

## 1. DIE MUSIKLITURGISCHEN HANDSCHRIFTEN DES SUPPLEMENTUM GRAECUM

### 1.1 ÜBERBLICK ÜBER DIE CODICES

Im Supplementum graecum<sup>2</sup> der Österreichischen Nationalbibliothek befinden sich insgesamt achtzehn Musikhandschriften, die einen bedeutenden Bestand sowohl an byzantinischen als auch an postbyzantinischen liturgischen Gesängen darstellen.

Unter „Supplementum graecum“ werden all jene Handschriften zusammengefaßt, die nach 1690, dem Erscheinungsjahr des Kataloges von Daniel Nessel, erworben wurden<sup>3</sup>. Die Einteilung des griechischen Handschriftenbestandes der Hofbibliothek in fünf Gruppen, in Codices theologici, medici, iuridici, philosophici et philologici und historici, geht auf Sebastian Tengnagel (1573–1636) zurück. Der erste Druck der Kataloge erfolgte 1665 durch Petrus Lambeck (1628–1680) in den Commentarii de Augustissima Bibliotheca Caesarea Vindobonensi. Wurden die Handschriften vorerst noch nach ihrem Format (die niedrigsten Signaturen entsprechen den größten, die höchsten den kleinsten Bänden) sortiert, war dies für die Neuerwerbungen des Supplementum graecum nicht mehr zielführend; sie wurden nach dem Numerus currens erfaßt. Diese Ordnung des neuen Bestandes dürfte kurz nach der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert vorgenommen worden sein<sup>4</sup>.

Die Beschreibung des gesamten Supplementum graecum unternahm Herbert Hunger gemeinsam mit Christian Hannick<sup>5</sup> im Rahmen des sechsbändigen Gesamtkataloges der griechischen Handschriften der ÖNB. Eine erste Ordnung und Präsentation des Supplementum hatte Herbert Hunger bereits 1957 vorgenommen<sup>6</sup>.

Im Vergleich mit den Katalogen von Gregorios Stathis, Manoles Chatzegiakumes und Evgenij Gercman<sup>7</sup>, die ausschließlich Musikcodices umfassen und diese ausführlich beschreiben, beschränkt sich der *Katalog* von Hunger und Hannick nicht nur auf den musikalischen Bereich (insgesamt sind nach dem *Katalog* über zweihundert Handschriften erfaßt) und kann daher keine ausreichenden Informationen zu musikwissenschaftlichen Fragestellungen bringen.

Der gesamte musikalische Bestand einer Sammlung war somit bisher noch nicht Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung, wie auch die achtzehn Codices des Supplementum graecum noch nicht einzeln betrachtet wurden. In keinem der Kataloge wurde bis jetzt eine Typologie der Handschriften klar herausgearbeitet; der *Katalog* Hunger–Hannick beispielsweise beschränkt sich stets auf die Bezeichnung „Musikliturgische Sammelhandschrift“.

<sup>2</sup> H. HUNGER, Neubeschreibung der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. *Biblos* 1 (1952) 36 betont bereits 1952 die Bedeutung und Wichtigkeit der „noch unedierte Texte der byzantinischen und nachbyzantinischen Jahrhunderte“ im Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek. Siehe auch H. HUNGER, Bestand und Katalogisierung der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. Geschichte und Aufgabe. *Libri* 1 (1951) 351–361.

<sup>3</sup> HUNGER, Neubeschreibung 37; D. NESSEL, Catalogus sive recensio specialis omnium codicum manuseriptorum Graecorum. Wien und Nürnberg 1690.

<sup>4</sup> H. HUNGER, Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. Supplementum graecum. *Biblos* 15 (1957) 3 und DERS., Bestand und Katalogisierung 356f.

<sup>5</sup> H. HUNGER–CH. HANNICK, Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek IV. Wien 1994.

<sup>6</sup> HUNGER, Katalog 1957, 3: C. Høeg und J. Raasted gaben Hinweise zur Beschreibung der Musikhandschriften.

<sup>7</sup> GR. TH. STATHIS, Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Ἅγιον Ὄρος I–III. Athen 1975, 1976, 1993. M. K.

Den Eingangskapiteln dieser Arbeit soll daher ein detaillierter Überblick über die Handschriften und eine Gliederung sowohl nach Gattungen als auch nach zeitlichen Aspekten vorangestellt werden.

Die Codices des Supplementum graecum wurden nach keinem bestimmten systematischen Aspekt angekauft und datieren vom Beginn des 15. bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Mit Ausnahme einiger weniger Handschriften sind keine genauen Entstehungsdaten überliefert. Zwar finden sich zum Teil Datierungshinweise in einzelnen Abschnitten mancher Codices; allerdings lassen diese lediglich folgende ungefähre zeitliche Einordnung zu:

#### *2. Hälfte 15. Jahrhundert*

- Suppl. gr. 110 (Sticherarion)

#### *2. Hälfte 17. Jahrhundert*

- Suppl. gr. 100

#### *18. Jahrhundert*

- Suppl. gr. 160 (Anastasimatarion, Ende 18. Jhd.; vor 1796): Konstantinopel?
- Suppl. gr. 180
- Suppl. gr. 130 (*Katalog Hunger–Hannick*: Ende 18. Jhd.: 1. Schreiber ca. Mitte 18. Jhd.; beendet am 20. 9. 1776)
- Suppl. gr. 190 (Ende 18. Jahrhundert oder um 1800<sup>8</sup>)
- Suppl. gr. 118 (*Katalog Hunger–Hannick*: 1. Viertel 19. Jhd.; eher Ende 18. Jhd.; vor 1796): Konstantinopel?

#### *19. Jahrhundert*

- Suppl. gr. 152 (1. Viertel: Datum auf fol. 106r: 1825)
- Suppl. gr. 153 (1. Viertel: vor 1836): Kloster Iberon
- Suppl. gr. 163 (26. 9. 1821)
- Suppl. gr. 150 (1. Hälfte; 2. Band einer Anthologie)
- Suppl. gr. 151 (1. Hälfte)
- Suppl. gr. 156 (1. Hälfte)
- Suppl. gr. 157 (1. Hälfte)
- Suppl. gr. 158 (Doxastarion: 1. Hälfte)
- Suppl. gr. 159 (1. Hälfte)
- Suppl. gr. 161 (Anastasimatarion: 1. Hälfte)
- Suppl. gr. 162 (fol. 7r: 1840)

Eine genauere Datierung als oben angegeben ist nur schwer möglich<sup>9</sup>. In einigen der Handschriften finden sich (oft nicht näher zuordenbare) Jahreszahlen, in den übrigen können nur aufgrund der Komponisten Rückschlüsse gezogen werden. So kann beispielsweise das Datum, wann ein Melograph

CHATZEGIAKUMES, *Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας* (1453–1832). Athen 1975. E. GERCMAN, *Grečeskie muzikalnie rukopisi Peterburga I–II*. St. Petersburg 1996, 1999.

<sup>8</sup> CHR. HANNICK, *Cod. Suppl. gr. 190. JÖB* 17 (1968) 194.

<sup>9</sup> Auch die Untersuchung von Wasserzeichen erweist sich in diesem Fall als nicht zielführend bzw. irreführend. Wie im Katalog der griechischen Handschriften 116 angegeben, würde das Wasserzeichen den Codex Suppl. gr. 100 in das 15. Jahrhundert datieren, tatsächlich stammt die Handschrift aber aus dem 17. Jahrhundert.

Lampadarios bzw. Protopsaltes wurde, als Anhaltspunkt herangezogen werden. Bei den Codices aus dem 19. Jahrhundert ist dies u. a. Gregorios Lampadarios (ab 1811), der ab 1819 Protopsaltes war. In Suppl. gr. 151 wird er stets als Protopsaltes angeführt, ein Indiz, daß die Handschrift nach 1819/20 entstanden sein dürfte. Hingegen nennen ihn Suppl. gr. 153, 156, 157, 159 und 163 ausschließlich Lampadarios. Ob diese nun tatsächlich zwischen 1811 und 1819 verfaßt wurden, läßt sich nicht eindeutig verifizieren, da auch Suppl. gr. 162 Gregorios als Lampadarios bezeichnet, diese Handschrift aber das Datum 1840 trägt. Suppl. gr. 150 wiederum beinhaltet bereits Kompositionen von Churmuzios Chartophylax und könnte demnach aus der Zeit nach 1820 stammen.

Trotzdem läßt sich anhand obiger Aufzählung eine erste, wenn auch grobe Gliederung vornehmen: Der Schwerpunkt des Supplementum graecum liegt eindeutig auf der Zeit zwischen dem Ende des 18. und dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. So datieren fünf Handschriften aus dem 18. und insgesamt elf Handschriften aus dem 19. Jahrhundert. Lediglich die Codices Suppl. gr. 110 und 100 bilden eine eigene Einheit und müssen nicht nur in zeitlicher Hinsicht aus den Vergleichen ausgenommen und gesondert betrachtet werden.

Eine erste Einteilung muß aber auch die Notenschrift als bestimmendes Kriterium heranziehen: Laut dem *Katalog* Hunger–Hannick ist nur Suppl. gr. 110 der mittelbyzantinischen Notation zuzuordnen; die übrigen Codices verwenden spät- oder bereits neobyzantinische Notation:

#### *Mittelbyzantinische Notation*

Suppl. gr. 110

#### *Spätbyzantinische Notation*

Suppl. gr. 100, Suppl. gr. 118, Suppl. gr. 130, Suppl. gr. 160, Suppl. gr. 180, Suppl. gr. 190

#### *Neobyzantinische (chrysanthinische) Notation*

Suppl. gr. 150, Suppl. gr. 151, Suppl. gr. 152, Suppl. gr. 153, Suppl. gr. 156, Suppl. gr. 157, Suppl. gr. 158, Suppl. gr. 159, Suppl. gr. 161, Suppl. gr. 162, Suppl. gr. 163

Dies würde bedeuten, daß bereits allen Handschriften aus dem 19. Jahrhundert die reformierte Notenschrift zugrunde liegt, diese Codices also nach ca. 1814/20 entstanden sind. In Kapitel 1. 3 wird auf die Notation im Detail eingegangen – eine einzige Abweichung zum *Katalog* von Hunger–Hannick soll allerdings bereits hier vorweggenommen werden: Codex Suppl. gr. 118 wird im *Katalog* unter die Handschriften mit neobyzantinischer Notation gereiht. Allerdings zeigt ein direkter Vergleich, daß sich die Notenschrift nicht von der in Suppl. gr. 130, 160, 180 und 190 unterscheidet. Der im *Katalog* angesprochene „auffällige Wechsel der Notation zu dem reformierten System des Chrysanthos“<sup>10</sup> konnte nicht festgestellt werden. Daß Suppl. gr. 118 den knapp vor der Reform entstandenen Handschriften zuzuordnen ist, wird nicht nur durch einen Vergleich des Repertoires untermauert (siehe Kap. 1. 2), sondern auch durch den Schreiber Apostolos Konstas Chios, der Suppl. gr. 118 und 160 verfaßte und ein Anhänger der „alten Methode“ war<sup>11</sup> (siehe weiter unten).

Zu den Schreibern der einzelnen Handschriften finden sich ebenfalls nur wenige Anhaltspunkte. Aufgrund des Duktusvergleiches und der autographen Subscriptio lassen sich in Suppl. gr. 100 die fol. 1r bis 68r und 71r bis 75r dem als Katholiken geborenen Psalmen Stephanos von der Insel Chios zuschreiben (auf fol. 68v bis 69r ist eine andere Hand zu erkennen; fol. 69v bis 70v sind leer). Auf

<sup>10</sup> *Katalog* der griechischen Handschriften 271. Allerdings datiert HUNGER, *Katalog* 1957, 78, Suppl. gr. 118 noch ins 18. Jahrhundert, während im neuen *Katalog* „1. Viertel 19. Jahrhundert“ angegeben ist.

<sup>11</sup> TH. K. APOSTOLOPOULOS, 'Ο Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος καὶ ἡ Συμβολὴ του στὴν Θεωρία τῆς Μουσικῆς Τέχνης. Athen 2002, 40: „Ὁ ἴδιος [ὁ Ἀπόστολος Κώνστας] ὑποστήριξε θερμὰ τὴν παλαιότερη Μέθοδο ἢ τουλάχιστον τὴν ἐξήγηση τοῦ δικοῦ του τύπου, τὴν ὁποία θεωροῦσε ὁμαλὴ συνέχεια τῆς προηγούμενης παράδοσης.“

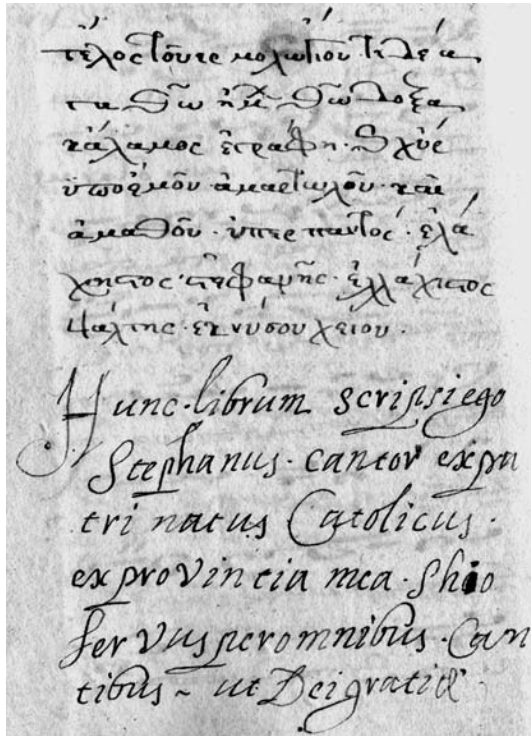
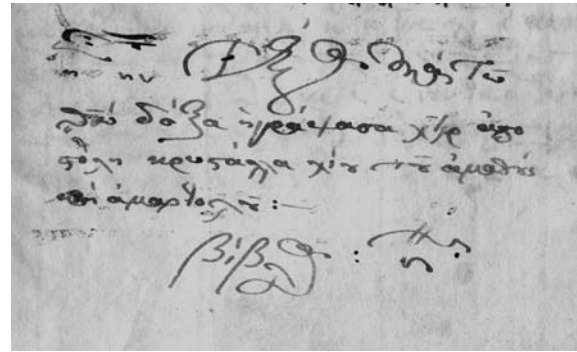
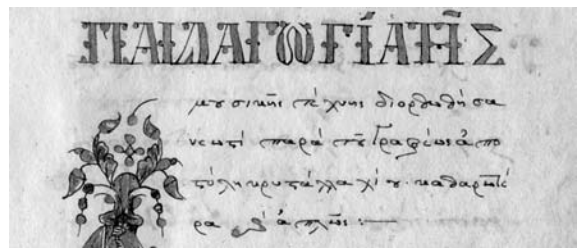
Abb. 1: Cod. Suppl. gr. 100, 64<sup>v</sup>Abb. 2 (rechts): Cod. Suppl. gr. 118, 137<sup>r</sup>Abb. 3: Cod. Suppl. gr. 160, 1<sup>r</sup>

Abb. 1

fol. 64<sup>v</sup> ist aus dem Jahr 1691 folgende Subscriptio vermerkt (in Originalorthographie): „τέλος τοῦ ερμολογίου τε δέ αγαθῶ ἡμ(ῶν) Θε(ε)ῷ δόξα. κάλαμος ἐγράφη (καὶ) χῦρ υπο ἔμου ἀμαρτωλοῦ καὶ ἀμαθοῦ ὑπερ πάντος ἐλάχιστος στέφανης, ἐλλάχιστος ψάλτης ἐκ νύσου Χεῖου.“<sup>12</sup> Hingegen sind in Suppl. gr. 110 keine Schreiber genannt. Der Codex weist allerdings laut dem *Katalog* drei verschiedene Schreiber und fünf weitere Ergänzungshände auf<sup>13</sup>.

Abb. 2

Der ebenfalls aus Chios stammende Apostolos Konstas Chios (1767?–1840), der Schreiber der Codices Suppl. gr. 118 und 160<sup>14</sup>, ist als einziger gut belegt. Die Subscriptio auf fol. 137<sup>r</sup> in Suppl. gr. 118 lautet in Originalorthographie: „τέλος καὶ τῷ Θεῷ δόξα· ἡ γράψασα χεὶρ Ἀποστόλης Κρυστάλλα Χίου τοῦ ἀμαθοῦ καὶ ἀμαρτωλοῦ· βίβλος [ὀκτώηχος]“. In Suppl. gr. 160 nennt sich Apostolos Konstas ebenfalls selbst am Beginn der *Paradise* (fol. 1<sup>r</sup>): „Παιδαγωγία τῆς μουσικῆς τέχνης διορθωθεῖσα νεωστὶ παρὰ τοῦ γραφέως Ἀποστόλης Κρυστάλλα Χίου καθαρωτέρα καὶ ἀπλῶς“.

Abb. 3

Es handelt sich hier um den bekannten Schreiber Apostolos Konstas oder Konstallas<sup>15</sup>, „Sohn des Ioannes Hiereus Konstas aus Chios“, dessen Vater Katholik war<sup>16</sup>. Für Konstas finden sich verschiedene Namensvarianten, die von Krystallas über Krustallas bis Konstallas reichen. In seinem ersten datierten Codex, Hierosol. 108 aus dem Jahr 1791, bezeichnet er sich selbst als „ἀμαρτωλὸς Ἀποστόλης Κρυστάλλας Χίος“. Den Nachnamen „Krystallas“, vermutet Apostolopoulos, dürfte Konstas

<sup>12</sup> Unter dem griechischen Text der Subscriptio steht ein lateinisches Pendant (in Originalorthographie): „Hunc librum scripsi ego Stephanus. cantor ex patri natus Catholicus ex provincia me Shio servus per omnibus cantibus – ut Dei gratia“.

<sup>13</sup> *Katalog der griechischen Handschriften* 175f.

<sup>14</sup> *Katalog der griechischen Handschriften* 271 stellt „Duktusschwankungen gegenüber Suppl. gr. 118“ fest.

<sup>15</sup> Wie K. A. PSACHOS, *Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*. Ndr. Athen 1978, 86, A. 51 angibt, nennt sich Konstas in einem Autograph von 1804 (*Heirmologion* Nr. 1495 aus der Bibliothek des Pythagoras-Gymnasiums auf Samos) selbst „Konstalas“. G. PARADOPULOS, *Συμβολαὶ εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς παρ’ ἡμῖν Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*. Athen 1890, 338f.

<sup>16</sup> GR. TH. STATHIS, *Ἡ Ἐξήγησις τῆς Παλαιᾶς Βυζαντινῆς Σημειογραφίας*. Athen 1998, 25.

lediglich in frühen Jahren, in Handschriften ab ca. 1796 jedoch nicht mehr verwendet haben<sup>17</sup>. Dies könnte auch als Datierungshinweis für Suppl. gr. 118 und 160 dienen, die daher noch vor dem Jahr 1800 einzuordnen wären<sup>18</sup>. Darauf weist auch das Adjektiv „ἀμαρτωλός“ hin, das Konstas ebenfalls nach 1800 nicht mehr verwendete. Die Form „Konstas“ ist ab 1794 (wie in Codex I. M. Machairas 13 aus dem Kloster Machairas auf Zypern) belegt. So änderte er auch seinen Vornamen „Apostoles“ ab ca. 1796 zu „Apostolos“<sup>19</sup> – ein weiteres Indiz für die Datierung der beiden Supplementum-Handschriften ins ausgehende 18. Jahrhundert, da er sich hier noch als „Apostoles“ bezeichnet. Den Namen „Apostolos Konstas“ dürfte er dann selbst bevorzugt haben<sup>20</sup>.

Konstas' Tätigkeit als Schreiber und Melode dauerte fast fünfzig Jahre und datiert in die Zeit von 1790 bis zu seinem Tod 1840<sup>21</sup>. Als Geburtsdatum wird das Jahr 1767 angenommen, da Konstas im Codex der Athener Nationalbibliothek EBE 1867 (aus dem Jahr 1820) auf fol. 95r schreibt: „[...] παιδευόμενος ἕως τριάκοντα τρεῖς χρόνους ἕως νὰ κάμω τοὺς μαθητὰς νὰ ἀξιῶνονται τῆς αὐτῆς χάριτος ἕως εἰς διάστημα δεκαοχτῶ μηνῶν [...] ἐξ ἰδίων μου κόπων εἰς κερπήτῃ χάνη.“ Obwohl Konstas immer seine Herkunft aus Chios betonte, scheint er nie dort gelebt zu haben. Gemäß seinen eigenen Angaben in mehreren Handschriften wirkte er hauptsächlich in Konstantinopel<sup>22</sup> im Bezirk Kerpitz Chani, wo auch seine Gesangsschule (siehe unten) ihren Sitz gehabt haben dürfte<sup>23</sup>. Dies belegt u. a. die Subscriptio in einer aus dem Kloster Taxiarchon/Aigio 5 stammenden Handschrift sowie der ausführliche Hinweis in einem Codex der Patriarchatsbibliothek in Konstantinopel, wo Konstas auf fol. 428r vermerkt (in Originalorthographie): „τέλος κ(αί) τῷ Θεῷ δόξα. ἐγράφη δὲ παρεμοῦ ἀποστόλου τοῦ | πύκλιν κῶνστα χίου· ἐν ἔτη σωτηρίῳ αἰῶα (1811) | κατὰ μῆνα ἰούνιον· ἐν Κωνσταντίν(ου) | πόλει ἐν τῇ λεοφόρῳ εἰς κερπίτῃ χάνη.“<sup>24</sup>

Am Patriarchat, wo Konstas' Vater als Nomophylakas<sup>25</sup> tätig war, zählt vor allem Petros Protopsaltes Byzantios (Mitte 18. Jhd.–1808) zu den Lehrern, die Konstas in der alten Methode, wie sie vor der Reform üblich war, unterwies. Daß Konstas darüber hinaus ein Schüler von Georgios aus Kreta (?–1815) war, wie Papadopulos angibt<sup>26</sup>, dürfte auf einem Irrtum beruhen, da Georgios zwar auf Chios tätig war, Konstas jedoch in Konstantinopel lebte. Konstas war allerdings nicht nur mit der Tradition der byzantinischen, sondern auch mit jener der arabisch-persischen Musik vertraut. So beherrschte er das Panduri (eine Art Laute), das er auch zum Unterrichten der Tonleitern heranzog<sup>27</sup>. Desgleichen verwendete er, wie auch Chrysanthos von Madytos (1770–1843; siehe Kap. 2. 3. 2), die arabisch-persische Terminologie.

Apostolos Konstas war nicht nur als Schreiber tätig (bis jetzt konnten ihm 120 Handschriften zugeordnet werden, vermutlich dürfte sein Werk aber noch umfangreicher sein<sup>28</sup>), sondern auch als

<sup>17</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 36.

<sup>18</sup> Vgl. auch mit der Abbildung aus dem Codex des Klosters Taxiarchon von 1811 in CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας I Tafel XXXII.

<sup>19</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 37.

<sup>20</sup> Wie APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 37 anführt, finden sich auch heute noch die Namen Konstas und Konstal(l)as auf der Insel Chios.

<sup>21</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 39: Konstas' letzter datierter Codex (Iberon 452) stammt aus dem Jahr 1835.

<sup>22</sup> CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 216: Die Handschrift, eine Anthologie, stammt aus dem Jahr 1811; die Subscriptio lautet in Originalorthographie: „[...] ἔγραψα δὲ ἐγὼ ὁ ταπεινότερος πάντων ἀνθρώπων | ἀπόστολος Κώνστας ἐκνήσου χίου ἐν Κωνσταντίνου | πόλι, δυνάμει τῶν ταξιαρχῶν [...].“

<sup>23</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 38.

<sup>24</sup> CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 216 und 219.

<sup>25</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 39.

<sup>26</sup> PAPADOPULOS, Συμβολαί 317, 339.

<sup>27</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 41, PAPADOPULOS, Συμβολαί 339.

<sup>28</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 47; siehe auch CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 198–201, der Codices u. a. aus dem Machairas-Kloster auf Zypern, den Athos-Klöstern Vatopedi, Chilandar, Panteleimonos, Docheiariu, Kutlumusiu, Hagios Paulos, Karakallu, weiters aus dem Kloster Leimonos auf Lesbos, Kloster Kosinitsa und Kloster Taxiarchon in Aigio sowie aus verschiedenen Archiven in Konstantinopel, auf Zypern und Korfu anführt. STATHIS, Ἐξήγησις 25 erwähnt die erstaunliche Geschwindigkeit, mit der Konstas offenbar Hand-

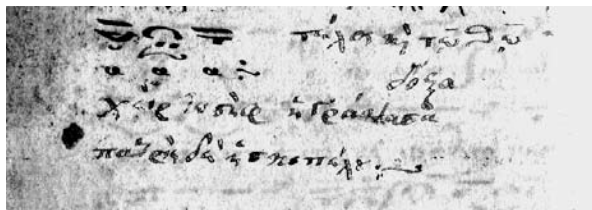


Abb. 4: Cod. Suppl. gr. 130, p. 628

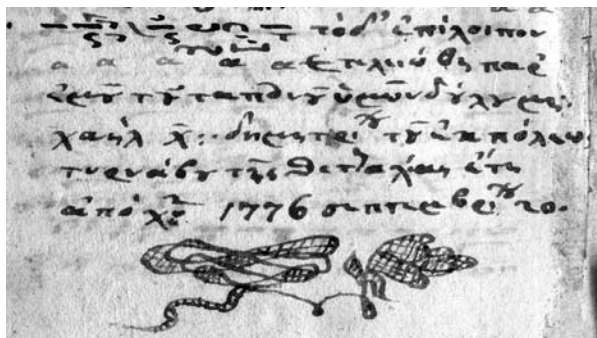


Abb. 5: Cod. Suppl. gr. 130, p. 746

Melode und „Theoretiker der alten Methode“, die er zu erklären und zu analysieren versuchte<sup>29</sup>. 1800, also bereits 14 Jahre vor der Reform der „Drei Lehrer“, verfaßte er eine Theorie oder Grammatik über die Tradition und Technik der byzantinischen Musik („Θεωρητικὸν τῆς μουσικῆς τέχνης τῆς κοινῆς παραδώσεως καὶ τεχνολογίας, τῆς περιεχοῦσης κατ’ ἀκριβείαν πᾶσαν τέχνην καὶ ἐνέργειαν τῶν φωνῶν, ἐν συντόμῳ τρόπῳ“)<sup>30</sup>. Dieses Theoretikon dürfte für die Schüler seiner im selben Jahr eröffneten Gesangsschule in Konstantinopel gedacht gewesen sein<sup>31</sup>.

Bis 1820 schrieb Konstas seine Theorie weitere acht Mal ab, ohne deren Inhalt zu verändern (sechs Autographe sind davon heute noch erhalten<sup>32</sup>); eine interessante Tatsache, da ja bereits 1814 die neue Methode Chrysanthos von Madytos’ vom Patriarchat bestätigt worden war. Konstas jedoch richtete sich nicht nach der Reform der „Drei Lehrer“, sondern fuhr fort, seine eigene Methode zu verwenden (siehe Kap. 3. 4)<sup>33</sup>.

schriften verfaßte (26, A. 1): Im Codex Panteleimonos 1013 aus dem Jahr 1805 etwa schreibt Konstas auf fol. 254 (in Originalorthographie): „[...] ἐγράφη δὲ ἡ παροῦσα βίβλος θεῖα δυνάμει παρ’ ἐμοῦ, τοῦ ἁμαρτωλοῦ Ἀποστόλου τοῦ πίκλην Κώνστα Χίου’ ἐν ἔτη ,αωε’ κατὰ μῆνα Ἰούνιον ἐν Κωνσταντινουπόλει, εἰς χωρίον αὐτῆς Μπαισικτᾶσι δι’ ἡμερῶν ἑννέα.“ Für das insgesamt 254 folia umfassende Doxastarion benötigte Konstas insgesamt neun Tage.

<sup>29</sup> CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 202; STATHIS, Ἐξήγησις 26; Siehe auch K. ROMANOU, A new Approach to the Work of Chrysanthos of Madytos: The New Method of Musical Notation in the Greek Church and the Μέγα θεωρητικὸν τῆς Μουσικῆς. SEC 5 (1990) 91f., die Konstas zitiert (nach Γραμματικὴ Κωνστώλα, Korae Library, Chios, MS 194 fol. 45v): „The Greek musician, Constalás, was exasperated with the whole situation [d. h. that the significance of the Byzantine notation was almost forgotten]: ‘What is the right thing’, he asked, ‘Is it proper for both teachers and students of this art, after so many years of endeavour, to end in finding themselves in the middle of a vast sea, not knowing where they are?’“

<sup>30</sup> Über Konstas „Grammatik“ im Detail siehe die Kapitel 1. 4. 2 und 2. 4; STATHIS, Ἐξήγησις 24, A. 1 und 28; APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 83: Als das erste datierte Autograph dieser Abhandlung von Konstas wird der heute verlorene Codex 46 des Zografeio-Gymnasiums in Konstantinopel angesehen. Dies gibt Konstas auch selbst in Codex Kutlumusiu 450 an.

<sup>31</sup> A. LINGAS, Apostolos Konstas of Chios. NGroneD 13 (2001) 786: „A member of the conservative faction led by Jakobos Peloponnesios, Konstas sought to defend the received tradition through systematized instruction in performing practice, by which he claimed to reduce the training of a cantor to 18 months.“ APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 40.

<sup>32</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 83: Von den sechs erhaltenen Codices bringt der aus der Sammlung von Simon Karas das Theoretikon in türkischer Übersetzung.

<sup>33</sup> STATHIS, Ἐξήγησις 31.



überein. Zieht man außerdem die Übereinstimmungen in Inhalt und Repertoire der beiden Codices (siehe Kap. 1. 2) in Betracht, könnte Suppl. gr. 190 durchaus diesem Schreiber zugeordnet werden.

Zu den anderen, in den Handschriften des Supplementum graecum erwähnten Schreibern, gibt es im Gegensatz zu Apostolos Konstas kaum Informationen. Suppl. gr. 162 nennt einen Konstantinos Logothetes (Subscriptio auf fol. 7r: „,αωμ' και αὔτη ἐμοῦ ιδιόγραφος λογοθέτου Κωνσταντίνου“; fol. 23r ebenfalls: „1840 λογοθέτου Κωνσταντίνου“). Suppl. gr. 163 führt ebenfalls einen Konstantinos an (der sich selbst „Logothetes“ nennt: fol. 2r „Καὶ τόδε Κωνσταντίνου λογοθέτου κτήμα ιδιόγραφον“). In einer Subscriptio am Ende des Codex auf fol. 189r bezeichnet er sich selbst als Konstantinos Kalliupolites (laut *Katalog* also aus Gallipoli/Otranto stammend), der am 26. September 1821 sein Werk beendete: „Καὶ τόδε ὑπάρχει ἐμοῦ Κωνσταντίνου ταβουλλαρίου Καλλιουπολίτου καὶ γέγραπται δι' ἐμῆς ἀναξίας χειρός· ἔλαβε δὲ τέλος κατὰ τὸ ,αωκα' ἔτος σεπτεμβρίου κς'.“ Dem Schriftduktus nach handelt es sich hier um den gleichen Schreiber wie in Suppl. gr. 162<sup>35</sup>; mehr ist über diesen Schreiber bislang nicht bekannt.

Abb. 6

Abb. 7

Abb. 8

Abb. 9

In den restlichen Codices finden sich keine Namen von Schreibern, so daß die Mehrheit anonym bleiben muß: Suppl. gr. 150, 151, 152, 153, 156, 157 (zwei verschiedene Hände: die erste findet sich auf den fol. 1r–39v sowie 81r–179r, die zweite auf den fol. 40r–80v), weiters Suppl. gr. 158 und 159 (zwei Schreiber: der erste schrieb die fol. 1r–24v und 51r–76v, der zweite die fol. 25r–50v sowie die fol. 77r–91v), Suppl. gr. 161 (alles in schwarzer Tinte, auch die Ausdruckszeichen, die sonst mit roter Tinte geschrieben werden) und Suppl. gr. 180 (Ergänzungshände: 143v–146v und 147r).

Auch zu Herkunft, Vorbesitzern und Ankauf der einzelnen Codices des Supplementum graecum gibt es nur wenige Hinweise. Finden sich im 18. Jahrhundert in verschiedenen Handschriften noch vorwiegend Dedikationen an den Kaiser, Erwerbungen im Rahmen ganzer Bibliotheken, wodurch der Hofbibliothek durch die Auflösung der alten Universitätsbibliothek 1756 und der Wiener Stadtbibliothek 1780 Handschriftenbestände zuzugingen, stammen die Neuerwerbungen aus dem 19. und 20. Jahrhundert vorwiegend aus Antiquariaten, einzelnen Schenkungen und Auktionen<sup>36</sup>.

Letzteres trifft vorwiegend auf die hier besprochenen musikliturgischen Bücher zu, so daß es heute fast unmöglich ist, Informationen zum Ankauf, Hintergrund sowie den ursprünglichen Verwendungszweck der Handschriften noch nachzuvollziehen. Anbei soll jedoch der Vollständigkeit halber ein kurzer Überblick gegeben werden.

Genauere Angaben liefert Suppl. gr. 100: Auf fol. 65v (52v und 69v) vermerkt sich ein Bladulas Grammatikos im Jahr 1691 als Vorbesitzer. Die Vor- und Nachsatzblätter der Handschrift wurden für chronikartige Notizen verwendet, wobei zwei Datierungen ebenfalls auf das 17. Jahrhundert hindeuten. Aus dem Besitz des Prinzen Eugen von Savoyen kam der Codex 1738 in den Bestand der Hofbibliothek<sup>37</sup>. Lediglich zwei Eintragungen anonymen Vorbesitzer weist Suppl. gr. 110 auf fol. 334r auf, wobei die zweite, mit 21. August 1646 datiert, einen Papas Marmaras anführt.

In Suppl. gr. 118 wird auf den fol. 1r und 138v ein Basileios Perdikkas aus Kleisura/Makedonia als Vorbesitzer genannt (in Originalorthographie: 1r: „ἐκ τῶν τοῦ Βασιλείου καὶ τόδε“ und 138v:



Abb. 10: Suppl. gr. 150, f. 1r

<sup>34</sup> Die Schrift des „Φῶς ἰλαρόν“ ist mit der auf den fol. 629–746 ident. Darüber hinaus ist die Tinte deutlich blasser als jene, die Joseph aus Skopelos verwendet.

<sup>35</sup> HUNGER, Katalog 1957, 100f., gibt für beide Handschriften Konstantinos Logothetes an.

<sup>36</sup> Siehe dazu M. ROLAND, Die Handschriften der alten Wiener Stadtbibliothek in der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien 1999 (Publikationen aus der Stadt- und Landesbibliothek 4); HUNGER, Katalog 1957, 3.

<sup>37</sup> O. MAZAL, Die griechischen Handschriften aus der Sammlung des Prinzen Eugen von Savoyen, in: Byzanz, Islam, Abendland. Beiträge zur Geschichte und Kultur des Mittelalters, ed. O. MAZAL. Wien 1995, 143: „Im Jahre 1691 besaß



„Καὶ τόδε ὑπάρχει τοῦ Βασιλείου Πέρδικκα ἐκ τῆς Κλεισσοῦρας τῆς Μακεδονίας“). Der Ankauf dieser Handschrift wurde, wie auf der ersten, unnummerierten Seite vermerkt ist, „mit Sitzungsbeschluss vom 21. 1. [18]71 von [dem Wiener Antiquar]<sup>38</sup> Max Goldschmid [...] am 31. Okt.“ genehmigt.

In Suppl. gr. 130 finden sich im unteren Freirand nur die nicht weiter identifizierbaren Initialen „IH“; Suppl. gr. 150 gibt als Vorbesitzer einen Κο[n]stantin Klose an (Supralibros auf dem Rückendeckel: „ΚΩ[N]ΣΤΑΤΗΝ ΚΛΟΣΕ ΤΩΜ 17“).

Abb. 10

Der Vorbesitzer von Suppl. gr. 153 war, wie auf fol. 1r ausgewiesen, ein Paskalis (Tabularios) und dessen Sohn Athanasios, die dem Kloster Iberon ein Dedikationsexemplar widmen (in Originalorthographie): „Το παρών βιβλίον του ἀήμιστου Πασκάλι ταβουλαρίου καὶ τα του υ(?)ίου αὐτοῦ Αθανασίου τω ὀπίω ἀφιερῶται του στρατιγάσι (?) ταβουλαρίου εἰς (?) τὴν σεβασμιαν μονὴν των Ἰβηρῶν εἰς μιμῶσινω αὐτοῦ τα και τού γυναιόν (?) αὐτοῦ.“ Der Codex blieb bis zum nicht datierten Ankauf durch die Österreichische Nationalbibliothek im Kloster Iberon, wechselte aber 1863 den Besitzer, der sich auf fol. 1v als Zacharias, Priestermonch des Iberonklosters („Τὸ παρὸν ὑπάρχει κάμου Ζαχαρίου ἱερομονάχου Ἰβηρίτου 1863“) bezeichnet<sup>39</sup>.

Auch die Handschriften Suppl. gr. 156 und Suppl. gr. 157 geben nur unzureichende Auskünfte über ihre Vorbesitzer. Bei ersterem steht auf fol. 120v der Name Dimitris Popović, im zweiten ist auf fol. 63r der Stempel eines griechischen Photographen (J. D. Kuriotis) erhalten. Ähnlich auch in Suppl. gr. 159, wo sich auf fol. Iv der Vorbesitzer als ein Xenophon tou Michaeliu ausweist („καὶ τόδε σὺν τοῖς ἄλλοις Ξενοφῶντος τοῦ Μιχαηλίου“) und in Suppl. gr. 190, wo auf fol. 5v ein Menas Georgiu (Μήνας Γεωργίου) seinen Namen hinterlassen hat. Angekauft wurde dieser Codex 1967 aus einem nicht näher bezeichneten Antiquariat.<sup>40</sup>

Die Handschriften Suppl. gr. 150, 151, 152, 153<sup>41</sup>, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162 und 163 wurden zwischen 1929 und 1933 von dem Orientalisten und Sammler Oskar Rescher (1883–1972)<sup>42</sup> gekauft. Die Ankäufe Reschers, der ein bedeutender Sammler orientalischer und griechischer Handschriften war, sind von großem Interesse. Leider gibt es kaum Hinweise zum Procedere des Ankaufs, noch wie und vor allem wo Rescher in den Besitz der Codices gekommen sein könnte<sup>43</sup>. Da Rescher lange Zeit in Konstantinopel tätig war, kann lediglich die (nicht gesicherte) Vermutung angestellt werden, daß er einige der Handschriften dort erworben hat.

Laut dem *Katalog* Hunger–Hannick wurde Suppl. gr. 180 von einem „Jos. Fekete“<sup>44</sup> im Mai 1948 für die Österreichische Nationalbibliothek erworben. Dabei handelt es sich um den ungarischen

---

ein Bladulas Grammatikos die Handschrift, die im 18. Jahrhundert in der Bibliothek des Prinzen Eugen aufscheint.“ *Katalog der griechischen Handschriften* 176.

<sup>38</sup> HUNGER, *Katalog* 1957, 78.

<sup>39</sup> Auf der Innenseite des Rückendeckels finden sich Vermerke, die nichts mit dem Inhalt des Codex zu tun haben, aber Jahreszahlen anführen („1836 μαιου 27 ἡμέρα τετράδι ἤλθεν ὁ ρεσπὲν ἐφέντης καὶ ἔγραψε ἐμπέλια χωράφια [...]“). Demnach könnte ein Entstehungsdatum vor 1836 angenommen werden.

<sup>40</sup> HANNICK, *Cod. Suppl. gr.* 190, 195.

<sup>41</sup> Siehe HUNGER, *Katalog* 1957, 96, im neuen *Katalog* ist dies nicht angeführt.

<sup>42</sup> Details zu Oskar Rescher (nach: R. QUIRING-ZOCHE, *DIE HANDSCHRIFTEN DER SAMMLUNG OSKAR RESCHER IN DER STAATSBIBLIOTHEK ZU BERLIN-PREUSSISCHER KULTURBESITZ III*. Stuttgart 1994): Der Orientalist Oskar Rescher verstarb 1972 in Istanbul. Die Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin erwarb aus seinem Nachlaß 1974 arabische Handschriften, die alle aus dem Gebiet der heutigen Türkei oder des ehemals türkisch beherrschten Balkans stammen und zu fast einem Drittel im 19. Jahrhundert verfaßt wurden.

<sup>43</sup> In den Überblickswerken und Festschriften zur Österreichischen Nationalbibliothek finden sich nur wenige, lapidare Sätze zu Rescher. Siehe etwa O. BRECHLER, *Die Handschriftensammlung*, in: *Die Österreichische Nationalbibliothek. Festschrift herausgegeben zum 25jährigen Dienstjubiläum des Generaldirektors Univ.-Prof. Dr. Josef BICK*, ed. J. STUMMVOLL. Wien 1948, 115f.: „Vom Jahre 1923 bis heute hat Generaldirektor Bick die Erwerbung einer großen Zahl von Handschriften, Autographen und Inkunabeln angeregt und bewilligt [...] Immerhin seien zunächst an wichtigen Erwerbungen der Handschriftensammlung, die größere Komplexe darstellen, hervorgehoben: [...] 2. Käufe von Dr. O. Rescher, Konstantinopel, in den Jahren 1927–1936, ungefähr 550 russische, arabische und türkische Handschriften [...]“ Die byzantinischen musikliturgischen Bücher sind darunter nicht einmal erwähnt. Auf S. 117 wird aufgelistet, daß in den Jahren 1923–1947 insgesamt 34 griechische Handschriften erworben wurden.

<sup>44</sup> *Katalog der griechischen Handschriften* 317.

Turkologen und Osmanisten Lajos Fekete (1891–1969). Wie im Fall Reschers ist auch zu Fekete, der u. a. der Begründer der osmanisch-türkischen Diplomatik war, im Bezug auf die Österreichische Nationalbibliothek nichts bekannt, noch wird er in der Geschichte der Bibliothek erwähnt. Es ist anzunehmen, daß Fekete im Zuge seiner Studien in der Türkei die Handschrift kaufte.

Über den Verwendungszweck der einzelnen Handschriften herrscht ebenfalls Unklarheit. Auffallend ist das kleine Format der Ende des 18. Jahrhunderts entstandenen Codices<sup>45</sup> Suppl. gr. 130 (145 × 90/95 mm), Suppl. gr. 180 (140 × 100 mm), Suppl. gr. 190 (154 × 105 mm), Suppl. gr. 118 (165 × 110 mm) und Suppl. gr. 160 (177 × 115 mm). Diese Tatsache sowie die Ansammlung verschiedener Gesänge, die sich nicht in eine der Kategorien für Kompositionssammlungen einordnen lassen (siehe Kap. 1. 2), scheinen daraufhinzudeuten, daß sie nicht für die Liturgie, sondern für die persönliche Vorbereitung eines Psaltes verwendet wurden<sup>46</sup>. Die in einigen Handschriften mit anderer Hand ausgebesserten und eingefügten Stellen lassen möglicherweise ebenfalls auf einen privaten Gebrauch, beispielsweise zu Übungszwecken eines Protopsaltes und/oder Chorleiters (als ein für einen Chor zusammengefaßtes Repertoire), schließen.

Aber auch die etwas größeren Bücher vom Beginn des 19. Jahrhunderts dürften zum Privat- oder Studiengebrauch bestimmt gewesen sein. Darauf deutet vor allem das Repertoire hin: Zumeist handelt es sich um Anthologien verschiedener Gesänge bzw. um Sammlungen einer bestimmten Gattung (etwa von Cherubika oder Koinonika), aus denen je nach Bedarf einzelne Stücke ausgewählt werden konnten.

Zusammenfassend sehen die Informationen zu den musikliturgischen Büchern des Supplementum graecum folgendermaßen aus:

|                       | <i>Datierung</i>              | <i>Notenschrift</i> | <i>Schreiber</i>       | <i>Vorbesitzer/<br/>Ankauf</i>  | <i>Format (mm)</i> |
|-----------------------|-------------------------------|---------------------|------------------------|---|--------------------|
| <i>Suppl. gr. 100</i> | 2. Hälfte<br>17. Jhd.         | spätbyz.            | Stephanos<br>aus Chios | Bladulas<br>Grammatikos,<br>Prinz Eugen<br>/ 1738<br>Hofbibliothek        | 157 × 105          |
| <i>Suppl. gr. 110</i> | 2. Hälfte<br>15. Jhd.         | mittelbyz.          | /                      | 1646 Papas<br>Marmaras  | 205 × 135          |
| <i>Suppl. gr. 118</i> | Ende 18.<br>Jhd., vor<br>1796 | spätbyz.            | A. Konstas             | Basileios<br>Perdikkas<br>Kleisura/<br>Makedonia/M.<br>Goldschmid<br>1871 | 165 × 110          |

<sup>45</sup> Handschriften in der Athener Nationalbibliothek, die aus dem 17./18. Jahrhundert stammen, weisen ein ähnlich kleines Format auf.

<sup>46</sup> Wie in Kap. 1. 2 beschrieben wird, entsprechen einige der Handschriften der sog. „Anthologie der Papadike“ („Ανθολογία της Παπαδικής“), was ebenso auf die Verwendung eines Psaltes schließen läßt.

|                       | <i>Datierung</i>                   | <i>Notenschrift</i> | <i>Schreiber</i>                          | <i>Vorbesitzer/<br/>Ankauf</i>                                 | <i>Format (mm)</i> |
|-----------------------|------------------------------------|---------------------|---|--|--------------------|
| <i>Suppl. gr. 130</i> | ca. Mitte 18. Jhd. und 20. 9. 1776 | spätbyz.            | Joseph aus Skopelos, Michael aus Tyrnabos | „IH“   | 145 × 90/95        |
| <i>Suppl. gr. 150</i> | 1. Hälfte 19. Jhd.                 | neobyz.             | /   | Ko[n]stantin Klose/<br>Ankauf: O. Rescher                      | 233 × 170          |
| <i>Suppl. gr. 151</i> | 1. Hälfte 19. Jhd.                 | neobyz.             | /   | Ankauf: O. Rescher   | 170 × 110          |
| <i>Suppl. gr. 152</i> | 1825                               | neobyz.             | /   | Ankauf: O. Rescher   | 165 × 110          |
| <i>Suppl. gr. 153</i> | 1. Viertel 19. Jhd.: vor 1836      | neobyz.             | /   | Paskalis Tabularios, Athanasios, Kloster Iberon/<br>O. Rescher | 225 × 155          |
| <i>Suppl. gr. 156</i> | 1. Hälfte 19. Jhd.                 | neobyz.             | /   | Ankauf: O. Rescher   | 225 × 150/155      |
| <i>Suppl. gr. 157</i> | 1. Hälfte 19. Jhd.                 | neobyz.             | /   | Ankauf: O. Rescher   | 215 × 150          |
| <i>Suppl. gr. 158</i> | 1. Hälfte 19. Jhd.                 | neobyz.             | /   | Ankauf: O. Rescher   | 235 × 169          |
| <i>Suppl. gr. 159</i> | 1. Hälfte 19. Jhd.                 | neobyz.             | /   | Ankauf: O. Rescher   | 203 × 130          |
| <i>Suppl. gr. 160</i> | Ende 18. Jhd., vor 1796            | spätbyz.            | A. Konstas                                | Ankauf: O. Rescher   | 177 × 115          |
| <i>Suppl. gr. 161</i> | 1. Hälfte 19. Jhd.                 | neobyz.             | /   | Ankauf: O. Rescher   | 171 × 115          |
| <i>Suppl. gr. 162</i> | 1840 ?                             | neobyz.             | K. Logothetes                             | Ankauf: O. Rescher   | 220 × 150/155      |

|                       | <i>Datierung</i> | <i>Notenschrift</i> | <i>Schreiber</i>         | <i>Vorbesitzer/<br/>Ankauf</i>   | <i>Format (mm)</i> |
|-----------------------|------------------|---------------------|--------------------------|----------------------------------|--------------------|
| <i>Suppl. gr. 163</i> | 26. 9. 1821      | neobyz.             | K.<br>Logothetes         | Ankauf: O.<br>Rescher            | 168 × 122          |
| <i>Suppl. gr. 180</i> | 18. Jhd.         | spätbyz.            | /                        | Ankauf: L.<br>Fekete 1948        | 140 × 100          |
| <i>Suppl. gr. 190</i> | Ende 18.<br>Jhd. | spätbyz.            | Joseph aus<br>Skopelos ? | Menas<br>Georgiu/<br>Antiquariat | 154 × 105          |

## 1. 2 AUFBAU UND REPERTOIRE DER HANDSCHRIFTEN

Die achtzehn Handschriften des Supplementum graecum beinhalten insgesamt ca. 1500 verschiedene liturgische Gesänge. Wie in Kapitel 1. 1 erwähnt, beschränkt sich der *Katalog* Hunger-Hannick auf die Bezeichnung „Musikalische Sammelhandschrift“, ohne auf die Typologie genauer einzugehen. Ausnahmen dabei sind lediglich die Codices Suppl. gr. 110 („Sticherarion“), Suppl. gr. 158 („Doxastarion“), Suppl. gr. 160 sowie Suppl. gr. 161 („Anastasimatarion“).

Wie sieht nun der Aufbau dieser Bücher aus, welches Repertoire umfassen sie und inwieweit lassen sich Gemeinsamkeiten erkennen? Der Versuch, den Inhalt der Supplementum-Handschriften nach Gattungen zu ordnen, erweist sich als schwierig und scheint auf den ersten Blick kein einheitliches Bild zu ergeben. Dieser Umstand hängt auch damit zusammen, daß (wie oben bereits erwähnt) ungewiß ist, nach welchen Kriterien oder für welchen Zweck der Inhalt der Codices zusammengestellt wurde.

Um so mehr stellt sich daher die Frage, inwieweit sich eine Kontinuität im Repertoire dieser Codices erkennen läßt: Werden in der Spätzeit nun erstmals Gesänge aufgezeichnet, die in früheren Epochen der byzantinischen Musik nur oral tradiert wurden? Welche Gattungen wurden umgekehrt wieder in früh- und mittelbyzantinischen Handschriften überliefert, die nun in den neuzeitlichen nicht mehr vorkommen? Werke zur Repertoireentwicklung in der Spätzeit (d. h. nach 1453) gibt es nur wenige; um diese Fragen zu beantworten, bedarf es daher eines kurzen Rückblickes auf die Jahrhunderte davor.

Als Hauptgesangsbücher der byzantinischen liturgischen Musik gelten das „Sticherarion“ und das „Heirmologion“, die beide ab dem 10./11. Jahrhundert belegt sind. Das Heirmologion enthält gemäß den acht Ehoi die Kanones zu den acht bzw. neun biblischen Oden aus den zwölf Monaten des unbeweglichen Kirchenjahres, den Oster- und Pfingstzyklus sowie die oktoechalen Auferstehungshymnen und diente vor allem dem Auswendiglernen von Musterstrophen. Das Sticherarion, das ein weit stabileres Repertoire als das Heirmologion auszeichnet<sup>47</sup>, umfaßt hauptsächlich jene Stichera, die eine eigene Melodie besitzen (Stichera idiomela) und meist nur einmal pro Kirchenjahr gesungen wurden (zu Heirmologion und Sticherarion siehe weiter unten).

Im 12. Jahrhundert entwickelten sich analog zu den drei Teilen des Sticherarion verschiedene Sammlungen: Das „Menaion“ für die zwölf Monate des unbeweglichen Kirchenjahres, das „Triodion“ für die Fastenzeit, das „Pentekostarion“ für die Zeit von Ostern bis Pfingsten sowie die „Oktoechos“ für den Samstagabend und Sonntag. Ab dem 14. Jahrhundert schließlich wurden die Gesänge aus diesen nach Gattungen gegliederten Sammlungen dem tatsächlichen Ablauf der jeweiligen Offizien entsprechend umgeordnet<sup>48</sup>.

Zuvor, um die Mitte des 13. Jahrhunderts, entstanden zwei neue Gesangsbücher: Das „Psaltikon“ enthält das Solorepertoire, das „Asmatikon“ jenes für einen kleinen Spezialchor, wobei beide einander teilweise ergänzen können<sup>49</sup>. Sie unterscheiden sich zum Sticherarion und Heirmologion

<sup>47</sup> C. FLOROS, *Universale Neumenkunde I*. Kassel 1970, 47.

<sup>48</sup> CHR. HANNICK, *Byzantinische Musik. MGG Sachteil 2* (21995) 297f.

<sup>49</sup> S. HARRIS, *The Communion Chants in Thirteenth-Century Byzantine Musical MSS. SEC 2* (1971) 51: „By comparison with the other major repertoires of Byzantine Chant, the collection, known as the Asmatikon, is very modest in size. Indeed, in several sources its contents are included with those of the Psaltikon, or soloist's, while even in those which preserve its independence it is usually to be found associated with a fairly large collection of miscellaneous chants [...] One of the reasons for its importance is the fact that, apart from a few chants which are

durch ihren melismatischen Gesangsstil. In diesen Gesangsbüchern wurden nun erstmals Psalmverse aufgezeichnet, die zu besonderen liturgischen Anlässen gesungen wurden<sup>50</sup>.

Ab der Mitte des 14. Jahrhunderts begann eine tiefgreifende Reform des Repertoires der oben erwähnten traditionellen liturgischen Bücher wie Sticherarion, Heirmologion, Asmatikon und Psaltikon, die durch die Ausformung der Kalophonie (d. h. eines reich ornamentierten Gesangsstils) zum Teil neu zusammengestellt wurden. Das bedeutet, daß der ab diesem Zeitpunkt entstehende neue Gesangsbuchtyp der sog. „Taxis ton Akolouthion“ („τάξις τῶν Ἀκολουθιῶν“, d. h. Anordnung des Gottesdienstes) oder Anthologien, einerseits fast das gesamte Repertoire für das Abend- und Morgenoffizium<sup>51</sup> sowie für die drei Liturgien aufweist, andererseits aber auch einzelne Gesangsgattungen in spezifischen Sammlungen erfaßt werden<sup>52</sup>. Bis dahin oral tradierte Gesänge fanden nun erstmal in schriftlicher Form Eingang in die Akolouthien.

In postbyzantinischer Zeit schließlich, ca. ab dem 17. Jahrhundert, entwickelten sich in Anlehnung an die Akolouthiai und die Anordnung der Offizien, kleine neue Hymnensammlungen, wie beispielsweise das Anastasimatarion (siehe dazu im Detail Kap. 3. 1. 1), das Anoixantarion oder das Kekragarion. Darüber hinaus wurden einige der bis dahin mündlich überlieferten Gesänge (wie etwa das „Φῶς ἱλαρόν“ Ende des 17. Jahrhunderts) in schriftlicher Form festgehalten, während große Teile des Repertoires in den postbyzantinischen Codices nicht mehr enthalten sind.

Auch die Handschriften des Supplementum graecum sind in dieser Tradition zu sehen. Sie bestehen einerseits aus Sammlungen einzelner Gesangsgattungen, andererseits stellen sie Anthologien in Anlehnung an die Akolouthiai dar, „deren Eigenart“, wie Hannick schreibt, „darin besteht, daß jede Handschrift eine individuelle Auswahl an Kompositionen enthält“<sup>53</sup>.

Will man die achtzehn Codices des Supplementum graecum detailliert nach ihrem Inhalt und Repertoire untersuchen, müssen sie vorher in einzelne Gruppen unterteilt werden. Als Kriterium für diese Unterteilung läßt sich vorerst ihre Entstehungszeit heranziehen. Die erste Gruppe, die Handschriften Suppl. gr. 100 und Suppl. gr. 110, datieren aus dem 17. bzw. 15. Jahrhundert und grenzt sich somit zeitlich von den übrigen Büchern deutlich ab.

Die zweite Gruppe stellen die Ende des 18. Jahrhunderts entstandenen Codices Suppl. gr. 118, 130, 160, 180 und 190 dar. In spätbyzantinischer Notation verfaßt, weisen sie untereinander ein ähnliches Repertoire an Gattungen (z. B. Stichera anastasima, Heothina, Cherubika, Koinonika u. a.) auf. Darüber hinaus greifen sie großteils auch auf die selben Komponisten zurück.

---

to be found in the Psaltikon, the Asmatikon contains all the earliest known chants for the Byzantine Mass. Unlike the music for the Roman Mass, these chants are not arranged in cycles of ordinary and proper chants [...].“

<sup>50</sup> HANNICK, Byzantinische Musik 296: „[U. a.] als Umrahmung der biblischen Lesungen (Prokeimenon, Alleluia) oder als Responsorien in den Vigilen zu Weihnachten und Theophanien [...] sowie eine eigenartige Hymnengattung, die ὑπακοή, die im Morgenoffizium von Sonn- und Feiertagen vorgetragen wurde [...] Kontakia sind als solistische Gesänge nur im Psaltikon enthalten.“

<sup>51</sup> Siehe u. a. HANNICK, Byzantinische Musik 296: „Es sind zunächst in der Reihenfolge der musikalischen Sammlungen die festen Bestandteile des Hesperinos mit Ps. 103, die Psalmen 1–3 für das Sonntagsoffizium (Μακάριος ἀνήρ), die Psalmen des Lucernarium oder Kekragarion (Ps. 140, 141, 129, 116) in den 8 Tönen (Κύριε, ἐκέκραξα). Es folgen anschließend die feststehenden Gesänge des Morgenoffiziums, die Verse des Θεὸς Κύριος in den 8 Tönen (Ps. 117, 27), die Umrahmung der Ode des Kanons, die Psalmen des Polyeleos (Ps. 134, 135, 136) und Ps. 118 (Amomos) für besondere Anlässe, anschließend die Gesänge der Chrysostomos- und der Präsanctifikatenliturgie (u. a. Trisagia, Cherubika).“ Weiters E. V. WILLIAMS, The Treatment of Text in the Kalophonic Chanting of Psalm 2. *SEC 2* (1971) 173, A. 1: „The initial compilation of chants for the Akolouthiai manuscripts is believed to have been the work of John Koukouzeles [...].“ O. STRUNK, The Antiphons of the Oktoechos. *Journal of the American Musicological Society* 13 (1960) (Ndr.: Essays on Music in the Byzantine World. New York 1977, 170).

<sup>52</sup> Siehe auch S. HARRIS, The Fourteenth-Century Akolouthiae, in: Cantus Planus. Papers read at the 9<sup>th</sup> Meeting in Esztergom & Visegrád 1998. Budapest 2001, 452: „The most noticeable result in the Akolouthiae of subjecting both festal and octoechoic chants to an overall liturgical order is that eight-mode cycles are now small [...] The order follows the conventions of liturgical books, placing Vespers before Orthros and putting the three forms of Mass at the end.“

<sup>53</sup> HANNICK, Byzantinische Musik 298.

Die dritte und letzte Gruppe schließlich umfaßt die bereits in neo-byzantinischer Schrift notierten Handschriften des beginnenden 19. Jahrhunderts. Dazu zählen die Codices Suppl. gr. 150, 151, 152, 153, 156, 157, 158, 159, 161, 162 und 163. Sie unterscheiden sich von den oben angeführten Büchern vor allem in Hinblick auf die Komponisten. Nur teilweise sind noch Gesänge früherer Meloden enthalten, die dann jedoch schon nach der neuen Methode umgearbeitet wurden. Das Repertoire hingegen ist ähnlich, weist aber eindeutige Schwerpunkte bei einzelnen Gattungen (wie Cherubika, Koinonika oder Doxologien) auf.

Wie sieht das Repertoire nun im Detail aus? Betrachtet man die zweite Gruppe, also die fünf Handschriften des ausgehenden 18. Jahrhunderts, fällt auf, daß alle mit einer Papadike beginnen (außer Suppl. gr. 190, wo die ersten Seiten fehlen)<sup>54</sup>, an die das Anastasimatarion von Chrysaphes ó Néoc mit den darauffolgenden elf Heothina von Ioannes Glykys anschließen. Dies ist der gesamte Inhalt von Suppl. gr. 118, 160 und 180<sup>55</sup>. Vergleicht man diese Codices mit Handschriften, die Chatzeziakumes in seinem Katalog anführt<sup>56</sup>, so dürfte es zum Standard gehört haben, auf den ersten Seiten eines Buches die Papadike, quasi als eine Art kurze Einführung in die Notationskunde zu bringen (siehe Kap. 3. 4).

Suppl. gr. 130 und 190 hingegen weisen darüber hinaus eine Vielzahl an weiteren Gesängen auf, wobei Suppl. gr. 130 eine erweiterte Fassung von Suppl. gr. 190 darstellt. In ihrer beider Repertoire finden sich neben dem Anastasimatarion und den elf Heothina auch Gesänge aus der Basileios-, Chrysostomos- und Präsanktifikaten-Liturgie, Cherubika, Koinonika, Doxologien, Paspnoaria, kalophonische Heirmoi, Theotokia sowie Troparia (u. a. für die Fasten- und Osterzeit). Suppl. gr. 130 beinhaltet außerdem noch die Akoluthie des Hesperinos, verschiedene Gesänge aus der Fastenzeit, Eulogetaria, Polyeleoi, Festidiomela, Gesänge aus dem Polychronion und weist zahlenmäßig mehr Kompositionen der bereits oben erwähnten Gattungen auf.

Auch die neobyzantinischen Handschriften lassen sich in einem weiteren Schritt in Untergruppen teilen. Eine Besonderheit dabei sind Suppl. gr. 156 und 157, die (bis auf geringfügige Abweichungen) die gleichen Gesänge in gleicher Abfolge aufweisen. Allerdings dürften der Schreiber, vergleicht man die Schrift, nicht ein und der selbe gewesen sein.

Neben diesen beiden Codices bilden Suppl. gr. 151, 152, 153, 159 und 162 eine Einheit. Darunter stellt Suppl. gr. 159 – eine Sammlung von Cherubika und Koinonika verschiedener Komponisten – eine verkürzte Fassung der anderen Handschriften dar. Suppl. gr. 153 und 162 weisen zusätzlich zu den Cherubika und den Koinonika Gesänge aus der Basileios- und Chrysostomos-Liturgie auf. Die größte Vielfalt findet sich in Suppl. gr. 151 und 152, die darüber hinaus Gesänge aus dem Polychronion, aus der Präsanktifikaten-Liturgie und dem Menaion, weiters Doxologien (alle in Suppl. gr. 151), Gesänge für die Fasten- und Osterzeit sowie Theotokia (in Suppl. gr. 152) bringen.

Bei den oben angeführten Übereinstimmungen wurde nicht nur in Betracht gezogen, ob das Repertoire die gleichen Gesänge umfaßt, sondern auch ob die Melodien von den selben Komponisten stammen (für einen detaillierten Überblick siehe Anhang II). Durch einen direkten Vergleich konnte so ein dichtes Netz an „Verwandtschaften“ zwischen den Handschriften gefunden werden. Darüber hinaus können mit dieser Methode erstmals Gesänge Komponisten zugeordnet werden, die in der Handschrift keinen (oder einen falschen) Komponistennamen aufweisen (siehe dazu Kap. 2).

<sup>54</sup> Suppl. gr. 190 beginnt mit „Καὶ νῦν καὶ ἀεὶ [...] Τὴν παγκόσμιον δόξαν“: Es fehlt sowohl eine Überschrift als auch das „Κύριε, ἐκέκραξα“, „Κατευθυνθήτω“ und „Δόξα πατρι“. Es ist wahrscheinlich, daß sich davor, wie in den anderen genannten Codices, eine Papadike befand.

<sup>55</sup> In Suppl. gr. 118 findet sich lediglich als Abschluß ein von einem anderen Schreiber eingefügtes Cherubikon; desgleichen auch in Suppl. gr. 180, wo nach den Heothina ab fol. 143v zwei weitere Schreiber Bruchstücke aus Gesängen, teilweise ohne Text, anfügten.

<sup>56</sup> Siehe CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 169, 175 etc.

Bei den Melodien, die sich in dieser Art übereinstimmend in mehreren der Supplementum-Handschriften finden, kann durchaus der Schluß gezogen werden, daß es sich dabei um die am weitest verbreiteten und gängigsten handelt. Obwohl die Ursprungsorte der Codices großteils nicht bekannt sind, läßt sich doch annehmen, daß sie aus verschiedenen Gegenden des griechischsprachigen orthodoxen Raumes stammen. Weisen sie nun, wie oben beschrieben, gleiche Melodien und Werke auf, so kann hier von einem Traditionsstrang ausgegangen werden.

Lediglich vier Codices fallen aus diesem Schema heraus: Suppl. gr. 150, 158, 161 und 163 gehen „eigene Wege“. Suppl. gr. 150 und Suppl. gr. 161 enthalten zwar beide Teile der Akoluthie des Hesperinos und des Orthros, jedoch nicht Kompositionen der gleichen Meloden. Suppl. gr. 151 wiederum beinhaltet wie Suppl. gr. 150 Doxologien von Petros Peloponnesios und Gregorios Lampadarios, allerdings in anderen Echoi oder mit anderen Melodien.

Suppl. gr. 161 wird in der Titelüberschrift auf fol. 2r als „Neues Anastasimatarion des Petros Protopsaltes“<sup>57</sup> („Νέον ἀναστασιματάριον Πέτρου Πρωτοψάλτου“) bezeichnet. Allerdings handelt es sich hier um eine andere Form des Anastasimatarion als in den Codices des späten 18. Jahrhunderts: Die Abfolge der Gesänge gleicht mit einigen Abweichungen weit mehr der einer Akoluthie des Abend- und Morgenoffiziums (siehe weiter unten). Darüber hinaus ist dies die einzige Handschrift des Supplementum graecum, die die Fassung von Petros Protopsaltes aufweist.

Auch Suppl. gr. 158 ist schwer einzuordnen, da dieser Codex nur Teile des Anastasimatarion aufweist und sich auch im Hinblick auf die Melodien unterscheidet, die eine bereits recht weit entfernte Exegese der Kompositionen von Chrysaphes ὁ Νέος oder Ioannes Glykys darstellen. Die restlichen Stichera und Troparia stimmen ebenfalls nicht mit jenen der anderen Handschriften überein.

Auch Suppl. gr. 163 bildet einen Sonderfall, da diese Handschrift als einzige im Supplementum graecum ein Sticherarion darstellt (einzig Suppl. gr. 110 ist ebenfalls ein Sticherarion, kann aber mit Suppl. gr. 163 wegen des Zeitunterschieds von fünf Jahrhunderten nicht in Beziehung gesetzt werden). Gemeinsamkeiten weist Suppl. gr. 163 nur mit Suppl. gr. 156 und 157 in den Stichera anastasisima Georgios' aus Kreta und den Prokeimena auf.

Aufgrund dieser Kriterien, vor allem aber in Hinblick auf melodische Übereinstimmungen ließen sich die Handschriften nach den Gattungen in Anastasimataria (Suppl. gr. 118, 160, 180), Anastasimataria mit Anthologie (Suppl. gr. 130, [158], 190), Sammlungen von Cherubika und Koinonika (Suppl. gr. 159) zusammen mit Gesängen aus der Basileios- und Chrysostomos-Liturgie (Suppl. gr. 153, 162) oder zusammen mit einer Anthologie (Suppl. gr. 151, 152), Gesänge aus dem Hesperinos/Orthros und Anthologie (Suppl. gr. [150], 156, 157, [161]) und Sticherarion (Suppl. gr. [110], 163) einteilen.

Allerdings ist diese Ordnung (außer in melodischer Hinsicht) noch zu weit gesteckt und zu sehr nach einzelnen, kleinen Gesangsgattungen – die eigentlich Teil eines größeren Ganzen sind – ausgerichtet, um Rückschlüsse auf ihr Repertoire zu ziehen. Die einzelnen Handschriften sollen daher nun im einzelnen betrachtet werden, um zu erkennen, inwieweit sie sich nach dem Aufbau etwa der Akoluthien und Anthologien, aber auch der Sticheraria und Heirmologia der vorangegangenen Jahrhunderte richten und um abschließend eine übergeordnete Gliederung erstellen zu können.

## 1) *Gesänge des Hesperinos und Orthros*

### a) *Anoixantaron*

Das Anoixantaron zählt zu den im Laufe des 17. Jahrhunderts entstehenden, eigenen kleinen Sammlungen. Es handelt sich dabei um Kompositionen für den Psalm 103 zu Beginn des Hesperinos und ist nach dem Anfangsvers „Ἀνοιξαντὸς δέ σου τὴν χεῖρα“ benannt. Im Supple-

<sup>57</sup> Zur Frage, ob es sich hier um Petros Protopsaltes Byzantios oder in Wahrheit um Petros Lampadarios Peloponnesios handelt, siehe Kap. 3. 1. 1.



mentum graecum weisen die Handschriften Suppl. gr. 130, 156 und 157 unter verschiedenen anderen Hymnengattungen auch das Anoixantaron auf. Suppl. gr. 130 aus dem 18. Jahrhundert gibt als Titel dafür „Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τοῦ μεγάλου ἑσπερινοῦ“ an. Suppl. gr. 156 bezeichnet dies auf fol. 1r als „ἀνοιξαντάριον ἐκ τῆς παπαδικῆς“ und als Exegesis einer Melodie von Ioannes Kukuzeles (1270–Mitte 14. Jhd.); in Suppl. gr. 157 fehlt die Titelüberschrift.

Allerdings findet sich in Suppl. gr. 130 nur Psalm 103 als Teil der Anthologie und nicht die gesamte Abfolge der Gesänge des Hesperinos. Daran anschließend folgen u. a. verschiedene Gesänge für die Fastenzeit. Obwohl zwar Gesänge des Orthros (wie etwa die Eulogetaria) und der drei Liturgien in Suppl. gr. 130 vorkommen, ist dieser Codex kaum mit dem Aufbau der Akoluthien vergleichbar; zu viele verschiedene Hymnen und Hymnengattungen sind darin versammelt, so daß er eher als „Anthologie (der Papadike)“ zu bezeichnen ist.

Der Katalog von Chatzegiakumes enthält einige vergleichbare Handschriften dazu: Ein Codex von ca. 1750 aus dem Kloster Leimonos auf Lesbos (Nr. 62)<sup>58</sup>, als „Ἀνθολογία τῆς Παπαδικῆς“ bezeichnet, beginnt wie Suppl. gr. 130 mit einer Papadike und setzt mit dem Anastasimatarion von Chrysaphes ὁ Νέος fort, den Heothina sowie mit verschiedenen Gesängen des Morgen- und Abendoffizium.

Im Gegensatz dazu bringen die aus dem 19. Jahrhundert stammenden Bücher Suppl. gr. 156 und 157 sehr wohl den Großteil der festen Bestandteile des Hesperinos<sup>59</sup> gemäß der „Τάξις τῶν ἀκολουθιῶν“: Hier schließen an das Anoixantaron Psalm 1 bis 3 („Μακάριος ἀνὴρ“) sowie die Kekragaria (von Psalm 140 nur „Κύριε, ἐκέκραξα“ und „Κατευθυνθήτω“, nicht jedoch die restlichen Psalmverse „Θοῦ, Κύριε, φυλακὴν“ etc.) in oktoechaler Ordnung an.

Darauf folgt eine Auswahl aus den Stichera anastasima (nur der zweite Ton), der im Mittelalter nicht überlieferte Abendhymnus „Φῶς ἱλαρόν“, die Prokeimena für den Hesperinos und ein Theotokion („Θεοτόκε παρθένε, χαίρε κεχαριτωμένη“). Damit endet die Akoluthie des Hesperinos in Suppl. gr. 156 und 157. Es fehlen die Aposticha, die Stichera alphabetika sowie die Apolytikia. Statt mit den Gesängen des Orthros fortzusetzen, bringen beide Handschriften einzelne Stichera idiomela für die Fasten- und Osterzeit, die, wie Suppl. gr. 156 auf fol. 119v angibt, in der Sonntagsvesper gesungen werden<sup>60</sup>.

An die Stichera anschließend enthält der Codex zum Schluß Gesänge aus der Präsanctifikaten-Liturgie und aus den Großkompleten (im Apodeipnon). Die Basileios- und Chrysostomos-Liturgie ist, im Unterschied zum ursprünglichen Akoluthie-Aufbau nicht mehr enthalten. Obwohl also in beiden Handschriften ein Großteil der Gesänge des Hesperinos zu finden ist, sind sie auf Grund ihres vielfältigen Repertoires doch, wie es in der Titelüberschrift heißt<sup>61</sup>, als „Anthologie der neuen Papadike“ zu bezeichnen.

Chatzegiakumes führt in seinem Katalog ähnliche Handschriften aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts an, die bereits nach der neuen Methode verfaßt wurden. Diese weisen einen – mit einigen Abweichungen – vergleichbaren Aufbau wie Suppl. gr. 156 und 157 auf. Chatzegiakumes bezeichnet sie ebenfalls als Anthologien bzw. wenn eine Papadike vorangestellt ist, als „Ἀνθολογία τῆς νέας παπαδικῆς“.

Eine Mischform stellt der Codex Suppl. gr. 163 dar, der seinem Inhalt nach ein Sticherarion ist, darüber hinaus aber auch die Prokeimena und die Stichera anastasima (übereinstimmend mit Suppl. gr. 156 und 157 nur im 2. Ton) aufweist. Dem Aufbau des Morgenoffizium näher ist die

<sup>58</sup> CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 141–144.

<sup>59</sup> WELLESZ, A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford 1961, 129 gibt zur Abfolge des Hesperinos an, daß die zentrale Gruppe von den Psalmen 140, 141, 129 und 116 („οἱ Λυχνικοί“) gebildet werden, davor kommt Psalm 103 und anschließend das „Φῶς ἱλαρόν“ und das „Νῦν ἀπολύεις“ (Lukas 2, 29–32). Diese Psalmen stellen offensichtlich den ältesten Teil des Hesperinos dar.

<sup>60</sup> Im Vergleich zu dem Sticherarion Theol. gr. 181 weisen die beiden Handschriften zahlenmäßig weniger Stichera der Fasten- und Osterzeit auf, zumeist werden ein bis zwei Gesänge für jeden Fastensonntag gebracht. Die Texte stimmen mit denen in Theol. gr. 181 überein.

<sup>61</sup> Die Titelüberschrift für die gesamte Handschrift 156 lautet auf f. 1r „Ἀνθολογία ἤτοι παπαδικὴ τῶν νέων μαθημάτων.“

Handschrift Suppl. gr. 150, die zwar nicht den gesamten Orthros, zumindest aber Teile daraus aufweist. Sie beginnt mit Psalm 117 („Θεός Κύριος“) sowie mit den anschließenden Apolytikia mit jeweiligem Theotokion in oktoechaler Reihenfolge. Statt der Kathismata bringt der Codex zwei Troparia für die Karwoche, um anschließend mit den Eulogetaria fortzusetzen. Die Hypakoe fehlt und von den Anabathmoi Petros Peloponnesios' werden nur zwei der Troparia („Ἐκ νεότητός μου“ und „Οἱ μισοῦντες Σιών“ nach Ps. 128) der ersten Antiphon des Echos Tetartos gebracht (zu den Anabathmoi siehe Kap. 3. 1). Darauf folgen die Pasapnoaria in mehreren Reihen. Als Teile aus dem Orthros kommen weiters Psalm 50, die elf Heothina, die Große Doxologie und abschließend der Polyeleos (Ps. 134 und 136) vor.

Eine andere, nämlich die unter den Codices des Supplementum Graecum vollständigste Fassung, stellt Suppl. gr. 161 dar. Als „Neues Anastasimatarion“ bezeichnet (siehe oben), weist es im direkten Vergleich mit den anderen Anastasimataria mehr als nur die üblichen Auferstehungsgeänge (Stichera anastasima, anatolika, alphabetika, dogmatika etc.) und die elf Heothina auf. Im Detail betrachtet entspricht der Aufbau dieses Codex – trotz einiger Auslassungen – eher einer Akoluthie des Hesperinos und Orthros (siehe Kap. 3. 1. 1 und 3. 1. 2)<sup>62</sup>.

Am Anfang von Suppl. gr. 161 fehlen das Anoixantaron sowie Psalm 1 bis 3; anschließend beginnt die Handschrift aber analog zum Abendoffizium mit Psalm 140 und 141. Es folgen die Stichera anastasima mit Theotokion und Apostichon, das Prokeimenon, lediglich das darauffolgende „Φῶς ἱλαρόν“ wird ausgelassen. Auch die weitere Abfolge ist mit der des Hesperinos ident. Nach den Apolytikia geht die Handschrift nahtlos zu den Kathismata des Orthros über (der Beginn des Orthros wird ausgelassen), die Eulogetaria fehlen, aber die Hypakoi und die Anabathmoi entsprechen wieder dem Morgenoffizium. Danach werden mehrere Teile des Orthros, wie Psalm 50, die Oden, die Kontakia und die Katabasiai weggelassen, so daß Suppl. gr. 161 erst mit den Ainoi fortsetzt. Zusätzlich finden sich weiters die Makarismoi<sup>63</sup>, die nicht im Morgenoffizium vorkommen. Unter einer eigenen Überschrift schließlich kommen am Ende des Codex nach den Makarismoi die Exaposteilaria (die ihren Platz eigentlich vor den Ainoi haben)<sup>64</sup> abwechselnd mit den Heothina des Orthros. Die abschließende Große Doxologie fehlt<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> Siehe auch A. ŞIRLI, *Anastasimatarion*. Bukarest 1986, 56.

<sup>63</sup> HANNICK, *Byzantinische Musik* 294: „[...] Makarismoi sind Troparia, die in der Liturgie im Zusammenhang mit den Seligpreisungen als 3. Antiphon gesungen werden; die Sammlung, die die Makarismoi enthält, das Makarismatarion, ist selten überliefert und stets unneumiert.“ In den hier besprochenen Handschriften befindet sich keine eigene Makarismoi-Sammlung.

<sup>64</sup> HANNICK, *Byzantinische Musik* 294: „Nach dem Evangelium (an Sonn- und Festtagen) kommt der Kanon mit den Heirmoi und den Troparia für die acht bzw. neun Oden. Das Exaposteilarion beschließt den Kanon und leitet zu den Laudes (Ps. 148–150) über, die ebenfalls mit Stichera gesungen werden.“ Zu den Exaposteilaria siehe auch CHR. TROELSGÅRD, *Melodic Variation in the 'Marginal' Repertories of Byzantine Musical MSS, exemplified by Apolytikia/Kontakia and Exaposteilaria Anastasima*, in: *Cantus Planus. Papers read at the 7<sup>th</sup> Meeting in Sopron 1995*. Budapest 1998, 605: „The *exaposteilaria anastasima* of the morning office [...] belong to the 'marginal' repertory. Only two medieval sources, one Byzantine (namely Ohrid 53), and one Old Russian (Blagovščenskij Kondakar) were up until now known to include notation for this genre [...] Furthermore, the melody of the first *exaposteilarion*, the model melody of the others, appears without modal signature [...] even if it is used as model melody (*automelon*) for several other texts. The repertory of *automela exaposteilaria* was so limited that a reference to the incipit of the text was considered enough to identify the melody. However, specimens of such chants can be found in a handful of Byzantine sources [...]. The melodies are ascribed either to first plagal or first mode authentic. Laura E. 173 [15<sup>th</sup> century] [...] gives only the incipits, suggesting that the singers could go on from there without notation.“ Siehe weiters G. WOLFRAM, *Ein neumiertes Exaposteilarion Anastasimon Konstantins VII.*, in: *Byzantios. Festschrift für Herbert HUNGER zum 70. Geburtstag* (edd. W. HÖRANDNER–J. KODER–O. KRESTEN–E. TRAPP). Wien 1984, 333–338.

<sup>65</sup> STRUNK, *Antiphons of the Oktoechos 170f.* schreibt über die Vielfältigkeit der Akoluthie-Handschriften: „In its day, this useful book [d. h. the Akoluthie] must have been in the hands of every psalting [...] In turning out new copies of this book, each scribe felt free to add and to discard, for that part of the contents which consisted of original work was always in need of being brought up to date.“

Dieser Aufbau von Suppl. gr. 161 ist insofern interessant, als es sich um das einzige Exemplar einer solchen Gesangssammlung handelt, die darüber hinaus nicht als Akoluthie, sondern als Anastasimatarion bezeichnet wird. Diese Fassung hatte bereits die erste Ausgabe des Anastasimatarion von Petros Peloponnesios, dessen Vorwort angibt, daß darin auch die Apolytikia, Kathismata, die acht Hypakoai, die Anabathmoi, die Makarismoι und die Exaposteilaria enthalten sind<sup>66</sup>.

#### b) *Prokeimena*

Die Prokeimena, die zu den ältesten Bestandteilen des Gottesdienstes zählen, sind responsorial vorgetragene Gesänge der byzantinischen Messe. Ihr Platz befindet sich im Lesegottesdienst zwischen den Lesungen aus dem Alten Testament und dem Praxapostolos<sup>67</sup>. Sie gehören zu den melismatischen Gesängen und sind in Psaltika und Asmatika überliefert, wobei die frühesten Quellen in mittelbyzantinischer Notation sind und aus dem 12. Jahrhundert stammen<sup>68</sup>. Dazu zählen etwa die Codices Vaticanus gr. 345 (13. Jhd.), Cryptensis Γ. γ. V (1225) oder Cryptensis Γ. γ. I (13. Jhd.)<sup>69</sup>. Psaltika und Asmatika in paläobyzantinischer Schrift haben sich nicht erhalten<sup>70</sup>: Wie Floros dazu angibt, befinden sich in den vereinzelt neumierte Aufzeichnungen psaltischer Gesänge keine Prokeimena<sup>71</sup>.

Die mittelbyzantinischen Handschriften dürften jedoch nicht alle Prokeimena überliefern, die im 13./14. Jahrhundert im Gottesdienst gesungen wurden, da, wie Hintze schreibt, in paläobyzantinischen Sticheraria, in Typika und in den heute gebräuchlichen liturgischen Büchern der griechischen Kirche, die Incipt bzw. die vollständigen Texte von weitaus mehr Prokeimena verzeichnet sind<sup>72</sup>. Auch in der neugriechischen Liturgie sind ungleich mehr Prokeimena in Gebrauch, als in den mittelbyzantinischen Sticheraria zu finden sind. Unter anderem verzeichnen die liturgischen Bücher zahlreiche Prokeimena zum Orthros und zu den Horen. Prokeimena sind in den Handschriften des Supplementum graecum weit verbreitet: Einerseits in den Codices, die Gesänge aus der Akoluthie des Hesperinos (wie Suppl. gr. 156 und 157), aber auch in solchen (Suppl. gr. 152), die ein anderes Repertoire enthalten, nämlich Gesänge aus den Liturgien (siehe weiter unten).

Außer den sieben Prokeimena für den Hesperinos weisen Suppl. gr. 156, 157 und 163 auch eine Auswahl aus den sog. Großen Prokeimena für die Sonntage der Fastenzeit (zwei davon auch in Suppl. gr. 152), für die Herrenfeste sowie das Prokeimenon für den Karsamstag auf (siehe Anhang)<sup>73</sup>. Lediglich Suppl. gr. 161 bringt die acht Prokeimena (eines für jeden Echos) zum Orthros<sup>74</sup>, die das neugriechische Brevier anführt. Davon ist nur „Ἀνάστηθι, Κύριε, ὁ Θεός μου“ in den mittelbyzantinischen Handschriften überliefert.<sup>75</sup>

<sup>66</sup> Siehe CHATZEGIAKUMES, *Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας* 375.

<sup>67</sup> G. HINTZE, *Das byzantinische Prokeimena-Repertoire*. Untersuchungen und kritische Edition. Hamburg 1973, 8f.

<sup>68</sup> HINTZE, *Prokeimena-Repertoire* 11: „In den mittelbyzantinischen Musikhandschriften meint der Terminus Prokeimenon einen Gesang, der aus mehreren Stichoi besteht und einen Refrain mit einschließt. Die mittelbyzantinischen Asmatika nennen diesen Refrain *δοχή* [...]. Die Bezeichnung *Doche* wird noch bis in die nachbyzantinische Zeit hinein verwendet.“ Siehe auch CHR. TROELSGAARD, *The Prokeimena in Byzantine Rite: Performance and Tradition*, in: *Cantus Planus. Papers read at the 6<sup>th</sup> Meeting in Eger 1993*. Budapest 1995, 66f., 76f.

<sup>69</sup> HINTZE, *Prokeimena-Repertoire* 21ff.

<sup>70</sup> HINTZE, *Prokeimena-Repertoire* 20: „Die fünf erhaltenen altrussischen Kondakarien, die paläobyzantinischen Asmatika entsprechen und auch einige Gesänge des Psaltikon überliefern, weisen keine Prokeimena auf.“

<sup>71</sup> FLOROS, *Neumenkunde* II, 259f.

<sup>72</sup> HINTZE, *Prokeimena-Repertoire* 34: „Incipits von Prokeimena finden sich zunächst in mehreren paläobyzantinischen Sticherarien. Hier seien die Codices *Lavra Γ. 72* und *Lavra Γ. 67* [...] angeführt. Wesentliche Aufschlüsse über das Prokeimenon-Repertoire des Mittelalters geben uns sodann die *Typika*. Stellvertretend für diese Quellen ziehen wir hier das wichtigste *Typikon* des Evergetis-Klosters zu Konstantinopel heran. Der Prokeimenon-Bestand dieser Quellen unterscheidet sich beträchtlich von dem unserer mittelbyzantinischen Handschriften: Im *Typikon* sind nicht weniger als 38 Gesänge angeführt, die in den uns bekannten Musikhandschriften fehlen [...].“

<sup>73</sup> Vgl. dazu die Aufzählung bei HINTZE, *Prokeimena-Repertoire* 15f.

<sup>74</sup> HINTZE, *Prokeimena-Repertoire* 37.

<sup>75</sup> HINTZE, *Prokeimena-Repertoire* 37.

Bei den Prokeimena-Melodien der neobyzantinischen Handschriften handelt es sich freilich bereits um Überarbeitungen im chrysanthinischen System (also sog. „Exegeseis“). Haben die spätbyzantinischen Dochai noch das gleiche melodische Grundgerüst wie die mittelbyzantinischen, wobei die Melodien anhand stereotyper Formeln variiert und durch Figurenwiederholungen ausgeschmückt und erweitert werden<sup>76</sup>, kann von einer solch direkten Nachfolge in den Codices des 19. Jahrhunderts nicht mehr gesprochen werden. Es soll hier lediglich gezeigt werden, daß auch in der Spätzeit das Repertoire der Prokeimena weiterhin tradiert und aufgezeichnet wurde. Die Ende des 18. Jahrhunderts entstandenen Codices des Supplementum graecum hingegen weisen keine Prokeimena auf, vergleichbare Handschriften bei Chatzeziakumes hingegen enthalten sehr wohl Prokeimena<sup>77</sup>.

d) *Polyeleos und Amomos*

Die Psalmen des Polyeleos (Psalm 134, 135 und 136) und des Amomos (Psalm 118) befinden sich in den Akolouthien des 14. Jahrhunderts zwischen dem Orthros und den anschließenden drei Liturgien. Dies entspricht alten Anordnungen, wo an dieser Stelle Gesänge eingeschoben wurden, die eigene Gruppen außerhalb ihrer liturgischen Position bildeten<sup>78</sup>. Der Polyeleos wird im Orthros an Sonntagen und bedeutenden Festen nach den Kathismata gesungen; der Amomos als Kathisma XVII am Samstagmorgen (worauf seine Verwendung für Begräbnisse zurückgehen dürfte<sup>79</sup>) und im Winter am Sonntagmorgen als dritte Stichologie<sup>80</sup>. Das früheste Manuskript, in dem sich ein Amomos-Gesang findet, stammt aus dem Jahr 1336<sup>81</sup>. Nach Strunk dürfte der Amomos bereits ab dem 9./10. Jahrhundert im Asmatikos Orthros gesungen worden sein<sup>82</sup>.

Suppl. gr. 110 aus dem 15. Jahrhundert enthält nun einen Polyeleos im Echos Protos mit der Bezeichnung „Latrinós“, die die jüngeren Codices (siehe unten) nicht mehr aufweisen<sup>83</sup>. Der Name Latrinós ist nach wie vor ungeklärt; Velimirović vermutet, daß er sich auf Latros, einem mönchischen Zentrum bei Miletos beziehen könnte<sup>84</sup>. Williams zählt die Latrinós-Polyeleoi zu der Gruppe, die im Stil der Kalophonie neu komponiert und verschiedenen Meloden zugeschrieben werden<sup>85</sup>. In Suppl. gr. 110 wird als Komponist Nikolaos Kukumas (13./14. Jhd.) angegeben.

Suppl. 130 und 150 weisen von Psalm 134 mehrere Fassungen verschiedener Komponisten auf. In Suppl. gr. 130 stehen Polyeleoi von Chrysaphes ó Néos und Petros Bereketes noch traditio-

<sup>76</sup> HINTZE, Prokeimena-Repertoire 67.

<sup>77</sup> CHATZEGIAKUMES, *Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας* 157 (Codex Nr. 70).

<sup>78</sup> HARRIS, *The Fourteenth-Century Akolouthiae* 452; M. M. MORGAN, *The Musical Setting of Psalm 134 – the Polyeleos*. *SEC* 3 (1973) 112; HANNICK, *Byzantinische Musik* 296.

<sup>79</sup> D. H. TOULIATOS-BANKER, *Selected Melodic Formulae of the Standard 19<sup>th</sup> Century Amomos as traced from early 15<sup>th</sup> Century Thessalonian and Constantinopolitan Sources*. *JÖB* 23/6–7 (1982) 75: „The importance of the Amomos in Byzantium is demonstrated by its presence in so many liturgical rites. In the canonical hour of Orthros (Matins), the Amomos appears in the Saturday and Sunday services. These same verses have a double role, for they are also used in the funeral services (Nekrosimon Akolouthia) of Byzantium. In terms of its role in the funeral services, the Amomos is chanted in three such distinct services; for laymen, for monks, and for the Theotokos [...] and Christ [...] The verses of the Amomos have also been incorporated in the Akolouthiai of the ‘Taking of the Small and Great Habit’ (the taking of vows for monkhood) and in the office of the Mesonyktikon or Midnight Service. Although the Amomos was incorporated in several services of medieval Byzantium, its role in the funeral service was perhaps the oldest and most dominant, for from the sixteenth century until the present day only one musical version has survived – that which is sung in the Nekrosimon Akolouthia for laymen.“

<sup>80</sup> HARRIS, *The Fourteenth-Century Akolouthiae* 452.

<sup>81</sup> TOULIATOS-BANKER, *Selected Melodic Formulae* 76.

<sup>82</sup> O. STRUNK, *The Byzantine Office at Hagia Sophia*. *DOP* 9/10 (1956) 181.

<sup>83</sup> Auch in zwei weiteren Wiener Handschriften, Theol. gr. 185 sowie Phil. gr. 194, findet sich der Latrinós.

<sup>84</sup> M. VELIMIROVIĆ, *Byzantine Composers in Manuscript Athens 2406*, in: *Essays presented to Egon Wellesz*. Oxford 1966, 9.

<sup>85</sup> E. V. WILLIAMS, *The Kalophonic Tradition and Chants for the Polyeleos Psalm 134*. *SEC* 4 (1979) 229. Zur Geschichte des Polyeleos siehe besonders A. G. CHALDAIAKES, *‘Ο Πολυέλεος στην Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Μελοδοποιία*. Athen 2003.

nell im Echos Protos<sup>86</sup>; ein weiterer Polyeleos ohne Komponistenangabe, aus dem zweiten und jüngeren Teil des Codex, ist bereits im Echos Tetartos notiert. In Suppl. gr. 150 finden sich ebenfalls Polyeleoi sowohl im Echos Protos als auch im Echos Tetartos (von Ioannes Protopsaltes und Daniel Protopsaltes).

Ein Polyeleos von Petros Peloponnesios steht im Plagios Protos – ein Beispiel, das auch Morgan in ihrer Untersuchung verschiedener Polyeleoi anführt<sup>87</sup>. Ein weiterer Polyeleos von Petros Peloponnesios folgt darauf im Echos Barys; den Abschluß bildet je eine Fassung im Plagios Tetartos von Meletios Sinaites sowie von Churmuzios Chartophylax. Dieser Anordnung dürfte vielmehr ein verkürzter Oktoechos (nämlich Echos Protos, Echos Tetartos, Plagios Protos, Echos Barys, Plagios Tetartos) zugrunde liegen, als das Festhalten am traditionellen Echos Protos des Polyeleos. Darüber hinaus beinhaltet Suppl. gr. 150 aus dem Polyeleos auch Psalm 136 und Psalm 44 (für Marienfeste)<sup>88</sup>, die in den anderen Codices nicht vorkommen.

In den Supplementum-Handschriften findet sich nur in Suppl. gr. 130 der Amomos zwischen Theotokia kalophonika und Cherubika, also als Teil der Anthologie und nicht gemäß der Taxis ton Akoluthion nach dem Orthros. Die Überschrift lautet „Ἀμωμος ψαλλόμενος εἰς κοιμηθέντας σικκρυνθείς ἐκ τοῦ παλαιοῦ παρὰ τοῦ πρωτοψάλτου κύρ Χρυσάφου“. „Παλαιός“, also „alt“, entspricht den traditionellen Melodien, die aus Konstantinopel oder Thessalien stammen<sup>89</sup>. Gab es im 14. und vor allem im 15. Jahrhundert verschiedene Melodien mehrerer Komponisten, wurden schließlich im 16. Jahrhundert diese Fassungen zu einer einzigen von Manuel Chrysaphes vereinheitlicht<sup>90</sup>.

In Suppl. gr. 130 folgt auf die drei Staseis des Amomos das Sticheron Nekrosimon „Θρηνῶ καὶ ὀδύρομαι“ sowie verschiedene Heirmoi und Theotokia. Die postbyzantinischen Supplementum-Codices hingegen bringen keinen Amomos, obwohl er sehr wohl auch im 19. Jahrhundert tradiert und bearbeitet wurde<sup>91</sup>.

## 2) *Gesänge aus der Basileios-, Chrysostomos- und Präsanctifikaten-Liturgie*

Im Gegensatz zum Morgen- und Abendoffizium weist die Liturgie weniger Abwechslung auf was ihre Texte betrifft. Lediglich die Troparia nach dem Trishagion deuten auf den jeweiligen Festtag hin<sup>92</sup>. Musikalisch reichhaltiger ausgestattet sind hingegen das Trishagion und das Cherubikon, das nach dem Evangelium gesungen wird (siehe unten). Die Tradition dieser Gesänge wiederum steht in Zusammenhang mit der Entwicklung der Akoluthien im 14. Jahrhundert.

Während die Westkirche in die Messe auch Gesänge für das jeweilige Heiligenfest übernahm, feierte die Ostkirche weiterhin nach frühchristlichem Brauch die Messe im ganzen liturgischen Jahr unverändert. Daher waren nur, wie Wellesz schreibt<sup>93</sup>, drei Texte in Gebrauch, die Basileios-, die Chrysostomos- und die Präsanctifikaten-Liturgie (für die Mittwoch und Freitage der Fastenzeit).

Die Handschriften des Supplementum graecum teilen sich, mit wenigen Ausnahmen, in solche, die (mehr oder weniger vollständig) Gesänge des Morgen- oder Abendoffizium enthalten und solche, die Hymnen der drei Liturgien zu ihrem Repertoire zählen. Zu letzteren zählen Suppl. gr. 151, 152, 153, 159 und 162 (Basileios-Liturgie: Suppl. gr. 151, 153, 162; Chrysostomos-Liturgie:

<sup>86</sup> MORGAN, The Musical Setting of Psalm 134, 114.

<sup>87</sup> MORGAN, The Musical Setting of Psalm 134, 114.

<sup>88</sup> Psalm 44 zählt strenggenommen nicht zum Polyeleos, wird aber in Suppl. gr. 150 darunter angeführt.

<sup>89</sup> TOULIATOS-BANKER, Selected Melodic Formulae 76: „The verses of the Amomos with these attributions have been set to what appear to be traditional recitation formulae that were probably transmitted orally from earlier times.“ Auch die Echi in Suppl. gr. 130 stimmen mit denen überein, die Touliautos-Banker (S. 77) für die mittelalterlichen Versionen angibt: Echos Deuterios für Stasis I, Plagios Protos für Stasis II und Plagios Tetartos für Stasis III. Siehe weiters DIES., The Byzantine Amomos chant of the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Thessaloniki 1984, 264–293.

<sup>90</sup> TOULIATOS-BANKER, Selected Melodic Formulae 76.

<sup>91</sup> TOULIATOS-BANKER, Selected Melodic Formulae 76f.

<sup>92</sup> HANNICK, Byzantinische Musik 294.

<sup>93</sup> WELLESZ, History of Byzantine Music 123.

Suppl. gr. 150, 151, 153 und 162; Präsanktifikaten-Liturgie: Suppl. gr. 151, 152). Lediglich Suppl. gr. 130 und 190 weisen, wie für die Akoluthien üblich, zusätzlich zu ihrem Repertoire aus dem Hesperinos, Gesänge aus der Liturgie auf<sup>94</sup>. Suppl. gr. 156 und 157 hingegen enthalten nur zwei Gesänge aus der Präsanktifikaten-Liturgie („Κατευθυνθήτω“, „Νῦν αἱ δυνάμεις“), Suppl. gr. 150 das „Ἀξιόν ἐστιν“ aus der Chrysostomos-Liturgie.

a) *Cherubika* (siehe im Detail Kap. 3. 3)

Das Cherubikon, der Offertoriumsgesang in der byzantinischen Liturgie, findet sich in Asmatika aus dem 13. Jahrhundert (etwa in Codex Laura Γ. 3 oder in Vaticanus gr. 1606)<sup>95</sup>; im Unterschied zu späteren Cherubika, die eine Fülle an Melodien aufweisen, gibt es im Asmatikon nur eine Fassung für den Gesang<sup>96</sup>. Die erste Erwähnung des Cherubikon findet sich bei dem Historiker Georgios Kedrenos (11./12. Jahrhundert). Dieser berichtet, daß es ab 573/74, dem neunten Regierungsjahr Kaiser Iustinos II. (565–578), in der Liturgie gesungen wurde<sup>97</sup>. Allerdings nennt Kedrenos weder den Meloden, noch den Teil der Liturgie, in den es eingefügt wurde.

Einen Hinweis auf einen möglichen Vorläufer des Cherubikon während des „Großen Einzuges“ gibt Eutychios, Patriarch von Konstantinopel (552–565, 577–582), der die Verehrung der noch nicht konsekrierten Gaben verurteilt<sup>98</sup>: Eutychios spricht dabei vom „König der Herrlichkeit“ („Ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης“), was weniger dem Cherubikon als dem Psalm 23 entsprechen würde, der in seinem Text diese Bezeichnung gleich fünfmal aufweist. Vor der Einsetzung des Cherubikon dürfte dieser Psalm von den Kantoren gesungen worden sein, wahrscheinlich mit dem Alleluia als responsorischer oder antiphonaler Refrain vom Volk. Das Cherubikon selbst könnte zuerst als Refrain, angehängt an den früheren Alleluia-Refrain, zu dem Psalm dazugekommen sein, den es schließlich ganz unterdrückte<sup>99</sup>.

<sup>94</sup> Das Trishagion und das Theotokion „Ἐπὶ σοὶ χαίρει“ aus der Basileios-Liturgie; aus der Chrysostomos-Liturgie den Trishagion Hymnos, „Τὸν σταυρόν σου προσκυνοῦμεν“ zur Kreuzerhöhung, „Ὅσοι εἰς Χριστὸν ἐβαπτίσθητε“ für die Herrenfeste sowie zusätzlich in Suppl. gr. 130 noch „Δεῦτε προσκυνήσωμεν“ und Gesänge aus dem Polychronion. „Κατευθυνθήτω“, das Cherubikon „Νῦν αἱ δυνάμεις“ und das Koinonikon „Γεῦσασθε καὶ ἴδετε“ der Präsanktifikaten-Liturgie.

<sup>95</sup> K. LEVY, A Hymn for Thursday in Holy Week. *Journal of the American Musicological Society* 16 (1963) 130f. und A. 19 schreibt zu den Melodien des Cherubikon: „The preserved melodies begin with the 12<sup>th</sup> century, and the three earliest chants – one each in Greek, Latin and Slavic – form a particularly interesting group [...] The Slavic chant, which appears as part of a cycle of Communion, is transmitted by a dated manuscript of 1207, the Uspensky Kondakar of the Historical Museum in Moscow, but it may also have been copied in the Blagoveshchensky Kondakar at Leningrad, a slightly earlier manuscript [...] and it is preserved in the Synodalny Kondakar, a manuscript of the 13<sup>th</sup> century now at Moscow. Last of all, the Greek melody, again a Communion, appears in a number of manuscripts of the 13<sup>th</sup> century.“ N. K. MORAN, *The Ordinary Chants of the Byzantine Mass I*. Hamburg 1975, 106.

<sup>96</sup> HARRIS, *Communion Chants* 51: „Unlike the music for the Roman Mass, these chants are not arranged in cycles of ordinary and proper chants; in fact, for the Eisodikon, Trisagion, and Cherubikon the Asmatikon provides only a single unvarying chant.“

<sup>97</sup> Georgios Kedrenos, ed. I. BEKKER. Bonn 1838, 685.

<sup>98</sup> Siehe R. F. TAFT, *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostomos*. Rom 1975, 42.

<sup>99</sup> H. LEEB, *Die Gesänge im Gemeindegottesdienst von Jerusalem (vom 5.–8. Jahrhundert)*. Wien 1970, 119: „In einem ersten Stadium dürfte zur Einholung der Opfergaben von Brot und Wein Psalm 23 mit Alleluja als responsorischer oder antiphonaler Refrain gesungen worden sein [...] In einem zweiten Entwicklungsstadium wird dann das Alleluja durch einen poetischen Refrain ersetzt worden sein entweder zur Gänze oder nur teilweise in der Art, daß anstelle der letzten Wiederholung des Alleluja die poetische Strophe als Perissie getreten ist. In einem letzten Stadium der Entwicklung fiel schließlich der Psalm mit seinem Allelujarefrain ganz weg und die poetische Strophe blieb allein übrig, deren Aufführung nun ein Chor allein übernahm, wie dies im byzantinischen Ritus heute üblich ist.“ S. 114: „Die beiden ältesten georgischen Rezensionen der Jakobusliturgie, die [...] die Urgestalt der Jakobusliturgie weit besser widerspiegeln als irgendeine auf uns gekommene griechische Rezension, unterscheiden deutlich zwischen einem ‘Gesang zur Händewaschung’ [...], dem ‘Gesang der heiligen Gaben’ und dem ‘Hereinbringen der heiligen Gaben’ [...] Von dem sogenannten großen Einzug ist in diesen beiden Überlieferungen allerdings noch nicht die Rede [...] Dieses ursprüngliche einfache Hereinholen von Brot und Wein an den Altar wurde dann in der

Das Cherubikon ist in den Handschriften des Supplementum graecum in großer Zahl vertreten und nimmt sowohl in den Codices des 18. als auch des 19. Jahrhunderts eine bedeutende Stellung ein. Allein Suppl. gr. 130 und 190 enthalten über dreißig Fassungen sechzehn verschiedener Komponisten. In Suppl. gr. 190 sind die Cherubika oktoechisch angeordnet, wobei es zu jedem Echos mehrere Melodien gibt. Suppl. gr. 130 hingegen bringt die Gesänge in relativ willkürlicher Abfolge.

Im Unterschied dazu weisen die Codices aus dem 19. Jahrhundert eigene Sammlungen von Cherubika auf: Suppl. gr. 159 beispielsweise besteht nur aus Cherubika und Koinonika in mehreren oktoechalen Reihen. Davon liegt eine übereinstimmende Auswahl auch Suppl. gr. 151, 152, 153 und 162 zugrunde. Weniger häufig kommen die Cherubika für den Gründonnerstag und Karfreitag („Τοῦ δείπνου σου“ und „Σιγησάτω πᾶσα σάρξ“) in den Handschriften vor.

#### b) *Koinonika*

Die Koinonika (Kommunion-Gesänge) sind ebenfalls im Asmatikon enthalten und in ihrer frühesten Form in ca. zwölf Handschriften aus dem 13. Jahrhundert überliefert, die vor allem aus Süditalien stammen (etwa in den Codices Grottaferrata, Badia greca, Cryptensis Γ. γ. I, Messina San Salvatore 120 oder vom Berg Athos aus dem Großen Laura Kloster Γ. 3)<sup>100</sup>. Während es im Asmatikon für verschiedene Gesänge wie das Cherubikon oder Trishagion nur eine Melodie gibt, nehmen die Koinonika einen großen Teil im Asmatikon ein<sup>101</sup>. Dabei unterteilen sie sich in zwei Gruppen: einerseits die Koinonika für das gesamte Kirchenjahr zu verschiedenen Melodien und Texten, andererseits die oktoechisch angeordneten Koinonika zu drei verschiedenen Texten<sup>102</sup>.

Das Repertoire in den Handschriften ist unterschiedlich, so können etwa auch die acht Hypakoai oder Kontakia enthalten sein; nicht so in den Manuskripten des Supplementum graecum: Sowohl die spät- als auch die neobyzantinischen Codices führen lediglich die Koinonika für Sonntage und Festtage („Αἰνεῖτε“), für die ganze Woche („Ὁ ποιῶν τοὺς ἀγγέλους“, „Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον“, „Ποτήριον σωτηρίου“, „Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν“, „Σωτηρίαν εἰργάσω“, „Μακάριοι, οὓς ἐξελέξω“) sowie für die Erzengel, Heiligen-, Marien-, und Apostelfeste sowie für das gesamte Kirchenjahr an. Suppl. gr. 130 und 190 bringen bei den Koinonika für Sonn- und Festtage keinen oktoechalen Zyklus, während die neobyzantinischen Codices (Suppl. gr. 151, 152, 153, 159 und 162) diese Koinonika streng nach den acht Echoi in mehreren Reihen anordnen.

#### 2) *Anastasimatarion* (siehe im Detail Kap. 3. 1)

Das Anastasimatarion zählt so wie das Anoxantaron zu den eigenen kleinen Sammlungen, die sich ab dem 17. Jahrhundert herausbildeten. Davor waren die meisten der Auferstehungsgesänge (Anastasima) in den Sticheraria enthalten<sup>103</sup>. Diese umfaßten, wie oben beschrieben, u. a. auch die Oktoechos (d. h. den Zyklus der acht Sonntage)<sup>104</sup>, worin die Gattungen der Stichera anastasima

---

Chrysostomosliturgie zu einer feierlichen Prozession, der ‘große Einzug’ genannt, ausgebaut, während derer mit wenigen Ausnahmen der Cherubhymnus gesungen wird.“

<sup>100</sup> Siehe dazu v. a. D. E. CONOMOS, *The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycle: Liturgy and Music*. Washington 1985, 55.

<sup>101</sup> HARRIS, *Communion Chants* 51.

<sup>102</sup> CONOMOS, *The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycle* 54: „Two cycles are used to transmit the melodies: one an oktoechos, with settings in the order of the eight modes for each of the three chants most frequently used – those for Saturdays, Sundays, and for the Liturgy of the Presanctified Gifts; the other cycle following the major feasts in the ecclesiastical calendar with fixed [...] and movable [...] celebration combined in a single order, beginning with the feast of the Indiction on 1 September.“ HARRIS, *The Communion Chants* 52: „The koinonika therefore conform to the normal Byzantine pattern of a double cycle, seen also in the hypakoe, kontakia, and alleluias, with the important exception that several of the koinonikon texts are provided with six or more different melodies, a unique feature in both the Asmatikon and the Psaltikon.“

<sup>103</sup> ŞIRLI, *Anastasimatarion* 52.

<sup>104</sup> E. MAKRIS, *Die musikalische Tradition des Anastasimatarion im 16. und 17. Jahrhundert*. Diss. Wien 1996, 13f.

anatolika, die Anastasima alphabetika, die Stichera dogmatika und – in einem eigenen, daran anschließenden Kapitel – die elf Heothina enthalten waren.

Im Sticherarion befanden sich aber auch die Anabathmoi des Orthros, die erst später in das Anastasimatarion aufgenommen wurden. Im Fall der Supplementa-Handschriften kommen diese, wie weiter oben beschrieben, nur im sog. „Neuen Anastasimatarion“, in Suppl. gr. 161 vor.

Für die Entstehung der neuen Gattung des Anastasimatarion dürfte es sowohl stilistische als auch praktische Gründe gegeben haben<sup>105</sup>. In diesem eigenen Buch waren nun erstmals die Auferstehungsgesänge, die während des Hesperinos am Samstag und des Orthros am Sonntag gesungen werden, thematisch vereint. Das Anastasimatarion entwickelte sich so zu einem praktischen Handbuch, in dem der Sänger im täglichen Meßgebrauch neben den allgemeinen Gesängen auch die Stichera anastasima (und Kekragaria) nachschlagen konnte.

Die Fassung des Anastasimatarion von Chrysaphes ὁ Νέος ist vor allem in den Codices des 18. Jahrhunderts stark vertreten. Mit wenigen Abweichungen sind Suppl. gr. 118, 130, 160, 180 und 190 ident<sup>106</sup>, wobei an das Anastasimatarion die elf Heothina anschließen.

In den Codices des 19. Jahrhunderts findet sich das Anastasimatarion zweier Komponisten, Georgios aus Kreta und Petros Peloponnesios. Die Version von Chrysaphes ὁ Νέος hatte zu dieser Zeit ihren Höhepunkt bereits überschritten. Von Georgios aus Kreta gibt es lediglich Stichera anastasima im zweiten Ton, die Suppl. gr. 156 und 157 als Teil der Akoluthie des Hesperinos enthalten; in einer dritten Handschrift, Suppl. gr. 163, kommt die Fassung Georgios' aus Kreta ebenfalls vor. Allein Suppl. gr. 161 bringt, wie bereits besprochen, das Anastasimatarion von Petros Peloponnesios.

Eine Ausnahme stellt Suppl. gr. 158 dar, wo nur die Theotokia dogmatika der acht Echoi und die anschließenden elf Heothina enthalten sind. Als Komponist ist Chrysaphes ὁ Νέος angegeben, es dürfte sich dabei allerdings um eine Exegesis im weitesten Sinn handeln.

### 3) *Heirmologion*

#### a) *Kanonoden*

#### b) *Katabasiai*

Der Kanon besteht aus acht bzw. neun hymnischen Oden, die sich in ihrem Textaufbau auf die neun biblischen Oden beziehen. Die zweite Ode wird außer in der Fastenzeit nicht mehr gesungen, so daß Kanones mit acht Oden der Standard sind. Jeweils in die letzten Verse einer Ode wurden drei oder vier Troparia integriert, die melodisch und metrisch den jeweiligen sog. „Heirmoi“ nachgebildet sind. Diese Heirmoi oder Musterstrophen sind im Heirmologion, einem der Hauptgesangsbücher neben dem Sticherarion, enthalten. Das Heirmologion ist analog zu den Echoi aufgebaut und entspricht in seinem Ablauf nicht dem liturgischen Jahr<sup>107</sup>.

Wie Hannick schreibt, ergab sich durch diese Aneinanderreihung eine Art Responsorialgesang, wobei der Psalter den Beginn der Ode intonierte, worauf die Verse der Ode mit dem Refrain, gegen Ende der Ode der Heirmos sowie die letzten Verse der Ode mit den Troparia gesungen wurden. Abschließend wurde der Heirmos als „Katabasia“<sup>108</sup> wieder aufgenommen. Dabei wurden die

<sup>105</sup> ŞIRLI, Anastasimatarion 52.

<sup>106</sup> Suppl. gr. 130 und 160 stellen im Unterschied zu den anderen Codices die Kekragaria „Κύριε, ἐκέκραξα“ und „Κατεϋθυθητω“ dem Anastasimatarion voran. Suppl. gr. 190 hingegen bringt nur die Dogmatika, Kekragaria und Pasapnoaria.

<sup>107</sup> HANNICK, Byzantinische Musik 291 und 295; WELLESZ, History of Byzantine Music 141: „Heirmologion: exclusively destined for the chanter, this book contains model stanzas (Heirmoi) according to which the stanzas of each of the 9 Odes of the Kanons are to be sung.“ R. v. BUSCH, Untersuchungen zum byzantinischen Heirmologion. Der Echos Deuterios. Hamburg 1971, 7.

<sup>108</sup> BUSCH, Untersuchungen zum byzantinischen Heirmologion 19: „In einer neuzeitlichen Ausgabe des Heirmologions werden als Katabasiai bestimmte und offenbar besonders wichtige Kanones aufgeführt, die nach einer



Ode und die Troparia abwechselnd, die Katabasia hingegen von beiden Chören gemeinsam gesungen<sup>109</sup>.

Ab dem 13. Jahrhundert<sup>110</sup> bildete sich eine neue Anordnung heraus, die sich innerhalb der Töne nochmals nach Oden gliedert. Diese Entwicklung ist darauf zurückzuführen, daß sich die Anordnung des Heirmologion durch die Übernahme einzelner Heirmoi aus verschiedenen Gruppen oder Akoluthien als nicht zweckmäßig für den täglichen Gebrauch erwies<sup>111</sup>. Die Oden selbst gehören eigentlich dem Orthros an: Der Kanon mit den Heirmoi und den Troparia für die acht bzw. neun Oden kommt an Sonn- und Feiertagen nach dem Evangelium; darauf folgen das Exaposteilarion und die Ainoi.

Die Handschriften des Supplementum graecum beinhalten nun verschiedene kalophonische Heirmoi und Odenkanones. Dem Typus des Heirmologion selbst können am ehesten Suppl. gr. 100 aus dem 17. und Suppl. gr. 130 aus der Mitte des 18. Jahrhunderts zugerechnet werden. Suppl. gr. 130 etwa trägt in seinem zweiten Teil die Überschrift „Καταβασίεις πανηγυρικές“, beinhaltet also ein Heirmologion in der Kanonordnung.

Beide Codices weisen übereinstimmend (wenn auch teilweise mit Unterschieden in der Melodie) das Heirmologion von Germanos Neon Patron auf. Allerdings sind in Suppl. gr. 100 einzelne Heirmoi unneumiert wiedergegeben, die in Suppl. gr. 130 mit Neumen versehen sind. Die beiden Handschriften beginnen mit den Heirmoi und Katabasiai zu den Oden für Weihnachten, Theophanie, Hypapante, Pfingsten, Koimesis der Theotoku und Kreuzerhöhung, um anschließend mit der Karwoche und dem Ostersonntag fortzusetzen.

Chatzeziakumes führt nur einen einzigen Codex von 1787 (Nr. 79, Kloster Leimonos) in seinem Katalog an, der exakt die Abfolge wie in Suppl. gr. 130 aufweist<sup>112</sup>. Weit häufiger hingegen findet sich das Heirmologion oder Ειρμολόγιον τῶν Καταβασίων, wie es auch genannt wird, von Petros Peloponnesios in den von Chatzeziakumes beschriebenen Büchern (besonders was die Zeit um 1800 betrifft<sup>113</sup>).

Die übrigen Codices bringen lediglich einzelne Heirmoi, entsprechen also in keiner Weise mehr einem Heirmologion des 10./11. Jahrhunderts. Suppl. gr. 190 enthält zwar eine Auswahl an Heirmoi, die mit Suppl. gr. 130 übereinstimmen, jedoch nicht jene aus dem Heirmologion von Germanos Neon Patron.

#### 4) *Sticherarion*

Neben dem Heirmologion zählt das Sticherarion ebenfalls zu den Hauptgesangsbüchern der byzantinischen Kirche, dessen älteste überlieferte Codices aus dem 10./11. Jahrhundert stammen und in paläobyzantinischer, nicht-diastematischer Chartres- und Coislin-Notation verfaßt sind. In

---

festen Ordnung den einzelnen Abschnitten des Kirchenjahres zugewiesen sind (beispielsweise wird „Αναστάσιος ἡμέρα“ vom Ostersonntag bis zum Sonnabend vor dem Sonntag des Blinden als Katabasia gesungen)<sup>109</sup>.

<sup>109</sup> HANNICK, Byzantinische Musik 291: „Der Heirmos stand thematisch der betreffenden Ode nahe, die Troparia hingegen besangen den jeweiligen Festtag. Da die Oden im psalmodischen syllabischen Gesangsstil vorgetragen wurden, war auch den Heirmoi und Troparia ein einfacher syllabischer melodischer Stil eigen.“

<sup>110</sup> M. VELIMIROVIĆ, Heirmologion. *NGroveD* 11 (2001) 332f.: „Approximately 40 heirmologia survive from the period between the 10<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries [...] There are fewer heirmologia than other types of Byzantine medieval music manuscripts. It may be that because heirmologia were required for mastering the basic chant melodies they were used more frequently than other manuscripts (e. g. sticheraria) and therefore wore out more quickly. They might also have been more susceptible to variation in content as well as in melodic style: those melodies sung once a week or more frequently would have evolved more easily than melodies sung only once a year; the latter, which are mostly found in sticheraria, have fewer melodic variants, since they were copied with great care and in greater number. There is another probable reason for the comparatively short life of heirmologia: once the basic melodies were learnt, a manuscript could, at least theoretically, be discarded, or, if it were being copied, the order of heirmoi could be arranged according to their content.“

<sup>111</sup> HANNICK, Byzantinische Musik 295.

<sup>112</sup> CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 179.

<sup>113</sup> CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 190–194 (Nr. 86, 87, 90).

seinem gesamten Umfang bestand das Sticherarion aus drei Teilen gemäß dem Aufbau des liturgischen Jahres mit insgesamt ca. 1400 Gesängen. Dazu zählen das unbewegliche Kirchenjahr (d. h. das Menaion, also die zwölf Monate vom 1. September bis zum 31. August), das bewegliche Kirchenjahr mit Fasten-, Oster- und Pfingstzeit (Triodion und Pentekostarion) sowie die Auferstehungshymnen der Oktoechos<sup>114</sup>.

Allerdings enthalten die Sticheraria des 10. bis 12. Jahrhunderts ein weniger einheitliches Hymnenrepertoire als spätere Codices in mittelbyzantinischer Notation: Ende des 12. Jahrhunderts wurden nämlich die Hymnen, die nicht mehr in Gebrauch waren sowie Stichera prosomoia und Theotokia in den mittelbyzantinischen Sticheraria weggelassen<sup>115</sup>. Desgleichen wurden auch Gesänge aus dem 9. und 10. Jahrhundert nicht mehr aufgenommen. Diese Reduktionen führten zur sogenannten „Standard Abridged Version“<sup>116</sup> der Sticheraria. Ab dem 13. Jahrhundert wurden die Hymnen des Sticherarion im Stil der Kalophonie überarbeitet. Diese Stichera wurden im „Sticherarion kalophonikon“ gesammelt, das die Melodien der wichtigsten Komponisten vereinigte und ab dem 16. Jahrhundert „Mathematarion“ genannt wurde<sup>117</sup>.

Stichera, also Gesänge, die zwischen Psalmversen gesungen werden<sup>118</sup>, gehören zur Gattung der Troparia und zählen zum ältesten Repertoire der byzantinischen Musik. Im Sticherarion wurden jene Stichera erfaßt, die entweder eine eigene Melodie (Stichera idiomela<sup>119</sup>) aufweisen und

<sup>114</sup> HANNICK, Byzantinische Musik 294 und G. WOLFRAM, Sticherarion. *NGroveD* 24 (2001) 385: „A complete oktoechos comprises: (1) stichera anastasima [...]; (2) stichera anatolika [...]; (3) 24 stichera alfabetika [...]; (4) anabathmoi or antiphona [...]; (5) stichera heothina anastasima [...]; (6) stichera dogmatika [...] and (7) staurotheotokia [...].“ Diese Gesänge wurden später, wie oben beschrieben, in die Sammlung der Anastasimataria übernommen.

<sup>115</sup> Über dieses sog. „Randrepertoire“ schreibt O. STRUNK, *Melody Construction in Byzantine Chant*, in: *Actes XII<sup>e</sup> congr. int. Études Byzantines Ochrid II. Belgrad 1964* (Ndr.: *Essays on Music in the Byzantine World*. New York 1977, 198): „With the Sticherarion, it was only the ‘marginal’ part of the contents that was affected. And this ‘marginal’ part of the content consists of two sorts of pieces. On the one hand are those pieces that have fallen into general disuse or have a purely local application – the ‘apocrypha’, as they were sometimes called [...] On the other hand are those pieces that must be sung repeatedly throughout the year or throughout a particular season – the automela, the Anastasima, the Στιχηρὰ τοῦ Πάσχα, to mention only the most important. Experienced singers knew these pieces by heart, and their melodies were accordingly excluded from the standard abridged version as sufficiently familiar.“ Siehe dazu auch FLOROS, *Neumenkunde I*, 75ff. und 86–91.

<sup>116</sup> O. STRUNK, *The Notation of the Chartres Fragment. Annales Musicologiques* 3 (1955) 7–37; DERS., *Melody Construction* 198: „[...] the tradition for the Standard abridged version of the Sticheraria was a written tradition, and a written tradition upon which there had to be absolute reliance in practice. The great bulk of the contents consists of melodies that are sung only once a year. To suppose that any part of these contents was ever committed to memory by singers whose memories were already overburdened would be utterly unrealistic. The enormous number of extant copies obliges us to infer that the singers who sang these melodies sang them from a book, and the same inference is forced upon us by the extraordinary uniformity of the tradition these copies transmit.“

<sup>117</sup> WOLFRAM, *Sticherarion* 385f.; siehe dazu weiters TROELSGÅRD, *What kind of Chant Books were the Byzantine Sticheraria?*, in: *Cantus Planus. Papers read at the 9<sup>th</sup> Meeting in Esztergom & Visegrád 1998*. Budapest 2001, 564: „The systematic principle as prevailing over the liturgical principle of organisation is even more clear in the ‘Oktoechos’ section of the Sticherarion [...] This could lead to the hypothesis that the Sticherarion was not primarily used in chant performance, the main body being a standardised, principally ‘nonlocal’ collection, but was more suitable as a reference book, perhaps even a book of exercise, to learn first the notation and then, by studying authoritative version(s) of each Sticherón, to apply the ‘correct’ formulaic language of the Sticherarion when singing with the choir, in the Church, now normally without support of musical notation.“

<sup>118</sup> G. WOLFRAM, *Sticheron. NGroveD* 24 (2001) 386: Im Hesperinos finden sich die Stichera nach dem „Κύριε, ἐκέκραξά“. Das „Φῶς ἱλαρόν“ wird gefolgt von den Stichera aposticha, eine Auswahl aus Stichera mit einem einzigen Psalmvers und einer abschließenden Doxologie. Im Orthros werden die Stichera in die letzten Verse der Ainoi integriert. Siehe weiters auch TROELSGÅRD, *What kind of Chant Books* 563: „Basically it [d. h. the Sticherarion] is a collection of chants, Sticherá, to be sung with the fixed psalms of the evening and morning offices. Depending on the degree of the celebrated feast, the sticherá, were ‘intercalated’ between the last 4, 6 or 8 Psalm-verses (stíchoi) and the concluding Doxology.“

<sup>119</sup> WOLFRAM, *Sticherarion* 385: „The Stichera idiomela of this cycle [d. h. the Pentekostarion] are mostly contained in the Palaeo-Byzantine sticheraria of the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> centuries. The Easter hymns are not found in later manus-

normalerweise nur einmal während des Kirchenjahres gesungen werden, oder als Muster (Stichera automela) für nachgeahmte Stichera (prosomoia) dienen. Allerdings finden sich in den Sticheraria fast ausschließlich Stichera idiomela, da Automela und Prosomoia zumeist Teil der oralen Tradition waren.

In musikalischer und textlicher Hinsicht sind nicht alle Stichera gleich. So werden beispielsweise die Stichera dogmatika für den Hesperinos am Sonntag, die nach der Oktoechos das Mysterium der Menschwerdung Christi darstellen, breiter ausgearbeitet<sup>120</sup>. Auch der Platz der verschiedenen Stichera in der Liturgie kann in den Typika von Kloster zu Kloster variieren: So wird beispielsweise ein Sticherion in einem Kloster im Hesperinos, in einem anderen aber im Orthros gesungen<sup>121</sup>.

Die Handschriften des Supplementum graecum enthalten verschiedene Sticheragattungen, hauptsächlich jedoch Doxastika und Idiomela des unbeweglichen Kirchenjahres sowie der Fasten-, Oster- und Pfingstzeit. Die Entstehungszeit ist zu spät, als daß sie noch mit dem Aufbau der Sticheraria der mittelbyzantinischen Epoche verglichen werden könnten. Allerdings liegen keine Untersuchungen zu Sticheraria nach dem 15. Jahrhundert vor.

Codex Suppl. gr. 163 entspricht am ehesten der Gattung der Sticheraria: In der Titelüberschrift nennt ihn der Schreiber Konstantinos Logothetes „Ἀνθολογία στιχηραρίου σύντομος, περιέχουσα πάντα τὰ δοξαστικά τοῦ ἐνιαυτοῦ“, also eine Anthologie der sog. kurzen Stichera. Als Melode wird Petros Peloponnesios angeführt, die Exegese nach dem neuen System stammt von Gregorios Lampadarios. Am Beginn steht der Zyklus des unbeweglichen Kirchenjahres, danach kommen die Horen der Paramonie von Weihnachten und der Theophanie<sup>122</sup> sowie das Kirchenjahr weiter bis zum 29. August. Daran anschließend folgt das Triodion mit Stichera idiomela, Stichera doxastika und Stichera aposticha für die Sonntage der Fastenzeit und das Pentekostarion.

Nach einem Einschub mit Artoklasia, beinhaltet Suppl. gr. 163 die Stichera anastasima (allerdings nur im 2. Ton von Georgios aus Kreta) und die Prokeimena des Orthros. Abschließend folgen Stichera prosomoia zu verschiedenen Heiligenfesten.

Neben dieser Sticherarion-Anthologie weisen auch einige andere Handschriften des Supplementum graecum Stichera auf, jedoch nicht in einer geordneten Abfolge: In Suppl. gr. 156 und 157 schließen an die Akoluthie des Hesperinos und des Orthros Stichera idiomela für die Fastenzeit und Ostern an. Desgleichen bringt auch Suppl. gr. 152 Idiomela für die Sonntage der Fastenzeit und für die Karwoche. Diese sind jedoch nicht als Sticherarion zu bezeichnen, sondern können nur als Hymnensammlung für die Fasten- und Osterzeit innerhalb einer Anthologie gesehen werden.

Auch Suppl. gr. 130 und 190 bringen als Anthologien Stichera idiomela zu verschiedenen Festen, ohne daß sie deswegen einem Sticherarion entsprechen. Finden sich in Suppl. gr. 190 nur einige vereinzelte Stichera unter den Gesängen für die Fastenzeit und Ostern, gibt in Suppl. gr. 130 hingegen die Überschrift zu dem Abschnitt mit Stichera an, daß es sich dabei um Übungen („Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ μερικῶν μαθημάτων“) handelt, also in der Tradition der Gattung des Mathematarion steht.

Die älteste Handschrift im Supplementum graecum, Suppl. gr. 110 aus dem 15. Jahrhundert, kann als einzige zum Teil mit den Sticheraria der byzantinischen Zeit verglichen werden. In diesem Codex sind kalophonische Bearbeitungen bzw. Neukompositionen von Stichera enthalten. Suppl.

---

cripts; the daily repetition of these chants during Easter Week meant that their melodies were transmitted orally.“  
Siehe auch I. SHKOLNIK, Byzantine Prosomoion Singing: A General Survey of the Repertoire of the Notated Stichera Models (Automela), in: Cantus Planus. Papers read at the 7<sup>th</sup> Meeting in Sopron 1995. Budapest 1998, 521: „Idiomela did not exist in psalmody, being characteristic only of the hymnody, for such genres as heirmos, sticherion, troparion, kontakion and some smaller genres.“

<sup>120</sup> HANNICK, Byzantinische Musik 295.

<sup>121</sup> TROELSGÅRD, What kind of Chant Books 564.

<sup>122</sup> HANNICK, Byzantinische Musik 294: „Was die kanonischen Horen anbelangt, so verdienen sie Beachtung in musikalischer Hinsicht nur bezüglich der Vigilen von Weihnachten und Theophanien sowie am Karfreitag.“

gr. 110 beginnt mit den Stichera für das unbewegliche Kirchenjahr vom 1. September bis 31. August und setzt mit Stichera für verschiedene Kirchenfeste fort. Die Gesänge stammen u. a. von Xenos Korones, Manuel Chrysaphes, Ioannes Glykys, Ioannes Kukuzeles und Ioannes Kladas.

Analog zu den auf den vorangegangenen Seiten beschriebenen Bestandteilen der einzelnen Handschriften, lassen sich diese nun nach folgenden Gattungen gliedern:

*Anthologien der (alten) Papadike:*

- Suppl. gr. 130: Mischform: Akoluthie des Hesperinos, aber auch Teile aus den Liturgien sowie Anastasimatarion und Heirmologion
- Suppl. gr. 190: Mischform: Anastasimatarion, Teile aus den Liturgien und Anthologie verschiedener Gesänge, Heirmoi etc.

*Anthologie der (neuen) Papadike:*

- Suppl. gr. 156, 157: Mischform: Gesänge aus dem Hesperinos, Stichera anastasima etc., Teile aus den Liturgien

*Akoluthie des Hesperinos und/oder des Orthros:*

- Suppl. gr. 150: Orthros
- Suppl. gr. 161: Hesperinos und Orthros

*Anastasimatarion (mit Heothina):*

- Suppl. gr. 118, 160, 180
- Suppl. gr. 158: nur Stichera doxastika des Anastasimatarion und Heothina, Mischform, da auch Stichera der Horen

*Gesänge aus den drei Liturgien:*

- Suppl. gr. 151, 152, 153, 159, 162

*Heirmologion:*

- Suppl. gr. 100

*Sticherarion:*

- Suppl. gr. 110
- Suppl. gr. 163: Sticherarion und Anthologie: Stichera anastasima, Prokeimena etc.

Dieser Überblick ergibt nun ein einigermaßen übersichtliches Bild: Grob genommen teilen sich die Handschriften in solche, die entweder mehr oder weniger der Taxis ton Akoluthion folgen oder aber Gesänge aus den drei Liturgien beinhalten. Eine weitere Gruppe, die ihr Repertoire aus beiden Teilen bezieht, läßt sich mit dem Sammelbegriff Anthologie bezeichnen. Darüber hinaus finden sich noch drei weitere, einzelne Gattungen: die des Anastasimatarion (als am stärksten vertretene) sowie die des Heirmologion und des Sticherarion.

Weiters läßt der Überblick erkennen, daß sowohl die Überlieferung alter Formen als auch die Erneuerung der Tradition Hand in Hand gingen. So stehen die Codices des 18. Jahrhunderts durchaus in Zusammenhang mit den Handschriften aus byzantinischer und postbyzantinischer Zeit: Sie enthalten teilweise noch altes Repertoire aus dem Asmatikon und Psaltikon, das in den später entstehenden Sammlungen wie Anoxantaron oder Anastasimatarion nach wie vor weiter Verwendung findet.

Die Codices des 19. Jahrhunderts können ebenfalls in direkter Nachfolge zu den Handschriften aus dem 18. Jahrhundert (und dadurch indirekt zu Büchern aus den vorangegangenen Epochen) gesehen werden, wobei die Unterschiede hauptsächlich auf die neue Notation und Methode zurückzuführen sind. Zwar weisen sie in erster Linie nicht mehr die selben Meloden auf, was jedoch wiederum auf die Notationsreform zurückzuführen ist: Die Komponisten des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts schufen nicht unbedingt nur neue Werke, sondern übertrugen hauptsächlich die ihrer Vorgänger in das neue System. Obwohl also die Reform der Kirchenmusik in vielerlei Hinsicht einen bedeutenden Bruch darstellt, kann doch von einer Weiterführung der Tradition in den nach der Reform von Chrysanthos entstandenen Büchern gesprochen werden.



### 1. 3 DIE NOTENSCHRIFT DER CODICES

#### 1. 3. 1 Die spätbyzantinische Notenschrift

Wie bereits in Kap. 1. 2 kurz angeführt, sind die Handschriften des Supplementum graecum entweder in spätbyzantinischer oder bereits in neobyzantinischer Notation abgefaßt. Die einzige Ausnahme bildet der älteste Codex der Sammlung, Suppl. gr. 110, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der somit auch zeitlich aus dem Rahmen fällt und hier nicht besprochen werden kann. In den nun folgenden Kapiteln soll daher gezielt auf die Zeichen der beiden Hauptnotenschriften (d. h. spät- und postbyzantinisch/chrysanthinisch) eingegangen und ihre Verwendung in den Codices aufgezeigt werden.

Die spätbyzantinische Notation wurde in der Zeit von ca. 1300 (in der Literatur manchmal auch erst um das Jahr 1400 angesetzt) bis zur Reform um 1814 verwendet<sup>123</sup>. Der Terminus kann sich daher auch auf nach und nicht nur auf vor 1453 entstandene Handschriften beziehen. Die spätbyzantinische Notation weist einige, für die Entwicklung der Musik zwischen dem 14./15. und 19. Jahrhundert signifikante Änderungen oder Erweiterungen zu den früheren Entwicklungsstadien der byzantinischen Notenschrift auf.

Mit leichten Abänderungen beinhaltet die spätbyzantinische Notation die bisher überlieferten Intervallzeichen. Der sich ab dem 14. Jahrhundert entwickelnde Stil der Kalophonie stellte jedoch neue Anforderungen im Bereich des Rhythmus und des Ausdrucks. Merkmal der Kalophonie ist die Dehnung der einzelnen Worte, die immer mehr durch eingeschobene Stützsilben und Vokalsilben erweitert wurden. Dies bedingte eine Reihe von Nebenzeichen (sogenannte große Zeichen oder Hypostasen), um bestimmte Tonformeln anzuzeigen, den Rhythmus exakter darzustellen, sowie klarere Anweisungen zu geben, welche Zeichen miteinander verbunden werden müssen<sup>124</sup>.

Darüber hinaus verloren einige aus der paläobyzantinischen Notation übernommene Zeichen im diastematischen System ihre Intervallbedeutung. Diese fanden ab jetzt nur noch für Rhythmus, Dynamik und Ausdruck<sup>125</sup> Verwendung und wurden daher ebenfalls zu den Hypostasen hinzugechnet. Die Fülle, mit der diese großen Zeichen (in roter Tinte) in den spätbyzantinischen Handschriften in Erscheinung treten, wurde so zum Merkmal, aber auch zum Unterscheidungskriterium für diese Notenschrift. Chrysanthos von Madytos und seine Mitarbeiter hingegen sollten es sich zum Ziel setzen, die großen Hypostasen und allgemein die bis dahin in Vergessenheit geratenen Neumen der früheren Notationsphasen auszuschreiben und zu „erläutern“, weshalb sich in der reformierten Schreibweise kaum noch Hypostasen erhalten haben (siehe Kap. 1. 3. 2 und 1. 3. 3).

<sup>123</sup> H. J. W. TILLYARD, *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation (MMB Subsidia 1, 1)*. Kopenhagen 1970, 17f.; F. DESBY, *The Modes and Tunings in Neo-Byzantine Chant*. Ann Arbor 1974, 19; L. TARDO, *L'Antica Melurgia Bizantina nell' Interpretazione della Scuola Monastica di Grottaferrata*. Grottaferrata 1938, 69; M. ALEXANDRU, *Studie über die „Großen Zeichen“ der byzantinischen musikalischen Notation unter besonderer Berücksichtigung der Periode vom Ende des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts*. Diss. Kopenhagen 2000, 14ff.

<sup>124</sup> J. VAN BIEZEN, *The Middle Byzantine Kanon-Notation of Manuscript H*. Bithoven 1968, 11; TARDO, *L'Antica Melurgia* 288; HANNICK, *Byzantinische Musik 300f.*: „Ab dem 16. Jh. verstärkte sich die Tendenz, dem Neumensystem rote Ausdruckszeichen hinzuzufügen. Dieses spätbyzantinische Notationssystem hatte bis zur Reform der Drei Lehrer im ersten Viertel des 19. Jh. Gültigkeit; dabei darf nicht übersehen werden, daß der melodische Schatz des MA. in vielen Fällen allmählich geändert wurde.“

<sup>125</sup> E. WELLESZ, *Zur Entzifferung der byzantinischen Notenschrift*. Leipzig 1917, 101.

Suppl. gr. 100, 118<sup>126</sup>, 130, 160, 180 und 190 zählen zu den Handschriften, die in spätbyzantinischer Notation verfaßt sind. Sie verfügen über das gleiche Repertoire an Intervallzeichen und an (großen) Hypostasen – oftmals stimmen die einzelnen Melodieformeln bis ins kleinste Detail überein. Die verwendeten Zeichen werden in den Handschriften Suppl. gr. 118, 130 und 160 in der vorangestellten Papadike beschrieben, die daher eine übersichtliche Zusammenfassung bietet (siehe Kap. 3. 4).

Im folgenden wird vorerst ein kurzer (gezwungenermaßen nicht erschöpfender) Überblick über die Intervall- und Ausdruckszeichen der spätbyzantinischen Notation gebracht, wie sie in den Codices des 18. Jahrhunderts erscheinen<sup>127</sup>, um im anschließenden Kapitel die Weiterentwicklung sowie die Unterschiede zu der reformierten Schrift Chrysanthos von Madytos' aufzeigen zu können.

An dieser Stelle sei angemerkt, daß das von Wellesz, Tillyard und Høeg 1935 auf der Basis von Fleischers Studien<sup>128</sup> entwickelte Übertragungssystem der *MMB* hier nicht besprochen werden soll. Dieses Transkriptionssystem basiert auf den Grundwerten Achtel- und Viertelnote<sup>129</sup>, zu denen für jedes Zeichen der byzantinischen Notation eine Entsprechung aus der modernen Notenschrift entnommen wurde. Allerdings erwies sich dies vor allem in bezug auf die rhythmische und dynamische Interpretation als unbefriedigend und als zu sehr vom westlichen Schema geprägt<sup>130</sup>. In den folgenden Abschnitten werden daher die Zeichen und ihre Funktion jeweils kurz erklärt, um damit die reformierte Notation im anschließenden Kapitel vergleichen zu können. Dabei werden die in der Sekundärliteratur angeführten Erklärungen der Verwendung und Ausführung der Neumen mit ihrer Anwendung in den Handschriften des Supplementum graecum verglichen. Im Vordergrund steht daher nicht so sehr die rhythmische Übertragung der Neumen in Termini des westlichen Systems, sondern viel mehr die Art ihrer Ausführung und ihre „qualitative Bedeutung“.

### 1) Intervallzeichen

#### a) aufsteigend

|                      |  |                        |
|----------------------|--|------------------------|
| <i>Ison</i>          |  | <i>Tonwiederholung</i> |
| <i>Oligon</i>        |  | <i>Sekunde</i>         |
| [ <i>Oxeia</i> ]     |  | <i>Sekunde</i>         |
| <i>Petasthe</i>      |  | <i>Sekunde</i>         |
| <i>Dyo Kentemata</i> |  | <i>Sekunde</i>         |
| <i>Kuphisma</i>      |  | <i>Sekunde</i>         |
| <i>Pelasthon</i>     |  | <i>Sekunde</i>         |
| <i>Kentema</i>       |  | <i>Terz</i>            |
| <i>Hypsele</i>       |  | <i>Quinte</i>          |

Die geläufigen Intervallzeichen, wie *Ison* für die Tonwiederholung, *Oligon*, *Petasthe*, *Dyo Kentemata* und *Pelasthon* für die aufsteigende Sekunde, kommen in allen Handschriften, die Ende des 18.

<sup>126</sup> Katalog der griechischen Handschriften 271: Codex Suppl. gr. 118 wird hier unter die Handschriften mit neobyzantinischer Notation gereiht. Allerdings zeigt ein direkter Vergleich, daß sich die Notenschrift nicht von der in Suppl. gr. 130, 160, 180 und 190 unterscheidet. Der im Katalog angesprochene „auffällige Wechsel der Notation zu dem reformierten System des Chrysanthos“ konnte nicht festgestellt werden.

<sup>127</sup> Wenn in diesem Kapitel von Handschriften bzw. Codices die Rede ist, sind damit stets Suppl. gr. 100, 118, 130, 160, 180 und 190 gemeint. Die Angaben beziehen sich, wenn nicht anders vermerkt, auf alle sechs Handschriften.

<sup>128</sup> O. FLEISCHER, Die spätgriechische Tonschrift, in: Neumen-Studien. Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften III. Berlin 1904.

<sup>129</sup> Siehe v. a. die Studien FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift; TILLYARD, Handbook; WELLESZ, History of Byzantine Music und DERS., Entzifferung, 114, wo beispielsweise dem *Ison*, dem *Oligon*, der *Petasthe*, dem *Kentema*, der *Hypsele*, dem *Apostrophos* und dem *Elaphron* der Grundwert einer Achtelnote gegenübergestellt wird.

<sup>130</sup> Die Serie der Transcripta wurde deshalb seit 1958 nicht mehr weitergeführt. Siehe auch J. RAASTED, Thoughts on a Revision of the Transcription Rules of the Monumenta Musicae Byzantinae. *CIMAGL* 54 (1987) 13–38.



Jahrhunderts entstanden, vor. Desgleichen wird auch das Zeichen für die aufsteigende Terz, das *Kentema*, sowie für die aufsteigende Quinte, die *Hypsele*, universell eingesetzt. Hervorzuheben ist weiters ein Merkmal, das ebenfalls diese Codices des Supplementum graecum gemeinsam haben: Die *Oxeia* (für die aufsteigende Sekunde) läßt sich kaum noch vom *Oligon* unterscheiden, so daß es zweifelhaft ist, ob erstere tatsächlich noch in Verwendung war<sup>131</sup>.

Alle Intervalle, die (nach oben) eine Quinte überschreiten, werden nicht durch Einzelzeichen, sondern durch die Kombination mehrerer, miteinander zu addierender Zeichen, gebildet. In den Codices des Supplementum graecum sind dies für a) die Sexte *Hypsele* über *Petasthe/Oligon*, b) für die Septime *Hypsele* über *Oligon/Petasthe* mit *Dyo Kentemata/Kentema* und c) für die Oktave *Hypsele* über *Kentema* und *Oligon/Petasthe*. Die auf- und absteigenden Sekundintervalle werden *Somata* („Körper“) genannt, alle größeren Intervalle *Pneumata* („Geist“).

Zur Entzifferung der byzantinischen Neumen waren die Papadikai, also die Einführungen in die byzantinische Notationskunde, von herausragender Bedeutung. Erst mit ihrer Hilfe konnten Fleischer, Tillyard und Wellesz die Neumen entschlüsseln, wobei es letzterem gelang, auch die dynamische Bedeutung der einzelnen Zeichen herauszufinden und zu benennen. Die Papadikai weisen über die Jahrhunderte einen stark schematisierten Aufbau und Text auf, so daß die Beschreibung der einzelnen Neumen kaum oder gar nicht voneinander abweicht (siehe Kap. 3. 4). So wird das *Ison* stets als das wichtigste Zeichen des Notensystems beschrieben, das *Oligon* als Hauptzeichen der aufsteigenden und der *Apostrophos* als Hauptzeichen der absteigenden Neumen<sup>132</sup>.

Dem *Ison* wird besondere Bedeutung beigemessen, da es den Anfang, die Mitte, das Ende und den Zusammenhalt aller Zeichen darstellt. Seine Funktion besteht sowohl in der Tonwiederholung innerhalb eines Stückes als auch in der des Anfangstones, von dem jede Melodie ausgeht<sup>133</sup>. Gabriel Hieromonachos beschreibt das *Ison* als weder zu den auf- noch zu den absteigenden Zeichen gehörend, da es immer die gleiche Tonhöhe bewahrt. Er nennt es „Prinzip“ und „Grundlage“ aller Intervalle, weshalb es „wertvoller“ sei als andere Töne<sup>134</sup>.

Daß es in der byzantinischen Notation sechs verschiedene Zeichen für die aufsteigende Sekunde gibt, hat immer wieder zu verschiedenen Vermutungen geführt. Wahrscheinlich ist, daß die Ausführung dieser sechs Sekunden unterschiedlich war, so daß die Möglichkeit bestand, durch die Kombination dieser Zeichen, für jeden Intervallschritt eine sechsfache Interpretation zur Verfügung zu haben<sup>135</sup>. Der „volle Ton“ des *Oligon*<sup>136</sup> beispielsweise ist weniger kräftig auszuführen als etwa die *Oxeia* und die *Petasthe*. Die *Oxeia* hingegen „raises the tone abruptly and lets it fall again in the same way without lengthening it“<sup>137</sup>.

Dem Hauptzeichen der aufsteigenden Neumen, dem *Oligon* folgt stets eine ebenfalls ansteigende Note oder aber ein *Ison*. Schließt jedoch eine absteigende Note an, ist das *Oligon* mit einer *Diple* (zu den großen Zeichen siehe weiter unten) kombiniert. Es findet auch dann Verwendung, wenn danach eine zur selben Silbe gehörende absteigende Note kommt. In diesem Fall steht davor

<sup>131</sup> Lediglich in Suppl. gr. 160 findet sich die *Oxeia*, zumeist in Verbindung mit dem *Kentema* als aufsteigende Terz oder Quarte.

<sup>132</sup> Siehe u. a. FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 18, v. a. aber auch die Papadikai im Supplementum graecum (Kap. 3. 4).

<sup>133</sup> FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 51; G. WOLFRAM–CHR. HANNICK, Die Erotapokriseis des Pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang (CSRM 5). Wien 1997, 40, 155–161; B. SCHARTAU, Anonymous Questions and Answers on the Interval Signs (CSRM 4). Wien 1998, 2, 42, 29–50; siehe auch die Papadikai in Suppl. gr. 118, 130 und 160.

<sup>134</sup> G. WOLFRAM–H. HANNICK, Gabriel Hieromonachos. Abhandlung über den Kirchengesang (CSRM 1). Wien 1985, 5, 54, 175–180 und 6, 62, 260–271. Siehe dgl. auch WELLESZ, History of Byzantine Music 290; TARDO, L'Antica Melurgia 267; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 130–133.

<sup>135</sup> Siehe dazu E. WELLESZ, Über Rhythmus und Vortrag der byzantinischen Melodien. BZ 33 (1933) 43, sowie O. TIBY, La Musica Bizantina. Teoria e Storia. Mailand 1938, 83.

<sup>136</sup> E. WELLESZ, Die Hymnen des Sticherarium für September (MMB Transcripta 1). Kopenhagen 1936, 18f.; WOLFRAM–HANNICK, Pseudo-Johannes Damaskenos 40; SCHARTAU, Anonymous Questions and Answers 46 und 66.

<sup>137</sup> WELLESZ, History of Byzantine Music 291f.; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 153–157.

jedoch eine *Bareia*, wobei das *Oligon* häufig mit einem *Tzakisma* oder einem *Piasma* verbunden ist<sup>138</sup>. Diese Verwendung bzw. Kombination des *Oligon* dürfte in den hier untersuchten Handschriften des 18. Jahrhunderts nicht mehr zwingend gewesen sein: Häufig findet sich dahinter zwar ein zweites *Oligon*, ein *Pelasthon*, eine *Petasthe* oder ein anderes aufsteigendes Zeichen, allerdings folgt danach oftmals auch ein *Apostrophos* oder ein *Elaphron*. Dabei kann das *Oligon* mit einer *Diple* kombiniert sein. Vielfach befindet sich darunter auch ein *Lygisma*, ein *Antikenoma* oder ein *Homalon* (davor kann eine *Bareia* stehen, muß aber nicht).

Darüber hinaus geht das *Oligon* hier eine Fülle von Kombinationen mit anderen Intervall- oder rhythmischen Zeichen ein, da es zu den am häufigsten verwendeten aufsteigenden Neumen gehört<sup>139</sup>. Das *Oligon* ist zumeist über unbetonten Silben zu finden; ist es jedoch mit einer *Diple*, einer *Bareia* plus *Tzakisma* oder einem *Piasma* verbunden, kann es auch über betonten Silben stehen<sup>140</sup>. In den Handschriften ist diese Verwendung des *Oligon* nicht mehr Voraussetzung. Es steht sowohl auf betonten wie auch auf unbetonten Silben, einmal in Kombination mit der *Diple*, ein andermal nicht. Möglicherweise ist dies einerseits auf die vielfache Einsetzbarkeit dieses Zeichens zurückzuführen, andererseits auf die langgedehnten Silben und Melismata in den kalophonischen Gesängen.

Die *Petasthe*, die eine Intensitätssteigerung der *Oxeia* darstellt, ist „schwungvoll“<sup>141</sup> und „schnell“<sup>142</sup> zu singen. Haben jedoch die *Oxeia* und die *Petasthe* sog. *Pneumata* über sich stehen, so besteht kein Unterschied zwischen ihnen<sup>143</sup>. Tillyard bezeichnet die *Petasthe* darüber hinaus als Ersatz für die *Oxeia*, die auch auf nicht akzentuierten Silben stehen kann und nach der die Melodie absteigen muß<sup>144</sup>. Zwar können zwei *Oxeiai* aufeinanderfolgen, nicht jedoch zwei *Petasthai*, da dies vom Sänger zu viel Kraft erfordern würde<sup>145</sup>. Dieses Prinzip ist auch in den Handschriften des Supplementum zu erkennen, wo auf eine *Petasthe* zumeist ein *Apostrophos* oder ein *Apostrophos* mit *Elaphron* folgt.

Auch die *Dyo Kentemata* stellen eine weitere Steigerung der Intensität dar. Ihr Klang ist „kürzer“ als der des *Oligon*, aber „stärker“ als der der *Oxeia* und der *Petasthe*<sup>146</sup>. Zumeist befinden sie sich an einer Stelle, wo ein kleiner Sekundschritt auszuführen ist. In der spätbyzantinischen Notation sind die *Dyo Kentemata* häufig mit einem *Gorgon* verbunden und sollen auf diese Weise den Höhepunkt in der Melodie bezeichnen<sup>147</sup>.

Das *Kuphisma* gehört zu den sog. zusammengesetzten Zeichen, da es aus einer *Petasthe* mit dem angehängten Buchstaben Kappa („κ“) gebildet wird. In den Traktaten wird es als „Hemitonon“ bezeichnet<sup>148</sup>, das mit „leichter“, „milder“ Stimme und nicht „mit vollem Ton“ ausgeführt werden

<sup>138</sup> G. AMARGIANAKIS, Some Remarks on the Orthography of the signs Oligon, Petasthe, Oxeia and Kouphisma. *CIMAGL* 44 (1983) 8f.

<sup>139</sup> Laut J. VAN BIEZEN, Die Hypothese eines Mensuralisten. *JÖB* 32 (1982) 19ff., wird die *Oxeia* immer ähnlicher dem *Oligon*.

<sup>140</sup> AMARGIANAKIS, Some Remarks on the Orthography 9.

<sup>141</sup> WELLESZ, Entzifferung 109.

<sup>142</sup> Bei WOLFRAM-HANNICK, Pseudo-Johannes Damaskenos 40ff., 170–173, heißt es über den Namen der *Petasthe*: „Ἡ δὲ πετασθή, διὰ τὸ ὡς περιπετάσματος τινος καὶ τίθεσθαι· καὶ ποτὲ μὲν ἔσω ποτὲ δὲ ἔξω πετᾶσθαι ὡς ὑπὸ πνεύματος πτεροῦ τινος κούφου ἐλαυνομένη ἔνθεν κἀκεῖθεν, καθὼς πάντες ἐπίστασθε.“ Vgl. dazu auch SCHARTAU, Anonymous Questions and Answers 66, 217–224; WELLESZ, History of Byzantine Music 292; DERS., Entzifferung 114; RAASTED, Revision of the Transcription Rules 16, bezeichnet sie als „a small flourish of several sounds.“ ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 170–173.

<sup>143</sup> J. RAASTED, The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory. *CIMAGL* 45 (1983) 27.

<sup>144</sup> TILLYARD, Handbook 49.

<sup>145</sup> WELLESZ, Hymnen 19; TARDO, L'Antica Melurgia 268: „Dopo la petastì infatti segue sempre una nota di valore discendente [...]“.

<sup>146</sup> WELLESZ, Entzifferung 110; SCHARTAU, Anonymous Questions and Answers 76; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 134f.







<sup>147</sup> VAN BIEZEN, Kanon-Notation 23.

<sup>148</sup> Siehe u. a. WOLFRAM-HANNICK, Pseudo-Johannes Damaskenos 80.

soll<sup>149</sup>. Ursprünglich zählte es zu den liqueszierenden Neumen<sup>150</sup>. Zumeist steht das *Kuphisma* als Akzentuierung über der vorletzten oder über den beiden letzten Silben eines Kolons<sup>151</sup>. Von Tardo wird es mit dem westlichen Piano verglichen und als Gegenstück zur *Oxeia* beschrieben<sup>152</sup>. In den Supplementum-Handschriften zählt es zu den seltener verwendeten Neumen. An den Stellen, wo es anzutreffen ist, kann es sich jedoch auch in der Mitte eines Verses befinden und wird dabei mit einem *Antikenoma* kombiniert.

Das der *Petasthe* ähnliche *Pelasthon* dürfte in der spätbyzantinischen Notation ebenfalls einer Verschärfung der *Petasthe* entsprechen<sup>153</sup>. Wie Floros angibt, kam es ursprünglich nur im mittelbyzantinischen Psaltikon vor, nicht jedoch in den ältesten mittelbyzantinischen Sticherarien und Heirmologien<sup>154</sup>. Es soll den Wendepunkt einer melodischen Bewegung sowie deren Höhepunkt anzeigen, kann aber nicht alleine stehen, sondern nur innerhalb einer Gruppe mehrerer Neumen<sup>155</sup>. Gabriel Hieromonachos schreibt lediglich, daß sich das Zeichen aus der Cheironomie entwickelt hat<sup>156</sup>. Darüber hinaus wird es als ein Zeichen aus dem Solistenrepertoire definiert<sup>157</sup>. In den Supplementum-Handschriften scheint es äußerst selten auf und dann nur in ganz bestimmten Melodieformeln (d. h. in Kombination mit einer *Parakletike* und einem *Tromikon*, gefolgt von den *Dyo Apostrophoi*). Das Zeichen für die aufsteigende Terz, das *Kentema*, soll hoch und hell gesungen werden<sup>158</sup>; die *Hypsele* für die aufsteigende Quinte, erscheint stets in Verbindung mit einem *Oligon*, einer *Oxeia* oder einer *Petasthe*<sup>159</sup>.

b) absteigend

|                          |   |                     |
|--------------------------|---|---------------------|
| <i>Apostrophos</i>       |    | Sekunde             |
| <i>Elaphron</i>          |    | Terz                |
| <i>Chamele</i>           |  | Quinte              |
| <i>Hyporrhoe</i>         |  | zwei Sekundschrirte |
| <i>Kratemohyporrhoon</i> |  | zwei Sekundschrirte |
| <i>Dyo Apostrophoi</i>   |  | zwei Sekundschrirte |

Die absteigenden Zeichen *Apostrophos*, *Dyo Apostrophoi*, *Hyporrhoe* und *Kratemohyporrhoon* für einen bzw. zwei Sekundschrirte, *Elaphron* für die Terz und *Chamele* für die Quinte, sind in allen Handschriften vom Ende des 18. Jahrhunderts vollständig vertreten. Der *Apostrophos* ist, wie das

<sup>149</sup> HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 5, 60, 233–236: „Τὸ δὲ κούφισμα ἀπὸ τῆς ἐν τῇ φωνῇ τάσεως· κούφον γὰρ λέγεται τὸ ἐλαφρόν, ὅθεν τὴν φωνὴν τοῦ κούφισματος ἐλαφρῶς δεῖ καὶ κούφως ἐκφέρειν, ἀλλ’ οὐ μετὰ τόνου· διὰ τοῦτο γὰρ κούφισμα.“ SCHARTAU, Anonymous Questions and Answers 4, 68, 231–234; WOLFRAM–HANNICK, Pseudo-Johannes Damaskenos 68, 467–469; FLOROS, Neumenkunde I, 152f.

<sup>150</sup> FLOROS, Neumenkunde I, 153.

<sup>151</sup> FLOROS, Neumenkunde I, 163f.; AMARGIANAKIS, Some Remarks on the Orthography 13ff.

<sup>152</sup> TARDO, L’Ottoeco nei Manoscritti Melurgici. Grottaferrata 1955, LVII; DERS., L’Antica Melurgia 268; WELLESZ, Hymnen XX, schreibt, daß es mit „ängstlicher“, „sehr gehaltener“ und „schwacher“ Stimme zu singen sei. Vielfach wird es für einen Halbton im Intervallsinn angesehen. ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 138f.

<sup>153</sup> WELLESZ, Entzifferung 110; TIBY, Musica Bizantina 83ff.; TARDO, L’Antica Melurgia 269; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 169f.

<sup>154</sup> FLOROS, Neumenkunde I, 246.

<sup>155</sup> M. HAAS, Byzantinische und Slavische Notationen. Köln 1973, 2.21f. und TARDO, L’Ottoeco 57.

<sup>156</sup> HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 5, 60, 237–239.

<sup>157</sup> WELLESZ, History of Byzantine Music 293.

<sup>158</sup> WELLESZ, History of Byzantine Music 293; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 134f.

<sup>159</sup> TARDO, L’Ottoeco LVII; DERS., L’Antica Melurgia 270; SCHARTAU, Anonymous Questions and Answers 7, 72, 301–303; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 187.

*Oligon* bei den aufsteigenden, das Hauptzeichen der absteigenden Intervalle<sup>160</sup>. Er wendet sich von den aufsteigenden Intervallen ab und steigt ein Intervall nach unten<sup>161</sup>.











Die *Hyporrhoe* (zwei Sekundschriffe abwärts) entsteht aus der Umspielung eines Haupttones und steht niemals als erstes Zeichen über einer Silbe<sup>162</sup>. Ein Grundsatz, der auch in den Supplementa eingehalten wird: Vor der *Hyporrhoe* findet sich auf der Silbe zumeist ein aufsteigendes Intervall oder ein *Ison*. Darauf folgt häufig ein weiterer Sekundschritt abwärts. Die *Hyporrhoe* wird ähnlich einem Glissando<sup>163</sup> oder einem „Rollen der Stimme in der Kehle“ beschrieben<sup>164</sup>.

In den Codices hier steht die *Hyporrhoe* nicht nur nach einem aufsteigenden Zeichen, sondern auch in der Mitte zwischen zwei *Apostrophoi*. Unter dieser Gruppe befindet sich stets ein *Synagma*, was der oben beschriebenen glissandoartigen Melodielinie entsprechen würde. Die Funktion des aus *Kratema* und *Hyporrhoe* zusammengesetzten *Kratemohyporrhoe* (ebenfalls zwei Sekundschriffe abwärts) wird als Verlängerung und Akzentuierung der vorangehenden Note beschrieben<sup>165</sup>. In den Codices kommt es häufig unter einem *Oligon* (mit *Kratema*) vor, worunter zumeist ein *Heteron* notiert ist.

Das *Elaphron* für die absteigende Terz ist in den meisten der Supplementum-Handschriften mit einem *Apostrophos* verbunden und soll, wie der Name sagt, mit leichter Stimme ausgeführt werden<sup>166</sup>. Die *Chamele* wiederum ist das Gegenstück zur *Hypsele*; es gibt kein Zeichen, das mehr Intervalle nach unten steigt, als die *Chamele*<sup>167</sup>. In den Codices des Supplementum graecum erscheint sie stets in Kombination mit einem vorangestellten *Apostrophos*.

## 2) Große Zeichen (Hypostasen)

### a) Rhythmische Zeichen

|                       |   |
|-----------------------|---|
| <i>Diple</i>          |  |
| <i>Apoderma</i>       |  |
| <i>Tzakisma</i>       |  |
| <i>Gorgon</i>         |  |
| <i>Gorgosyntheton</i> |  |
| <i>Argon</i>          |  |
| <i>Argosyntheton</i>  |  |
| <i>Piasma</i>         |  |
| <i>Kratema</i>        |  |
| <i>Xeron Klasma</i>   |  |

Die *Diple*, die aus zwei *Oxeiai*, also aus der Verdoppelung eines Zeichens besteht<sup>168</sup>, sowie das *Apoderma*, werden als Zeichen der Verlangsamung und Verzögerung interpretiert<sup>169</sup>. Raasted

<sup>160</sup> WELLESZ, Entzifferung 110; TARDO, L'Antica Melurgia 272; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 100f.

<sup>161</sup> HANNICK-WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 5, 58, 205–210; WOLFRAM-HANNICK, Pseudo-Johannes Damaskenos 40, 167–168.

<sup>162</sup> SCHARTAU, Anonymous Questions and Answers 16, 122ff., 893–903; HAAS, Notationen 2.23.

<sup>163</sup> FLOROS, Neumenkunde I, 142 und 147.

<sup>164</sup> WELLESZ, Entzifferung 111; DERS., History of Byzantine Music 294; HANNICK-WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 4, 52, 142–143 und 5, 58, 225–227; FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 19 und 26; E. JAMMERS, Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich. Heidelberg 1962, 53; VAN BIEZEN, Kanon-Notation 57; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 98f.

<sup>165</sup> TILLYARD, Handbook 20; WELLESZ, Hymnen XV; DERS., Entzifferung 111; HAAS, Notationen 2.28; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 143f.

<sup>166</sup> Siehe u. a. SCHARTAU, Anonymous Questions and Answers 10, 88, 494–497; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 119.

<sup>167</sup> HANNICK-WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 5, 58, 219–224; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 191.

<sup>168</sup> HAAS, Notationen, 2.24.

hingegen gibt an, daß die *Diple* häufig an Stellen zu finden ist, „where the structure of thought and syntax demands that the singing continues without any stop“<sup>170</sup>. Die *Diple* steht bei Einzelnoten oder bei Gruppen: In den Codices hier vor allem unter *Isa* (besonders vor und nach einem Signaturwechsel), aber auch bei *Oliga* und *Elaphra*. Darüber hinaus wird sie bei eintönigen Silben verwendet und findet sich, wie das *Apoderma*, am Schluß von Versen oder Gesängen<sup>171</sup>. Bei einer Silbe mit mehreren Tönen kann die *Diple* allerdings auch innerhalb eines Verses vorkommen, wobei sie in den Supplementum-Handschriften oftmals mit einem *Lygisma* verbunden wird<sup>172</sup>.

Das *Apoderma* erscheint zumeist am Ende einer Phrase<sup>173</sup> und übernimmt somit auch Trennungsfunktion hin zum nächsten Teil. In den Handschriften ist dies häufig zu beobachten: Hier steht das *Apoderma* auf dem letzten Ton vor einer neuen Signatur, aber auch nach einem Signaturwechsel bei mehreren repetierten *Isa*. Weiters findet es sich vor einer *Phthora* oder (selten) auf der letzten Silbe eines Wortes und soll „eine kleine Retardierung“ anzeigen.

Auch das *Tzakisma* oder *Klasma* entspricht einer Dehnung<sup>174</sup>, und erscheint häufig in Verbindung mit den *Dyo Apostrophoi*. Es steht somit vor allem über absteigenden Ligaturen: In den Supplementa oftmals über einem *Apostrophos*, einer *Hyporrhoe*, oder über einem *Ison* (es kann aber auch über einem *Oligon* vorkommen). Weiters findet es sich vor Neumengruppen mit *Bareia* oder *Parakalesma* und scheint auf diese Weise ebenfalls eine Trennfunktion inne zu haben<sup>175</sup>.

Das *Gorgon* wird, seinem Namen entsprechend, schnell und lebhaft ausgeführt und kann unter bzw. oberhalb eines Tonzeichens notiert sein. Zumeist befindet sich über dem Zeichen, unter dem ein *Gorgon* steht, ein anderes großes Zeichen. Das *Gorgon* tritt vor allem in Verbindung mit den *Dyo Kentemata* (in den Handschriften auch bei einem *Ison*, *Oligon* oder einer *Petasthe*) sowie unter zusammengesetzten aufsteigenden Zeichen auf. Ähnlich dem *Tzakisma* wird dem *Gorgon* eine trennende Funktion zugeschrieben<sup>176</sup>. Ursprünglich hatte das *Gorgon* keine fixe rhythmische Bedeutung, in der spätbyzantinischen Notation wurde es dann vermehrt zur Verminderung der Dauer einer Note eingesetzt: Um die Hälfte ihres Wertes verkürzt wird dabei entweder die Note unter dem *Gorgon* oder die vorangegangene<sup>177</sup>. In den Codices des Supplementum geht das *Gorgon* Kombinationen u. a. mit einem *Ison*, einem *Oligon*, den *Dyo Kentemata* oder einer *Petasthe* und einem großen Zeichen (z. B. mit einem *Parakalesma*, *Lygisma*, *Kylisma* oder *Homalon*) ein.

Das Gegenstück zum *Gorgon* bildet das *Argon*, das, wie sein Name sagt, einer langsamen Bewegung und Retardierung entspricht<sup>178</sup>. Mit *Argon* und *Gorgon* verwandt sind das *Argosyntheton* und sein Gegenstück, das *Gorgosyntheton*, die ebenfalls eine Verlangsamung bzw. eine Beschleunigung bedeuten<sup>179</sup>. Das *Argosyntheton* setzt sich, wie es in den Papadikai heißt, aus *Kratemohyporrhoon* und *Homalon* zusammen<sup>180</sup> und soll der Ausführung nach einem Schleifer ähnlich sein<sup>181</sup>. In den

<sup>169</sup> WELLESZ, Entzifferung 113; HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 6, 64ff., 302–305 und 6, 68, 344–346; VAN BIEZEN, Kanon-Notation 21 und HAAS, Notationen 2.28; TARDO, L'Antica Melurgia 295; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 113ff. und 97f.

<sup>170</sup> RAASTED, Revision of the Transcription Rules 17.

<sup>171</sup> TARDO, L'Antica Melurgia 305.

<sup>172</sup> WELLESZ, Entzifferung 111; JAMMERS, Musik in Byzanz 51.

<sup>173</sup> TARDO, L'Antica Melurgia 299, vergleicht es mit dem westlichen Orgelpunkt.

<sup>174</sup> HAAS, Notationen 2.28; TARDO, L'Antica Melurgia 305; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 135ff.

<sup>175</sup> Siehe dazu auch FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 70; VAN BIEZEN, Kanon-Notation 30.

<sup>176</sup> FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 53, 71; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 108.

<sup>177</sup> WELLESZ, Entzifferung 113.

<sup>178</sup> B. SCHARTAU, Hieronymos Tragodistes: Über das Erfordernis von Schriftzeichen für die Musik der Griechen (CSRM 3). Wien 1990, 54, 198–200; TILLYARD, Handbook 26; WELLESZ, Entzifferung 113; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 102.

<sup>179</sup> TARDO, L'Antica Melurgia 297; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 102f. und 108f.

<sup>180</sup> Suppl. gr. 118, f. 3v: „Τὸ δὲ κρατημοῦπὸρροον ὑποάσεται ὑπὸ τοῦ ὁμαλοῦ καὶ γίνεται ἀργοσύνητον.“ Siehe auch FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 54.













<sup>181</sup> TILLYARD, Handbook 27.

Supplementa treten die beiden Zeichen so selten auf, daß keine verbindlichen Rückschlüsse auf ihre Verwendung hier gemacht werden können.

Das *Piasma*, das die letzte Note einer Gruppe akzentuieren soll<sup>182</sup>, hat seinen Platz zumeist zwischen zwei Zeichen, wodurch es seine Nachbartöne innerhalb dieser Kombination gesondert hervortreten läßt. In den Handschriften des Supplementum graecum steht das *Piasma* auch ober- oder unterhalb zweier Zeichen: etwa bei einem *Apostrophos* (mit *Tzakisma*), einem *Elaphron* oder einem *Oligon* sowie bei einer *Petasthe* mit den *Dyo Kentemata*. Darüber hinaus kann es auch bei einer *Bareia* auftreten<sup>183</sup>. Es ist jedoch niemals bei aufsteigenden Figuren oder Intervallen, die größer als eine Quarte sind, zu finden<sup>184</sup>. Wie sein Name sagt, preßt es die Töne zusammen und hebt sie solcherart hervor. Auch die Stimme soll „gepreßt“ oder „gequetscht“ klingen<sup>185</sup>. Für die Sänger weist es darüber hinaus auf eine besondere Wendung in der Melodiebewegung hin<sup>186</sup>.

Das *Kratema*, bestehend aus *Diple* und *Petasthe*<sup>187</sup>, wird als Textakzent bezeichnet und befindet sich nur bei einem Einzelzeichen, dessen Silbenwert es (ähnlich wie die *Diple*) verdoppelt<sup>188</sup>. Wie das *Piasma* tritt es dabei oftmals am Ende eines Abschnitts auf<sup>189</sup>. In den Codices hier steht es sowohl in der Mitte eines Verses als auch am Ende. Häufig kommt es in der Formel *Oligon* (oder *Petasthe* plus *Dyo Kentemata*) mit nachfolgendem *Elaphron* sowie kombiniert mit verschiedenen großen Hypostasen vor. Das Zeichen des *Xeron Klasma* setzt sich aus einer *Diple* und einem *Tzakisma* zusammen und steht, wie das *Piasma*, bei zwei Zeichen. Die Stimme soll dabei rau und hart geführt werden<sup>190</sup>. In den Handschriften erscheint es häufig unter einem *Oligon* mit anschließenden *Dyo Apostrophoi* und *Tromikon*, aber auch bei einer Vielzahl anderer Figuren.

b) *Ausdruckszeichen (Große Hypostasen)*

|  |   |
|--|---|
| <i>Bareia</i>                                    |  |
| <i>Psephiston</i>                                |  |
| <i>Psephistosynagma</i><br>( <i>Gurgurisma</i> ) |  |
| <i>Psephistoparakalesma</i>                      |  |
| <i>Kylisma</i>                                   |  |
| <i>Lygisma</i>                                   |  |
| <i>Parakalesma</i>                               |  |
| <i>Heteron</i>                                   |  |
| <i>Parakletike</i>                               |  |
| <i>Antikenoma</i>                                |  |
| <i>Antikenokylisma</i>                           |  |
| <i>Homalon</i>                                   |  |

<sup>182</sup> TIBY, *Musica Bizantina* 86; TARDO, *L'Antica Melurgia* 299.

<sup>183</sup> Siehe dazu auch FLOROS, *Neumenkunde* I, 198.

<sup>184</sup> D. E. CONOMOS, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the 14th and 15th Centuries*. Thessaloniki 1974, 351.

<sup>185</sup> HANNICK–WOLFRAM, *Gabriel Abhandlung* 6, 70, 352–354; WELLESZ, *History of Byzantine Music* 299; VAN BIEZEN, *Kanon-Notation* 44f., bezeichnet es darüber hinaus als eine Kombination aus zwei *Bariai*, die ähnlich einem Portamento auszuführen ist, während CONOMOS, *Trisagia and Cheroubika* 351, es eine schnell gesungene Verzierung nennt. ALEXANDRU, *Studie über die „Großen Zeichen“* 173f.

<sup>186</sup> FLEISCHER, *Spätgriechische Tonschrift* 54.

<sup>187</sup> FLOROS, *Neumenkunde* I, 186.

<sup>188</sup> HANNICK–WOLFRAM, *Gabriel Abhandlung* 6, 64ff., 303–306: „Διπλή μὲν οὖν οὐ δι' ἄλλο τι ἢ ἵνα δείξη τὸν ψάλλοντα διπλασιάσαι τὸν χρόνον μεθ' οὗ ἔκειτο, ἦγουν διὰ πλείονα ἀργίαν. Τὴν αὐτὴν δὲ δύναμιν ἔχει καὶ τὸ κράτημα, καὶ τοῦτο γὰρ δι' ἀργίαν τίθεται.“ Siehe auch WOLFRAM–HANNICK, *Pseudo-Johannes Damaskenos* 66, 446–453.

<sup>189</sup> HAAS, *Notationen* 2.28; JAMMERS, *Musik in Byzanz* 55; WELLESZ, *Entzifferung* 111; ALEXANDRU, *Studie über die „Großen Zeichen“* 140f.

<sup>190</sup> HAAS, *Notationen* 2.29; VAN BIEZEN, *Kanon-Notation* 42ff.; WELLESZ, *Hymnen* XXII; ALEXANDRU, *Studie über die „Großen Zeichen“* 151.

|                          |  |
|--------------------------|--|
| <i>Synagma</i>           |  |
| <i>Seisma</i>            |  |
| <i>Thematismos eso</i>   |  |
| <i>Thematismos exo</i>   |  |
| <i>Thema Haplun</i>      |  |
| <i>Thes kai Apotbes</i>  |  |
| <i>Uranisma</i>          |  |
| <i>Enarxis</i>           |  |
| <i>Stauros</i>           |  |
| <i>Epegerma</i>          |  |
| <i>Choreuma</i>          |  |
| <i>Tromikon</i>          |  |
| <i>Tromikosynagma</i>    |  |
| <i>Tromikoparakaesma</i> |  |
| <i>Ekstrepton</i>        |  |
| <i>Hemiphthoron</i>      |  |
| <i>Hemiphonon</i>        |  |

Neben den rhythmischen Zeichen gibt es eine Reihe sog. großer Hypostasen oder großer Ausdruckszeichen, die einer ganzen Gruppe von Neumen entsprechen und ursprünglich Zeichen der Cheironomie darstellten<sup>192</sup>. Sie deuten eine bestimmte Melodielinie oder Formel an, dürften den Sängern aber auch als Orientierung und Wegweiser gedient haben, da sie mit roter Tinte gut sichtbar die einzelnen Tonfiguren anzeigen<sup>193</sup>.

Eines der häufigsten Zeichen davon ist die *Bareia*, die als Trennung zwischen zwei Zeichen, welche nicht addiert werden sollen, gilt<sup>194</sup>. Daneben zeigt sie zweitönige Figuren an (wie im Supplementum graecum), wobei der zweite Ton meist tiefer ist als der erste<sup>195</sup>, so daß sie für eine Abwärtsbewegung steht, die mit einer „gewissen Energie“ ausgeführt werden soll<sup>196</sup>. In den Supplementa kann die *Bareia* sowohl von einem Intervallsprung als auch von einem *Oligon* oder den *Dyo Kentemata* gefolgt werden, bevor es zu einer Abwärtsbewegung kommt. Dabei zeigt die *Bareia* vor allem größere Neumengruppen an, entspricht aber auch der oben erwähnten Trennfunktion, da sie häufig mit einem Formelanfang oder -ende zusammenfällt.

Das *Psephiston* steht für eine Folge von drei absteigenden Sekunden<sup>197</sup>, wobei es den obersten Ton einer schrittweisen Auf- und Abwärtsbewegung anzeigt<sup>198</sup>. In den Handschriften folgen auf das *Psephiston* häufig nur zwei Abwärtsschritte, die zumeist aus den *Dyo Apostrophoi* bestehen, an die dann eine weitere Abwärtsbewegung in Form eines *Apostrophos* oder eines *Elaphron* anschließt (es kann jedoch auch ein *Oligon* kommen). Es gilt ebenfalls als Betonungszeichen einer besonderen Stelle in der Melodielinie, ähnlich einem „Sforzato“<sup>199</sup>. Das *Psephiston* wird auch dort eingesetzt, wo

<sup>191</sup> Die in dieser Liste angeführten Zeichen kommen in den Supplementum-Handschriften aus dem 18. Jahrhundert entweder in den einzelnen Gesängen oder zumindest in der Papadikai (siehe den Text in Kap. 3. 4) vor.

<sup>192</sup> Zu Entwicklung, Definition und Problematik der großen Zeichen siehe v. a. ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 46–50.

<sup>193</sup> FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 65. Zur Definition der Ausdruckszeichen siehe weiters WELLESZ, History 284ff.; TARDO, L'Antica Melurgia 289 und 303–307; HAAS, Notationen 2.30–2.39.

<sup>194</sup> TILLYARD, Handbook 26; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 104ff.

<sup>195</sup> FLOROS, Neumenkunde I, 141.

<sup>196</sup> FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 55; HAAS, Notationen 2.33; TILLYARD, Handbook 29; TARDO, L'Antica Melurgia 299.

<sup>197</sup> FLOROS, Neumenkunde I, 141; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 193f.

<sup>198</sup> HAAS, Notation 2.34.

<sup>199</sup> TILLYARD, Handbook 26; TIBY, Musica Bizantina 86; VAN BIEZEN, Kanon-Notation 64; FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 53.

die Intervalle getrennt und nicht verbunden gesungen werden sollen<sup>200</sup>. Nebenformen des *Psephiston* stellen das *Psephistoparakalesma* dar, das sich aus einem *Psephiston* und einem *Parakalesma* zusammensetzt<sup>201</sup> und das *Psephistosynagma*, das auch *Gurgurisma* genannt wird und ein sanftes Rollen der Stimme in der Kehle bedeutet<sup>202</sup>.

Das *Kylisma* zeigt die Umspielung vor einer medialen Kadenz an<sup>203</sup>. Sein Name gibt an, daß es um den Ton „herumrollt“, weshalb es auch als Schleifer oder Triller bezeichnet wird<sup>204</sup>. Wie Floros schreibt, tritt das *Kylisma* in mittelbyzantinischen Neumierungen zusammen mit vier Intervallzeichen, nämlich zwei *Oxeiai*, einem *Apostrophos* und einem *Elaphron* auf: Dabei befinden sich die ersten drei Zeichen über dem *Kylisma*, das *Elaphron* aber darunter<sup>205</sup>. In den Codices kann das *Kylisma* jedoch Bestandteil einer Vielzahl verschiedener Tongruppen sein: So steht es beispielsweise unter einer Neumengruppe, die sich aus *Kentema*, *Hyporrhoe*, *Petasthe* und einer zweiten *Hyporrhoe* zusammensetzt. Weitere Kombinationsmöglichkeiten bestehen aus Gruppen, die aus einem *Oligon* und einem *Apostrophos* mit anschließendem *Oligon* über einer *Petasthe* oder einem *Ison* mit nachfolgendem *Apostrophos*, einer *Petasthe* und einem *Elaphron* gebildet werden.

Das *Lygisma* steht für eine zweitönige Figur, speziell in der spätbyzantinischen Notation befindet es sich unter Intervallzeichen, die einen aufsteigenden Tonschritt bezeichnen<sup>206</sup> (in den Supplementum-Handschriften vor allem unter einem *Oligon*). Es ähnelt in seiner Form, wie schon das *Kylisma* zuvor, einem Pralltriller oder Schleifer<sup>207</sup> und zählt in den Codices hier zu einer der am häufigsten verwendeten großen Hypostase.

Das *Parakalesma* (dessen Name „bitten“, „flehen“ bedeutet) ist das Gegenstück zum oben beschriebenen *Psephiston*. Es steht sowohl auf unbetonten Silben<sup>208</sup> als auch bei Gruppen von Intervallzeichen, die versetzt wiederholt werden<sup>209</sup>. In den Supplementa befindet es sich allerdings auch auf betonten Silben. Dabei dürfte das *Parakalesma* vor allem für die Zusammenfassung mehrerer Neumen zu einer Gruppe verwendet werden. Der Name des *Heteron* ist unvollständig und lautete ursprünglich *Heteron Parakalesma*, also „anderes *Parakalesma*“<sup>210</sup> und ist etwas lebhafter auszuführen<sup>211</sup>.

Gegenüber der ähnlich klingenden *Parakletike* soll das *Parakalesma* einen den Ausdruck steigern und intensiveren Vortrag verlangen<sup>212</sup>. Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden

<sup>200</sup> WELLESZ, *History of Byzantine Music* 299; HANNICK–WOLFRAM, *Gabriel Abhandlung* 6, 66, 320–322.

<sup>201</sup> TARDO, *L'Antica Melurgia* 299: „Il Psephistoparakalesma conserva il colorito espressivo, che pervade tutta la frase melodica.“ HANNICK–WOLFRAM, *Gabriel Abhandlung* 6, 70, 350–352: „Τὸ δὲ παρακάλεσμα μετὰ τοῦ τρομικοῦ καὶ τὸ ψηφιστοπαρακάλεσμα εἰσὶ σύνθετα, τὸ μὲν ἐκ τρομικοῦ καὶ παρακάλεσματος, τὸ δὲ ἐκ ψηφιστοῦ καὶ παρακάλεσματος.“

<sup>202</sup> WELLESZ, *History of Byzantine Music* 299.

<sup>203</sup> TILLYARD, *Handbook* 42, und HAAS, *Notationen* 2.35.

<sup>204</sup> FLEISCHER, *Spätgriechische Tonschrift* 53; HANNICK–WOLFRAM, *Gabriel Abhandlung* 6, 66, 316; WELLESZ, *Entzifferung* 113; TIBY, *Musica Bizantina* 86; ALEXANDRU, *Studie über die „Großen Zeichen“* 145f.

<sup>205</sup> FLOROS, *Neumenkunde* I, 208f., schreibt weiters: „Auf die *Kylisma*-Gruppe folgt dann in der Regel entweder das *Oligon* oder die Konjunktur von *Oligon* und *Dyo Kentemata* oder die *Petaste* oder die Konjunktur von *Petaste* und *Dyo Kentemata*. Daß die *Kylisma*-Figur sich nicht auf die vier Zeichen der Gruppe beschränkt sondern auch den vorangehenden und noch den nachfolgenden Ton einbezieht, geht [...] zunächst aus der Textunterlegung hervor, da nämlich alle die genannten Zeichen stets einer Silbe zugewiesen sind, woraus sich ein Argument für ihre Zusammengehörigkeit gewinnen ließe. Darüber hinaus läßt der Lehrgesang des Kukuzeles eindeutig erkennen, daß die *Kylisma*-Figur tatsächlich aus sechs Tönen besteht, und zwar einem langen und fünf kurzen.“ Auch im „*Mega Ison*“ des Ioannes Kukuzeles ist diese Neumengruppe beim *Kylisma* anzutreffen.

<sup>206</sup> FLOROS, *Neumenkunde* I, 235.

<sup>207</sup> FLEISCHER, *Spätgriechische Tonschrift* 55; WELLESZ, *History of Byzantine Music* 299; TARDO, *L'Antica Melurgia* 299; laut CONOMOS, *Trisagia and Cheroubika* 338 soll das *Lygisma* „the turning or bending inflexion of the voice“ anzeigen.

<sup>208</sup> VAN BIEZEN, *Kanon-Notation* 64.

<sup>209</sup> HAAS, *Notationen* 2.34; ALEXANDRU, *Studie über die „Großen Zeichen“* 162ff.

<sup>210</sup> WELLESZ, *History of Byzantine Music* 299.

<sup>211</sup> TARDO, *L'Antica Melurgia* 297.

<sup>212</sup> WELLESZ, *Entzifferung* 112; TARDO, *L'Antica Melurgia* 297.



Zeichen scheint darauf zu beruhen, daß der Intervallsprung bei dem einen langsamer, bei dem anderen schneller ausgeführt wird. Beide sollen jedoch übereinstimmend mit „getragener“ und „zerknirschter“ Stimme gesungen werden<sup>213</sup>. Die *Parakletike* befindet sich hauptsächlich bei aufsteigenden Melodielinien, die von einer Abwärtsbewegung gefolgt werden<sup>214</sup>, was in den Handschriften ebenfalls zu beobachten ist.

Das *Antikenoma*, welches aufsteigende mit absteigenden Tönen verbindet, zeigt vor allem in den späteren Stadien der byzantinischen Notation den höchsten Punkt einer Auf- und Abwärtsfigur an und wird oftmals mit einem Glissando verglichen<sup>215</sup>. Es wird als Zeichen beschrieben, das die Töne „nach oben und unten bewegt“<sup>216</sup> und ähnlich der westlichen Bezeichnung „stretto“ gesungen werden soll<sup>217</sup>. In den Handschriften hier zählt es zu den am häufigsten verwendeten großen Zeichen. Eine Verbindung der Funktionen des *Antikenoma* und des *Kylisma* stellt das *Antikenokylisma* dar. Es zeigt eine Formel an, welche aus einem Abwärts-, einem Aufwärts- und zwei weiteren Abwärtsschritten besteht<sup>218</sup>, wobei der erste leicht, der letzte aber akzentuiert auszuführen ist<sup>219</sup>.

Das *Homalon*, das die „rhythmische Gleichheit der Töne des Melismas“ anzeigt<sup>220</sup>, soll seinem Namen nach, gleich-, ebenmäßig und glatt ausgeführt werden<sup>221</sup>. Darüber hinaus bezeichnet es häufig eine mehrtönige auf- und absteigende Tonbewegung<sup>222</sup>. Das *Synagma* leitet seinen Namen vom „Verbinden der getrennten auf- und absteigenden Intervalle zu einer melodischen Formel“ her<sup>223</sup>. In den Handschriften ist es oftmals bei einer Abwärtsbewegung, bestehend aus *Apostrophos*, *Hyporrhoe* und *Apostrophos* zu finden, das heißt bei einem stufenweisen Abwärtsgleiten über vier Sekundschritte.

Das *Seisma*, das mit der *Hyporrhoe* verbunden ist, wird in den Papadikai der postbyzantinischen Handschriften als eine Folge von *Piasma* und *Hyporrhoe* beschrieben<sup>224</sup>, wobei letztere ihren Intervallwert verliert<sup>225</sup>. In der Melodielinie besteht die Figur dabei aus *Oligon* mit *Piasma* und darauffolgender *Hyporrhoe* und *Dyo Apostrophos*<sup>226</sup> und soll tremolierend ausgeführt werden<sup>227</sup>.

Die Zeichen *Thematismos eso*, *Thematismos exo*, *Thema Haplun* sowie *Thes kai Apotes* bestehen aus dem Buchstaben „θ“ („θέμα“) <sup>228</sup>, und stehen somit für ein bestimmtes Thema. Der *Thematismos eso* befindet sich vor allem bei Abschnitts- und Signaturwechsel und ist in den Codices stets bei der Tongruppe *Oligon/Oxeia* über *Kentema* und anschließendem *Apostrophos* und *Dyo Apostrophoi* anzutreffen. Der *Thematismos exo* hingegen tritt bei der Formel bestehend aus *Oligon* mit *Diple* und nachfolgendem *Kentema* über *Oligon/Oxeia* sowie *Dyo Apostrophoi* und *Apostrophos* auf<sup>229</sup>.

<sup>213</sup> HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 6, 66, 308–315; WOLFRAM–HANNICK, Pseudo-Johannes Damaskenos 68, 471–475.

<sup>214</sup> HAAS, Notationen 2.35.

<sup>215</sup> TILLYARD, Handbook 27; VAN BIEZEN, Kanon-Notation 31; WELLESZ, History of Byzantine Music 295f.

<sup>216</sup> HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 6, 70, 364–366.

<sup>217</sup> CONOMOS, Trisagia and Cheroubika 337f; TARDO, L'Antica Melurgia 297.

<sup>218</sup> ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 95.

<sup>219</sup> TARDO, L'Antica Melurgia 296.

<sup>220</sup> WELLESZ, History of Byzantine Music 299.

<sup>221</sup> FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 54; HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 6, 68, 328–330; TARDO, L'Antica Melurgia 297; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 157f.

<sup>222</sup> HAAS, Notationen 2.37.

<sup>223</sup> HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 6, 70, 361–363; WELLESZ, History of Byzantine Music 299, FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 55; TARDO, L'Antica Melurgia 299.

<sup>224</sup> Siehe Suppl. gr. 118, f. 3v: „Ἡ δὲ ἀπορροή ὑποτάσσεται ὑπὸ τοῦ πάσματος καὶ γίνεται σεισμός.“

<sup>225</sup> WOLFRAM–HANNICK, Pseudo-Johannes Damaskenos 42, 177–183; SCHARTAU, Anonymous Questions and Answers 17, 128ff., 935–954; HAAS, Notationen 2.35; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 176ff.

<sup>226</sup> Vgl. FLOROS, Neumenkunde I, 218ff.

<sup>227</sup> TILLYARD, Handbook 29; TARDO, L'Antica Melurgia 299.

<sup>228</sup> ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 126.

<sup>229</sup> Vgl. Beispiel 19 bei HAAS, Notationen 2.37; siehe v. a. auch FLOROS, Neumenkunde I, 261ff. und 264ff.; TARDO, L'Antica Melurgia 297; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 127ff.

Das *Thema Haplun* ist im Gegensatz zu den oben beschriebenen *Thematismoi* ein (wie der Name sagt) „einfaches Thema“ oder eine einfache Feststellung (des Grundtons). Es zeigt das Auf- und Absteigen vom Grundton zur oberen Terz und wieder zurück am Schluß eines Melodieabschnitts an<sup>230</sup>. In den Handschriften kommt das *Thema Haplun* bei jener Tonfigur vor, die sich aus *Oligon* mit nachfolgenden *Dyo Kentemata*, *Apostrophos* (plus *Gorgon*) und *Oligon* (mit *Kratema*) zusammensetzt. *Thes kai Apophes*, was wörtlich „lege und lege weg“ bedeutet, ist seiner Form nach eine Verdoppelung des *Thema haplun*<sup>231</sup> und findet sich bei Neumengruppen, in denen ein Quart- oder Quintsprung („thes“) aufwärts von einer Quarte oder Quinte („apophes“) abwärts gefolgt wird<sup>232</sup>.

Das Zeichen des *Uranisma* steht in gewisser Weise in Zusammenhang mit den *Thematismoi*: Nach Floros soll der Begriff *Uranisma* nämlich einen Bedeutungswandel erfahren haben, da es in der Chartres-Notation noch die *Thematismos*-Figur bezeichnete, in mittelbyzantinischer Zeit dagegen die erweiterte *Pelasthon*-Figur<sup>233</sup>. In den Codices findet sich das *Uranisma* stets unter einer bestimmten Formel, bestehend aus zwei *Apostrophoi* und den darauffolgenden *Dyo Apostrophoi*, also einer stufenweisen Abwärtsbewegung über drei Sekundschritte. Daran schließt nach einem *Ison* und einem *Oligon* die *Thematismos eso*-Figur mit aufsteigender Terz (*Oligon/Oxeia* über *Kentema* und darauffolgendem *Apostrophos* sowie den *Dyo Apostrophoi*) an. Meistens befindet sich diese markante Gruppe vor einem Abschnitts- und/oder Signaturwechsel.

Die folgenden, in den Codices nur selten auftretenden Zeichen, sollen der Vollständigkeit halber ebenfalls kurz dargestellt werden. Das *Enarxis* (d. h. „Beginn“) genannte Zeichen steht sinngemäß am Anfang eines Abschnitts oder nach Signaturwechseln und zählte früher zu den *Phthoras*<sup>234</sup> oder zu den Intervallzeichen<sup>235</sup>. Auch der *Stauros* („Kreuz“) dürfte eine der Satzgliederung dienende Neume sein, und bezeichnete in den früheren byzantinischen Notationen einen Abschluß, da er unter der letzten Silbe stand<sup>236</sup>. In den Supplementa findet er sich jedoch zumeist innerhalb einer Abfolge mehrerer *Oliga* und scheint dabei auch als Zeichen zum Atemholen verwendet zu werden, wie dies dann in der reformierten Notenschrift üblich wird (siehe Kap. 1. 3. 3)<sup>237</sup>.

Das *Epegerma* (in der Chartres-Notation *Apothema* genannt) gibt getrennte Intervalle wieder<sup>238</sup> und soll den Ausdruck heben sowie Schwung verleihen<sup>239</sup>. Wie Floros angibt, stellt es eine „Art Umkreisung eines Haupttones von oben und von unten her“ dar<sup>240</sup>. In den Codices tritt es zumeist vor einem Signaturwechsel oder an einem Abschnittsende auf und ist eine häufige Schlußformel im *Plagios Tetartos*. Dabei befindet es sich unter der Tongruppe *Elaphron* mit nachfolgenden *Dyo Kentemata* und nochmaligem *Elaphron*.

Das *Choreuma* (d. h. „Tanz“), wird als eine Art Mordent verstanden<sup>241</sup> und auch das *Tromikon* (von „τρόμος“, „das Zittern“) gleicht in seiner Ausführung einem Triller oder Tremolo<sup>242</sup>. Aus dem

<sup>230</sup> FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 54; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 126f.

<sup>231</sup> FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 54; FLOROS, Neumenkunde I, 268f.

<sup>232</sup> TARDO, L'Antica Melurgia 299.

<sup>233</sup> FLOROS, Neumenkunde I, 263f. schreibt, daß beide Figuren im Lehrgesang des Kukuzeles zu der Formel *Uranisma* vereinigt werden.

<sup>234</sup> FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 55.

<sup>235</sup> TILLYARD, Handbook 28; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 119f.

<sup>236</sup> FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 53; FLOROS, Neumenkunde I, 126f.; WELLESZ, History of Byzantine Music 299, beschreibt es als „Rallentando“. ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 178f.

<sup>237</sup> Siehe MADYTOS, CHR. von, Εισαγωγή εις τὸ Θεωρητικὸν καὶ Πρακτικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς. Paris 1821, 18, und DERS., Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς. Triest 1832, 59; TARDO, L'Antica Melurgia 297.

<sup>238</sup> HANNICK-WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 6, 70, 363–364: „Τὸ δὲ ἐπέγεσμα ἐπέρχεται ὡσπὲρ τι χειμάρρου ὀλισθημα καὶ ἀποδίδει τὰς φωνάς.“

<sup>239</sup> TARDO, L'Antica Melurgia 297; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 121.




<sup>240</sup> FLOROS, Neumenkunde I, 144.

<sup>241</sup> WELLESZ, History of Byzantine Music 299; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 191f.

<sup>242</sup> FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 53; WELLESZ, History of Byzantine Music 299; TARDO, L'Antica Melurgia 296.

*Tromikon* in Verbindung mit dem *Synagma* entsteht das *Tromikosynagma*, das wie ein sanftes Tremolo gesungen werden soll<sup>243</sup>. Ein weiteres Kombinationszeichen stellt das *Tromikoparakalesma*<sup>244</sup> dar. Zur Gruppe des *Tromikon* zählt auch das *Ekstrepton*, das sich in den Codices oftmals unter einem *Oligon* mit anschließenden *Dyo Apostrophoi* findet. Die beiden Zeichen dürften eine Umkehr der Tonbewegung oder aber einen Schleifer anzeigen<sup>245</sup>.

c) *Phthorai*

|   |   |
|---|---|
| <i>Phthora</i> des Echos Tritos (nana- <i>Phthora</i> ) |  |
| <i>Phthora</i> des Echos Tetartos                       |  |
| nenano- <i>Phthora</i>                                  |  |

Laut Papadike kommen in den Codices des 18. Jahrhunderts die *Phthorai* (d. h. die Modulationszeichen) für alle vier authentischen und plagalen Echoi sowie für das nenano vor<sup>246</sup> (zur Verwendung der *Phthorai* im Supplementum graecum siehe auch Kap. 3. 2. 1 und 3. 4). Die verschiedenen Zeichen für die *Phthorai* werden aus Abwandlungen des Buchstaben „ϕ“ (für φθορά) gebildet<sup>247</sup>. Manuel Chrysaphes bezeichnet die *Phthora* als eine „unerwartete Zerstörung der Tonweise des gesungenen Echos“ und die „Bildung einer anderen Melodie“ zusammen mit einer „kurzen, teilweisen Transposition“ von dem gesungenen Echos in einen anderen<sup>248</sup>. Dieser Wechsel in einen anderen Echos kann jedoch auch durch die *Parallage* (d. h. dem stufenweisen Auf- bzw. Absteigen von einem Grundton zum anderen) geschehen<sup>249</sup>. Allerdings bringt die *Phthora* im Gegensatz zur *Parallage* eine Modulation mit sich.

In den Codices des 18. Jahrhunderts werden jedoch lediglich die *Phthorai* des Echos Tritos und des Echos Tetartos sowie die nenano-*Phthora* verwendet. Bereits bei Manuel Chrysaphes heißt es, daß nur noch die sechs *Phthorai*, die zu seiner Zeit verwendet wurden, nämlich die *Phthorai* für die authentischen Echoi sowie für den Plagios Deuterios und das nenano in Verwendung seien. Er schreibt, daß obwohl es auch eine *Phthora* für den Plagios Protos und den Echos Barys gibt, diese nicht eingesetzt wurden, da beispielsweise die nana-*Phthora* die Funktion der *Phthora* des Echos Protos übernommen hat<sup>250</sup>.

Zur *Phthora* des Echos Tritos, die auch nana-*Phthora* genannt wird, gibt Manuel Chrysaphes an, daß sie für den Echos Tritos folgende vier Eigenschaften hat: Erstens kann sie in Gesängen des Echos Tritos nicht für sich alleine stehen, sondern muß stets mit einer anderen *Phthora* kombiniert werden, wenn ein Wechsel in der Melodie angestrebt wird. Zweitens wird sie dann eingesetzt, wenn im Echos Tritos eine sog. „Triphonia“ (d. h. g'-c'', nana), also eine Neume, die sich drei Töne über dem Grundton befindet (also eine Quarte), erscheint. Drittens wird sie auch als *Phthora* des Plagios Tetartos bezeichnet, da sie sich in diesen bewegt<sup>251</sup>.

<sup>243</sup> WELLESZ, *History of Byzantine Music* 299; TARDO, *L'Antica Melurgia* 296.

<sup>244</sup> TARDO, *L'Antica Melurgia* 299: „Il tromikonparakalesma manifesta colorito sulla frase melodica.“

<sup>245</sup> FLEISCHER, *Spätgriechische Tonschrift* 53; WELLESZ, *History of Byzantine Music* 299; ALEXANDRU, *Studie über die „Großen Zeichen“* 183ff.

<sup>246</sup> Siehe Suppl. gr. 118, fol. 8r und 8v.

<sup>247</sup> CHR. HANNICK, *Antike Überlieferungen in der Neumeneinteilung der Byzantinischen Musiktraktate*. *JÖB* 26 (1977) 183 weist daraufhin, daß bereits in der antiken Notation der Halbton durch ein halbes „ϕ“ bezeichnet wurde. ALEXANDRU, *Studie über die „Großen Zeichen“* 188ff.

<sup>248</sup> D. E. CONOMOS, *The Treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneous Views that some hold about it (CSR 2)*. Wien 1985, 48, 218–225; siehe auch RAASTED, *The Hagiopolites* 42, und HANNICK–WOLFRAM, *Gabriel Abhandlung* 9, 88, 565–572.

<sup>249</sup> WELLESZ, *History of Byzantine Music* 253; FLOROS, *Neumenkunde* I, 298.

<sup>250</sup> CONOMOS, *Treatise of Manuel Chrysaphes* Kommentar 84 und 88; HANNICK–WOLFRAM, *Gabriel Abhandlung* 9, 88, 576–584, beschreibt nur die nenano-*Phthora*; RAASTED, *The Hagiopolites* 43f., zählt vier *Phthorai* auf. Siehe dazu auch FLOROS, *Neumenkunde* I, 294f.

<sup>251</sup> CONOMOS, *Treatise of Manuel Chrysaphes* 56, 337–347 und Kommentar 89f.

Viertens kommt ihr die Auflösung der nenano-*Phthora* zu, wenn sich diese in einem der authentischen oder plagalen Echoi befindet. Dabei stellt die *Phthora* des Echos Tritos die ursprüngliche Tonweise durch den Plagios Tetartos wieder her. Befindet sich die Melodie im Plagios Deuterios oder im nenano und geht nicht in den Plagios Tetartos weiter, wird die *Phthora* nur dazu verwendet, die nenano-*Phthora* aufzulösen. In diesem Fall bildet die *Phthora* des Echos Tritos einen kurzen Wechsel, worauf wieder der Plagios Deuterios bzw. das nenano gesungen wird<sup>252</sup>.

Die *Phthora* des Echos Tetartos kann laut Manuel Chrysaphes entweder eine durch das nenano gebundene Melodie auflösen oder eine Melodie im Echos Deuterios ändern<sup>253</sup>. In beiden Fällen geht sie anschließend in den Plagios Tetartos über<sup>254</sup>. Manuel Chrysaphes schreibt darüber hinaus, daß Ioannes Kukuzeles diese Anweisung sowohl für den Echos Tetartos als auch für den Plagios Tetartos einhält. Durch den Plagios Tetartos kann außerdem der sog. „Heptaphonos“ (d. h. eine Oktave; c'–c'') des Echos Tritos zum Echos Tetartos werden<sup>255</sup>.

Die *Phthora* des nenano, die durch *Parallage* auch die *Phthora* des Echos Protos ist, findet sich am häufigsten in den Handschriften des Supplementum graecum. Manuel Chrysaphes nennt sie die „wichtigste“ *Phthora* mit der „süßesten“ Melodie<sup>256</sup>, da sie mehr Eigenschaften als die anderen *Phthorai* besitzt. Die nenano-*Phthora* hat nicht nur Auflösungsfunktion inne, sondern verfügt über die Möglichkeit, eigene Melodien zu bilden<sup>257</sup>. Deshalb schlägt Manuel Chrysaphes vor, sie nicht als *Phthora*, sondern als Tonweise zu bezeichnen, da ganze Kompositionen in ihr notiert sind.

Dabei beherrscht die *Phthora* des nenano solange die Melodie, bis diese in den Plagios Deuterios weitergeführt wird<sup>258</sup>. Conomos erläutert dies in den Anmerkungen zum Traktat Manuel Chrysaphes' so, daß die Melodie nur dann in den Plagios Deuterios weitergeführt wird, wenn die ganze Melodie im nenano steht. Wenn dies nicht der Fall ist, geht sie in den Plagios Tetartos weiter<sup>259</sup>. In späteren Handschriften bezeichnet Amargianakis die nenano-*Phthora* auch als Hinweis auf chromatische Passagen in den Melodien<sup>260</sup>.

Wie auf den vorhergehenden Seiten zu sehen war, steht eine Fülle von Deutungen und Ausführungshinweisen für die großen Zeichen zur Verfügung. Daß es dabei im Laufe der Jahrhunderte zu Bedeutungsverschiebungen kam, ist verständlich. Ebenso nachvollziehbar ist, daß sich die genaue Anwendung bei dieser großen Anzahl von oft nur wenig von einander abweichenden Zeichen nach und nach verwischte und schließlich endgültig vergessen wurde. An diesem Punkt sollte die Reform der Drei Lehrer ansetzen, die es sich zum Ziel gesetzt hatte, diese Unklarheiten zu beseitigen und die byzantinische Notation auf eine neue, dem 19. Jahrhundert und – obwohl Codices auch weiterhin handschriftlich kopiert wurden – den drucktechnischen Möglichkeiten angepaßte Basis zu stellen.

<sup>252</sup> CONOMOS, Treatise of Manuel Chrysaphes 56, 359–373.

<sup>253</sup> CONOMOS, Treatise of Manuel Chrysaphes 58, 395–402 und Kommentar 90f.

<sup>254</sup> Siehe desgl. auch RAASTED, The Hagiopolites 44.

<sup>255</sup> RAASTED, The Hagiopolites 44 und CONOMOS, Treatise of Manuel Chrysaphes 60, 416–419 und 438–439.

<sup>256</sup> CONOMOS, Treatise of Manuel Chrysaphes 64, 491–495: „Ἐσχάτην μὲν τῆ τάξει, πρώτην δὲ τῷ ἀξιωματικῶν τῶν φθορῶν ὡς ἀποτελεσματικὴν καὶ οἷον μελιχρὸν καὶ εὐχηχὸν μέλος, ὡς κρατίστην καὶ λιγυρωτέραν, μᾶλλον δὲ καὶ κυριωτέραν, περιφέρομεν τὴν τοῦ νενανῶ φθοράν, ἣτις ἐστὶν ἀπὸ παραλλαγῶν ἤχος πρῶτος [...]“ und Kommentar 93: „Of all the phthorai, it is the nenano that one encounters most frequently in the musical tradition of the late Byzantine akolouthiai and it does not seem unreasonable that Chrysaphes should extol its diversity of operational value in euphoric terms.“

<sup>257</sup> Vgl. dazu HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 9, 88, 576–577: „Αὕτη δὲ ἡ φθορὰ οὐτὲ τῶν κυρίων οὐτὲ τῶν πλαγίων προσήκει τινὶ ἀλλὰ καθ' ἑαυτὴν ἐστὶ, ποιεῖ δὲ καὶ μέλος ἴδιον.“

<sup>258</sup> CONOMOS, Treatise of Manuel Chrysaphes 64ff., 507–518.

<sup>259</sup> CONOMOS, Treatise of Manuel Chrysaphes Kommentar 93.

<sup>260</sup> G. AMARGIANAKIS: The Chromatic Modes. *JÖB* 32 (1982) 9: „The introductory sign of these passages i. e. the phthora of the nenano in later manuscripts is placed on the Main Signature of the mode.“ Zum nenano siehe auch I. ZANNOS, Ichos und Makam. Bonn 1994, 79f.

### 1. 3. 2 Die Reform der „Drei Lehrer“

Eine Reform der byzantinischen Notation wurde nicht erst im 19. Jahrhundert notwendig, bereits in den Epochen davor war der Ruf nach einer Erneuerung und Vereinfachung der Neumen laut geworden. Die Reform von Chrysanthos von Madytos, Churmuzios Chartophylax und Gregorios Protopsaltes (um die Drei Lehrer nochmals bei ihren Namen zu nennen) kann daher als Endpunkt einer langen Entwicklung und nicht als ein plötzlich auftretendes Phänomen bezeichnet werden.

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel erwähnt, war die Bedeutung der einzelnen Zeichen immer mehr in Vergessenheit geraten, ein Umstand, den außer der Komplexität der Notation vor allem die orale Weitergabe und Tradition der byzantinischen Musik bedingte. Zwar wurden in der Spätzeit Gesänge aufgezeichnet, die zu Beginn nicht in schriftlicher Form überliefert worden waren; die Bedeutung einzelner Zeichen war zu diesem Zeitpunkt jedoch schon nicht mehr allgemein verständlich.

Obwohl Traktate byzantinischer Musik vorhanden waren (wie etwa von Manuel Chrysaphes, Gabriel Hieromonachos oder Ioannes Kukuzeles<sup>261</sup>) und sich – vor allem in der Spätzeit – auf den ersten Seiten vieler Codices eine Einführung in die Notation (die sogenannte Papadike) findet, darf folgende Tatsache nicht vergessen werden: Der Klerus außerhalb des Patriarchats hatte meist nur zu einer rudimentären Ausbildung Zugang und verfügte demzufolge lediglich über einen geringen Wissensstand<sup>262</sup>. Das konservative Patriarchat sah es (unter der Osmanenherrschaft) nicht als seine Aufgabe an, eine allgemeine Basisausbildung zu organisieren, womit es allerdings auch jede Tendenz zu Neuerungen und dadurch wieder einen eventuellen Traditionsbruch verhindern konnte. Die meisten Sänger lernten nach wie vor die Gesänge nach mündlicher Überlieferung entsprechend der jeweiligen lokalen Tradition und kümmerten sich selten darum, ob dies den schriftlichen Vorlagen auch tatsächlich entsprach<sup>263</sup>.

Bereits im 16. und 17. Jahrhundert gab es Bestrebungen, die Notation einfacher und verständlicher zu machen, oftmals unter westlichem Einfluß<sup>264</sup>. Darüber hinaus war man der Ansicht, daß die Schreibweise der alten Codices (d. h. aus der Zeit vor 1453) eine Art stenographische Notation darstellte, deren Zeichen für längere oder kürzere Neumengruppen und Melismata stehen. Griechische Musikwissenschaftler sind daher der Meinung, daß diese „Auslegungen“ oder „Exegeseis“ der alten Melodien nicht erst ein Merkmal der reformierten byzantinischen Musik sind; bereits ab der Mitte des 17. Jahrhunderts sollen Meloden immer wieder als sogenannte Exegeten hervorgetreten

<sup>261</sup> Siehe dazu CONOMOS, *Treatise of Manuel Chrysaphes*; HANNICK–WOLFRAM, *Gabriel Abhandlung* und E. V. WILLIAMS, *John Koukouzeles' Reform of the Byzantine Chanting for Great Vespers in the Fourteenth Century*. Diss., Ann Arbor 1969.

<sup>262</sup> Siehe ST. RUNCIMAN, *The Great Church in Captivity*. Cambridge 1968, 391–406.

<sup>263</sup> ROMANOU, *A new Approach to the Work of Chrysanthos* 90f.

<sup>264</sup> Siehe etwa SCHARTAU, *Hieronimos Tragodistes Kommentar* 13–21: Der aus Zypern stammende Hieronimos Tragodistes studierte in Venedig Theorie und Komposition bei Gioseffo Zarlino (1517–1590). Beeinflußt von westlicher Musiktheorie und Harmonielehre, teilte er in seinem Traktat „Über die Erfordernis von Schriftzeichen für die Musik der Griechen“ u. a. die Intervallzeichen in Halb- und Ganztonschritten ein und erfand statt der *Martyriai* Notenschlüssel. Von den insgesamt fünfzig bis sechzig zusammengesetzten Zeichen behielt er lediglich fünfzehn. Am Ende der Abhandlung befindet sich seine vierstimmige Vertonung des Troparion „Ω Πάσχα τὸ μέγα“. Der Traktat stellt eine griechisch geschriebene westliche Arbeit in der humanistischen Tradition der Renaissance dar und dürfte ca. um 1558 entstanden sein. Das einzige Autograph ist in der Handschrift Sinai 1764 enthalten.

sein<sup>265</sup>. Zu ihnen werden so bekannte Persönlichkeiten wie Balasios<sup>266</sup>, Athanasios Patriarches, Panagiotos Chalatzoglu oder Ioannes Trapezuntios gezählt. Allerdings gab es kein einheitliches System der Exegesis, vielmehr legte jeder Melode seine eigene Auffassung und Tradition den Auslegungen zugrunde<sup>267</sup> (zum Problem der Exegesis siehe weiter unten).

Um das Jahr 1800 versuchte der Schreiber und Melode Apostolos Konstas Chios (siehe Kap. 1. 1) dem Vergessen der Zeichen und ihrer Bedeutung entgegenzuwirken. Vierzehn Jahre vor Chrysanthos verfaßte er sein „Θεωρητικὸν τῆς μουσικῆς τέχνης, τῆς κοινῆς παραδόσεως καὶ τεχνολογίας, τῆς περιεχοῦσης κατ’ ἀκριβείαν πᾶσαν τέχνην καὶ ἐνέργειαν τῶν φωνῶν, ἐν συντόμῳ τρόπῳ“<sup>268</sup>. Im Unterschied zu den Drei Lehrern „erfand“ Konstas, der zu den konservativen Musikern des Patriarchats gehörte, kein neues System, sondern war vielmehr bestrebt, auf die „alte Methode“ einzugehen, sie zu erklären und jedes Zeichen genau zu definieren (siehe dazu im Detail Kap. 3. 4)<sup>269</sup>.

Auch nachdem 1814 Chrysanthos’ neue Methode vom Patriarchat bestätigt worden war, fuhr Konstas fort, sein Theoretikon zu verwenden und zu vervielfältigen. Den Drei Lehrern dürfte er, wenn auch nicht offen ablehnend, so doch eher mißtrauisch gegenübergestanden sein; sein Theoretikon wurde allerdings bei der Reform der byzantinischen Musik nicht herangezogen, sondern geriet allmählich in Vergessenheit. Chrysanthos forderte weder Konstas selbst zur Mitarbeit auf, noch erwähnte er dessen Werk in seinem Theoretikon Mega<sup>270</sup>.

Neben dem Bestreben, die alten Melodien in unterschiedlicher Form „auszuarbeiten“ oder zu „erklären“, hatte es noch andere, radikalere Ansätze gegeben, die byzantinische Notation zu erneuern. So versuchte etwa der aus Chios stammende Priester Agapios Paliermos (?–1815) im Jahr 1797 die byzantinische Notation durch das westliche Fünfliniensystem zu ersetzen. Trotz des Widerstands von Iakobos Protopsaltes unterrichtete er seine Methode am Patriarchat, bis ihn dieses schließlich verurteilte und er Konstantinopel verlassen mußte. 1808 befand sich Paliermos in Wien als Priester der orthodoxen Kirche zum Hl. Georg (für die Griechen osmanischer Staatsbürgerschaft). Hier unterrichtete er nicht nur das tetraphonische System, sondern arbeitete mit dem Lehrer der Wiener griechischen Schule, Emmanuel Kapetanakes daran, die Gesänge auch

<sup>265</sup> Siehe u. a. GR. TH. STATHIS, An Analysis of the Sticheron Tōn ἡλιον κρύψαντα by Germanos, Bishop of New Patras (The Old ‘Synoptic’ and the New ‘Analytical’ Method of Byzantine Notation). *SEC* 4 (1979) 177–215; PSACHOS, ΗΗ Παρασημαντική.

<sup>266</sup> STATHIS, An Analysis of the Sticheron Tōn ἡλιον κρύψαντα 188: „Only when we reach Balasios [...] do we have the first attempt at writing out, for helping the pupils, the Ἅγιος ὁ Θεός for the funeral, with more signs of quantity than before. The same thing happened slightly later with Athanasios the Patriarch, with Ioannes Trapezountios [...] when we encounter the first ‘exegesis’ of the Alleluia of the Orthros [...].“ Siehe auch M. K. CHATZEGIAKUMES, Χειρόγραφα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς 1453–1820. Athen 1980, 36: „[...] Πρόκειται γιὰ τὶς δυὸ ‘ἐξηγήσεις’ ποὺ ἄφησε [ὁ Μπαλάσιος] στὸ παλαιὸ ἀλληλουάριο σὲ ἴχ βαρὺ τοῦ Θεοδούλου καὶ στὸ νεκρώσιμο τρισάγιο [...] Πρόκειται δηλ. γιὰ μιὰ πρὸ ἀπλοποιημένη ἀναλυτικὴ καταγραφή τῶν παλαιῶν αὐτῶν μελῶν. Οἱ δυὸ αὐτὲς ἐξηγήσεις τοῦ Μπαλασίου ἐγκαινιάζουν τὴ μεγάλη περίοδο τῶν ἐξηγήσεων, μὲ ἄλλα λόγια τὴν προσπάθεια γιὰ τὴν ἀναλυτικὴ ἀπλοποίηση τῆς μουσικῆς σημειογραφίας [...]. Τὸ πείραμα ἐπομένως τοῦ Μπαλασίου ὑπῆρξε ριζοσπαστικὸ, ἐνῶ δείχνει ὅτι ἡ παραδοσιακὴ σημειογραφία ἀποτελοῦσε, ἤδη στὰ τέλη τοῦ 17<sup>ου</sup> αἰ., ἓνα πρόβλημα ποὺ ἔπρεπε νὰ ἀρχίση νὰ λύνεται.“

<sup>267</sup> K. LEVY–CHR. TROELSGÅRD, Byzantine Chant. *NGroveD* 4 (2001) 738f.: „From the 16<sup>th</sup> century onwards there is evidence to suggest that musicians ‘edited’ or ‘transcribed’ parts of the traditional repertory. These ‘transcriptions’ or ‘exegeses’ have created the impression that no Byzantine notation before the 17<sup>th</sup> century represented melodic movement in all details, but rather that it served as a shorthand record of a performance.“ ROMANOU, A new Approach to the Work of Chrysanthos 90.

<sup>268</sup> STATHIS, Ἐξήγησης 24, A. 1 sowie 28: Die erste datierte Fassung des Theoretikon von Konstas befindet sich in Codex 46 des Zografeio-Gymnasiums in Konstantinopel. Konstas selbst gibt dies auch in Codex Kutlumisio 450 an.

<sup>269</sup> STATHIS, Ἐξήγησης 32: „Ἡ προσπάθεια τοῦ Ἀποστόλου μὲ τὸ Θεωρητικὸ ἀποτελεῖ ἓνα εἰλικρινέστερο σκύψιμο πᾶνω στὰ μουσικὰ τῆς παλαιᾶς σημειογραφίας κι ἓνα ζεστότερο πόθο νὰ διασαφηनीσει τὴν ἐνέργεια τῶν σημαδιῶν καὶ ὑποστάσεων ‘κατ’ ἀκριβείαν’ [...].“ APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 43.

<sup>270</sup> STATHIS, Ἐξήγησης 30f.; APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 43.

vierstimmig vortragen zu lassen. Sein Versuch scheiterte abermals am Widerstand des Patriarchats und der Wiener Griechen<sup>271</sup>.

Ähnliche Versuche zur Übertragung und Vierstimmigsetzung der byzantinischen Gesänge sollte es in vielen griechischen Diasporazentren im Laufe des 19. Jahrhunderts geben: Zu den bekanntesten zählen die Arbeiten der österreichischen Komponisten Gottfried von Preyer (1807–1901) und Benedict Randhartinger (1802–1893), die dafür vom griechischen König Otto I. das silberne Kreuz des Erlöser-Ordens als Auszeichnung verliehen bekamen. Vom Patriarchat abgelehnt, wurden diese vierstimmigen Fassungen in den beiden orthodoxen Kirchen Wiens jedoch bis ins frühe 20. Jahrhundert gesungen<sup>272</sup>.

Georgios Lesvios (19. Jhd.) wiederum, ein Schüler Georgios' aus Kreta und Zeitgenosse der Drei Lehrer, erfand 1827 eine Reihe an neuen Zeichen für die byzantinische Musik. Dieses System wurde erstmals auf der Insel Ägina vorgestellt und dort an einer eigens errichteten Musikschule unterrichtet. Durch Ioannes Kapodistrias (1776–1831) wurde das „Lesvios-System“ auch am Athener Waisenhaus eingeführt. Als sich jedoch einige Meloden wie Zaphiros Apostolu Zaphiropoulos (?–1851)<sup>273</sup>, Konstantinos Byzantios und Theodoros Phokaeus (?–1848) gegen diese Methode wandten, wurde sie schließlich 1848 von Patriarch Anthimos VI. verurteilt<sup>274</sup>.

Diese hier beschriebenen Reformversuche können als symptomatisch für alle anderen Erneuerungsbestrebungen vor (und auch nach) 1814 angesehen werden: Entweder vertraten sie einen zu radikalen Ansatz und wurden so zwangsläufig vom Patriarchat als Traditionsbruch abgelehnt, oder aber sie schufen keine überzeugende Abhilfe, so daß das System weiterhin verwirrend und unübersichtlich blieb<sup>275</sup> bzw. sich gegenüber der Methode der Drei Lehrer nicht behaupten konnte (wie beispielsweise das Theoretikon von Apostolos Konstas).

Erst den Drei Lehrern sollte es gelingen, sich durchzusetzen und einen (mehr oder weniger erfolgreichen) Mittelweg zwischen beiden Extremen zu finden: Einerseits nämlich Elemente aus der westlichen Notation zu übernehmen, andererseits aber der Tradition so weit treu zu bleiben, daß das Patriarchat schließlich seine Zustimmung geben mußte<sup>276</sup>. Darüber hinaus schufen sie durch

<sup>271</sup> Zu Agaprios Paliermos siehe CHRYSANTHOS, *Θεωρητικόν* LI–LIII und A. α; PAPADOPULOS, *Συμβολαί* 316, A. 1101; K. ROMANOU, *Εθνική Μουσική Περιήγησις. Ελληνικά Μουσικά Περιοδικά ως Πηγή Έρευνας της Ιστορίας της Νεοελληνικής Μουσικής* I. Athen 1995, 236, und DIES., *A new Approach to the Work of Chrysanthos* 90: „The failure of these improvements [d. h. to reform Byzantine Chant] became so clear, that Patriarch Gregory V showed great interest in the radical reforms proposed in 1797 by Agaprios Paliermos who recommended the introduction of European staff notation in the Greek Church. The Patriarchate, naturally conservative and opposed to Westernization, rejected this proposal. Agaprios then suggested the adoption of an alphabetical system of his own invention. This was given more consideration, but rejected all the same.“ CHRYSANTHOS, *Θεωρητικόν* LI und A. α.

<sup>272</sup> Diese Arbeiten erschienen unter den folgenden Titeln: G. v. PREYER–A. NIKOLAΪDES, *Hymnen der orthodoxen orientalischen Kirche, mit genauer Beibehaltung der von Diacon Anthimos Nicolaides [sic] angegebenen altertümlichen echten Original-Melodien der griechischen Kirchenmusik I–III*. Wien 1845–1847; B. RANDHARTINGER–J. CH. N. CHAVIARAS, *Gesänge der Hl. Liturgie mit Beibehaltung der von J. Ch. N. Chaviara angegebenen Original-Melodien für vier Singstimmen mit willkürlicher Begleitung des Klaviers I–VI*. Wien 1848. Auch in anderen griechischen Diasporazentren wie London, Triest, Livorno etc. kam es zu ähnlichen Tetraphonie-Versuchen. In Athen selbst wurde 1870 ein vierstimmiger Chor gegründet, ein Jahr später harmonisierte auch Alexandros Katakuzinos (1824–1892), Professor am neugegründeten Athener Konservatorium, byzantinische Gesänge, die ab 1875 zu religiösen und nationalen Festen in der Athener Metropolis gesungen werden durften. Siehe zur Tetraphonie u. a.: K. PAPADEMETRIU, *Τὸ Μουσικὸν Ζήτημα ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ τῆς Ἑλλάδος*. Athen 1921; P. E. FORMOZES, *Οἱ Χορωδιακὲς Ἐκδόσεις τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς σὲ Εὐρωπαϊκὴ Μουσικὴ Γραφὴ τῶν Ἰ. Χ. Ν. Χαβιαρά–B. Randhartinger καὶ Ἀνθίμου Νικολαΐδου–Gottfried Preyer, σὺς δύο Ὁρθόδοξες Ἑλληνικὲς Ἐκκλησίαις τῆς Βιέννης. Στάχως* 8–9 (1967); S. EUSTRATIADIS, *Ὁ ἐν Βιέννῃ Ναὸς τοῦ Ἁγ. Γεωργίου καὶ ἡ Κοινότης τῶν Ὁθωμανικῶν Ὑπηκόων*. Ndr. Athen 1997.

<sup>273</sup> PAPADOPULOS, *Συμβολαί* 341: Zafeiropoulos gab in Athen 1842 eine Schrift gegen das System von Lesvios heraus („Ὁ Γεώργιος Λέσβιος καὶ τὸ Λέσβιον αὐτοῦ σύστημα.“).

<sup>274</sup> ROMANOU, *A new Approach to the Work of Chrysanthos* 98; DIES., *Εθνική Μουσική Περιήγησις* 239–243; PAPADOPULOS, *Συμβολαί* 342–345.

<sup>275</sup> ROMANOU, *A new Approach to the Work of Chrysanthos* 92.

<sup>276</sup> ROMANOU, *A new Approach to the Work of Chrysanthos* 92.

die vereinfachte Schreibweise erstmals die Möglichkeit, byzantinische Gesänge auch drucken zu lassen. Die erste Druckausgabe mit byzantinischer Notenschrift datiert aus dem Jahr 1820/21, als Petros Ephesios' „Νέον Ἀναστασιαμᾶριον“ in Bukarest herausgegeben wurde; 1821 folgte bereits die „Εἰσαγωγή εἰς τὸ Θεωρητικὸν καὶ Πρακτικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς“ von Chrysanthos von Madytos<sup>277</sup>.

Wie allerdings gingen nun Chrysanthos und seine beiden Mitarbeiter vor, um zu diesem Ergebnis zu gelangen? Chrysanthos von Madytos, der für einen Kleriker nach dem Standard seiner Zeit über eine gute Bildung verfügte – er konnte Latein und Französisch und war mit türkischer und arabischer Musiktheorie vertraut – (siehe auch Kap. 2. 3. 2), lernte u. a. bei Petros Byzantios die Theorie der byzantinischen Musik<sup>278</sup>.

Als Archimandrit – einer Position, in der Chrysanthos auch für den Musikunterricht verantwortlich war<sup>279</sup> – wurde ihm die Notwendigkeit bewußt, das System der byzantinischen Musik zu vereinfachen und schneller erlernbar zu machen<sup>280</sup>. Chrysanthos „erfand“ ein Tonleitersystem, das, in Anlehnung an das westliche, auf den ersten sieben Buchstaben des griechischen Alphabets basiert<sup>281</sup> (siehe Kap. 1. 3. 3). Darüber hinaus beschäftigte er sich mit der Interpretation oder Exegese der alten Melodien.

Das Patriarchat sah dies jedoch vorerst als schwerwiegenden Traditionsbruch an und verbannte Chrysanthos in seine Heimat Madytos. Doch auch im Exil fuhr er fort, seine Schüler nach der neuen Methode zu unterrichten<sup>282</sup>. Schließlich wurde Meletios, der Metropolit von Herakleia (1794–1821), zu dessen Diözese Madytos gehörte, auf die Vorteile dieses neuartigen Systems aufmerksam. Vor 1814, dem Jahr, als Patriarch Kyrillos VI. die Reform schließlich akzeptierte<sup>283</sup>, dürfte Chrysanthos wieder nach Konstantinopel zurückberufen worden sein<sup>284</sup>. In diesem Jahr sollte auch Chrysanthos' Zusammenarbeit mit Churmuzios Chartophylax und Gregorios Protopsaltes beginnen<sup>285</sup>.

Chrysanthos selbst arbeitete an der Systematisierung der Echoi und deren genauem tonalen Verhältnis zueinander. Auch Gregorios Protopsaltes war an der Bestimmung der Intervalle innerhalb eines Modus beteiligt; vor allem aber beschäftigte er sich damit, die Transpositionsregeln von Echos zu Echos festzulegen. Dabei unterteilte er die Modulationszeichen, die sogenannten *Phthorai*, in die Gruppen „diatonisch“, „chromatisch“ und „enharmonisch“<sup>286</sup>.

Gregorios und Churmuzios übertrugen darüber hinaus die alten Melodien in die neue Notenschrift und schufen zahlreiche Exegeseis u. a. von Gesängen Ioannes Kukuzeles', Ioannes Kladas', Germanos Neon Patron, Chrysaphes ó Néos und Petros Bereketes'<sup>287</sup>. Außerdem legte Churmuzios die Regeln für die korrekte Schreibung der Zeichen nach der reformierten Notationsweise fest. Gregorios hingegen eliminierte die Neumen (vor allem die großen Hypostasen), die nicht mehr als

<sup>277</sup> HANNICK, Byzantinische Musik 301; CHATZEGIAKUMES, Χειρόγραφα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς 60; Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ: Εἰσαγωγή εἰς τὸ Θεωρητικὸν καὶ Πρακτικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, ed. ST. E. GIANNOPULOS. Thessaloniki 2002, 9.

<sup>278</sup> STATHIS, Ἡ Σύγχυση 247.

<sup>279</sup> PAPANOPULOS, Συμβολαί 333f.

<sup>280</sup> D. E. CONOMOS, Chrysanthos von Madytos. *NGroveD* 5 (2001) 817; M. M. MORGAN, The 'Three Teachers' and their Place in the History of Greek Church Music. *SEC* 2 (1971) 87.

<sup>281</sup> Πα–Βου–Γα–Δι–Κε–Ζω–Νη analog zu Re–Mi–Fa–Sol–La–Si–Do.

<sup>282</sup> MORGAN, The 'Three Teachers' 87f.

<sup>283</sup> PAPANOPULOS, Συμβολαί 333f.; CHRYSANTHOS, Θεωρητικὸν ζ', Α.

<sup>284</sup> CHR. HANNICK, Chrysanthos von Madytos *MGG Personenteil* 4 (21995) 1067; MORGAN, The 'Three Teachers' 88.

<sup>285</sup> MORGAN, The 'Three Teachers' 89, schreibt dazu: „Chrysanthos, who had already devised his solmization syllables, began working on the systematization of the Greek Modes and on a definition of the exact tonal relationship of one Mode to another.“

<sup>286</sup> MORGAN, The 'Three Teachers' 89; CHR. HANNICK, Gregorios Protopsaltes. *MGG Personenteil* 7 (21995) 1570.

<sup>287</sup> PAPANOPULOS, Συμβολαί 331f.; CHR. HANNICK, Chourmouzios (Chartophylax). *MGG Personenteil* 4 (21995) 1019.



notwendig erachtet wurden und legte alle Zeichenkombinationen fest, die in der reformierten Schreibweise möglich sind<sup>288</sup>.

Zusammen unterrichteten die Drei Lehrer auch an der 1815 gegründeten Dritten Patriarchatschule für Musik<sup>289</sup>, wo die Studenten nun in zwei Jahren die neue Methode erlernen konnten<sup>290</sup>. Nach der Schließung der Patriarchatsschule 1821 wurde die neue Methode allerdings bald weniger in Griechenland selbst verbreitet, als in den Diasporazentren, wo die (reicheren) Auslandsgriechen mehr Mittel für Bildung und Unterricht zur Verfügung hatten<sup>291</sup>. Chrysanthos selbst unterrichtete byzantinische Musik nach seinem neuen System in Dyrrhachion (dem heutigen Durrës in Albanien), wohin er 1819 als Bischof bestellt worden war.

Wie oben erwähnt, veröffentlichte Chrysanthos seine ersten Versuche einer Reform 1821 in einer kurzen „Einleitung“, der „Εισαγωγή εις τὸ Θεωρητικὸν καὶ Πρακτικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς“, die als Schulbuch gedacht war<sup>292</sup> und an deren Abfassung auch Chourmuzios beteiligt gewesen sein soll<sup>293</sup>. Chrysanthos’ „Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς“, das bereits im Jahr davor entstanden sein dürfte, wurde allerdings erst 1832 in Triest herausgebracht<sup>294</sup>. Dieses Theoretikon war nicht als Lehrbuch konzipiert, sondern richtete sich im weitesten Sinn an alle Musiker, die an griechischer Musik interessiert waren<sup>295</sup>.

Im ersten Teil des Theoretikon geht Chrysanthos auf seine neue Methode und die ihr zugrundeliegenden Notationsregeln ein<sup>296</sup>. Er beschreibt darin u. a. die Melodiebildung und -qualität, die Rhythmik, die Tonarten und Intervallzeichen sowie die großen Hypostasen. Dabei diente Chrysanthos hauptsächlich Aristides Quintilianus’ Traktat über die Musik der alten Griechen („De Musica“) als Basis für den ersten Teil. Er übernahm nicht nur wortwörtlich Quintilianus’ einleitende Definition von Musik<sup>297</sup>, sondern bezog sich auch auf ihn, was den Rhythmus betrifft<sup>298</sup>.

Chrysanthos zog darüber hinaus eine Fülle an Werken sowohl antiker Schriftsteller (von Aristoxenos bis Platon) als auch byzantinischer (u. a. Konstantinos Porphyrogenetos und Manuel

<sup>288</sup> PAPADOPULOS, Συμβολαί 330; MORGAN, The ‘Three Teachers’ 89f.; CHATZEGIAKUMES, Χειρόγραφα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς 59 bezeichnet Chourmuzios „[...] ὡς ὁ κυριότερος στυλοβάτης τοῦ νέου συστήματος [...]“.

<sup>289</sup> Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Εἰσαγωγή Kommentar 11: „Τὸ γεγονός ὅτι ἡ ἀπλοποίηση τοῦ συστήματος ἔτυχε τῆς ἐγκρίσεως τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας, συνέτεινε ὥστε νὰ ἰδρυθεῖ στὰ 1815 ἡ Γ΄ Πατριαρχικὴ σχολή – ἡ κοινὴ μουσικὴ σχολὴ τοῦ νέου συστήματος ὅπως τὴν ὀνομάζουν οἱ πρῶτοι μαθητὲς τῶν τριῶν δασκάλων στὰ χειρόγραφα τους – στὸ σιναϊτικὸ μετόχι στὸν Παλατὰ (ἢ Βαλατὰ) [...]“.

<sup>290</sup> MORGAN, The ‘Three Teachers’ 90f.: „Letters were sent from the Patriarchate to all the provinces urging promising students to come to Constantinople. Even those without financial resources were admitted for two years’ free study of music. At the end of this period a certificate was issued to each student stating that he was now qualified to teach the necessary foundations of the new theory of music. In this way the new approach to ecclesiastical music reached a nearly maximum exposure in a minimum of time.“

<sup>291</sup> PAPADOPULOS, Συμβολαί 375.

<sup>292</sup> Der gesamte Titel lautet: „Εἰσαγωγή εις τὸ Θεωρητικὸν καὶ Πρακτικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, συνταχθεῖσα, πρὸς χρῆσιν τῶν Σπουδαζόντων αὐτὴν κατὰ τὴν Νέαν Μέθοδον, παρὰ Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μάδυτων“; siehe auch ROMANOU, A new Approach to the Work of Chrysanthos 94.

<sup>293</sup> HANNICK, Chourmuzios 1019.

<sup>294</sup> Laut PAPADOPULOS, Συμβολαί 341, soll Panagiotos Pelopides, der das Vorwort zum Theoretikon verfaßte, die Handschrift von Chrysanthos gekauft und den Text schließlich in Triest herausgebracht haben.

<sup>295</sup> ROMANOU, A new Approach to the Work of Chrysanthos 94; Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Εἰσαγωγή Kommentar 12.

<sup>296</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικὸν 1–222.

<sup>297</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικὸν 1f., A. α.: „Ὁ μὲν Ἀριστείδης οὕτως ὀρίζει τὴν Μουσικὴν. Ὁ δὲ Πλάτων οὕτω. Μουσικὴ ἐστὶ τρόπων μίμημα βελτιόνων ἢ χειρόνων ἀνθρώπων.“

<sup>298</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικὸν 63: „Ῥυθμὸς δὲ εἶναι σύστημα ἐκ χρόνων κατὰ τινα τάξιν συγκεϊμένων. Καὶ χαρακτηρίζεται μὲν ὁ ῥυθμὸς κατὰ τὸ ταχὺ καὶ βραδύ [...]“ sowie A. β: „Τὸν ὀρισμὸν τοῦτον τοῦ ῥυθμοῦ παρὰ τῷ Ἀριστείδῃ εὕρισκόμενον [...]“ Siehe zum Aufbau des Theoretikon auch ROMANOU, A new Approach to the Work of Chrysanthos 95: „The distribution of chapters is similar in both works. Within this borrowed skeleton, Chrysanthos revealed his knowledge of ancient Greek, Byzantine, Turkish and European music an the new System of Greek church music, already expounded in his Εἰσαγωγή.“ HANNICK, Chrysanthos von Madytos 1068.

Bryennios) heran, griff daneben auf die Bibel oder französische Enzyklopädien zurück<sup>299</sup> und führte Beispiele aus der osmanischen Musik an. Seine Musiktheorie stützte er einerseits auf antike Grundsätze, beispielsweise die Metrik, andererseits bezog er sich auf Traktate byzantinischer Meloden wie Manuel Chrysaphes und Gabriel Hieromonachos. Häufig stellte er die byzantinischen Theorien jedoch zugunsten der antiken Musiklehre zurück<sup>300</sup>.

Der zweite Teil des Theoretikon hingegen besteht aus einem historischen Abriss der Kirchenmusik, wo auf die antiken Musiktheoretiker eine alphabetische Aufzählung byzantinischer Meloden bis ins 19. Jahrhundert herauf folgt<sup>301</sup>. Im letzten Absatz geht Chrysanthos auf die neue Methode, ihre Vorzüge und Anwendung ein und betont, daß seine Reform trotz allem die alten Melodien und Traditionen bewahre<sup>302</sup>. Das Theoretikon ruft beim heutigen Leser oftmals einen unübersichtlichen und zusammengewürfelten Eindruck hervor. Chrysanthos übernahm entweder ganze Zitate aus den Werken oben genannter Autoren, oder versuchte, diese teilweise (bzw. einzelne Worte daraus) ins Neugriechische zu übertragen<sup>303</sup>. Im Unterschied dazu ist die „Εισαγωγή“ konzis und übersichtlich aufgebaut und geht Schritt für Schritt auf die neue Methode ein.

Es darf dabei jedoch nicht vergessen werden, daß Chrysanthos weder Historiker noch Byzantinist oder Musikwissenschaftler, sondern in erster Linie Kleriker war. Musik wurde im Griechenland des frühen 19. Jahrhunderts (das noch unter der Herrschaft der Osmanen stand) nicht unterrichtet<sup>304</sup>, noch war Byzanz Gegenstand wissenschaftlichen Interesses, das es mit der antiken Vergangenheit hätte aufnehmen können. Der byzantinische Staat verkörperte viel mehr das unrühmliche Gegenstück zur Antike und galt als Inbegriff der Dekadenz und des Kulturverfalls. Eine systematische Erforschung oder gar Reform der byzantinischen Musik stellte für diese Zeit in jeder Hinsicht etwas Außergewöhnliches dar<sup>305</sup>.

Die neue Methode der Drei Lehrer sollte für über fünfzig Jahre unangefochten bestehen bleiben. 1881 jedoch wurde von Patriarch Ioakeim III. eine Kommission bestellt, um die „mathematischen Fehler“, d. h. die Intervallabstände der reformierten Notation auszubessern<sup>306</sup>. Darüber

<sup>299</sup> ROMANOU, A new Approach to the Work of Chrysanthos 96.

<sup>300</sup> HANNICK, Chrysanthos von Madytos 1069: „Er [d. h. Chrysanthos] führt Bakcheios Geron, Gaudentios, Porphyrios, Nikomachos von Gerasa und Klaudios Ptolemaios an, die er nach der Ausgabe von Marcus Meibom (*Antiquae musicae auctores septem*, 1652) heranziehen konnte, und er nennt das Intervall φθόγγος (phthongos) statt φωνή (phone), wobei zu bemerken ist, daß der bereits von Aristoteles benutzte Begriff phthongos (Ton) weder bei Gabriel Hieromonachos (15. Jh.) noch in den Erotapokriseis des Pseudo-Johannes Damaskenos noch bei Manuel Chrysaphes verwendet wird.“

<sup>301</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν I–LV: „Αφήγησις περί Ἀρχῆς καὶ Προόδου τῆς Μουσικῆς“.

<sup>302</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν LV–LVII: „Πῶς προσιτέον τῇ Μουσικῇ“; HANNICK, Chrysanthos von Madytos 1069.

<sup>303</sup> CONOMOS, Chrysanthos von Madytos 817; siehe v. a. ROMANOU, A new Approach to the Work of Chrysanthos 96f., die eine detaillierte Beschreibung der stilistischen Merkmale von Chrysanthos bringt.

<sup>304</sup> Zum Vergleich: Eine Abteilung für byzantinische Kirchenmusik wurde im 1871 gegründeten Athener Konservatorium erst 1903 eingerichtet. Siehe G. DROSINES, Ὁ Γ. Νάζος καὶ τὸ Ὡδεῖον Ἀθηνῶν. Athen 1938, 133; D. CHAMUDOPULOS, Ἡ Ἀνατολή τῆς Ἐντεχνῆς Μουσικῆς στὴν Ἑλλάδα καὶ ἡ Δημιουργία τῆς Ἑθνικῆς Σχολῆς. Athen 1980, 75 und ROMANOU, Ἑθνικῆς Μουσικῆς Περιήγησις I, 97–106. 1913 schließlich kam in den Lehrplan der griechischen Schulen eine Unterweisung in den Grundbegriffen der Musiktheorie hinzu; ein Jahr später fand Musik dann als eigenes Fach Eingang in die Gymnasien (*Μεγάλη Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια* 10 [o. J.] 461). Die Studienrichtung Musikwissenschaft hingegen sollte überhaupt erst zum Ende des 20. Jahrhunderts an den griechischen Universitäten eingerichtet werden (1985 in Thessaloniki, 1991 in Athen): siehe O. PSYCHOPAIDI-FRANGOU, Griechenland *MGG Sachteil* 3 (21995) 1687f.

<sup>305</sup> ROMANOU, A new Approach to the Work of Chrysanthos 97f.: „The degree to which the Byzantine civilization was connected with the tradition of the Greek Church and the possibility, therefore, that such a revival could have been achieved as a result of religious rather than aesthetic needs should not be underrated. But, here, again, ignorance of the historical development of the Byzantine civilization before and after 1453 prevented anyone from doubting the valid continuity of tradition.“

<sup>306</sup> MORGAN, The Three Teachers' 92: Es wurde festgestellt, daß sich die Tonleiter nicht gemäß der von Chrysanthos festgelegten arithmetischen Verhältnisse 12 (Ganzton) : 9 (D–E, a–h) : 7 (Halbton, E–F, h–c) unterteilen ließ, die er aufgrund seiner Gliederung der Oktave in 68 Abschnitte als Basis angenommen hatte. Die Kommission prüfte daraufhin die Intervallabstände in gesungener Musik, die sie als „alt“ und „traditionell“ bezeichnete. Nicht bedacht

hinaus nahm die Kommission exakte Tonhöhen an und legte für die einzelnen Gesänge bestimmte Tempi fest, was zur Verwendung des Metronoms führte. 1882 wurde ein Instrument (das sogenannte „Ioakeim-Psalter“) gebaut, das die Intervallabstände des byzantinischen Gesangs wiedergeben konnte und einem Harmonium ähnelt<sup>307</sup>.

Siebzehn Jahre später, 1898, flammte die Diskussion um Chrysanthos' Methode erneut auf. Der französische Forscher und Musikwissenschaftler Jean-Baptiste Thibaut gab an, daß bereits Georgios aus Kreta, der Lehrer von Chrysanthos, Churmuzios und Gregorios, die großen Hypostasen der spätbyzantinischen Notenschrift zusammenfassen hatte wollen. Durch Georgios' plötzlichen Tod 1815 hätten sich die Drei Lehrer gezwungen gesehen, die Reform selbst in Angriff zu nehmen<sup>308</sup>.

Thibaut verurteilte generell die neue Methode und ihre Akzeptanz in Griechenland. Er bezweifelte, daß die byzantinische Musik bis ins 19. Jahrhundert unverändert geblieben war und die Reform tatsächlich die alte Gesangstradition bewahrte. In Wahrheit hätte die neue Methode die ursprüngliche Gestalt der byzantinischen Musik in Vergessenheit geraten lassen<sup>309</sup>. Bei diesem Konflikt ist zu bedenken, daß Thibauts und Chrysanthos' Anliegen völlig konträr zueinander standen: Thibaut ging es nicht darum, eine Reform zu bewirken, sondern vielmehr wieder zu den tatsächlichen Wurzeln der byzantinischen Musik im Mittelalter zurück zu gelangen<sup>310</sup>. Chrysanthos hingegen mußte seine neue Methode – wollte er sie zum Erfolg führen – als wahren Nachfolger und Bewahrer des alten Musikerbes legitimieren<sup>311</sup>.

Die Kontroverse zwischen westlichen und griechischen Forschern bezüglich der sogenannten Analyse oder Interpretation der alten Melodien sollte hier ihren Ausgang nehmen<sup>312</sup>. Ähnlich wie Thibaut warf auch J. B. Rebours in seiner ausführlichen Studie des reformierten Systems Chrysanthos vor, die Tradition der byzantinischen Musik verdorben und verfälscht zu haben<sup>313</sup>: Rebours begründete dies u. a. damit, daß Chrysanthos die Metren der osmanischen Kunstmusik herangezogen und sich bei der Melodiebildung auf deren Instrumente und Tonverhältnisse gestützt habe<sup>314</sup>.

Allerdings sah Rebours nicht nur die negativen Seiten der Reform von Chrysanthos und gestand ein, daß westliche Musikforscher nicht unbedingt über genügend Hintergrundwissen verfügten, um orientalische Musik ausreichend beurteilen zu können<sup>315</sup>. Darüber hinaus gab er zu bedenken, daß sich die orthodoxe Kirche und ihre Musik nicht nur auf den griechischen (Mittelmeer)raum beschränkt, sondern sich bis nach Kleinasien, Syrien und Ägypten erstreckt. Man dürfe

---

wurde dabei allerdings, daß auch die gesungene Musik nur mehr die seit fünfzig Jahren bestehende und unterrichtete Reform von Chrysanthos widerspiegelte. Siehe auch HANNICK, Chrysanthos von Madytos 1069 und ZANNOS, Ichos und Makam 79–82 sowie die Tabelle auf S. 94.

<sup>307</sup> ROMANOU, A new Approach to the Work of Chrysanthos 99f.: Die Ergebnisse der Kommission wurden unter dem Titel „Στοιχειώδης Μέθοδος πρὸς Διδασκαλίαν τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς συνταχθεῖσα ὑπὸ τῆς ἐν Κωνσταντινουπόλει Μουσικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ 1881“ publiziert.

<sup>308</sup> J.-B. THIBAUT: La Musique Byzantine et le Chant Liturgique des Grecs Modernes. *La Tribune de St. Gervais* 4 (1898) (zit. nach MORGAN, The 'Three Teachers' 92).

<sup>309</sup> THIBAUT, La Musique Byzantine 247.

<sup>310</sup> MORGAN, The 'Three Teachers' 92f.

<sup>311</sup> Vgl. MORGAN, The 'Three Teachers' 98: „In embarking on his reform Chrysanthos did not feel compelled to 'purify' the Greek Chant because he did not recognize any impurities. In other words, he did not make a conscious attempt to return Greek Chant to its medieval tradition, being convinced that this tradition had never been lost.“

<sup>312</sup> Für einen ausführlichen Überblick zum Problem der „Stenographie“ in der byzantinischen Musik siehe v. a. ROMANOU, Εθνικῆς Μουσικῆς Περιήγησις I, Kap. Δ' 139–162.

<sup>313</sup> J. B. REBOURS, Traité de Psaltique. Théorie et Pratique du Chant dans L'Église Grecque. Paris 1906, XIII.

<sup>314</sup> HANNICK, Chrysanthos von Madytos 1069.

<sup>315</sup> REBOURS, Traité de Psaltique XIV.

daher, so Rebour, die melodischen Besonderheiten und Tonleitern dieser Gebiete nicht außer acht lassen, wo sich auch die Vierstimmigkeit mit Sicherheit nicht hätte durchsetzen können<sup>316</sup>.

Der griechische Forscher und Psalter, Konstantinos Psachos, der am Athener Konservatorium ab 1904 byzantinische Musik unterrichtete, verfaßte in seinem Buch „Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς“ 1917 eine Antwort auf Thibauts Artikel. Darin gab er seiner Überzeugung Ausdruck, daß die einzelnen Neumen nicht für ein Zeichen stehen, sondern für eine Reihe langer Melismata. Er richtete sich gegen westliche Forscher (wie H. J. W. Tillyard<sup>317</sup> u. a.), die die Entwicklung der byzantinischen Musik vom Mittelalter bis herauf in die Neuzeit weder erkannt, noch das 19. Jahrhundert in ihre Überlegungen mit einbezogen hätten<sup>318</sup>.

Es würde über den Rahmen dieses Kapitels hinausführen, im Detail auf den Streitpunkt zwischen den griechischen und westlichen Forschern – die Exegesis betreffend<sup>319</sup> – einzugehen. Es soll nur soviel angemerkt werden: Dieser Wechsel der Aufzeichnungsform aus einer stenographischen in eine analytische Notation wird bis heute von der westlichen Forschung für die Zeit vor dem 17. Jahrhundert nicht akzeptiert. Kenneth Levy und Christian Troelsgård führen in ihrem Artikel an, daß die byzantinischen Neumen sehr wohl im Stande seien, eine spezifische Melodie- linie darzustellen und die Exegesis in der spätbyzantinischen Epoche wohl eher einem stilistischen Phänomen entsprach als einem notationstechnischen:

„As an argument against the shorthand interpretation of medieval Byzantine music, the specific nature of the neumatic notation itself and the adequacy of signs to express all kind of melodic movement may be considered. No musical notation can record with absolute exactness the finer nuances of a composition and its interpretation, but 17<sup>th</sup>- and 18<sup>th</sup>-century exegesis appears to be concerned with a peculiar stylistic development that has more to do with a change in musical taste than with notational usage.“<sup>320</sup>

<sup>316</sup> REBOURS, *Traité de Psaltique XIV*: „D’ailleurs, qu’on ne l’oublie pas, l’Eglise grecque n’est pas confinée entre l’Adriatique et l’Archipel: l’Asie mineure, la Syrie, l’Egypte sont encore de son domaine, et dans ce dernières contrées de langue turque ou arabe, les indigènes ne sont pas sur le point d’adopter la polyphonie.“ MORGAN, *The ‘Three Teachers’* 95.

<sup>317</sup> E. WELLESZ, H. J. W. Tillyard – In memoriam. *SEC* 2 (1971) 2: „It was in 1923 that Tillyard received a book by K. A. Psachos, expounding that [d. h. the stenographic] theory. The sender was Carsten Hoëg in Copenhagen, who had read Tillyard’s study on the hymns of Casia in the *Byzantinische Zeitschrift*. Tillyard discussed the matter with me. We were of the same opinion and he wrote two articles in *Laudate* (1924 and 1925) and one in *Byzantinische Zeitschrift* (1925) refuting Psachos’s theory.“ Die Artikel Tillyards sind: *The Stenographic Theory of Byzantine Music. Laudate* 2 (1924) und 3 (1925) sowie *The Stenographic Theory of Byzantine Music. BZ* 25 (1925) 333–338.

<sup>318</sup> PSACHOS, *Ἡ Παρασημαντικὴ* 99–104; M. DRAGOUMIS, Constantinos A. Psachos. *SEC* 5 (1990) 82; MORGAN, *The ‘Three Teachers’* 95.

<sup>319</sup> Siehe dazu u. a. STATHIS, *An Analysis of the Sticheron Tòv ἥλιον κρύψαντα* 178: „Those of us, who were trained in the New Method and who follow it as well as the oral tradition [...], are trying to move backwards through the centuries, starting with what we accept as fact of 1814 [...]. Western scholars, on the other hand, start with the study of Byzantine music at its earliest known stages and have followed, so far, the developments up to the fifteenth century [...].“

<sup>320</sup> LEVY–TROELSGÅRD, *Byzantine Chant* 739. Siehe auch M. DRAGOUMIS, *The Survival of Byzantine Chant in the Monophonic Music of the Modern Greek Church. SEC* 1 (1966) 30: „We may assume, however, that the Byzantine stichera have been sung more or less as they are sung nowadays since the seventeenth century, or perhaps earlier, because there are several indications that the Greek precentors of the seventeenth and eighteenth centuries inserted improvised coloraturas between the authentic notes of the Byzantine Chant.“ Siehe auch ROMANOU, *A new Approach to the Work of Chrysanthos* 98: „[...] the lack of admiration for that civilization resulted in numerous revisions and modifications of its music by post-Byzantine composers, who referred to them as ‘improvements’ or ‘perfections’. For them there was nothing which gave credit to the belief presently held, that the art of the 12<sup>th</sup> century was better or more suitable for the church than that of the 18<sup>th</sup> century. The hymns sung in the 19<sup>th</sup> century were considered by the Greek clergy, including Chrysanthos, to be untainted preservations or ‘perfections’ of the old hymns, effected by their numerous ‘interpretations’.“ DRAGOUMIS, Constantinos A. Psachos 82: „The doubts about this theory of ‘stenographic notation’, expressed by the non-Greek musicologists H. J. W. Tillyard, E. Wellesz, C. Hoëg, and others, were confirmed by me when I discovered striking similarities between staff-tran-

Gregorios Stathis hingegen vertritt die Meinung, daß sich bereits die Meloden aus den zwei Jahrhunderten vor der Reform, ausführlich mit der Auslegung nicht nur der roten Hypostasen, sondern auch der schwarzen Zeichen beschäftigten. Die alten Melodien wären in ihrer Ausführung tatsächlich viel länger gewesen, mußten aber „abgekürzt“ niedergeschrieben werden<sup>321</sup>:

„The appearance of the phenomenon of ‘exegesis’ or ‘analysis’ of old musical texts by using a great number of signs of quantity (d. h. black neumes) is necessary for the transcription of the cheironomical signs of the characteristic ‘theseis’ or of the initial and final phrases [...]. The embellishments, abridgements and ‘exegesis’ mentioned above as being characteristic of the two centuries preceding the period of the Three Teachers, indisputably demonstrate that the masters of the preceding centuries occupied themselves with a systematic study of a skilful broad exegesis of the melodies, which they taught at the time [...].“

Das Problem des stenographischen Prinzips in der byzantinischen Musik ist bis heute nicht vollständig gelöst worden. Die oben beschriebenen Standpunkte sind trotz mehrfacher Versuche sowohl von griechischen als auch von westlichen Forschern nach wie vor kaum verändert. Es bedarf wohl noch vieler vergleichender Studien zwischen der alten und neuen Methode, um dieser Frage (und vielleicht einer Lösung) näher zu kommen.

Der einstimmige byzantinische Gesang (nach dem reformierten System) wurde dann, vor allem auch durch die Bemühungen und die Lehrtätigkeit Konstantinos Psachos’, als einzig wahre Tradition angesehen und konnte sich schließlich gegen die Tetraphonie durchsetzen. 1911 kam das gesamte Theoretikon Chrysanthos’, nachdem zuvor einige Kapitel daraus in der Zeitschrift „Φόρμιξ“ erschienen waren, in Athen heraus. Von diesem Zeitpunkt an wurde byzantinische Musik gemäß der chrysanthinischen Reform, aber mit Beibehaltung der Änderungen von 1881 und den Erweiterungen durch Simon Karas (1903–1999) unterrichtet<sup>322</sup>.

---

scriptions of Middle Byzantine Notation according to the sign-to-note concept and melodies currently sung in Greek churches.“ Siehe auch DERS., *Survival of Byzantine Chant*.

<sup>321</sup> STATHIS, *An Analysis of the Sticheron Tōn ἡλίων κρύψαντα* 187f.

<sup>322</sup> ROMANOU, *A new Approach to the Work of Chrysanthos* 100; MORGAN, *The ‘Three Teachers’* 95f.

### 1. 3. 3 Die reformierte Notenschrift

Nach der Skizzierung der Geschichte der Reform der Drei Lehrer soll nun die neue Notenschrift<sup>323</sup> im Überblick gebracht und auf die Unterschiede zur spätbyzantinischen Notation eingegangen werden. Im Gegensatz zu den Notationsstadien der vorangegangenen Jahrhunderte finden sich zum Zeichenrepertoire der chrysanthinischen Notation wesentlich weniger Erklärungen und Erläuterungen. In Chrysanthos' Theoretikon selbst wird hauptsächlich auf die Basisfunktion jedes Zeichens sowie dessen Verwendung/Ausführung eingegangen, ohne jedoch auf spezielle Differenzierungen hinzuweisen, wie sie sich in den alten Traktaten finden.

Die im folgenden aufgelisteten Zeichen entsprechen jenen, die bei der Reform von 1814 festgelegt wurden bzw. in den Handschriften des Supplementum graecum Verwendung finden. Jene, die erst in der erweiterten Fassung der chrysanthinischen Notation durch Simon Karas im Jahr 1985 hinzukamen, werden hier nicht berücksichtigt<sup>324</sup>.

#### 1) Intervallzeichen

Den Drei Lehrern war es ein grundlegendes Anliegen, die Notenschrift zu vereinfachen und überschaubarer zu machen. Ein erster Ansatz galt daher der Reduzierung der Intervallzeichen, vor allem aber der großen Zeichen. Die Reform verringerte zwar die Zahl der Zeichen, behielt aber die Unterscheidung zwischen deren quantitativem und qualitativem Wert bei. Dabei geben die Intervallzeichen weiterhin nicht die exakte Tonhöhe, sondern lediglich den Tonabstand an. Allerdings schaffte Chrysanthos die Unterscheidung zwischen *Pneumata* und *Somata* ab, da ihm dies als „überflüssig“ erschien<sup>325</sup> (in die modernen Lehrbücher wurde dies dann wieder aufgenommen<sup>326</sup>). Von den ursprünglich fünfzehn Intervallzeichen wurden neben dem *Ison* nur noch fünf auf- und vier absteigende Zeichen beibehalten<sup>327</sup>:

<sup>323</sup> Es wird bewußt davon abgesehen, die neue Methode in ihrer Gesamtheit darzustellen, da eine Beschreibung der ganzen Harmonielehre über den Rahmen der Arbeit hinausginge. Darüber hinaus war zu Beginn des 19. Jahrhunderts, also der Zeit, aus der die neuen Codices des Supplementum graecum stammen, die Reform erst im Entstehen begriffen: Viele der Elemente in den heutigen byzantinischen Harmonielehren waren damals noch nicht festgelegt sondern sollten sich erst in den nachfolgenden Revisionen bis herauf zu Simon Karas entwickeln.

<sup>324</sup> S. KARAS, Μέθοδος τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς I–VIII. Athen 1982, 1984, 1985. Nach der Kodifizierung von Karas richten sich auch die zeitgenössischen Lehrbücher byzantinischer Musik, wie beispielsweise G. N. KONSTANTINU, Θεωρία καὶ Πράξις τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς. Athen 2001.

<sup>325</sup> CHRYSANTHOS, Εἰσαγωγή 54: „Ἡ εἰς σώματα καὶ πνεύματα διαίρεσις τῶν μουσικῶν χαρακτήρων, ὄχι μόνον διὰ τὸ ἄκριτον τῆς διαίρεσεως ἐφάνη περιττὴ πρόσθεσις κανόνος, ἀλλὰ καὶ διὰ τὸ ὅτι τὴν σήμερον, δὲν συγχοροῦνται εἰς τὴν Μουσικὴν περιττολογίαι.“ Siehe auch ROMANOU, A new Approach to the Work of Chrysanthos 93.

<sup>326</sup> Siehe KONSTANTINU, Θεωρία καὶ Πράξις 30.

<sup>327</sup> CHRYSANTHOS, Εἰσαγωγή 4; D. GIANNELLOS, La Musique Byzantine. Le Chant Ecclésiastique Grec, sa Notation et sa Pratique Actuelle. Paris 1996, 41, 43.

a) *aufsteigend*

|                  |   |                        |
|------------------|---|------------------------|
| <i>Ison</i>      | ↵ | <i>Tonwiederholung</i> |
| <i>Oligon</i>    | — | <i>Sekunde</i>         |
| <i>Petasthe</i>  | ↵ | <i>Sekunde</i>         |
| <i>Kentemata</i> | “ | <i>Sekunde</i>         |
| <i>Kentema</i>   | ˘ | <i>Terz</i>            |
| <i>Hypsela</i>   | ↵ | <i>Quinte</i>          |

b) *absteigend*

|                    |   |                     |
|--------------------|---|---------------------|
| <i>Apostrophos</i> | ↶ | Sekunde             |
| <i>Hyporrhoe</i>   | ┆ | zwei Sekundschritte |
| <i>Elaphron</i>    | ↶ | Terz                |
| <i>Chamele</i>     | ↵ | Quinte              |

In den Codices des Supplementum graecum finden sich alle oben angeführten Zeichen, zusätzlich werden aber auch die aus der spätbyzantinischen Notation bekannten *Dyo Apostrophoi* ↶ weiterhin neben der *Hyporrhoe* als zwei aufeinander folgende Sekundschritte verwendet. Diese treten häufig nach einer *Bareia* auf, beispielsweise aber auch nach Terzintervallen wie einer *Petasthe* mit *Oligon* oder einem *Oligon* mit *Dyo Kentemata*.

Die Erklärungen zu Bedeutung und Verwendung der einzelnen Intervallzeichen erinnern großteils noch an jene der spätbyzantinischen Notation und an die Formulierungen der Papadikai<sup>328</sup> (siehe auch Kap. 3. 4): Das *Ison* wird von Chrysanthos als Zeichen beschrieben, das weder auf- noch absteigt, sondern gleichbleibt, bei dem die Stimme „unbiegsam“ („ἀλύγιστος“) geführt werden soll<sup>329</sup>. Das *Oligon*, die *Petasthe* und die *Kentemata* nennt Chrysanthos zusammenfassend die ersten unter den aufsteigenden Zeichen nach dem *Ison*, wie der *Apostrophos* das erste der absteigenden ist. Für eine stetig an- oder absteigende Linie soll deshalb eines dieser Zeichen verwendet werden<sup>330</sup>. Das *Oligon* zählt in den Supplementa zu den am häufigsten verwendeten Zeichen. Die *Petasthe* wird vergleichsweise seltener (vor allem in Neumenkombinationen) und dabei stets nach einem absteigenden Zeichen eingesetzt.

In seinem Theoretikon geht Chrysanthos dann ausführlicher auf den Charakter dieser Zeichen ein. Das *Oligon*, heißt es „θέλει να ἀναβαίνει ἢ φωνὴ κεχωρισμένως. Ὅπου λοιπὸν ζητεῖται συνεχῆς ἀνάβασις φθόγγων πολλῶν ἀνὰ τόνον ἓνα, ἐπιδεχομένων συλλαβάς, διὰ μόνου τοῦ Ὀλίγου παριστᾶται γραφομένη“<sup>331</sup>. Es soll, wenn es einem *Ison* bzw. einem absteigenden Intervallzeichen untergeordnet ist, lebhafter gesungen werden („Ὅταν δὲ τὸ Ὀλίγον ὑποτάσσεται ὑπὸ τοῦ Ἰσου, καὶ ὑπὸ τῶν κατιόντων χαρακτήρων, ὁ φθόγγος αὐτοῦ προφέρεται ζῶροτέρως“)<sup>332</sup>.

Die *Petasthe* wird, ähnlich wie in der spätbyzantinischen Notation, als eine Verstärkung des *Oligon* beschrieben<sup>333</sup>. Schon in den früheren Notationsstadien galt die *Petasthe* als ein möglicher Ersatz der *Oxeia*, welche von Chrysanthos nicht mehr in die Liste der Intervallzeichen übernommen wurde. Dies entspricht auch der Entwicklung, wie sie anhand der Supplementa graeca des 18. Jahrhunderts zu verfolgen ist, wo sich zumeist nur noch *Oliga* und *Petasthai*, aber keine *Oxeiai* mehr ausmachen lassen.

<sup>328</sup> TARDO, L'Antica Melurgia 275: „Nella forma attuale della musica stampata abbiamo gli stessi segni discendenti, sia semplice che composti e con lo stesso significato.“

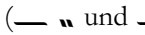
<sup>329</sup> CHRYSANTHOS, Εἰσαγωγή 4 und DERS., Θεωρητικόν 92. Siehe auch Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Εἰσαγωγή 2, 42f., 2–30.

<sup>330</sup> CHRYSANTHOS, Εἰσαγωγή 4f.

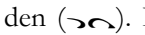
<sup>331</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν 60.

<sup>332</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν 60; Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Εἰσαγωγή 7, 61, 10–15.


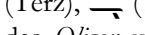
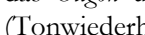
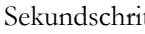

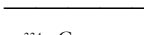


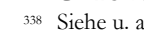
<sup>333</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν 60f.; GIANNELLOS, La Musique Byzantine 185ff.; Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Εἰσαγωγή 7, 61f., 16–22.

Die *Kentemata* werden im Theoretikon ebenfalls näher erläutert: Chrysanthos gibt an, daß das aus zwei *Kentemata* bestehende Zeichen weder durch eine vorangegangene noch durch eine darauffolgende Neume getrennt werden darf. Befinden sich die *Kentemata* weder unter- noch oberhalb eines *Oligon*, können sie nicht die Silbe eines wichtigen Wortes bezeichnen („[...] δὲ πιάνουσι συλλαβὴν σημαντικῆς λέξεως“)<sup>334</sup>. Dabei ist zu beachten, daß die Kombination *Oligon* mit *Kentemata* (— ) nur eine Silbe benötigt (was in den Handschriften hier ebenfalls eingehalten wird); der Schlag ist auf dem *Oligon*, darauf folgen die *Kentemata*, so daß zwei Noten miteinander verbunden werden<sup>335</sup>. Wie in der spätbyzantinischen Notation gehen die *Kentemata* auch in der chrysanthinischen häufig mit einem *Gorgon* oder seinem Gegenstück, dem *Argon* einher; nur selten treten die *Kentemata* in den Supplementa alleine auf. Chrysanthos führt weiters an, daß die *Kentemata* nicht anstelle eines *Oligon* verwendet werden können. Allerdings kann letzteres sehr wohl die *Kentemata* ersetzen, falls es sonst zu einer Verwechslung mit dem *Kentema* kommt<sup>336</sup>.

Das *Kentema*, das Zeichen für die aufsteigende Terz sowie die *Hypsele* für die Quinte aufwärts, besitzen laut Chrysanthos keine eigenen Qualitäten, sondern nehmen jene des *Oligon* oder der *Petasthe* an<sup>337</sup>, mit denen sie kombiniert werden, da sie nicht alleine stehen können (siehe die Beispiele weiter unten).

Der *Apostrophos*, das *Elaphron* und die *Chamele* sollen, so wie das *Oligon* und die *Petasthe* bei den aufsteigenden Zeichen, getrennt gesungen werden, wobei jede Neume für eine Silbe steht. Der *Apostrophos* kann, wie schon in der spätbyzantinischen Notation, dem *Elaphron* untergeordnet werden (). In diesem Fall wird das *Elaphron* jedoch in der chrysanthinischen Notation nicht als Terzsprung, sondern als zwei Sekunden hintereinander gesungen<sup>338</sup>. Die beiden Sekundschritte der *Hyporrhoe* sollen ebenfalls aufeinanderfolgend ausgeführt werden. Ist die *Hyporrhoe* mit einem *Gorgon* oder einem seiner Derivate kombiniert (was in den Handschriften hier fast immer der Fall ist), so bezieht sich jenes auf den ersten Intervallschritt. Die *Hyporrhoe* kann nicht durch zwei *Apostrophoi*, wie auch jene wiederum nicht durch eine *Hyporrhoe* ersetzt werden, außer in dem Fall „ἄν δὲν ἐμποδίζει συλλαβή· διότι τότε πλέον ἀναλύεται ἡ Ὑπορροή εἰς Ἀποστρόφους δύο, καὶ τίθεται τὸ Γοργὸν εἰς τὴν πρώτην Ἀπόστροφος“<sup>339</sup>.

Auch die Verwendungsart der Intervallzeichen bleibt gleich wie in der spätbyzantinischen Notation: Um verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten und größere Intervallschritte zu erreichen, werden in der chrysanthinischen Notation ebenfalls wieder einzelne Neumen miteinander verbunden. Lediglich jene Zeichen können alleine stehen, die einen Sekundschritt auf- oder abwärts bezeichnen sowie das *Ison*, das *Elaphron* und die *Chamele*<sup>340</sup>, da sie sowohl die Quantität als auch die Qualität in sich vereinen. Alle anderen Zeichen, die nur die Intervallgröße angeben, müssen kombiniert werden<sup>341</sup>. Jene Neume, die einer anderen untergeordnet wird, verliert dadurch ihre Quantität<sup>342</sup>.

Das *Oligon* sowie die *Petasthe* können sich allen anderen Zeichen unterstellen. Zusammen mit dem *Kentema* oder der *Hypsele* ergeben sich dadurch folgende Kombinationsmöglichkeiten: —  (Terz), —  (Terz), —  (Quinte)  (Quinte). Weiters heben das *Ison* und die absteigenden Zeichen das *Oligon* und die *Petasthe* auf, wenn sie sich über jenen befinden: ≡ (Tonwiederholung) ≡ (Tonwiederholung)  (Sekunde abwärts)  (Sekunde abwärts) *Hyporrhoe* über *Oligon* (zwei Sekundschritte abwärts)  (zwei Sekundschritte abwärts)  (Terz abwärts)  (Terz abwärts) *Chamele* über *Oligon* (Quinte abwärts) *Chamele* über *Petasthe* (Quinte abwärts). Im Anschluß daran

<sup>334</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν 61; Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Εἰσαγωγή 7, 62f., 24–36.

<sup>335</sup> DESBY, The Modes and Tunings 191; Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Εἰσαγωγή 3, 45, 26–31.

<sup>336</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν 61.

<sup>337</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν 62.

<sup>338</sup> Siehe u. a. GIANNELLOS, La Musique Byzantine 51; Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Εἰσαγωγή 7, 63, 43–49.

<sup>339</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν 61f.

<sup>340</sup> TARDO, L'Antica Melurgia 275: Im Unterschied zur spätbyzantinischen Notation wird in der chrysanthinischen die *Chamele* nicht mit einem vorangestellten *Apostrophos* versehen.

<sup>341</sup> ROMANOU, A new Approach to the Work of Chrysanthos 93; GIANNELLOS, La Musique Byzantine 44.

<sup>342</sup> CHRYSANTHOS, Εἰσαγωγή 6f.









zeigt Chrysanthos auf, durch welche Zeichenkombinationen bestimmte Intervallschritte erreicht werden können<sup>343</sup>.





## 2) Große Zeichen/Hypostasen

Von den insgesamt über vierzig großen Zeichen blieben bei Chrysanthos<sup>344</sup> folgende elf erhalten bzw. wurden von ihm neu eingeführt:

### a) Ausdruckszeichen<sup>345</sup>

|                   |   |
|-------------------|---|
| <i>Bareia</i>     |  |
| <i>Homalon</i>    |  |
| <i>Antikenoma</i> |  |
| <i>Psephiston</i> |  |
| <i>Heteron</i>    |  |
| <i>Stauros</i>    | +   |
| <i>Endophonon</i> |  |

Die *Bareia*, schreibt Chrysanthos, bewirkt – wie schon ihr Name sagt – daß die nachfolgende Neume mit einer „gewissen Schwere“ auszuführen ist<sup>346</sup>. Dies entspricht u. a. auch der Interpretation in der spätbyzantinischen Notation, die ebenfalls mit einer „gewissen Energie“<sup>347</sup> gesungen werden soll. In westlicher Schreibweise kommt dies etwa einem Akzent über der Note (> oder ^) gleich<sup>348</sup>. Allerdings findet sich in Chrysanthos' Theoretikon im Gegensatz zur spätbyzantinischen Notation, wo die *Bareia* häufig für eine zweitönige Abwärtsbewegung steht<sup>349</sup>, kein Hinweis, wie die Melodiebewegung anschließend weiter verläuft. Die *Bareia* kann bei allen Zeichen mit Ausnahme der *Kentemata* verwendet werden<sup>350</sup>.

In den reformierten Handschriften des Supplementum graecum gibt es eine Fülle an Kombinationsmöglichkeiten mit der *Bareia*. Sie steht sowohl vor Tongruppen, die eine Auf- als auch bei solchen, die eine Abwärtsbewegung anzeigen bzw. die den selben Ton repetieren (z. B.  , ,  etc.). Darüber hinaus wird die *Bareia* in den Supplementa auch zur Silbentrennung eingesetzt. In den Codices findet sich aber auch eine Variante der *Bareia* in roter Tinte, die kleiner ausgeführt ist und sich stets vor einem *Apostrophos* befindet. Dieses Zeichen führt Chrysanthos nicht an, hingegen ist es jedoch bei Konstas erklärt. Dabei handelt es sich um die sog. „halbe

<sup>343</sup> CHRYSANTHOS, Εισαγωγή 7. Siehe dgl. auch die Auflistung bei GIANNELLOS, La Musique Byzantine 44–47 und 51, für die ab- und aufsteigenden Intervalle sowie Χουρούζιος Χαροφύλαξ, Εισαγωγή 3, 45ff., 28–43.

<sup>344</sup> Siehe die Definition der großen Hypostasen bei CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν 53: „Ἄρα Ὑπόστασις εἶναι σημεῖον μουσικῶν ὄφωνων, γράφον τὴν ποιότητα τοῦ μέλους, καὶ γραφόμενον ὑπὸ τοῦς χαρακτήρας τῶν φθόγγων, ἦγουν ὑφισταμένη τοῖς χαρακτήρσι, κἄν μὴ ἐγχωρῆ ἐφισταμένη. Σημεῖον δηλαδὴ, τὸ ὁποῖον μεταχειρίζονται οἱ μουσικοὶ, ὄχι διὰ τὴν παραστήνωσι φθόγγους, ἀλλὰ διὰ τὴν εἰδοποιῶσι καὶ τὴν τελειοποιῶσι τὰς συνθέσεις τῶν χαρακτήρων τῶν φθόγγων, ὥστε τὴν εἶναι ἰκαναὶ τὴν γράφωσι τὸ μέλος, καθὼς ἡ ποιότης ἀπαιτεῖ.“ TARDO, L'Antica Melurgia 301.

<sup>345</sup> CHRYSANTHOS, Εισαγωγή 17 und DERS., Θεωρητικόν 58; DESBY, The Modes and Tunings 192.

<sup>346</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν 58; GIANNELLOS, La Musique Byzantine 161; Χουρούζιος Χαροφύλαξ, Εισαγωγή 6, 57f., 12–16.

<sup>347</sup> FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 55; HAAS, Notationen 2.33; TILLYARD, Handbook 29; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 105.


<sup>348</sup> GIANNELLOS, La Musique Byzantine 161–165, gibt darüber hinaus an, daß in einigen Traktaten die *Bareia* auch als Zeichen für die Melodielinie verstanden werden kann, was eher der spätbyzantinischen Auffassung entsprechen würde.


<sup>349</sup> FLOROS, Neumenkunde I, 141.

<sup>350</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν 58; TARDO, L'Antica Melurgia 301: „La varia si mette sempre di fianco alla nota. Questa ordinariamente ha sillaba accentata; serve quindi assai bene a distinguere i vari membri ritmici.“

Bareia“ („μισή βαρεία“), die entweder den Notenwert eines Zeichens verkürzt oder angibt, daß die Neumen, bei denen sie steht, getrennt gesungen werden sollen (EBE 1867, fol. 48r)<sup>351</sup>.

Das *Homalon* verlangt ein „Flattern“ des Kehlkopfes, wobei die Note, über der es steht, auch mit einer gewissen Schärfe auszuführen ist<sup>352</sup>. In der spätbyzantinischen Notation bezeichnete das *Homalon* gemäß seinem Namen hauptsächlich die „rhythmische Gleichheit der Töne des Melismas“ und soll glatt, gleich- und ebenmäßig ausgeführt werden<sup>353</sup>. Daß es darüber hinaus eine mehrtönige auf- und absteigende Tonbewegung bezeichnet<sup>354</sup>, entspricht wiederum der Deutung bei Chrysanthos. Außer bei den *Kentemata*, der *Petasthe* und der *Hyporrhoe* kann das *Homalon* mit allen anderen Zeichen in Kombination auftreten<sup>355</sup>. In den Handschriften hier taucht es in einer Fülle von Kombinationsmöglichkeiten auf, etwa unter einem *Oligon* mit *Ison*, bei verschiedenen größeren Intervallschritten aufwärts sowie auch bei einer Gruppe von drei hintereinander repetierten *Isa*.

Das *Antikenoma* wird bei einem *Oligon* notiert, das mit einem Zeichen für die Abwärtsbewegung verbunden ist, beispielsweise bei einem *Oligon* mit *Apostrophos*:  <sup>356</sup>. Dies entspricht auch in den Supplementum-Handschriften der häufigsten Variante. Das *Antikenoma* „θέλει νὰ προφέρεται ἡ φωνὴ μὲ πέταγμα“<sup>357</sup>, wie Chrysanthos schreibt und wird bei Desby beispielsweise durch ein Portatozeichen in die westliche Notation übertragen<sup>358</sup>.

Wenn sich unter dem *Antikenoma* darüber hinaus ein Längenzeichen, etwa eine *Haple*, *Diple* oder *Triple* zusammen mit einem absteigenden Zeichen befindet , wird die Stimme ohne Unterbrechung oder Absetzen weitergeführt („ἡ φωνὴ προφέρεται κρεμαμένη τρόπον τινὰ καὶ ἀχωρίστως“<sup>359</sup>). Diese Kombination (mit *Oligon* oder *Petasthe*) ist ebenfalls häufig in den Handschriften anzutreffen. Giannelos gibt dies in westlicher Notation wie einen Legatobogen wieder, der zwei Noten miteinander verbindet<sup>360</sup>. Diese „Verbindungsfunktion“ des *Antikenoma* findet sich auch in der spätbyzantinischen Notation, allerdings wird hier noch mehr auf die Melodielinie, für die das *Antikenoma* steht, eingegangen<sup>361</sup>. Das *Antikenoma* wird wieder bei allen Zeichen außer den *Kentemata* und der *Hyporrhoe* verwendet.

Das *Psephiston* beschreibt Chrysanthos als ein Zeichen, das sowohl Kraft als auch Lebhaftigkeit ausdrückt und sich am höchsten Punkt einer Melodielinie befindet<sup>362</sup>. Letzteres entspricht auch der

<sup>351</sup> Siehe dazu auch STATHIS, Ἡ Ἐξήγησις 61: In Codex Xeropotamu 357 schreibt Konstas über die rote Bareia „Τὴν μισὴν βαρείαν, δηλαδὴ τὴν κοκκίνην, ὅταν ἔκοπτον πνεύμα“ und in Codex Docheiariu 389: „Ἡ δὲ κοκκίνη βαρεία κόπτει μόνον τὰς κατιούσας φωνάς.“

<sup>352</sup> CHRYSANTHOS, Εἰσαγωγή 17 und DERS., Θεωρητικόν 58; Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Εἰσαγωγή 6, 58, 17–19; TARDO, L'Antica Melurgia 301 nennt es „[...] una certa ondulazione gutturale della voce.“ GIANNELLOS, La Musique Byzantine 170–175, führt Transkriptionen an, wo das *Homalon* durch eine Sechzehntelbewegung oder ein Trillerzeichen wiedergegeben ist. Ähnlich notiert es auch DESBY, The Modes and Tunings 192, mit einem Triller oder einem kurzen Vorschlag.

<sup>353</sup> WELLESZ, History of Byzantine Music 299; FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 54; HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 6, 68, 328–330; siehe auch die Zitate bei ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 157f.

<sup>354</sup> HAAS, Notationen 2.37.

<sup>355</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν 58.

<sup>356</sup> Vgl. TARDO, L'Antica Melurgia 301: „[...] si adopera spesso sotto l' oligon seguito da note discendenti e dà loro il valore dello sforzato.“

<sup>357</sup> CHRYSANTHOS, Εἰσαγωγή 17 und DERS., Θεωρητικόν 58; GIANNELLOS, La Musique Byzantine 180; Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Εἰσαγωγή 6, 58, 20–25.

<sup>358</sup> DESBY, The Modes and Tunings 192.

<sup>359</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν 58.

<sup>360</sup> GIANNELLOS, La Musique Byzantine 180.

<sup>361</sup> TILLYARD, Handbook 27; VAN BIEZEN, Kanon-Notation 31; WELLESZ, History of Byzantine Music 295f.; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 95f.

<sup>362</sup> CHRYSANTHOS, Εἰσαγωγή 18 und DERS., Θεωρητικόν 58f.; Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Εἰσαγωγή 6, 58f., 26–31; TARDO, L'Antica Melurgia 302: „Si colloca sotto la nota. Vuole ben marcato il suono, che poi va decrescendo; quindi il suo valore si estende a quelle due o tre note, che ritmicamente appartengono al segno dinamico iniziale.“

Verwendung in der spätbyzantinischen Notation<sup>363</sup>. In den reformierten Codices des Supplementum graecum läßt sich dies ebenfalls beobachten: Hier scheint das *Psephiston* stets vor einer Abwärtsbewegung auf, kann sich aber in einigen Fällen auch unter einem *Ison* befinden. Desby gibt das *Psephiston* ebenfalls als Akzent (>) wieder, Giannelos führt als eine mögliche Transkription auch das Sforzatozeichen an<sup>364</sup>. Es geht sowohl mit dem *Ison* als auch mit dem *Oligon* und der *Petasthe* Verbindungen ein und befindet sich stets vor absteigenden Zeichen<sup>365</sup>.

Ein anderer Name für das *Heteron* lautet *Syndesmos*, was seine Funktion, nämlich das Verbinden von auf- und absteigenden Zeichen, genauer wiedergibt. Die solcherart verbundenen Neumen sollen mit weicher und weniger kräftiger Stimme ausgeführt werden<sup>366</sup>. Chrysanthos gibt als Beispiele für Zeichen, die durch das *Heteron* verbunden werden können u. a. die Tongruppen bestehend aus *Ison* und *Ison* (↪↪), *Oligon* und *Ison* bzw. *Apostrophos*, *Elaphron* und *Chamele* mit *Ison* an. In den Handschriften scheint wiederum eine Fülle von möglichen Kombinationen auf: Oftmals werden nicht nur zweitönige, sondern auch größere Gruppen aus bis zu fünf Neumen miteinander verbunden. Desby und Giannelos führen Transkriptionen an, die das *Heteron* als Legatobogen wiedergeben<sup>367</sup>. In der spätbyzantinischen Notation entsprach das *Heteron* einer anderen Form des *Parakalesma* (daher der Name „*Heteron*“, d. h. „anders“), das Chrysanthos jedoch nicht mehr in sein neues System übernahm<sup>368</sup>.

Der *Stauros*, der in den Supplementa nur äußerst selten anzutreffen ist (beispielsweise zwischen zwei *Apostrophoi*), entspricht strenggenommen keinem Ausdruckszeichen, sondern eher einem Symbol zum Atemholen und zum Unterbrechen der Melodielinie, damit die nächste Neume mit „frischem Atem“ begonnen werden kann<sup>369</sup>. Auch in den früheren Notationsstadien kam dem *Stauros* satzgliedernde Bedeutung zu, wobei er darüber hinaus einen Abschluß anzeigte, da er sich häufig unter der letzten Silbe befand<sup>370</sup>. Den Abschluß der Ausdruckszeichen bildet das *Endophonon*, das sich nicht in den reformierten Handschriften des Supplementum graecum findet. Es ist dies ein neues Zeichen, das es in den früheren Stadien der byzantinischen Notation nicht gab<sup>371</sup>. Chrysanthos schreibt, daß das *Endophonon* mit nasaler Stimme auszuführen ist<sup>372</sup> und ihm eine retardierende Wirkung zukommt<sup>373</sup>.

<sup>363</sup> FLOROS, Neumenkunde I, 141; HAAS, Notation 2.34; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 193f.

<sup>364</sup> DESBY, The Modes and Tunings 192; GIANNELLOS, La Musique Byzantine 167.

<sup>365</sup> CHRYSANTHOS, Εισαγωγή 18 und DERS., Θεωρητικόν 59.

<sup>366</sup> CHRYSANTHOS, Εισαγωγή 18 und DERS., Θεωρητικόν 59; Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Εισαγωγή 6, 59, 32–41.

<sup>367</sup> DESBY, The Modes and Tunings 192; GIANNELLOS, La Musique Byzantine 176–180; TARDO, L'Antica Melurgia 302: „Si adopera sotto un gruppo di note, che vuole legate, e serve come legatura di portamento.“

<sup>368</sup> WELLESZ, History of Byzantine Music 299; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 162ff.

<sup>369</sup> CHRYSANTHOS, Εισαγωγή 18 und DERS., Θεωρητικόν 59; Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Εισαγωγή 6, 59f., 42–45; TARDO, L'Antica Melurgia 302: „Corrisponde quasi alla virgola della musica figurata; indice cioè una leggera pausa, a detrimento del chronos della nota precedente per riprendere il seguente inciso melodico con nuovo respiro.“

<sup>370</sup> FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 53; FLOROS, Neumenkunde I, 126f.; WELLESZ, History of Byzantine Music 299; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 178f.

<sup>371</sup> TARDO, L'Antica Melurgia 100: „Detto segno indica che le note debbono venire cantata con la voce interna o nasale, rinfonia, espressione evidentemente antiestetica e che non esiste affatto in nessuno dei codici antichi e in nessuno dei piccoli e numerosi testi di teoria trovati nei mss. riguardanti la musica bizantina.“

<sup>372</sup> TARDO, L'Antica Melurgia 302: „Vuole che le note, sotto cui si trova, sieno eseguito a bocca quasi chiusa, cioè con voce interna ἔνδον e φωνή.“ Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Εισαγωγή 6, 60, 46–51.

<sup>373</sup> CHRYSANTHOS, Εισαγωγή 18 und DERS., Θεωρητικόν 59; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 120: das *Endophonon* wurde in die überarbeitete Fassung der Notation von Karas nicht mehr aufgenommen.

b) Längenzeichen (*Argiai*)

|               |     |                    |
|---------------|-----|--------------------|
| <i>Klasma</i> | ↪   | eine Zeiteinheit   |
| <i>Haple</i>  | ·   | eine Zeiteinheit   |
| <i>Diple</i>  | ..  | zwei Zeiteinheiten |
| <i>Triple</i> | ... | drei Zeiteinheiten |

|                     |     |
|---------------------|-----|
| <i>Gorgon</i>       | ┌   |
| <i>Digorgon</i>     | ┌┌  |
| <i>Trigorgon</i>    | ┌┌┌ |
| <i>Argon</i>        | ┐   |
| <i>Tribemiargon</i> | ┐┐  |
| <i>Diargon</i>      | ┐┐┐ |

Neben den oben angeführten Ausdruckszeichen nahm Chrysanthos eine Reihe von Längenzeichen auf, die teilweise aus vorangegangenen Notationsstadien stammen bzw. die er neu dazu erfand. Dabei handelt es sich um vier Basiszeichen (*Klasma*, *Haple*, *Gorgon*, *Argon*), die durch Derivate (*Diple*, *Digorgon*, *Diargon* etc.) erweitert werden.

Das *Klasma*, das in der spätbyzantinischen Notation auch *Tzakisma* genannt wird<sup>374</sup>, entspricht wie in den Jahrhunderten davor auch bei Chrysanthos einer Dehnung<sup>375</sup>. In seinem Theoretikon legt Chrysanthos dem *Klasma* nun eine Zeiteinheit zugrunde, d. h. zu dem Wert des Zeichens, bei dem das *Klasma* notiert ist, wird ein weiterer hinzuaddiert. Während dieser Zeitverzögerung soll die Stimme eine „wellenartige Bewegung“ ausführen („[...] καὶ ἐν τῇ χρονοτριβῇ κυματίζεται τρόπον τιὰ ἢ φωνή“). Das *Klasma* kann bei allen Neumen außer bei den *Kentemata* und der *Hyporrhoe* stehen, da letztere mit der *Haple* oder der *Diple* kombiniert wird<sup>376</sup>. In den Handschriften findet es sich hauptsächlich bei einem *Apostrophos* bzw. einer Zeichenkombination, die einen *Apostrophos* enthält sowie auch bei einem *Elaphron* oder einer *Petasthe* (z. B. Ὡ, Ὠ, Ὢ, Ὣ, ὶ).

Auch dem Zeichen der *Haple*, das aus einem Punkt gebildet wird, ordnet Chrysanthos eine Zeiteinheit zu. Werden zwei *Haplai* nebeneinander notiert, entspricht dies einer *Diple*, bei drei hintereinander einer *Triple*. Dies kann beliebig fortgesetzt werden<sup>377</sup>, allerdings sind Kombinationen von mehr als drei *Haplai* selten bzw. in den Codices des Supplementum graecum gar nicht anzutreffen. Bei der *Haple* handelt es sich um ein neues Zeichen, entwickelt aus der *Diple*, die bereits in den vorangegangenen Notationsstadien ein Längenzeichen darstellte.

Die *Haple*, gibt Chrysanthos an, wird in Kombination mit der *Hyporrhoe* verwendet, wobei sich die Zeitverzögerung auf den zweiten Sekundschrift bezieht<sup>378</sup>. Darüber hinaus findet sie sich bei einem *Apostrophos* oder, wie bereits erwähnt, unter einem *Antikenoma*. Diese Verwendung entspricht auch den Beispielen, wie sie in den Supplementa anzutreffen sind.

Die *Diple* wurde in der spätbyzantinischen Notation als Zeichen beschrieben, das aus zwei *Oxeiai*, also der Verdoppelung eines Zeichens, gebildet wird und der Verlangsamung oder Verzögerung dient<sup>379</sup>. Chrysanthos rechnet der *Diple* nun zwei Zeiteinheiten zu und gibt an, daß sie mit allen Zeichen, außer den *Kentemata*, verbunden werden kann, da diese nur eine Zeiteinheit dauern

<sup>374</sup> Siehe auch das Zeichen *Xeron Klasma*, das aus einer *Diple* und einem *Tzakisma* gebildet wird.

<sup>375</sup> HAAS, Notationen 2.28; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 135ff.

<sup>376</sup> CHRYSANTHOS, Εἰσαγωγή 12f. und DERS., Θεωρητικόν 54; GIANNELLOS, La Musique Byzantine 54 und 195f.; Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Εἰσαγωγή 5, 51, 19–24; TARDO, L'Antica Melurgia 306.

<sup>377</sup> Siehe CHRYSANTHOS, Εἰσαγωγή 13 und DERS., Θεωρητικόν 54; GIANNELLOS, La Musique Byzantine 54f.; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 268.

<sup>378</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν 54; Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Εἰσαγωγή 5, 51f., 25–29.

<sup>379</sup> WELLESZ, Entzifferung 113; RAASTED, Revision of the Transcription Rules 17; HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 6, 64ff., 302–305; VAN BIEZEN, Kanon-Notation 21; HAAS, Notationen 2.24 und 2.28; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 113ff.

können<sup>380</sup>. Dieser Grundsatz gilt auch für die *Triple*. Allerdings gibt Chrysanthos nicht an, an welchen Stellen sich die *Diple* in der Melodielinie findet bzw. bei welchen Neumengruppen sie anzutreffen ist. In den Handschriften erscheint die *Diple* häufig unter den *Dyo Apostrophoi* oder unter einem *Oligon* (— etc.).

Das *Gorgon* sowie seine Derivate *Digorgon* und *Trigorgon* dienen zur Unterteilung und Verkürzung der ursprünglichen Zeiteinheit eines Zeichens<sup>381</sup>. D. h. das *Gorgon* wird dann eingesetzt, wenn sich zwei Neumen eine Zeiteinheit teilen. Die drei Zeichen werden laut Chrysanthos über der zweiten Neume notiert (z. B. —). Analog dazu wird das *Digorgon* dann verwendet, wenn eine Zeiteinheit auf drei, und das *Trigorgon*, wenn eine Einheit auf vier Zeichen kommt (—, —, — usw.). Auch das *Di-* und *Trigorgon* werden jeweils auf der zweiten Neume verzeichnet<sup>382</sup>.

In den früheren Notationsstadien hatte das *Gorgon* keine fixe rhythmische Bedeutung, sondern bewirkte lediglich, daß das betroffene Zeichen schnell und lebhaft gesungen wurde. In der spätbyzantinischen Notation wurde es dann vermehrt zur Verminderung der Dauer einer Note eingesetzt: Um die Hälfte ihres Wertes verkürzt wurde dabei entweder die Note unter dem *Gorgon* oder die vorangegangene<sup>383</sup>, was in groben Zügen bereits der Deutung von Chrysanthos entspricht.

Darüber hinaus können das *Gorgon* und das *Digorgon* in der chrysanthinischen Schreibweise mit einer *Haple* kombiniert werden. Dann ergibt sich eine Aufteilung, die in westlicher Notation ungefähr der einer Triole entspricht<sup>384</sup>. Bei Chrysanthos heißt es dazu, daß das *Gorgon* in dieser zu einem *Hemigorgon* 5 oder *Tribemigorgon* 7 wird (beide finden sich in den Supplementa allerdings nur relativ selten). Der Unterschied dabei ist, daß sich die *Haple* oder die *Diple* einmal links und einmal rechts des *Gorgon* befindet. Dies bewirkt, daß die Länge der ursprünglichen Zeiteinheit nicht mehr gleichmäßig auf beide Zeichen aufgeteilt wird, sondern daß jene Neume, in deren Richtung die *Haple* oder *Diple* weist, verlängert wird<sup>385</sup>.

Das *Argon*, das *Tribemiargon* und das *Diargon* stehen für eine Unterteilung und eine Verlängerung des Zeitwertes<sup>386</sup>. In der spätbyzantinischen Notation bewirkte das *Argon* ein Ritardando<sup>387</sup>. Bei Chrysanthos stehen die drei Zeichen nur bei einer Gruppe, die aus einem *Oligon* über den *Kentemata* gebildet wird (—, —, —)<sup>388</sup> – eine Verbindung, wie sie in den Supplementa zwar selten, aber doch anzutreffen ist. Desgleichen werden sie in den Handschriften hier ebenfalls in roter Tinte notiert. In dieser Kombination (z. B. —) sieht die Wirkung des *Argon* dann folgendermaßen aus: Das *Argon* bewirkt, daß die *Kentemata* mit der vorangehenden Neume (in diesem Fall mit dem *Ison*) wie bei einem *Gorgon* zu einer Zeiteinheit zusammengefaßt werden und das *Oligon* einen Zeitwert wie durch ein *Klasma* erhält. D. h. das *Argon* entspricht eigentlich einer Kombination der Zeichen *Gorgon* plus *Klasma* (7 = 7+7). Das oben beschriebene Beispiel ließe sich also folgendermaßen aufschlüsseln: — = — 7 7<sup>389</sup>.

<sup>380</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν 54; TARDO, L'Antica Melurgia 307.

<sup>381</sup> STATHIS, An Analysis of the Sticheron Tòn ἥλιον κρύψαντα 181: „[...] signs which divide the length of the basic unit.“ GIANNELLOS, La Musique Byzantine 54.

<sup>382</sup> CHRYSANTHOS, Εισαγωγή 13 und DERS., Θεωρητικόν 54f.; GIANNELLOS, La Musique Byzantine 54f.; Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Εισαγωγή 5, 54, 59–68; ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 268; TARDO, L'Antica Melurgia 307.

<sup>383</sup> WELLESZ, Entzifferung 113.

<sup>384</sup> Siehe die relevanten Transkriptionen bei GIANNELLOS, La Musique Byzantine 55f., und ALEXANDRU, Studie über die „Großen Zeichen“ 268; Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Εισαγωγή 5, 55, 72.

<sup>385</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν 55f.; KONSTANTINU, Θεωρία και Πράξη 39 führt dies so an: — (2/3) — (1/3), oder — (2/4) 5 (1/4) — (1/4) usw.

<sup>386</sup> STATHIS, An Analysis of the Sticheron Tòn ἥλιον κρύψαντα 181: „[...] signs which at the same time divide the length and prolong it [...].“ GIANNELLOS, La Musique Byzantine 54f.; TARDO, L'Antica Melurgia 307.

<sup>387</sup> SCHARTAU, Hieronymos Tragodistes 54, 199–200; TILLYARD, Handbook 26; WELLESZ, Entzifferung 113.

<sup>388</sup> CHRYSANTHOS, Εισαγωγή 16 und DERS., Θεωρητικόν 56f.

<sup>389</sup> Zur Veranschaulichung siehe die Beispiele bei KONSTANTINU, Θεωρία και Πράξη 40, und GIANNELLOS, La Musique Byzantine 56, der dies durch zwei Achtel- und eine halbe Note in westlicher Schreibweise wiedergibt. Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Εισαγωγή 5, 56f., 96–107.

Analog dazu bewirkt das *Diargon*, daß die *Kentemata* wiederum wie durch ein *Gorgon* mit der vorangegangenen Neume verbunden werden und das *Oligon* drei Zeiteinheiten wie durch eine *Triple* erhält:  $\curvearrowright \text{---} = \curvearrowright \text{---} \text{---}$ . Der einzige Unterschied beim *Tribemiargon* besteht darin, daß das *Oligon* zwei Zeitwerte wie durch eine *Diple* erhält ( $\curvearrowright \text{---} = \curvearrowright \text{---} \text{---}$ )<sup>390</sup>. Wie die drei *Gorga* können auch die *Arga* zusätzlich mit einer *Haple* oder *Diple* kombiniert werden. Hier gilt wieder die Regel, wie sie beim *Gorgon* beschrieben wurde: Die Neume, auf deren Seite hin sich die *Haple/Diple* befindet, wird verlängert<sup>391</sup>.

c) *Pausenzeichen*

|                                 |                    |                    |
|---------------------------------|--------------------|--------------------|
| <i>Bareia</i> mit <i>Haple</i>  | $\curvearrowright$ | eine Zeiteinheit   |
| <i>Bareia</i> mit <i>Diple</i>  | $\curvearrowright$ | zwei Zeiteinheiten |
| <i>Bareia</i> mit <i>Triple</i> | $\curvearrowright$ | drei Zeiteinheiten |

Der Vollständigkeit halber sollen auch die drei Pausenzeichen, die aus *Bareia* mit *Haple*, *Diple* oder *Triple* bestehen, beschrieben werden. In den Codices des Supplementum graecum konnten sie nicht ausfindig gemacht werden. Das System richtet sich nach der Verwendung der drei Längenzeichen, d. h. mit einer *Haple* gilt die Pause als eine Zeiteinheit, mit einer *Diple* als zwei Einheiten usw. Befindet sich über der *Haple* beispielsweise ein *Gorgon* ( $\curvearrowright$ ), wird die Pausendauer um die Hälfte verkürzt<sup>392</sup>.

d) *Phthorai*

Im Unterschied zu den vorangegangenen Notationsstadien, brachte die chrysanthinische Reform auch eine Neuordnung der *Phthorai* bzw. überhaupt eine Neuschaffung von Modulationszeichen mit sich. Eine Neuerung von Chrysanthos betraf die sog. Solmisationssilben (siehe Kap. 1.3.2), wobei er die Echemata jedes Echos durch eine dem westlichen System ähnliche Tonleiter, gebildet aus den ersten sieben Buchstaben des griechischen Alphabets Πα–Βου–Γα–Δι–Κε–Ζω–Νη (d. h. Re–Mi–Fa–Sol–La–Si–Do)<sup>393</sup>, ersetzte. Diesen Solmisationssilben stellte Chrysanthos nun die folgenden *Phthorai* gegenüber<sup>394</sup>, die sich in dieser Form auch in den reformierten Codices des Supplementum graecum finden:

<sup>390</sup> KONSTANTINU, *Θεωρία και Πράξη* 40f.; GIANNELOS, *La Musique Byzantine* 56.

<sup>391</sup> GIANNELOS, *La Musique Byzantine* 56.

<sup>392</sup> CHRYSANTHOS, *Εισαγωγή* 13; *Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ*, *Εισαγωγή* 5, 52, 35–39. Siehe auch die Auflistung bei GIANNELOS, *La Musique Byzantine* 57.

<sup>393</sup> MORGAN, *The 'Three Teachers'* 87 und A. 4; DESBY, *The Modes and Tunings* 131ff; TARDO, *L'Antica Melurgia* 98f. und 102: „Crisanto non ha alterato le scale tradizionali, solo le fissò così come erano pervenute al suo tempo determinando i vari intervalli e le varie interferenze fra chi loro.“ ROMANOU, *A new Approach to the Work of Chrysanthos* 93f.: „Another disguised Western element, the application of which had most positive results in music education, was the monosyllabic sol–fa system that replaced the awkward and fruitless solmization with the polysyllables of the intonation formulae [...] Finally, the reformers expressed the theoretical values of the intervals in both the Pythagorean system, where the intervals corresponded to the lengths of a string and were symbolized as its ratios, and the Aristoxenean system [...], where the intervals were expressed as additions of a theoretical minimum unit.“

<sup>394</sup> CHRYSANTHOS, *Θεωρητικόν* 170; siehe auch GIANNELOS, *La Musique Byzantine* 80f.

- für die diatonischen Echoi<sup>395</sup> (erster Ton sowohl authentisch als auch plagal):

| Nη | Πα | Βου | Γα | Δι | Κε | Ζω | Νη´ |
|----|----|-----|----|----|----|----|-----|
|    |    |     |    |    |    |    |     |

- für die chromatischen Echoi (zweiter Ton authentisch):<sup>396</sup>

| Nη | Πα | Βου | Γα | Δι | Κε | Ζω | Νη´ |
|----|----|-----|----|----|----|----|-----|
|    |    |     |    |    |    |    |     |

- sowie für den zweiten Ton plagal:<sup>397</sup>

| Nη | Πα | Βου | Γα | Δι | Κε | Ζω | Νη´ |
|----|----|-----|----|----|----|----|-----|
|    |    |     |    |    |    |    |     |

- für die enharmonischen Echoi (3. Ton authentisch und Echos Barys):<sup>398</sup>

| Nη | Πα | Βου | Γα | Δι | Κε | Ζω | Νη´ |
|----|----|-----|----|----|----|----|-----|
|    |    |     |    |    |    |    |     |

Anhand der Tabellen ist ersichtlich, daß Chrysanthos einige der aus byzantinischer Zeit stammenden *Phthorai*-Zeichen beibehält, wie beispielsweise die *Phthora* des Echos Protos , Echos Deuterios , Echos Tritos und Echos Tetartos sowie des Plagios Tetartos und des nenano . Auch die Definition der *Phthorai* als Modulationszeichen, die es ermöglichen, von einem Echos in den anderen und wieder zurück zu wechseln, übernahm Chrysanthos in seinem Theoretikon. Darin heißt es weiter, daß die Melodie ab der *Phthora* die Intervallabstände des jeweiligen neuen Echos annimmt und die Modulation dann solange gilt, bis sie wieder von einer *Phthora* „aufgelöst“ wird<sup>399</sup>. Im Unterschied zu früheren byzantinischen Notationsstadien legte Chrysanthos jedoch die *Phthorai* für jeden einzelnen Ton fest (siehe die Tabellen oben).

Zu diesen insgesamt dreizehn *Phthorai* zählte Chrysanthos noch drei weitere Zeichen – , , – die sog. *Chroai* (d. h. „Schattierungen“) hinzu. Allerdings nannte erst die Kommission von

<sup>395</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν 146.

<sup>396</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν 148.

<sup>397</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν 160.

<sup>398</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν 151 und 163.

<sup>399</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν 171f.: „Ἐν συντόμῳ γίνωσκε, ὅτι κάθε φθορὰ ἔχει δέσιν καὶ λύσιν· καὶ εἰς μὲν τὴν δέσιν τίθεται τὸ σημεῖον τῆς φθορᾶς, ὅπου γίνεται ἀρχὴ τοῦ νὰ μεταβάλληται ὁ ἦχος, ἢ τὰ λοιπά. Γίνεται δὲ ἡ μεταβολὴ ὄχι πρὸ τοῦ σημείου τῆς φθορᾶς, ἀλλὰ μετὰ τὸ σημεῖον· καὶ εἰς τὴν λύσιν τίθεται τὸ σημεῖον τοῦ προτέρου ἤχου, καὶ γίνεται πάλιν ἡ μεταβολὴ μετὰ τὸ σημεῖον. Οἶον, ἐὰν τις ψάλλῃ μέλος ἤχου πρώτου, καὶ θέλῃ νὰ ποιήσῃ φθορὰν εἰς τὸν δευτέρου ἤχου, τίθει τὴν ἐπὶ τοῦ τόνου κε, καὶ φανερόναι, ὅτι ὅλα τὰ συστατικὰ τοῦ πρώτου ἤχου παύουσι, καὶ ἀναγεννῶνται τὰ τοῦ δευτέρου ἤχου [...] Καὶ ὅταν θέλῃ νὰ ποιήσῃ λύσιν, τίθῃσι τὴν ἐπὶ τοῦ φθορικοῦ δι, δηλαδὴ εἰς τὸν τόνον τοῦ κε, καὶ φανερόναι, ὅτι ὁ ἦχος τοῦ μέλους ἐπιστρέφει πάλιν ἐκεῖ, ὅθεν ἐξῆλθεν.“ Vgl. auch GIANNELOS, La Musique Byzantine 78: „On utilise les phthores [...] afin d’altérer le cours de la mélodie en y introduisant des intervalles d’un autre genre, d’une autre échelle, ou d’un autre mode [...] Chaque phthora représente une note déterminée dans chaque genre. Quand elle est placée sur une note, elle désigne la série des intervalles qu’il faut suivre à partir de cette note jusqu’à ce que l’on rencontre une nouvelle phthora, laquelle, le plus souvent, appartient au genre qu’on a quitté et auquel on retourne.“

<sup>400</sup> CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν 170.

1881 diese drei Zeichen *Chroai*, (während sie Chrysanthos noch als *Phthorai* bezeichnet) und versah sie mit den Namen *Zygos*, *Kliton* und *Spathi*<sup>401</sup>.

Jedes dieser Zeichen betrifft die darauffolgenden vier oder fünf Noten und ändert deren Intervallabstand<sup>402</sup>: So findet sich der *Zygos* ς, den Chrysanthos von der nenano-*Phthora* ableitet, auf Δ1<sup>403</sup> und erhöht die Töne Γα und Πα zu Γα# bzw. zu Πα#<sup>404</sup>. Der *Kliton* ς, dessen Zeichen eine Erweiterung der enharmonischen *Phthora* darstellt, befindet sich ebenfalls auf der Note Δ1 und verlangt abwärts einen Halbton und zwei Vierteltöne (μείζονες τόνους)<sup>405</sup>. Die *Spathi* ς, die ihren Ursprung in der *Phthora* des Echos Deuterios hat, findet sich auf Κε und verlangt das Δ1# und das Ζω' β. Chrysanthos gibt weiters an, daß der Ton, auf dem das Zeichen steht, die Melodie des nenano annimmt<sup>406</sup>.

Darüber hinaus setzte Chrysanthos neben den *Phthorai* und *Chroai* noch die Zeichen *Diesis* σ und *Hyphesis* ρ ein, die den Ton, bei dem sie notiert sind, um einen Halbton erhöhen bzw. erniedrigen, ähnlich den westlichen Zeichen # und b<sup>407</sup>. Von diesen beiden Grundzeichen ausgehend schuf Chrysanthos folgende Derivate: σ erhöht den Ton um 1/4, σ\* um 3/4 bzw. um 1/3 sowie um 2/3; ρ erniedrigt den Ton um 1/4, 3/4 sowie ρ um 1/3 und 2/3<sup>408</sup>. Allerdings wurden sowohl die Zeichen selbst als auch die Intervallabstände von der Kommission von 1881 verändert<sup>409</sup>. In den Codices des Supplementum graecum finden sich alle diese Zeichen auf den von Chrysanthos angegebenen Tönen.

Wie anhand der einzelnen Aufstellungen zu ersehen ist, übernahm Chrysanthos für die reformierte Notation einerseits einen Teil der überlieferten Zeichen sowie deren Verwendung, andererseits erweiterte er diese um neue Zeichen und neue Funktionen. Dabei war es Chrysanthos vor allem ein Anliegen, die Zeichen und ihre Bedeutung zu vereinfachen und neu zu ordnen, hauptsächlich auch was die *Phthorai* betraf, die bereits weitgehend in Vergessenheit geraten waren.

Aber auch die Anleihen aus der westlichen Notation sind deutlich erkennbar: Erstmals in der Geschichte der byzantinischen Musik wurden Tonleitern analog zu den Solmisationssilben des Westens eingeführt und die Intervallabstände fixiert. Auch wenn diese Errungenschaften Chrysanthos' von der Kommission von 1881 bis herauf zu Karas im 20. Jahrhundert teilweise umgeformt und revidiert wurden, stellen sie doch nach wie vor die Basis des heutigen Kirchengesanges dar.

Im Hinblick auf das Supplementum graecum ist jedoch stets zu bedenken, daß die Codices aus dem frühen 19. Jahrhundert zu einer Zeit verfaßt wurden, als die Reform der Notation erst im Entstehen war. So werden etwa nicht alle Zeichen verwendet bzw. finden sich noch solche (wie beispielsweise die *Dyo Apostrophoi*) aus vorangegangenen Notationsstadien. Die Handschriften spiegeln auf diese Weise noch deutlich das Spannungsfeld zwischen alter Tradition und neuem Gedankengut wider.

<sup>401</sup> KONSTANTINU, *Θεωρία και Πράξη* 219.

<sup>402</sup> CHRYSANTHOS, *Θεωρητικόν* 170; GIANNELLOS, *La Musique Byzantine* 84, schreibt dazu: „Les chroes [...] sont des phthores un peu spéciales en ce que leur effet porte sur un pentacorde ou un tétracorde entier propre à chaque chroa.“

<sup>403</sup> CHRYSANTHOS, *Θεωρητικόν* 170: „[...] αὐτὴ τίθεται ἐπὶ τοῦ δι τόνου, καὶ ζητεῖ τὸν γὰ δῖεσιν, καὶ τὸν πα δῖεσιν οὕτω δι ὁ βου ὁ νη [...].“ GIANNELLOS, *La Musique Byzantine* 85: „Son effet porte sur un pentacorde entier vers le grave.“

<sup>404</sup> CHRYSANTHOS, *Θεωρητικόν* 170; KONSTANTINU, *Θεωρία και Πράξη* 219.

<sup>405</sup> CHRYSANTHOS, *Θεωρητικόν* 171; KONSTANTINU, *Θεωρία και Πράξη* 219f.

<sup>406</sup> CHRYSANTHOS, *Θεωρητικόν* 171f.; KONSTANTINU, *Θεωρία και Πράξη* 219.

<sup>407</sup> CHRYSANTHOS, *Θεωρητικόν* 101: „Δῖεσις μὲν ἄρα ἐστὶ φθόγγος τόνου τῆς κλίμακος, δξυνθέντος ἡμιτόνω· οἶον, ἐν τῇ πα βου σ δι, κε ζω σ Πα κλίμακι, αἱ δύο δῖεσις δεικνύουσιν, ὅτι οἱ φθόγγοι γὰ καὶ νη προφέρονται ἡμιτόνω δξύτεροι τῶν φυσικῶν. Ὑφῆσις δὲ, φθόγγος τόνου τῆς κλίμακος, βαρυνθέντος ἡμιτόνω· οἶον ἐν τῇ πα βου ρ δι, κε ζω ρ Πα κλίμακι, αἱ δύο ὑφέσεις μὲνύουσιν, ὅτι οἱ φθόγγοι γὰ καὶ νη ἀπαγγέλλονται ἡμιτόνω βαρύτεροι τῶν φυσικῶν.“

<sup>408</sup> CHRYSANTHOS, *Θεωρητικόν* 101, A. α.

<sup>409</sup> Siehe auch die heutige Verwendung u. a. bei KONSTANTINU, *Θεωρία και Πράξη* 47f., und das Diagramm bei GIANNELLOS, *La Musique Byzantine* 62f., sowie ZANNOS, *Ichos und Makam* 81–84 und 94.