet werden. So hätte S. 113 die Legende von einer Vision des hl. Ignatios von Antiocheia nicht wieder als Beleg für das Alter der Antiphonie auf syrischem Boden herangezogen werden dürfen. Daß Chrysostomos sie von Antiocheia nach Konstantinopel übertragen habe, wird S. 105 behauptet, ohne daß dafür irgend ein Quellenzeugnis beizubringen wäre. An den Anfang der Entwicklung der syrisch-byzantinischen Hymnographie das τροπάριον zu stellen, wie es S. 129f. geschieht, ist verfehlt. Die Einzelstrophe liturgischer Dichtung ist weder die Vorstufe der syrischen Mad-rāṣē und damit der Kondakia des Romanos, noch der eigentümlichen gleichzeitigen längeren griechischen Hymnen, mit denen ich mich zuletzt XXXIV S. 1—26 dieser Zeitschrift beschäftigt habe und die T. völlig ignoriert. Auch wäre scharf zwischen dem τροπάριον schlechthin (= ἀπολυτίκιον späterer Terminologie), den στιχηρά und den τρόπαια im Gegensatz zum εἰρμός der Kanonesdichtung zu unterscheiden. Wenn S. 133 als „*altri melodi antichissimi*“ neben dem als Autor der Ἀνατολικά mehr als fragwürdigen Patriarchen Anatolios von Konstantinopel (444—458) „*Germano, Giovanni monaco e qualche altro*“ genannt werden, so steht dies im Widerspruch zu der wohl allgemein angenommenen Identität des gleichnamigen Meloden mit dem konstantinopolitanischen Patriarchen Germanos I. (715—730) und präjudiziert der doch sehr ernstesten Frage des Verhältnisses der Verfasserangabe Ἰωάννου μοναχοῦ zu Johannes von Damaskus. Eine Gleichzeitigkeit des Romanos nicht mit dem ersten, sondern dem zweiten Kaiser des Namens Anastasios (713—719) offenzulassen, wie es ebenda geschieht, wird der geschichtlichen Stellung der „*Pindaro della cristianità*“ nicht gerecht. S. 140ff. fehlt jedes Eingehen auf die Fragen der Entstehung des κανών als poetischer Gattung und seines Zusammenhangs mit älterer Verbindung der biblischen ψόδαί mit je einem unveränderlichen responsorischen Element. Nicht berührt wird auch das Johannes von Damaskus und Kosmas von Maiuma von Andreas von Kreta trennende Ausfallen der zweiten Ode. Mißverständlich ist mindestens S. 142 die Bezeichnung der τριψόδια, διψόδια und τετραψόδια, die vielmehr auf eine ältere Behandlung der biblischen Oden zurückgehen, als einer „*forma abbreviata*“ des Kanons. Das Kirchengesangbuch des Sererus von Antiocheia kann nicht, wie es S. 146 geschieht, als eine „*in greco*“ verfaßte „*Octoichos*“ bezeichnet werden. Erst in der jüngeren Überlieferung seiner syrischen Übersetzung hat das ursprünglich auch noch in dieses sachlich geordnete Buch eine Umgestaltung erfahren, welche einen Vergleich mit der byzantinischen Ὀκτώηχος rechtfertigt. In Kap. XI hat sich T. ausgesprochenermaßen vollkommen der Führung von V. Cottas, *Le théâtre à Byzance* (Paris 1931) und A. Vogt, *Études sur le théâtre byzantin* (Bessarione VI S. 37—74, 623—640) anvertraut. Mit wie großem Unrecht mindestens im ersten Falle, darüber sei nur auf das bündige Urteil von P. M(aa)s BZ. XXXI S. 395f. verwiesen. In jedem Falle läßt sich über das Dramatische in der byzantinischen Kirchendichtung — besser als über „das Theater in Byzanz“ — zutreffend nur bei einem Ausgehen von der syrischen Σόγισα reden.

Anzuerkennen sind demgegenüber der das Buch abschließende sorgfältige *Indice dei nomi e delle cose più notevoli* (S. 209—213) und in besonders hohem Grade die Ausführung der Hss.-Faksimilia bietenden Tafeln.

Prof. A. BAUMSTARK.