

STUDIEN
ZUR
BYZANTINISCHEN
MUSIK

VON
HUGO RIEMANN

(BYZANTINISCHE NOTENSCHRIFT. NEUE FOLGE)

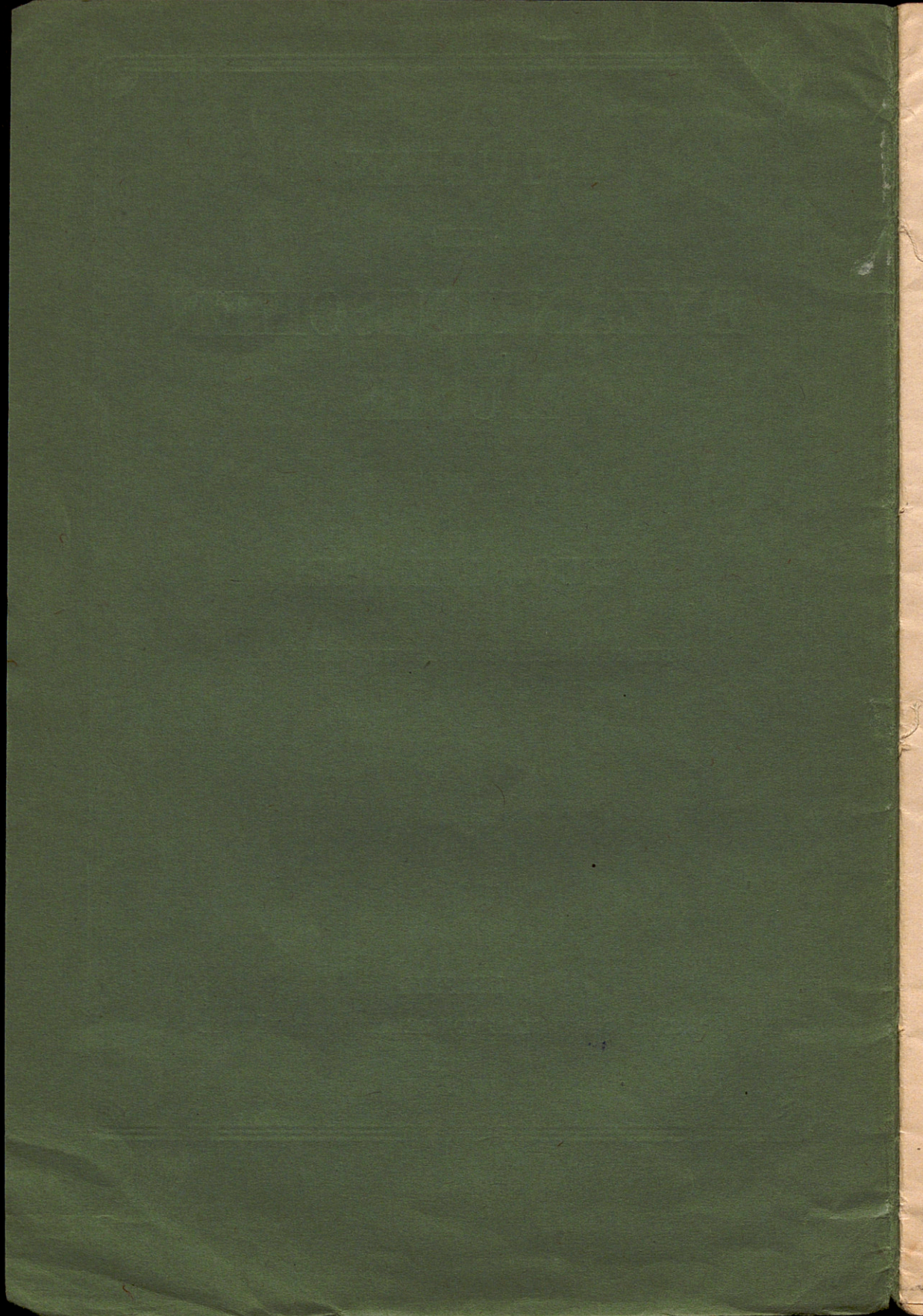


LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1915



4



BYZANTINISCHEN MUSIK

DR. FRITZ VON HUGO RIEHL

I. Teil: Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert

II. Teil: Neue Beiträge zur Lösung der Probleme der byzantinischen Notenschrift, ihre Art und Entwicklung von M. E. A. W. Riehl

ZWEITES HEFT



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HARTMAN

1915

STUDIEN ZUR BYZANTINISCHEN MUSIK

VON

DR. PHIL. ET MUS. HUGO RIEMANN

PROFESSOR D. MUSIKWISSENSCHAFT A. D. UNIVERSITÄT LEIPZIG,
DIREKTOR DES COLLEGIUM MUSICUM UND DES STAATLICHEN
FORSCHUNGSINSTITUTS FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

- I. Heft: Die byzantinische Notenschrift im 10. bis
15. Jahrhundert
- II. Heft: Neue Beiträge zur Lösung der Probleme
der byzantinischen Notenschrift. Eine Aus-
einandersetzung mit Mr. H. J. W. Tillyard

ZWEITES HEFT



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1915

NEUE BEITRÄGE
ZUR LÖSUNG DER PROBLEME
DER
BYZANTINISCHEN NOTENSCHRIFT

EINE AUSEINANDERSETZUNG
MIT MR. H. J. W. TILLYARD

VON

DR. PHIL. ET MUS. HUGO RIEMANN

PROFESSOR D. MUSIKWISSENSCHAFT A. D. UNIVERSITÄT LEIPZIG,
DIREKTOR DES COLLEGIUM MUSICUM UND DES STAATLICHEN
FORSCHUNGSMUSEUMS FÜR MUSIKWISSENSCHAFT



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1915



Zur Byzantinischen Notenschrift.

Mr. H. J. W. Tillyard, Dozent an der Universität Edinburg, hat 1911 in der Byzantinischen Zeitschrift und 1911 und 1913 in Arkwright's Musical Antiquary und letztlich auch in der Ztschr. der IMG. wertvolle Beiträge zur Entzifferung der byzantinischen Notenschrift gebracht, auf die ich bedauerlicherweise erst durch das Novemberheft 1913 der Ztschr. der IMG. aufmerksam wurde. Auch nun gelang es mir erst nach ein paar Wochen, des Jahrganges 1911 der Byz. Ztschr. habhaft zu werden und wenigstens des Julihefts 1913 des Musical Antiquary. Hätte ich Kunde davon gehabt, daß Mr. Tillyard sich eingehend mit meiner Deutung der byzantinischen Notenschrift auseinandersetzte, so würde ich, trotz aller anderweiten Inanspruchnahme meiner Zeit, schwerlich versäumt haben, meiner Freude darüber Ausdruck zu geben, daß Mr. Tillyard sich mir in so weitgehendem Maße angeschlossen hat, zugleich aber auch zu versuchen, im Interesse eines gesunden Fortschritts auf diesem schwierigen Arbeitsgebiete, einen Ausgleich der noch zwischen unseren Deutungen bestehenden Differenzen anzubahnen. Nun, ich denke, es ist aber auch heute dafür nicht zu spät. Ich gehe daher sofort in *mediam rem* und konstatiere vor allem gleich zum voraus, daß Mr. Tillyard mit scharfer Logik, eiserner Konsequenz und feinem musikalischen Instinkt arbeitet und dafür unbedingte Anerkennung in Anspruch nehmen kann. Wenn sich herausstellt, daß auch ihm einige Menschlichkeiten passiert sind (wie auch mir), so liegt das eben in den enormen Schwierigkeiten und seltsamen Komplikationen der Aufgabe. Hoffentlich gelingt es mir durch die nachfolgenden Ausführungen, ihn zu überzeugen, daß keiner von uns beiden bis jetzt die volle Wahrheit in allen Details ergründet hat, daß aber bei einiger Nachgiebigkeit von beiden Seiten die Lösung der Probleme einen guten Schritt weiter vorwärts gebracht werden kann.

Ich will zunächst versuchen, denjenigen, welche nicht selbst auf diesem Gebiete gearbeitet haben, aber doch einigermaßen mit der Materie vertraut sind, möglichst schnell einen Begriff zu geben, worin die Divergenzen der Leseweise Mr. Tillyard's und der meinen bestehen.

1. Ableitung des Rhythmus aus der Beschaffenheit des Textes.

Tillyard akzeptiert im Prinzip die Zugrundelegung eines Schemas von zwei Takten $\frac{4}{4}$ Takt für jedes Kolon des Textes ganz in der Weise, wie ich dieselbe in meiner Monographie »Die byzantinische Notenschrift im 10.—15. Jahrh.« (Leipzig 1909) entwickelt habe. In dieser Hinsicht besteht zwischen uns beiden volle Übereinstimmung. Wie das Schema im konkreten Einzelfalle sich zu gestalten hat, hängt von verschiedenen gleichzeitig bestimmenden Umständen ab, deren gebührende Berücksichtigung oft genug zu kleinen Meinungsverschiedenheiten führen kann, die aber nicht allzuschwer ins Gewicht fallen, wenn nur die Hauptgesichtspunkte im Auge behalten werden:

a) daß die sprachlichen Akzente der Hauptworte (Sinn-Akzente) auf die Hauptzeiten des Taktes gehören,

b) daß die Akzente der Artikel, Konjunktionen, Präpositionen usw. durchaus erst in zweiter Linie in Betracht kommen und eventuell nur die Unterscheidung von Schwer und Leicht in Unterteilungswerten bedingen,

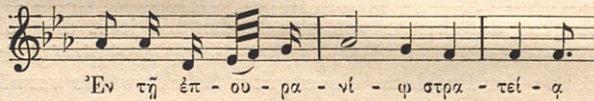
c) daß bei silbenarmen Kola auch akzentlose Silben auf schwere Zeiten fallen können, allerdings aber doch immer noch mit möglichster Unterscheidung von Schwer und Leicht auch in höherer Ordnung,

d) daß die Kolon-Endungen als männliche oder weibliche (zwei-, drei- und [selten] noch mehrsilbige) zu qualifizieren und mit ihrer Hauptsilbe auf den Schwerpunkt des zweiten Taktes einzustellen sind, sofern nicht die Gesamtsilbenzahl des Kolons eine so kleine ist, daß für den Schwerpunkt des ersten Takts überhaupt keine Silbe übrig bliebe (vgl. meine Studie, S. 33),

e) daß die Zahl der Auftaktsilben von dem ersten Hauptakzent abhängt, welchen dieselben vorausgehen.

Die gewissenhafte Erwägung dieser fünf, das Endresultat einer sinn-gemäßen Deklamation verbürgenden Gesichtspunkte kann allerdings in manchen Fällen zu Zweifeln Anlaß geben, zu deren Beseitigung aber die der Notierung beigegebenen Gewichtszeichen (*ἀρχαί*) wertvolle Dienste leisten. Vor einer unnötigen Häufung von Auftaktsilben ist zu warnen, da die Musikgeschichte für ältere Zeiten eine entschiedene Bevorzugung der Anfänge mit einer schweren Zeit erweist. Doch können besonders Parallelbildungen (*ἔμοια*) mit starken Unterschieden der Zahl der auf die gleiche Melodie unterzubringenden Silben gelegentlich die Annahme von drei oder gar noch mehr Silben Auftakt erfordern, um dem ersten Hauptakzent seine rechte Stelle zu geben.

Wenn aber Mr. Tillyard z. B. im Hymnos 3a der Kasia (Byz. Ztschr. 1911, S. 452) einen fünffachen Auftakt annimmt für das Kolon



so bringt er wohl den Gesichtspunkt a) allzusehr auf Kosten von c) zur Geltung; die Rhythmisierungen

Ἐν | τῇ ἐπουρανίῳ στρα|τεία

oder: Ἐν τῇ | ἐπουρανίῳ στρα|τεία

ja sogar: | Ἐν τῇ ἐπουρανίῳ στρα|τεία

dürften wohl vorzuziehen sein. An andern Stellen verfährt aber Tillyard durchaus in dem Sinne, daß c) stärkeren Einfluß auf die Verteilung im Takte gewinnt und kann ich daher nur wiederholen, daß wir auf diesem Gebiete nicht verschiedener Ansicht sind.

2. Die Struktur und Domizilierung der Kirchentöne (ἱχοί).

Die mittelalterlichen Theorien der Kirchentöne stimmen sämtlich darin überein, daß die acht Töne bis auf den achten, der mit dem ersten gleichen Verlauf hat, sich durch die Lage der Halbtöne von einander unterscheiden, d. h. verschiedenen Oktavenausschnitten aus der Grundskala entsprechen (die arabischen Zahlen zeigen die unteren Grenztöne der Oktaven der authentischen, die römischen Zahlen die der plagalen Töne an):

I	II	III	IV	}	bei Pachymeres (alte byzantinische Zählweise)
			1 2 3 4		
G	A	H	c d e f g	}	spätere Ordnung (byzantinisch und römisch).
			1 2 3 4		
I	II	III	IV		

Nach Bericht des Pachymeres hießen die Skalen (sämtlich ohne Versetzungszeichen) bei den »alten Meloden«:

$c \underline{g} c'$ dorisch,	$G \underline{c} g$ hypodorisch,
$d \underline{a} d'$ phrygisch,	$A \underline{d} a$ hypophrygisch,
$e \underline{h} e'$ lydisch,	$H \underline{e} h$ hypolydisch,
$f \underline{c'} f'$ mixolydisch,	$c \underline{f} c'$ hypomixolydisch.

Später aber, wahrscheinlich schon seit Johannes Damascenus (8. Jahrh.), erfolgte die Neuordnung, die auch im Abendlande übereinstimmend im 8. Jahrh. auftaucht (Flaccus Alcuin):

$d \underline{a} d'$ dorisch,	$A \underline{d} a$ hypodorisch,
$e \underline{h} e'$ phrygisch,	$H \underline{e} h$ hypophrygisch,
$f \underline{c'} f'$ lydisch,	$c \underline{f} c'$ hypolydisch,
$g \underline{d'} g'$ mixolydisch,	$d \underline{g} d'$ hypomixolydisch.

Erst die Zeit des Kukuzeles (13. Jahrh.) bringt dann (in den Papadiken) die seltsame Vertauschung der Tonartnamen Phrygisch und Lydisch (und ihrer Plagalen). Die Hauptsache bleibt aber unangetastet, nämlich, daß jeder der ersten sieben Kirchentöne einer anderen Oktavengattung entspricht und nur der achte wieder mit dem ersten identisch ist. Dieses System ist so fest in sich geschlossen und wohlgeordnet, daß an ihm nicht zu rütteln ist.

Die Gründe dafür, daß ich die 8, bzw. 7 Oktavengattungen nicht übereinandergeordnet in einer Grundskala, sondern in derselben Lage (zwischen $e-e'$) mit Umstimmung einzelner Stufen durch $\sharp$ und $\flat$ aufweise, habe ich in meiner Schrift (S. 1 ff.) ausführlich dargelegt. Das Resultat ist natürlich ebenfalls dasselbe, daß die achte Form mit der ersten wieder identisch ist:

- $e \widehat{fis} g a h \widehat{cis} d' e' = 1.$ authentischer (Dorisch, b. Pachymeres Phrygisch).
 $e \widehat{fis} g a h \widehat{c'} d' e' = 1.$ plagaler (Hypodorisch, bei Pachymeres Hypophrygisch).
 $e \widehat{f} g a h \widehat{c'} d' e' = 2.$ auth. (Phrygisch, bei Pachymeres Lydisch [auch seit Kukuzeles Lydisch]).
 $e \widehat{f} g a \widehat{b} c' d' e' = 2.$ plag. (Hypophrygisch, bei Pachymeres Hypolydisch [auch seit Kukuzeles Hypolydisch]).
 $e \widehat{fis} gis a \widehat{is} h \widehat{cis'} dis' e' = 3.$ auth. (Lydisch, bei Pachymeres Mixolydisch [seit Kukuzeles Phrygisch]).
 $e \widehat{fis} gis a h \widehat{cis'} dis' e' = 3.$ plag. (Hypolydisch, bei Pachymeres Dorisch oder Hypomixolydisch [seit Kukuzeles Hypophrygisch]).
 $e \widehat{fis} gis a h \widehat{cis} d' e' = 4.$ auth. (Mixolydisch, bei Pachymeres Hypodorisch).
 $e \widehat{fis} g a h \widehat{cis} d' e' = 4.$ plag. (Hypomixolydisch = Dorisch).

Ich weiß sehr wohl, daß die Gewöhnung an die Erklärung der Struktur der Kirchentöne an den Ausschnitten aus der Grundskala im Laufe der Jahrhunderte mehr oder weniger stark die Vorstellung effektiv verschiedener Tonlagen derselben veranlaßt hat, so daß schließlich der vierte authentische wirklich als hochliegend und der erste plagale wirklich als tief liegend verstanden wurde, was im gregorianischen Gesange zu starken Abänderungen der Melodieverläufe in Rücksicht auf bequeme Singbarkeit Anlaß gegeben hat oder auch zur Transposition ganzer Melodien (z. B. hypodorisch mit *b* zwischen *d* und *d'*, statt ohne *b* zwischen *A* und *a*). Daß auch in der griechischen Kirche ähnliche Verlegungen stattgefunden haben, ist wohl begreiflich.

Mr. Tillyard legt nun aber seinen Übertragungen eine Struktur und Domizilierung der Tonarten zugrunde, die den Kontakt mit der mittelalterlichen Lehre gänzlich verloren hat. Er bezieht sich dabei auf Dom Ugo Gaissier und nennt das System dasjenige Gaissier's, daß er »nur provisorisch« annehme. Nach seiner Aufstellung (Byzant. Ztschr. 1911, S. 436) sind die Lagen¹⁾ der 8 ἤχοι (8^{va} bassa zu verstehen):

3 Basis Dorisch

6 6 5 2 1 Hypodorisch

1 8 7 4 3 Lydisch

4 8 7 5 4 Hypolydisch

2 7 6 3 2 Phrygisch

5 7 6 4 3 Hypophrygisch

oder: (ἤχος βαρύς)

3 (!) 6 5 2 1 Mixolydisch

6 (!) 6 5 3 2 Hypomixolydisch

1) Die der Anfangsnote übergeschriebene Zahl mag die Oktavengattung nach Helmholtz'scher Weise kurz kenntlich machen (die Zahl deutet die Stufe einer Durtonleiter an: 3 von Terz zu Terz, 6 von Sexte zu Sexte usw. laufend).

Hier fällt zunächst auf, daß das Töne-Paar $\tilde{\eta}\chi. \delta'$ und $\pi\lambda. \delta'$ nur eine Transposition des $\tilde{\eta}\chi. \alpha'$ und seines plagalen in die höhere Quarte ist. Statt sieben verschiedener Strukturen sind es also nur sechs; die unter den Tisch gefallene ist die der antiken mixolydischen Oktavengattung entsprechende ($H-h$ ohne Vorzeichen, abendländisch: hypophrygisch, bei Pachymeres das Hypolydisch der »alten Meloden«, seit Kukuzeles ebenfalls hypolydisch genannt). Mit diesen beiden letzten Skalen hat sich der Erfinder dieses Systems offenbar verlaufen. Denn, wie leicht ersichtlich, sind die Transpositionen (Vorzeichen) und Namen für die ersten 6 Tonarten so angelegt, daß den Namen die betreffende antik-griechische Oktavengattung entspricht: $\tilde{\eta}\chi. \alpha' =$ antik dorisch, $\beta' =$ antik lydisch, $\gamma' =$ antik phrygisch und ebenso die zugehörigen plagalen. Die Konsequenz hätte nun erfordert, daß $\tilde{\eta}\chi. \delta' \mu\epsilon\lambda\omicron\lambda\upsilon\delta\iota\sigma\iota$ ebenso der antiken $\mu\epsilon\lambda\omicron\lambda\upsilon\delta\iota\sigma\iota$ entspräche; für die gewählte Tonlage von $g-g'$ wären aber dann nicht 3, sondern 4 $\flat$ erforderlich gewesen und für seinen plagalen 3 $\flat$.



Hier scheiterte die gute Absicht des Erfinders dieses Systems, die historisch feststehende Lage der vier authentischen Töne in Sekundfolge übereinander (auf den Stufen $d e f g$) mit der den Namen der antiken Oktavengattungen entsprechenden Struktur in Einklang zu bringen, an dem Umstande, daß jeder Plagios ohne Transposition von der Quinte zur Quinte des Kyrios laufen muß; die mixolydische Oktave hat aber keine reine Quinte! Das seltsame Experiment hat aber auch sonst noch schwache Stellen. Schon daß der $\tilde{\eta}\chi\omicron\varsigma \beta'$ von es zu es' , statt von e zu e' läuft, ist eine solche; sie hätte leicht vermieden werden können, wenn die Skala statt 3 $\flat$ 4 $\sharp$ erhalten hätte — das hätte aber zu sehr der Entwicklung des Transpositionswesens in der abendländischen Theorie der Kirchentonarten widersprochen, die früh wohl Transpositionen mit mehreren Beenen oder nicht solche mit Kreuzen kannte. Seltsam ist auch, daß der Erfinder dieses Systems nicht die alte Folge der Tonartnamen wiederhergestellt hat, da doch auch im antiken System die stufenweise Folge nur dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch ist, für die Oktavengattungen ohne Transposition abwärts, für die Transpositionsskalen aufwärts:

	Oktavengattungen.	Transpositionsskalen.
ohne	$e-e'$. . dorisch	$e-e'$ ohne $\sharp$ oder $\flat$
Versetzungs-	$d-d'$. . phrygisch	$f\sharp-f\sharp'$ mit 2 $\sharp$
zeichen	$c-c'$. . lydisch	$g\sharp-g\sharp'$ mit 4 $\sharp$
	$H-h$. . mixolydisch	$a-a'$ mit 1 $\flat$

(Der Halbtonabstand liegt zwischen Lydisch und Mixolydisch und nicht zwischen Phrygisch und Lydisch wie in der spätmittelalterlichen byzantinischen Theorie oder zwischen Dorisch und Lydisch in »Gaisser's System«.)

Item — eine Kompromiß-Zwitterbildung ist und bleibt dieses System; es liegt keinerlei Grund vor, demselben ernstlich Beachtung zu zollen. Es

ist nichts weiter, als ein nicht übler Versuch »de réunir en un corps de doctrine les données antiques tels qu'ils les comprenaient avec l'enseignement traditionnel qu'ils ne comprenaient pas« (Gastoué, Catalogue, p. 30).

Ich hoffe, diese Ausführungen werden dazu beitragen, daß Mr. Tillyard das Provisorium der Annahme des Gaisser'schen Systems einem baldigen Ende zuführt.

3. Die Metrophonie. $\varphi\omega\nu\alpha\iota$ und $\acute{\alpha}\varphi\omega\nu\alpha$.

Da die Tonzeichen der byzantinischen Notenschrift ($\varphi\omega\nu\alpha\iota$) nicht wie die der antik griechischen Notenschrift Töne bestimmter Höhenlage bedeuten, sondern nur Schritte (Intervalle) nach oben ($\acute{\alpha}\nu\iota\omicron\upsilon\sigma\alpha\iota$) oder nach unten ($\kappa\alpha\tau\omicron\upsilon\sigma\alpha\iota$) von ein, zwei oder mehr Stufen Größe (ohne Unterscheidung von Halbton oder Ganztonstufen), also ähnlich der Intervallschrift des Hermannus Contractus (der aber die Größe der Schritte genauer bestimmt), so ist natürlich die Struktur der Skala des Kirchentons, dem die jedesmalige Melodie durch Beischrift zu Anfang zugewiesen ist, von grundlegender Bedeutung für die Gewinnung richtiger Übertragungen. In der Notierung einer antiken Melodie ergibt sich die Tonart aus der Ordnung der Halbtöne und Ganztöne in deren Notenzeichen selbst, in einer byzantinischen Notierung ergeben sich umgekehrt aus dem zu Anfang angemarkten $\tilde{\eta}\chi\omicron\varsigma$ die Halbton- und Ganztonabstände der zu durchlaufenden Stufen¹⁾. Je nachdem man also die Struktur der $\tilde{\eta}\chi\omicron\iota$ nach dem einen oder dem andern der oben besprochenen Systeme annimmt, fallen die Übertragungen sehr verschieden aus, auch wenn man bezüglich der Deutung der $\varphi\omega\nu\alpha\iota$ vollständig d'accord ist. Das sei vorausgeschickt zur Erklärung eines nicht unerheblichen Teils der Verschiedenheit der Notenbilder einer Übertragung desselben Stücks durch Mr. Tillyard (Gaisser) oder Riemann. Der Unterschied ist ein viel größerer, einschneidender als etwa der einer Übertragung einer antiken griechischen Notierung bei Gevaert oder v. Jan (mit Zugrundelegung des Hypolydischen als Grundskala) und bei Riemann (mit dorischer Grundskala); denn ob schließlich Dorisch als *a* moll oder als *aismoll* (*b* moll) übertragen wird, tastet die Struktur der Melodie nicht an, sondern bedeutet nur eine andere Transposition. Wenn aber bei Gaisser-Tillyard der $\tilde{\eta}\chi\omicron\varsigma$ β' eine *Esdur*-Skala ist, anstatt eine reine Mollskala (antik dorisch, abendländischer Deuterus), so ist das Ergebnis doch geradezu ein vollkommen gegensätzliches Ethos.

Zu den damit schon gegebenen starken Abweichungen der Übertragungsmethode kommen nun aber noch eine ganze Reihe weiterer, zunächst noch eine allgemeine, komplexive, das Notenbild im ganzen stark verändernde, je nachdem man die als $\acute{\alpha}\varphi\omega\nu\alpha$ charakterisierten $\varphi\omega\nu\alpha\iota$ der Papadiken als überhaupt nichts bedeutende, also überflüssige Zeichen versteht oder aber als zwar gesungene, aber nicht gezählte Intervalle. Mr. Tillyard ist nicht der Meinung, daß meine Deutung der $\acute{\alpha}\varphi\omega\nu\alpha$ dieser Kategorie ein Kolumbus sei gewesen ist, wenigstens ist er nur für einige der von den Papadiken bestimmten Fälle einer Meinung mit mir, für andere verhält er sich durchaus ablehnend. Ich hoffe, ihn auch hier vollständig zu überzeugen, daß meine Deutung richtig ist, zumal ich in der Lage bin, ihm mehrere Zugeständnisse

1) Die Angabe des $\tilde{\eta}\chi\omicron\varsigma$ hat also ganz dieselbe Bedeutung wie in unserer heutigen Notenschrift die vorgezeichneten Schlüssel, Been und Kreuze, da auch unser Liniensystem an sich Ganzton- oder Halbtonstufen nicht unterscheidet.

zu machen, die wesentlich dazu beitragen werden, zu einer endgültigen Verständigung zu gelangen.

Die Papadiken, ohne die wir auch den Notierungen des letzten Stadiums der mittelalterlichen byzantinischen Notierungen (seit 1300) ratlos gegenüberstehen würden, bestimmen nämlich, daß je nach der räumlichen Disposition mehrerer Tonzeichen (φωναί) über derselben Silbe ihr Intervallwert ein verschiedener ist. Die Lehre dieser verschiedenen Zählweise der Stufen der φωναί nennen die Papadiken μετροφωνία. Das Lexikon des Philoxenes (1838) definiert noch ganz richtig:

»Μετροφωνία . . . ἡ καταμέτρησις τῶν φθόγγων τῶν χαρακτήρων τῆς ποσότητος ὅταν ἐδοκίμασον οἱ παλαιοὶ ἐκκλησιαστικοὶ μουσικοὶ τὸ μουσικὸν θέμα καὶ ἑψάλλον αὐτὸ μόνον μὲ τὰ ἔμφωνα σημεῖα τῆς ποσότητος ἄνευ τῆς τροπικῆς αὐτῶν ποιότητος«, d. h. »Metrophonie ist die Bestimmung der Töne nach den Intervallstufen, wenn die alten Kirchenmusiker die Notierung einer Melodie ablasen, wobei sie lediglich die Stufenzahlbedeutung der Intervallzeichen in Betracht zogen, ohne Rücksicht auf die durch die Tonart bedingten Unterschiede«. Der Ausdruck μετρεῖσθαι in dem Sinne von »gezählt werden« kommt in den Papadiken mehrfach vor, so in der Papadike von Messina (Fleischer, Neumenstudien III, S. 18):

»Τὸ Ἰσον . . . Λέγεται δὲ ἄφωνον οὐχ ὅτι φωνὴν οὐκ ἔχει, ἀλλ' ὅτι ἀριθμὸν φωνῆς οὐκ ἔχει. φωνεῖται μὲν, οὐ μετρεῖται δέ«, und in der Papadike des Codex Chrysander (das. Faksimile, S. 6):

»[ἀπορροή] . . . μετρουμένων ἐν αὐτῷ τῶν δύο κατιουσῶν φωνῶν.«

Somit gehören sämtliche Übersichtstabellen der συνθέσεις φωνῶν zur Metrophonie, da sie mit Zahlen (α, β, γ, δ usw.) die Stufenzahl der für Metrophonie sich ergebenden Intervalle anzeigen.

Wie nämlich das Ison unter allen Umständen aphon ist, d. h. für die Metrophonie (das Herauf- und Herunterrechnen in der Skala) kein Intervall ergibt (das Intervall Null), so können auch andere Zeichen (aber nur solche der steigenden oder fallenden Sekunde, sogenannte Somata) aphon werden, jedoch nur bei genau bestimmter räumlichen 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 Kolumbus-ei gehaltene Entdeckung. Außer dem Terminus ἄφωνα γίνεσθαι kommen in den Papadiken für diese Entwertung der Intervallzeichen auch die Ausdrücke ὑποτάττεσθαι und κυριεύεσθαι (κυριάζεσθαι) zur Anwendung, beide als »untergeordnet werden« zu übersetzen.

Die Bestimmungen der Papadike von Messina lauten (Fleischer, Neumenstudien III, S. 19):

1. »Πρόσχευς οὖν ὅτι πᾶσαι (?) αἱ ἀνιοῦσαι φωναὶ ὑποτάσσονται ὑπὸ τῶν κατιουσῶν καὶ κυριάζονται ὑπὸ τοῦ Ἰσου«¹⁾.

Die dann folgende Tabelle stellt aber ausschließlich steigende Somata (Sekundzeichen) unter die fallenden Tonzeichen oder unter das Ison, was — da alle andern Papadiken ebenso verfahren — darauf schließen läßt, daß Pneumata nicht aphon werden können. Dazu stimmt auch, was Philoxenes wohl im Anschluß an eine alte Quelle bezüglich der δύο κεντήματα in seinem Lexikon sagt:

1) Die Papadike des Kodex Chrysander sagt vollständiger am Schluß: καὶ κυριεύονται ὑπὸ τοῦ Ἰσου γινόμεναι ἄφωνα ὅταν ἀνωθεν αὐτῶν τεθῶσιν.

»[δύο κεντήματα] . . . οὔτε πνεῦμα εἰσὶν οὔτε σῶμα [soweit gleichlautend im Cod. Chrysander, Faks., p. 51] διὰ τοῦτο οὔτε ὑποτάσσονται ὡς σῶμα οὔτε ὑποτάσσουσιν ὡς πνεῦμα«.

Doch können allerdings nach Ausweis der συνθέσεις auch fallende Somata aphon machen (ὑποτάσσειν).

2. »ὑποτάσσουσιν¹⁾ δὲ καὶ τὰ ἀνίοντα πνεύματα ἤτοι τὸ κέντημα καὶ ἡ ὑψηλὴ τὰ ἀνίοντα σώματα, τὸ ὀλίγον, τὴν δέξιαν καὶ τὴν πετασθὴν (NB. die δύο κεντήματα sind nicht genannt) ὅταν ἐμπροσθεν αὐτῶν τεθῶσιν ἢ ὑποκάτω. ὁμοίως καὶ τὰ κατίοντα πνεύματα ὑποτάσσουσι (hier richtig!) τὰ τούτων σώματα, τὸν ἀπώστροφον λέγω καὶ τοὺς δύο [ἀποστροφούς] συνδέσμους.«

Von diesen beiden Bestimmungen nimmt Tillyard nur die erste an (Byz. Ztschr. 1911, S. 437):

»When an Ison or a descending sign stands above an ascending sign, this becomes aphone. Here I agree with Riemann (indeed I had thought of this before his book came out), that the aphone sign though not reckoned in connecting the intervals, is heard as a grace note, probably before the Ison or descending sign.«

Warum Tillyard den nicht zählenden Ton vorausschicken will, sagt er nicht; in der Mehrzahl der Fälle des Vorkommens des Ison über Petasthe überträgt er in der Tat diese als vorschlagende Obersekunde, ignoriert aber in andern Fällen doch die Petasthe ganz. Das steigende Soma unter fallendem Soma ist sehr selten; im 2. Hymnos der Kasia, in dem reich verzierten Δεῦτε überträgt es Tillyard nicht, sondern ignoriert es.

Das aphon werden eines Soma vor Pneuma gleicher Richtung (2) lehnt aber Mr. Tillyard einfach ab, trotz der ausdrücklichen Bestimmung aller Papadiken (Byz. Ztschr. 1911, S. 437):

»But I am inclined to disagree with Riemann and to regard such combination as merely a convenient way of building up large intervals, for which somata alone could not in any case suffice, without any idea of ornamentation.«

Zum Glück läßt er es aber bei der theoretischen Kundgebung dieser »inclination« bewenden und richtet sich in den Übertragungen wohlweislich nach den Zähltabellen der Papadiken, d. h. er ignoriert das aphon werdende Soma, anstatt es zwecks »building up large intervals« zu summieren.

Somit bliebe es also in der Hauptsache doch beim alten, daß nämlich in einer sehr großen Zahl von Fällen Zeichen ganz überflüssigerweise geschrieben würden, Zeichen, die nichts bedeuteten und die glatt weggelassen werden könnten, ohne daß das irgend einen Unterschied für die Übertragung ergäbe. Man wäre fast versucht zu denken, Tillyard glaube noch mit Fleischer an das alte Märchen, daß ein Pneuma niemals ohne ein vorangestelltes Soma zur Anwendung kommen könne, wenn nicht in den Beispielen bei Tillyard selbst doch zahlreiche Fälle vorkämen, die das Gegenteil beweisen (daß nämlich doch ein Pneuma ohne Voranstellung eines Soma allein auftritt).

Die Umständlichkeit, mit welcher die Papadiken die Zeichenkombinationen abhandeln und die drei Stellungen: ἄνωθεν, ἐμπροσθεν und ὑποκάτω unterscheiden, wäre in einem solchen direkt für die praktische Unterweisung be-

1) Fleischer liest ὑποτάσσονται statt ὑποτάσσουσι, was natürlich, wie der Fortgang erweist, falsch ist, auch wenn es in der Handschrift stehen sollte.

stimmten Kompendium wie es die Papadike ist, schlechterdings unbegreiflich, wenn das »aphon werden« wirklich das völlige Ausscheiden der Zeichen für die Melodieführung bedeutete. Und da wenigstens für das Ison nicht bestritten werden kann, daß es zwar aphon ist, aber doch eine Tongebung bedingt, so wird doch wohl Mr. Tillyard bei einiger weiteren Erwägung des Für und Wider sich entschließen, in allen Fällen die aphon werdenden $\varphi\omega\nu\alpha\iota$ als gesungene aber nicht gezählte Töne anzuerkennen, wie er es wenigstens für Oligon, Oxeia und Petasthe unter Ison anerkannt hat. Auch seine »inclination«, Soma vor Pneuma lieber zu summieren, beweist ja, daß ihm der Luxus der bedeutungslosen Zeichen Skrupel macht. Um Mr. Tillyard den notwendigen Schritt zu erleichtern, gebe ich ihm nunmehr mit dem Widerruf einer Anzahl von Irrtümern in meiner bisherigen Deutungsweise ein Beispiel, das ihn, hoffe ich, zur Nachahmung veranlaßt.

Wiederholtes eingehendes Überdenken der natürlich nur für die letzte Form der Notierung gültigen Regeln der Papadiken für die Hypotaxis, in Verbindung mit ausgedehnten neuen Übertragungsproben haben mich überzeugt, daß

1. wirklich nur **steigende Somata** unter dem Ison oder unter einem fallenden Pneuma oder Soma aphon werden, d. h. für die Metrophonie nicht zählen, daß also ein fallendes Soma sowohl unter dem Ison als unter einem steigenden Soma oder Pneuma seinen Zählwert behält.

2. Der Terminus $\delta\upsilon\pi\omicron\chi\acute{\alpha}\tau\omega$ bedeutet nicht »unter dem hinteren Ende«, sondern einfach »unter«. Ein Pneuma unter einem Soma wird nach Ausweis der Tabellen der $\sigma\upsilon\nu\theta\acute{\epsilon}\sigma\sigma\epsilon\iota\varsigma\ \varphi\omega\nu\tilde{\omega}\nu$ niemals mit dem Soma zu einem größeren Intervall addiert, sondern ordnet das Soma gerade ebenso seinem Werte ein, wie bei Voranstellung des Soma ($\xi\pi\alpha\rho\omicron\upsilon\theta\epsilon\nu$). Eine Unterscheidung der Stellung unter dem hinteren Ende und der gerade darunter existiert also nicht, auch nicht für das übergeschriebene Ison. Eine Konsequenz dieser Bestimmung ist, daß bei Übereinandersetzung mehrerer Zeichen gleicher Richtung zur Gewinnung größerer Intervalle niemals ein Pneuma unter einem Soma steht, sondern stets zu unterst die Somata und darüber die Pneumata (!).

Gibt man die unhaltbare Idee auf, daß die durch ihre Stellung »aphon« werdenden Zeichen überhaupt nichts bedeuten — ein Gedanke, der wohl nur darum hat aufkommen können, weil auch die rot gezeichneten »großen Hypostasen« sämtlich aphon sind und in der Tat zur schwarzen Notierung der $\varphi\omega\nu\alpha\iota$ nichts hinzubringen, sondern eine der abendländischen Neumennotierung vergleichbare nur andeutende Parallelnotierung sind, die die schwarzen Zeichen zu Gruppen zusammenfaßt ($\sigma\eta\mu\epsilon\iota\alpha\ \chi\epsilon\iota\rho\omicron\nu\omicron\mu\iota\alpha\varsigma$) — so wird ohne weiteres klar ersichtlich, daß die Voranstellung und Unterstellung nicht nur in den Fällen, wo sie Zeichen aphon machen, sondern auch in allen andern Fällen dazu dienen, einander folgende Schritte gleicher Richtung bestimmt zu scheiden von der Summierung zu einem größeren Intervall. Da aber der folgende Ton in den ausdrücklich erklärten Fällen der durch nach- oder untergestellte Zeichen geforderte ist, so ergibt sich folgerichtig weiter, daß der übergeschriebene Ton niemals als nachfolgend, sondern immer als vorangehend gemeint ist.

Damit sind die Konzessionen, die ich bezüglich der Notierung seit 1300 zu machen habe, erschöpft. Mr. Tillyard's Leseweise wird durch meine

Andersdeutung in der Hauptsache nur dahin verändert, daß sie einen Zuwachs von Melismen erhält, da die aphon werdenden, von ihm einfach ignorierten Zeichen Tongebungen bedingen, die nur für die Metrophonie nicht zählen; die vorschlagende Obersekunde bei steigendem Soma unter Ison wird er freilich mit der nachschlagenden vertauschen müssen. Merwürdigerweise gibt nun aber Mr. Tillyard Melismen, wo die Bestimmungen der Papadiken keinerlei Berechtigung dafür erweisen, nämlich für alle die Fälle, wo die δύο χεντήματα über der Petasthe, dem Oligon oder der Oxeia stehen. Anstatt wie sonst überall zu summieren, bringt er die beiden Sekundschritte einzeln nacheinander, wodurch der Ausfall anderweiter Melismen etwas wett gemacht wird.

Bezüglich der Deutung der Notierungen seit etwa 1300 befinde ich mich nach den oben ausgeführten Rektifikationen in vollem Einverständnis mit Mr. Tillyard, sofern sich derselbe nur entschließt, die Ignorierung der aphon werdenden φωναί aufzugeben.

4. Die Bareia der Notierungen vor 1300.

In den schroffsten Gegensatz zu mir stellt sich Mr. Tillyard im Musical Antiquary 1913, p. 202 ff. (Studies in Byzantine music) bezüglich der von mir behaupteten Notwendigkeit der Andersdeutung einiger Zeichen in den Notierungen der letzten Zeit vor 1300, welche bereits die runde Form der Notenzeichen haben, aber noch nicht die durch Kukuzeles eingeführte Häufung der rot gezeichneten großen Hypostasen (σημεῖα χειρονομίας). Die Beobachtung, daß in den weiter zurückliegenden Stadien der byzantinischen Notierung der Accentus gravis $\backslash$ auch verdoppelt $\backslash\backslash$ ganz zweifellos ein Tonzeichen ist, führte mich auf die Entdeckung, daß das in den Papadiken Bareia genannte, der Form nach den Gegensatz der Oxeia bildende Zeichen, das aber unter die aphonen großen Hypostasen gestellt ist, in der runden Notierung vor 1300 noch den Tonsinn der absteigenden Sekunde hat. Ferner glaubte ich auch annehmen zu müssen, daß ähnlich dem Apostrophos auch das Elaphron, das Zeichen der absteigenden Terz, verdoppelt vorkomme, um einen guten Takteil kenntlich zu machen (als ἀργία). Letztere Annahme gebe ich auf, da mich Mr. Tillyard vollständig überzeugt hat, daß dieses vermeintliche Doppel-Elaphron der älteren runden (!) Notierung vielmehr das später als — gezeichnete Apodoma oder Apoderma, das Schlußzeichen ist (Fermate). Eine Prüfung der mir zur Verfügung stehenden Materialien erweist tatsächlich, daß dieses vermeintliche Doppel-elaphron nur bei der letzten Note eines Kolon vorkommt. Der einzige, scheinbar das Gegenteil beweisende Fall wird hier gleich zur Sprache kommen und sich derselben veränderten Deutung fügen. Ich ziehe also meine diesbezügliche Behauptung hiermit für die Form $\curvearrowright$ zurück (für die andere $\curvearrowleft$ [in früherer Zeit] erhalte ich dieselbe aufrecht).

Die Deutung der Bareia vor 1300 als fallende Sekunde kann ich dagegen nicht aufgeben und werde den Nachweis liefern, daß Mr. Tillyard der Nachweis der Überflüssigkeit meiner Annahme nicht geglückt ist.

Er hat nämlich meine Übertragung der Ode δ' (ἄλλω) des Kanon Ὡδὴν ἐπινίκιον des Andreas von Kreta aus der Notierung des Cod. Cryptoferr. E. γ. II (datiert 1281 — Faksimile VIII meiner Studie, Übertragung S. 49) scharf unter die Lupe genommen und mir eine Anzahl Fehler nachgewiesen, was ihn zu der summarischen Abfertigung führt (Antiq. S. 213):

»Surely we are quite safe now in throwing overboard Bareia, Epiphonus, Double Elaphron and the remaining absurdities (!) and accepting the Papadike as our guide to all stages of the Round Notation!« Mit den »remaining absurdities« meint er vermutlich die ἄφωνα meiner Deutung.

Ganz so einfach ist die Sachlage nun aber doch nicht. Ich gebe die Ode hier unten in dreierlei Übertragung, erstens derjenigen meiner Studie vom Jahre 1909, zweitens derjenigen von Mr. Tillyard (Mus. Antiq. 1913, p. 313) und drittens, wie sie sich nach allen den vorausgeschickten Ausführungen heute für mich gestaltet. Ergänzend muß ich nur noch weiter geltend machen, daß der »Epiphonus« oder vielmehr, wie ich das Zeichen nunmehr für die ältere Notierung nennen will, die »kleine Petasthe« nicht aphon ist, sondern zählt, so daß auch sie sich den Bestimmungen der Papadiken vollkommen fügt (für die Zeit nach 1300 bleibt es bei ihrer bloßen nicht zählenden Nachschlagsbedeutung; ihre Form hat sich dann auch so verändert, daß der Name Epiphonus für sie bleiben kann).

ἦχ. α'.

Riemann 1909
(Basis h).

3)

5)

1. Θε-ο-πι- κῶς ὁ Ἀβ-βα-κούμ. 2. Σταυ-ρού - με-νόν σε προ-

1)

2)

4)

Tillyard 1913
Mus. Ant. 211
(Basis a).

NB.

Riemann 1914
(Basis h).

6)

7)

9)

10)

βλέ - πων. 3. Ἐπ - ἦρ - θῆ ὁ ἦ - λι - ος. 4. Ἐ -

8)

11) 12)

13)

14)

15)

βό - α Χρι - στῆ. Καὶ ἡ σε - λή - νη ἔ - - στη

Χριστῆ 5. Καὶ ἡ σε - λή - νη ἔ - στη [ἦ] 6. Ἡ

ἔ - στη ἦ (!)

Ἡ ἡ ἐκ-κλη-σί - α. 7. Ἐν τῇ τὰ - ξει τῇς^{16) 17)}

ἐκ - κλη - σί - α. Ἐν τῇ NB.

Ἡ ἐκ - κλη - σί - α. πί - στε - ως. 8. Δό - ξα τῇ θυ - νά - μει σοῦ. 9. Κό - ρι - ε.^{18) 19) 20)}

νά - μει σοῦ NB.

1) Hier überträgt T. korrekt Oxeia unter Ison als nachschlagende aber nicht zählende Obersekunde und nicht als »grace note before the Ison«.

2) Kentemata über Oligon, von T. aufgelöst statt summiert. (Durch die korrektere Deutung des vorhergehenden Melisma = Apostrophos, Kentemata, Elaphron rücken die nächsten Takte bei mir eine Stufe herab.)

3) Das 1909 von mir als Doppel-Elaphron gedeutete Zeichen unter dem Ison, das ich jetzt als Apodoma anerkenne, zählte auch nach meiner früheren Deutung nicht (ebenso bei 12); die Andersdeutung ändert daher den Fortgange meiner jetzigen Übertragung nichts.

4) Kentemata, Oxeia, Kentema schräg hintereinander; warum hier T. die beiden ersten Zeichen summiert, anstatt sie wie sonst aufzulösen, weiß ich nicht. Das Ergebnis für die Metrophonie ist aber richtig; nur nehme ich an, daß statt Terz—Sekunde drei Sekunden nacheinander gemeint sind.

5) Hier bemerkt T. ganz richtig, daß ich nicht streng nach meinen Regellungen verfahren bin. Ich habe nämlich die kleine Petasthe versehentlich als zählend behandelt, d. h. so übertragen, wie ich heute übertragen muß.

6) Bareia vor Kentema über Apostrophos. T. leugnet den Intervallwert der Bareia und schreibt derselben den Sinn eines »slight accent« zu; wenn das Taktgewicht (ἀρχία) bedeuten soll, so wird sich die Takteinstellung der beiden nächsten Silben mit Bareia: ἐπ[ήρθη] und ὁ[χλίου] schlecht motivieren lassen. Eine Inkonssequenz ist doch wohl auch, daß Tillyard bei Apostrophos unter Kentema den Apostrophos nachschickt, bei Apostrophos unter Kentemata dagegen ([ἐπ[ήρθη]) den Apostrophos vorausschickt (bei 9).

7) Oligon, darüber Hypsele, darunter Apostrophos, davor Bareia, dahinter Kentema. Auch hier bemerkt T. mit Recht, daß nach meiner Regellungen ich den Apostrophos nicht hätte zählen dürfen. Ich habe auch hier wieder

ebenso übertragen, wie ich heute übertragen muß. T. (8) ignoriert die Bareia, summiert das Kentema gegen die Vorschriften der Papadiken mit den vorangestellten Zeichen zu einer Septime und läßt den Apostrophos nachschlagen.

9) T. wirft mir als Fehler vor, daß ich die über Apostrophos stehenden Kentemata vorangehen lasse und schickt vielmehr den Apostrophos voraus mit Berufung auf die *tradition* (?); in dem direkt folgenden Bareia vor Oligon über Elaphron überträgt er aber selbst mit Voranstellung des Oligon vor dem Elaphron, während ich die Folge Bareia, Elaphron, Oligon annahm (jetzt lese ich: Bareia, Oligon, Elaphron). Meine Übertragung 1909 ist nun für die folgenden 5 Takte eine Terz zu hoch gegenüber der heute sich ergebenden.

10) Apostrophos vor der kleinen Petasthe, die ich 1909 als nicht zählende nachschlagende Obersekunde behandelte, während T., der sie Klasma nennt, in ihr nur ein rhythmisches Wertzeichen sieht. Philoxenes definiert allerdings Klasma als σημειον τῆς χρονικῆς ποιότητος und identifiziert es mit dem τζάκισμα der Papadiken. Tzakisma ist aber eine der rot gezeichneten Hypostasen, während die in Frage stehende kleine Petasthe Bestandteil der schwarzen Notierung ist.

11) Ich lese 1909 die kleine Petasthe als aphon und den Apostrophos unter Kentemata ebenfalls.

12) 1909 für mich Doppel-Elaphron, jetzt Apodoma. Den Einwand T.'s gegen den Abschluß auf der Obersekunde der Basis, den auch meine heutige Übertragung bringt (a very insatisfactory cadence) verstehe ich nicht. Ich verweise ihn einfach auf die Metrophonia des Gregorios Mpuni (S. 41 meiner Studie), die ebenfalls im ῥ. α' steht und wiederholt Kolonschlüsse auf der Obersekunde der Basis macht, die durch die Martyrie des ῥ. β' ausdrücklich markiert sind. Wir werden freilich weiterhin zu konstatieren haben, daß Mr. Tillyard diese Kontrollmartyrien überhaupt nicht respektiert.

13) T. wirft mir vor, das Elaphron ignoriert zu haben; er übersieht dabei, daß der Schluß bei 12) das Ison über meinem damals verfochtenen Doppel-Elaphron hat, letzteres also für mich 1909 nicht zählte.

14) Folge: Dyo Apostrophoi, Oxeia, Kentemata, Bareia. Die letztere steht hier so in Reih' und Glied der Intervallzeichen, daß es unmöglich ist, sie im späteren Sinne als Mittel der Scheidung der zu den Einzelsilben gehörigen Zeichengruppen zu verstehen; eher könnte man denken, es wäre ein etwas lang geratenes Kentema. T. ignoriert dasselbe einfach.

15) Die problematischste Stelle der ganzen Ode. T. hat nicht erkannt, daß das zweite η nicht eine Wiederholung des Schlußvokals von ἔσση ist, wie sie in andern Notierungen öfter vorkommt, wo viele Noten über einer Silbe stehen, sondern vielmehr eigentlich der Anfang des neuen Kolon ῥ ἡ ἐκκλησία. Das ῥ ist durchaus unentbehrlich (»Wie«). Aber das untergestellte Apodoma (unter Oligon) zwingt, das ῥ noch dem vorausgehenden Kolon einzuordnen. Anfänglich schien mir das direkt als ein Beweis, daß doch das Doppel-Elaphron existiere; jetzt glaube ich aber, daß vielmehr in dieser Hineinzwängung der ersten Silbe des neuen Kolons in den Schluß des vorhergehenden eine mit künstlerischer Absicht bewirkte »Überbrückung der Lanke« (Saran) vorliegt, die das Stillstehen des Mondes illustriert. T. hat aber Recht, daß ich das »Doppel-Elaphron« nach meiner Regelstellung nicht hätte zählen dürfen, da es unter einem Oligon steht. Er übersieht aber,

daß ich schon auf ἔ[στυ] einen ähnlichen Fehler gemacht habe, da der Apostrophos unter Ison nach meiner damaligen Aufstellung ebenfalls nicht zählte.

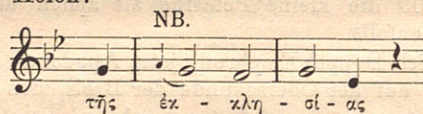
16)—17) Hier scheint T. eine Anfechtung meiner Leseweise unterdrückt zu haben (das Merkzeichen wird nicht erklärt), und zwar liegt meinerseits wirklich ein Fehler vor; bei 16) steht deutlich unter dem Elaphron: Apostrophos Petasthe (klein), welche letztere ich damals nicht hätte zählen dürfen. Bei 17) steht das Doppelkentema ganz unzweideutig über dem Elaphron und muß daher vor demselben gelesen werden (ebenso bei 19).

18) Hier ist das etwas verschwommene Zeichen wohl nicht ein Ison, sondern ein Oligon oder eine Petasthe.

20) Apostrophos—dyo Apostrophoi, wie ganz deutlich dasteht, ist von T. gelesen als 3 Einzel-Apostrophoi.

Ist in dieser Ode, in der speziell mir Fehler nachgewiesen werden sollten, Mr. Tillyard sehr vorsichtig und in der Anwendung seiner Deutung konsequent gewesen, so kann ich ihm doch an den andern Beispielen, die mir mit Phototypen vorliegen, einige Willkürlichkeiten nachweisen, die zu rechtfertigen ihm nicht leicht werden wird.

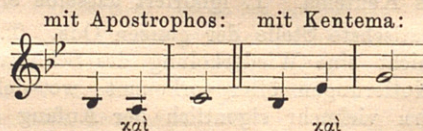
In dem ersten Hymnus der Kasia (Byzant. Ztschr. 1911, S. 441) überträgt er das zweite Kolon:



als wenn bei NB. über der Petasthe ein Ison stände, von dem aber die sehr scharfe Photographie nicht die geringste Spur aufweist; dadurch rückt aber die Übertragung um eine Sekunde herunter. Im dritten Kolon

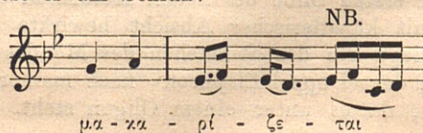


steht über καὶ ein Oligon und darüber, wie es scheint ausgelöscht, aber noch erkennbar, ein Apostrophos; selbst wenn man das gelöschte Zeichen als Kentema deuten wollte, wäre aber Tillyard's Übertragung falsch. Sie müßte lauten (nach Tillyard's Regelstellung):



Es gibt kein Zeichen der steigenden Sekunde, das aus dem gelöschten demonstriert werden könnte. Auch hier wird also durch Tillyard's willkürliche Deutung die Lage verschoben.

In Kolon 15 liest er am Schluß:



Über dem -ται steht aber die Kombination Kentemata, Oligon, Kentemata über Elaphron mit untergeschriebenem Apostrophos; er müßte also lesen:



Ich stelle auch von diesem Stück, soweit die Photographie reicht, meine Übertragung neben die Mr. Tillyard's zur Klarlegung meines heutigen Standpunkts:

Hymnos I der Kasia (9. Jahrh.).

ἤχ. α'.
Tillyard
(Basis a).

Riemann
(Basis h).

1) 1. Τοὺς φω-στῆ-ρας τοὺς με-γά-λους. 2. Τῆς ἐκ-κλη-σί-ας.

2) 3. Πέ-τρον καὶ Παῦ-λον. 4. Εὐ-φρ-μῇ - σω - μεν.

5. Ὑπὲρ Η - λι-ον γὰρ ἔ-λαμ-ψαν. 6. Ἐν τῷ τῆς πί - στε-ως στε - ρε-

7. Καὶ τὰ ἐθ - νη τοῖς ἀκ - τῖ - σι τοῦ κη-

8. Ἐκ τῆς ἀ-γνοί - ας ἐπ - αν - ῆ - γα - γον.

T.
9. 'Ο μὲν τῷ σταυ - ρῷ προς - η - λω - θεῖς. 10. Πρὸς

R.

T.
οὐ - ρα - νόν τὴν πο - ρεί - αν ἐ - ποι - ῆ - σαν - το. 11. Ἐν - θα τῆς

R.

T.
βα - σι - λεί - ας πα - ρὰ Χρι - στοῦ. 12. Τὰς κλεῖς ἐγ - γε - χεί - ρι - σται. α'.

R.

T.
13. 'Ο δὲ τῷ ξί - φει ἀ - πο - τμη - θεῖς. 14. Πρὸς τὸν σω -

R.

T.
τῇ - ρα ἐκ - θε - μή - σας. 15. Ἐ - πα - ξί - ως μα - κα - ρί - ζε -

R.

T.
ται. 16. Καὶ ἀμ - φό - τε - ροι τὸν Ἰς - ρα - ἡλ κα - ταγ - γέλ - λου - σιν. πλ. γ'.

R.

Faksimile fehlt.

(Wie es scheint, sind die vier Kola der vier Strophen freie Umbildungen derselben Grundlagen, d. h. 1, 5, 9 und 13; 2, 6, 10 und 14; 3, 7, 11 und 15; 4, 8, 12 und 16 sind im Kern verwandt.)

Die andern Hymnen der Kasia will ich nicht mit meiner Übertragung geben, da ich Bedenken trage, mich ganz auf die beigegebene Handfaksimilierung (nicht Photographie) zu verlassen. Aber ich möchte doch wenigstens Mr. Tillyard die Frage stellen, wie er es erklären will, daß im 5. Hymnus der Kasia (Byzant. Ztschr. 1911, S. 445 [Faksimile] und 461 [Übertragung]) die Schlußmartyrien seine Übertragung desavouieren? Man vergleiche:

χο - μι - ζει ά - μαρ - τί - ας θα - κρύ - ων κε - νού - σει

ἡχ. πλδ' (Basis g)

Martyrien: πλ. δ' πλ. γ' (!!) δ' δ'

σοῦ πό - δας βο - στρύχους ἐ - κρύβη σω - τήρ μου ἔ - λε - ος.

πλ. γ' (!!) πλ. δ' πλ. δ' πλ. γ' (!!!) (πλ. δ', Schluß des Ganzen!)

Die Martyrien sollen doch die Kontrolle ermöglichen, ob die Notierung in Ordnung ist und ob die klingende Ausführung richtig ausgefallen ist und sich nicht durch irgend ein Versehen verlaufen hat. Die Martyrie des πλ. γ' kann aber doch unmöglich denselben Ton bedeuten, wie die des πλ. δ'! Die ἐρμηνεία ὠφελιμοτάτη des Kodex Chrysander (Faksimile bei Fleischer, p. 18) läßt doch nicht den geringsten Zweifel darüber, daß eine Stufe abwärts von der Basis des ἡχος α' die Martyrie des πλ. δ', und wieder eine Stufe tiefer die des πλ. γ' ihren Sitz hat, daß also für den ἡχος πλ. δ' die Martyrie des πλ. γ' die Untersekunde der Basis bedeutet. Tillyard's Übertragung müßte daher bei ἁμαρτίας, σοῦ πόδας und σωτήρ μου auf *f* ankommen, statt auf *g* oder *c*. (Am Schluß des oben mitgeteilten Stücks des Hymnos I der Kasia erreicht Mr. Tillyard dagegen auf καταγγέλλουσιν wirklich das *f*, das die Martyrie πλ. γ' für seine Domizilierung fordert.)

Eine Auseinandersetzung mit Mr. Tillyard betreffs der weiter zurückliegenden Formen der byzantinischen Notierung ist zwecklos, so lange bezüglich der die Brücke von den Formen nach 1300 zu denselben bildenden Übergangsformen des ausgehenden 13. Jahrhunderts kein Einverständnis erzielt ist. Da für die ältere Zeit bis jetzt keinerlei theoretische Anweisungen wie die Papadiken gefunden sind, so sind nur sehr vorsichtige Schlüsse von den späteren Formen aus möglich. Wenn aber Mr. Tillyard (Ztschr. d. IMG. XV, S. 33) der Bareia in der feinen Strich-Punkt-Notierung den Sinn einer fallenden Terz vindizieren will, so schafft er damit nur eine neue Schwierigkeit anstatt eine Klärung. Der Parallelismus von / und // mit \ und \\ wird damit vernichtet. Einstweilen bin ich auf diesem Gebiete nicht zu Konzessionen geneigt und glaube, daß meine Deutung eher der Wahrheit auf der Spur ist, als die Mr. Tillyard's.

Über eins ist wohl ein Zweifel nicht möglich, nämlich darüber, daß nur die Ausdehnung der Untersuchungen auf ein sehr großes Material wirklich verlässliche Resultate verheißt. Von allergrößter Wichtigkeit scheint mir eine weitausholende Prüfung der Frage zu sein, ob meine Erklärung der φθοραί sich als zutreffend erweist. Ist das der Fall, so wird vor allem ein Zweifel über die Struktur der Tonarten nicht länger möglich sein.

Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft

Erste Folge.

- Heft 1. Istel, Edgar, Jean-Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene »Pygmalion« M 1.50
Heft 2. Wolf, Johannes, Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia M 4.—
Heft 3. Körte, Oswald, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur M 5.—
Heft 4. Kroyer, Theodor, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals M 6.—
Heft 5. Nef, Karl, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang: Notenbeispiele in Auswahl M 5.—
Heft 6. Niemann, Walter, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts. M 6.—
Heft 7. Kuhn, Max, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (1535—1650) M 4.—
Heft 8. Schröder, Hermann, Die symmetrische Umkehrung in der Musik. Ein Beitrag zur Harmonie- und Kompositionslehre mit Hinweis auf die hier technisch notwendige Wiedereinführung antiker Tonarten im Stile moderner Harmonik M 5.—
Heft 9. Werner, Arno, Geschichte der Kantoreigesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen M 3.—

Zweite Folge.

- Heft 1. Einstein, Alfred, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert. M 3.—
Heft 2. Praetorius, Ernst, Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. M 4.—
Heft 3. Hess, Heinz, Die Opern Alessandro Stradellas M 2.50
Heft 4. Daffner, Hugo, Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart M 3.—
Heft 5. Fleury, Alexander, Über Choralrhythmus. Die ältesten Handschriften und die zwei Choralschulen. Übersetzt von Ludwig Bonvin M 2.—
Heft 6. Calmus, Georgy, Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller M 3.—
Heft 7. Prüfer, Arthur, Johann Hermann Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang: Schein's Stellung zur Instrumentalmusik M 3.—
Heft 8. Riesemann, Oskar von, Die Notationen des alt-russischen Kirchengesanges. M 5.—
Heft 9. Müller, Walther, Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist, mit einem themat. Verzeichnis M 5.—
Heft 10. Steglich, Rudolf, Die Quaestiones in Musica. Ein Choraltraktat des zentralen Mittelalters und ihr mutmaßlicher Verfasser Rudolf von St. Trond (1070—1138) M 5.—
Heft 11. Maurer, Julius, Anton Schweizer als dramatischer Komponist M 5.—
Heft 12. Siebeck, Robert, Johannes Schultz, Fürstlich Braunschweig-Lüneburgischer Organist in Dannenberg M 5.—
Heft 13. Staiger, Robert, Benedict von Watt M 3.—

Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen

Herausgegeben von Hermann Kretzschmar.

Bisher erschienen:

- Band I. **Schering, A.**, Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. VIII, 226 Seiten. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.
- Band II. **Leichtentritt, Hugo**, Geschichte der Motette. VIII, 453 Seiten. Geh. M. 8.—, geb. M. 9.50.
- Band III. **Schering, A.**, Geschichte des Oratoriums. VIII, 648 Seiten Text und XXXIX Seiten Notenanhang. Geh. M. 10.—, geb. M. 12.—.
- Band IV, 1. **Kretzschmar, H.**, Geschichte des Neuen deutschen Liedes. I. Teil. VIII, 354 Seiten. Geh. M. 7.50, geb. M. 9.—.
- Band V, 1. **Schmitz, Eugen**, Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts. I. Teil. VIII, 327 Seiten. Geh. M. 7.—, geb. M. 8.50.
- Band VIII, 1. **Wolf, Joh.**, Handbuch der Notationskunde. I. Teil. XII, 488 Seiten. Geh. M. 10.—, geb. M. 12.—.
- Band IX. **Botstiber, Hugo**, Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen. VIII, 274 Seiten. Geh. M. 6.—, geb. M. 7.50.
- Band X. **Schünemann, Georg**, Geschichte des Dirigierens. X, 360 Seiten. Geh. M. 8.—, geb. M. 10.50.
- Band XI, 1. **Wagner, P.**, Geschichte der Messe. I. Teil. VIII, 548 Seiten. Geh. M. 12.—, geb. M. 14.—.

In Vorbereitung befinden sich:

- Kretzschmar, Hermann**, Geschichte der Oper.
— Einführung in die Musikgeschichte.
— Geschichte des Neuen deutschen Liedes. II. Teil.
- Kroyer, Theodor**, Geschichte des Chorliedes.
- Münnich, Richard**, Geschichte der Passion.
- Nagel, Wilibald**, Geschichte der Klaviermusik.
- Nef, Karl**, Geschichte der Symphonie und Suite für Orchester.
- Riemann, Hugo**, Geschichte der Kammermusik und des Instrumentalduos.
- Schering, Arnold**, Geschichte der weltlichen Chorkantate.
- Schmitz Eugen**, Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts. II. Teil.
- Schneider, Max**, Aufführungspraxis der alten Musik.
- Schünemann, G.**, Geschichte der Orgelkomposition.
- Wagner, Peter**, Geschichte der Messe. II. Teil.
- Wolf, Johannes**, Geschichte der Psalmen und Hymnen.
— Handbuch der Notationskunde. II. Teil.

ORFEÓ CATALÀ
BIBLIOTECA

BARCELONA

Reg. 798 8°

Sig. 78(398)

Ric

17-VIII-C/4

HUGO RIEMANN

Studien zur Geschichte der Notenschrift

XVI, 316 Seiten 8°. Geheftet 9 M., geb. 10.50 M.

Entwicklung unserer Notenschrift.

22 Seiten 8°. Geheftet 1 M.

Die Byzantinische Notenschrift im 10. bis

15. Jahrhundert.

Paläographische Studie. Mit Übertragung von 70 Gesängen des Andreas von Kreta, Johannes Damascenus, Kosmas von Majuma, Johannes Monachus u. a. Mit 8 phototypischen Faksimiles aus Handschriften des 10.–13. Jahrhunderts. (1. Heft der „Studien zur Byzantinischen Musik.“) VIII, 98 Seiten 8°. Geheftet 5 M., in Leinwandband 6 M.

Neue Beiträge zur Lösung der Probleme der Byzantinischen Notenschrift

Eine Auseinandersetzung mit Mr. H. J. W. Tillyard. (2. Heft der „Studien zur Byzantinischen Musik.“) IV, 17 Seiten 8°. . Geheftet 75 Pf.

Handbuch der Musikgeschichte

Band I: Erster Teil. Die Musik des klassischen Altertums.

XVI, 258 Seiten 8°. Geheftet 5 M., in Leinwandband 6.50 M.

Band I: Zweiter Teil. Die Musik des Mittelalters (bis 1450).

IV, 374 Seiten 8°. Geheftet 9 M., in Leinwandband 10.50 M.

Band II: Erster Teil. Das Zeitalter der Renaissance (1300–1600).

VIII, 496 Seiten 8°. Geheftet 11 M., in Leinwandband 12.50 M.

Band II: Zweiter Teil. Das Generalbaß-Zeitalter. Die Monodie

des 17. Jahrhunderts und die Weltherrschaft der Italiener.

XX, 528 Seiten 8°. Geheftet 15 M., in Leinwandband 17 M.

Band II: Dritter Teil. Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts.

Die großen deutschen Meister.

XXXIV, 393 Seiten 8°. Geheftet 10 M., in Leinwandband 11.50 M.

Kleines Handbuch der Musikgeschichte

VI, 292 Seiten 8°. Geh. 4 M., in Schulband geb. 4.50 M., in Leinwand 5 M.

Musikalische Syntax.

Grundriß einer harmonischen Satzbildungslehre. XVI, 123 Seiten 8°. Geheftet 3 M., geb. 4 M.

System der musikalischen Rhythmik und

Metrik.

XII, 316 Seiten 8°. Geheftet 7.50 M., in Schulband 8.50 M.
in Leinwand gebunden 9 M.

I. Teil: Rhythmik: Lehre von der Motivbildung in gleichen und gemischten Werten. — II. Teil: Metrik: Lehre vom musikalischen Satzbau, mit 234 Notenbeispielen im Text.

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG