
KLEINE BEITRÄGE

Die Hypothese eines Mensuralisten?

von Jan van Biezen, Leiden

Einleitung

Die Publikation meiner Studie *The Middle Byzantine Kanon-Notation of Manuscript H* von 1968 rief einige Reaktionen hervor, die damals von mir als ziemlich negativ erfahren wurden. Nach einiger Zeit habe ich eingesehen, daß die Darstellung meiner Theorie vielleicht die Ursache einiger grundlegender Mißverständnisse war. Es kann ein Hindernis für die Beurteilung meiner Theorie sein, daß ihre Präsentation größtenteils mit dem „context of discovery“ übereinstimmt. Es wäre besser gewesen, sie in einem „context of justification“ darzulegen. Im folgenden will ich dies nachträglich zum besseren Verständnis versuchen. Ich werde mich dabei auf die wichtigsten Aspekte meiner Theorie beschränken und außerdem verallgemeinernd vorgehen. Es geht mir vor allem darum, den Kern meiner Darlegung aufzudecken¹.

Meine Theorie

1. Einige Begriffserläuterungen und eine Klassifizierung der Neumen

Durch Vergleich der Wortgrenzen und der Wortbetonungen in den verschiedenen Strophen einer Ode kann bestimmt werden, welches Schema einer Strophe zugrunde liegt, was die Stelle der Zäsuren und Akzente betrifft.

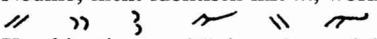
Unter einer Zeile verstehe ich einen Teil einer Strophe nach dem Zäsurenschema.

Unter einem Versakzent verstehe ich den Akzent, der einer Silbe nach dem Akzentenschema zukommt.

Unter einer Neume verstehe ich die Ansammlung von Musikzeichen, die zu einer Silbe gehört.

Damit der Aufbau der Darlegung verstanden wird, folgt eine Klassifizierung der Neumen in der Handschrift H:

k = Neume, nicht identisch mit l oder m ;

l = Neume, nicht identisch mit m , worin ein und nur eins der folgenden Zeichen vorkommt:
 (ein-, zwei-, drei- oder viertönig), \, inklusive der Kombination zweitöniges \, gefolgt durch ,  oder  ;

m = Neume, in der mehr als ein l vorkommen oder ein und nur eins der folgenden Zeichen:



Die wenig auftretenden Neumen m habe ich im folgenden außer acht gelassen.

Genauere Klassifizierung der k :

k_1 = k , worin außer der sog. Pneumata keine anderen Zeichen vorkommen als:  
   (eintonig), inklusive eintoniges \, gefolgt durch einen fallenden Sprung;

k_2 = k , worin das Zeichen  vorkommt (eintonig);

k_3 = k , worin das Zeichen  vorkommt (eintonig);

k_4 = k , worin das Zeichen  vorkommt (darunter zweitöniges \, gefolgt durch einen fallenden Sprung) (zweitönig);

k_5 = k , worin das Zeichen \ vorkommt und die folgende Silbe nicht mit einem fallenden Sprung erreicht wird (ein- oder zweitönig);

k_6 = k , worin das Zeichen  vorkommt (ein- oder zweitönig).

¹ Ich bin W. J. Bos (Wassenaar), D. T. M. G. de Rooij (Leiden), B. W. E. Veurman (Wassenaar) und H. Wagenaar-Nolthenius (Amsterdam) für ihre Hilfeleistung und Mitarbeit zu großem Dank verpflichtet.

2. Ausgangsdaten

Ein genaues Studium der Handschrift H führt zu den folgenden Feststellungen:

Beobachtung 1

In einer Melodie befinden sich zwischen zwei l im allgemeinen eine gerade Anzahl (0, 2, 4, 6, ...) k .

Beobachtung 2

Die Rangnummer des auf ein l folgenden k , das zu der Schlußsilbe einer Zeile gehört, ist im allgemeinen ungerade (1, 3, 5, 7, ...).

Beobachtung 3

Bei k_4 handelt es sich immer um eine zweitönige steigende Bewegung über eine Sekunde mit dem Zeichen \nearrow als zweitem Ton.

Beobachtung 4a

Bei einem zweitönigen k_5 handelt es sich stets um eine fallende Tonbewegung (über eine Sekunde, Terz oder Quarte).

Beobachtung 4b

Bei einem zweitönigen k_5 ist der zweite Ton niemals antizipierend.

Beobachtung 4c

Bei einem eintonigen k_5 wird die folgende Silbe immer mit einer fallenden Sekunde erreicht.

Beobachtung 5a

Bei einem zweitönigen k_6 handelt es sich stets um eine fallende Tonbewegung über eine Sekunde.

Beobachtung 5b

Bei einem zweitönigen k_6 ist der zweite Ton niemals antizipierend.

Beobachtung 5c

Wenn man verschiedene Notationen der gleichen Melodie oder des gleichen Melodiefragments vergleicht, zeigt sich, daß ein zweitöniges k_6 durch ein eintoniges k_6 ersetzt werden kann, wobei der zweite Ton fehlt; es kommen eintonige k_6 vor, wobei die folgende Silbe mit einer fallenden Sekunde erreicht wird.

Beobachtung 6

Die Zeichen \nearrow und \searrow treten in l nie als erster Ton auf, aber in zweitönigen Neumen als zweiter Ton, in dreitönigen Neumen als zweiter oder dritter Ton und in viertönigen Neumen als dritter Ton.

3. Erklärung der konstatierten Fakten

Wir werden sehen, daß die Beobachtungen mit der folgenden Hypothese erklärt werden können (für einige Einzelheiten sind noch ergänzende Hypothesen erforderlich):

Hypothese

k besitzt eine Dauer von einer Zeiteinheit, l eine Dauer von zwei Zeiteinheiten; dem Rhythmus der Melodien liegt ein binärer tactus mit einer Dauer von zwei Zeiteinheiten zugrunde, wobei die langen und die Schlußsilben der Zeilen auf den Niederschlag fallen. (Unter einer kurzen Silbe verstehe ich eine Silbe mit einer Dauer von einer Zeiteinheit, unter einer langen Silbe eine solche von zwei Zeiteinheiten.)

3.1. Vom wissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen, darf man annehmen, daß das durch Beobachtung 1 festgestellte Phänomen nicht auf Zufall beruht. Es muß also erklärt werden. Es ist deutlich, daß die genannte Hypothese eine Erklärung gibt. Wenn eine Melodie in solch einem binären Takt steht und die langen Silben stets auf den betonten Taktteil fallen, das heißt: nicht synkopisch auftreten, dann befindet sich zwischen zwei langen Silben notwendig eine gerade Anzahl von kurzen Silben. Beispiel (Beginn Mel. 29):

kk | 1 | kk | 1 | 1 | kk | kk | 1 | kk | kk | kk | kk | 1 | 1 | 1 |

Ebenso reicht die Hypothese aus, um die in Beobachtung 2 konstatierte Tatsache zu erklären. Wenn die Schlußsilben immer auf den schweren Taktteil fallen, dann ist eine kurze Schlußsilbe notwendig die erste, dritte, fünfte oder siebte ... kurze Silbe nach einer langen Silbe. Beispiel (Beginn Mel. 20):

kk | 1 | 1 | \hat{kk} | kk | kk | 1 | $\hat{1}$ | kk | kk | \hat{kk} | kk | kk | 1 | $\hat{1}$ |

In den gängigen Interpretationen bleiben die Beobachtungen 1 und 2 unerklärt. Da die Fakten nun einmal aufgedeckt sind, kommt man nicht mehr um die Erklärung dieser Phänomene herum. Natürlich kann man meine Hypothese eine „mensuralistische“ nennen, dadurch ist sie aber nicht wegdiskutiert. Das ist nur möglich, wenn man mit einer mindestens ebenso fruchtbaren Hypothese kommt oder wenn meine Hypothese sich als falsifizierbar erweisen sollte.

3.2. Beobachtung 3 besagt, daß das Zeichen .. für eine steigende Sekunde im Gegensatz zu den anderen Zeichen für eine steigende Sekunde ($-$ / \curvearrowright \leftarrow) nie selbständig auftritt. Immer ist es ein „Anhängsel“ eines anderen Tonzeichens. Auch für die Erklärung dieser Erscheinung reicht die Hypothese aus. Der Hypothese nach treten nämlich in allen k_4 ausschließlich Notenwerte in Unterteilungswerten auf. (Unter einem Unterteilungswert verstehe ich eine Dauer kleiner als eine Zeiteinheit.) Die Unselbständigkeit des Zeichens .. spiegelt also die Unselbständigkeit eines unbetonten „Nebentons“ im Unterteilungswert wider.

In den üblichen Interpretationen byzantinischer Musik treten im Prinzip keine Unterteilungswerte auf. Beobachtung 3 bleibt so unerklärt.

3.3. Aufgrund unserer Hypothese besitzen die Töne in einem zweitönigen k_5 oder k_6 Unterteilungswerte. Die Beobachtungen 4a, 4b, 5a und 5b könnten bedeuten, daß fallend eingeführte Antizipationen mit Unterteilungswerten bei diesen Neumen nicht auftreten. Eine nähere Untersuchung ergibt jedoch, daß aufgrund der Hypothese überhaupt keine fallend eingeführten antizipierenden Noten in Unterteilungswerten auftreten sollten (dagegen wohl in Werten von einer Zeiteinheit). Das ist musikalisch gesehen schon sehr unwahrscheinlich! Auch das Auftreten von eintonigen k_5 und nicht auswechselbaren eintonigen k_6 ist befremdend. Darum die folgenden Nebenhypothesen:

Bei einem eintonigen k_5 handelt es sich um eine fallende Tonbewegung über eine Sekunde, wobei der zweite Ton nicht notiert ist.

Bei einem eintonigen k_6 handelt es sich um eine fallende Tonbewegung über eine Sekunde, wobei der zweite Ton nicht notiert ist.

Im Licht dieser Nebenhypothesen werden die Beobachtungen 4a, b, c und 5a, b, c auf Folgendes reduziert:

Beobachtung 4'

Alle k_5 sind zweitönig fallend, aber der zweite Ton wird nicht mit einem zusätzlichen Tonzeichen angegeben, wenn er antizipierend ist.

Beobachtung 5'

Alle k_6 sind zweitönig fallend über eine Sekunde; der zweite Ton wird wohl oder nicht mit einem zusätzlichen Tonzeichen angegeben, aber nicht wenn er antizipierend ist.

Das notwendige und genügende Kriterium für die eintonige Notierung von k_5 und das genügende Kriterium für das eintonige Notieren von k_6 können in der folgenden allgemeingültigen Regel zusammengefaßt werden (siehe die bereits erwähnte genauere Untersuchung):

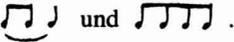
Fallend (über eine Sekunde) eingeführte Antizipationen in Unterteilungswerten werden nicht mit einem zusätzlichen Tonzeichen notiert.

Was ist aber der Unterschied zwischen k_5 und k_6 und was bedeutet es, wenn man nicht den zweiten Ton bei k_6 mit einem zusätzlichen Tonzeichen notiert? Hierzu dient die folgende Nebenhypothese: Bei k_6 ist der zweite Ton eine Verzierung, ein Nachschlag mit einer Dauer kleiner als eine halbe Zeiteinheit.

Die so entstandene Uniformität der Bedeutung von k_5 bzw. k_6 und der Zusammenhang zwischen den Notationskriterien von k_5 und k_6 sprechen für meine Hypothesen gegenüber den üblichen Interpretationen. In den gängigen Interpretationen bleiben vor allem die Beobachtungen 4b und 5b unerklärt: Warum keine fallenden antizipierenden Töne \mathcal{J} bei k_5 und k_6 , aber wohl bei anderen Neumen? Auch die Beobachtung 5c bleibt bei der üblichen Interpretation von k_6 unerklärt: Warum kann in einer Melodie \mathcal{J} durch \mathcal{J} ersetzt werden und umgekehrt?

3.4. Der Hypothese zufolge weist *l* den Wert von zwei Zeiteinheiten auf. Zur Erklärung der Beobachtung 6 dient nun folgende Nebenhypothese:

Das Zeichen \perp und \surd geben in *l* den Beginn der zweiten Zeiteinheit an.

Der Rhythmus der in Beobachtung 6 genannten Neumen wird dann zu:  oder .

Wenn die Zeichen \cdot , \setminus , \surd in *l* gebraucht werden, dann zeigt sich, daß sie, ohne der Haupthypothese oder der soeben genannten Nebenhypothese zu widersprechen, ihrer Bedeutung in *k* entsprechend, interpretiert werden können. Diese Konsistenz ist ein starkes Argument für meine Hypothesen.

4. Zusätzliche Argumente zugunsten der Hypothese

Die Versakzente sind im Hinblick auf den in der Hypothese angenommenen binären tactus nicht streng geordnet. Beispiel (Beginn Mel. 18):

$\hat{1} | 1 | k\acute{k} | \hat{1} | k\acute{k} | k\acute{k} | k\acute{k} | \hat{1} | k\acute{k} | k\acute{k} | \hat{k} | k\acute{k} | 1 | k\acute{k} | \hat{1} |$

Dies ist aber kein Grund, um meine Hypothese zu falsifizieren, im Gegenteil. Das ergibt sich aus folgenden Beobachtungen.

Beobachtung 7a

Von den Silben, die die Versbetonung tragen, sind 35 % lange Silben, 40 % kurze Silben, die auf den Niederschlag fallen, und 25 % kurze Silben, die auf den Aufschlag fallen. (Beachte: diese Beobachtung kann unabhängig von der Hypothese formuliert werden, analog der Art und Weise, auf die dies bei Beobachtung 2 geschah. Nur um der Einfachheit der Formulierung willen habe ich davon abgesehen. Dasselbe gilt für die Beobachtungen 7b und 7c.)

75 % aller Silben, die den Versakzent tragen, fallen also auf den Niederschlag und 25 % auf den Aufschlag. Von den kurzen Silben, die den Versakzent tragen, fallen 62 % auf den Niederschlag und 38 % auf den Aufschlag. Die strenge Anordnung der langen Silben und der Schlußsilben durch den binären tactus wird also durch eine gewisse Freiheit in der Plazierung der Silben mit Versakzent gemildert.

Es ist jedoch noch mehr zu beobachten:

Beobachtung 7b

Die relative Tonhöhe der Silben, die den Versakzent tragen, beträgt bei langen Silben durchschnittlich 0,5, bei kurzen Silben, die auf den Niederschlag fallen, durchschnittlich 0,7 und bei kurzen Silben, die auf den Aufschlag fallen, durchschnittlich 1,1. (Unter der relativen Höhe einer Silbe verstehe ich den positiven oder negativen Unterschied zwischen der durchschnittlichen Tonhöhe einer Silbe und der durchschnittlichen Tonhöhe ihrer unmittelbaren Umgebung, ausgedrückt in Tonschritten: Prim = 0, Sekunde = 1, Terz = 2, usw.)

Der Zusammenhang ist treffend: Die Akzentsilben, die sowohl Taktakzent als auch Längenakzent bekommen, haben durchschnittlich den kleinsten Höhenakzent; die Akzentsilben, die wohl Taktakzent aber keinen Längenakzent bekommen, haben durchschnittlich einen etwas größeren Höhenakzent; und die Akzentsilben, die weder Takt- noch Längenakzent bekommen, haben durchschnittlich den größten Höhenakzent.

Es ist aber noch mehr festzustellen:

Beobachtung 7c

Das Zeichen \leftarrow tritt nur bei einer den Versakzent tragenden kurzen Silbe auf dem Aufschlag auf, auf die unmittelbar die Schlußsilbe einer Zeile auf dem Niederschlag folgt.

Das kann wie folgt erklärt werden. Den Akzentsilben, inklusive der Silben, die auf den Aufschlag fallen, kann bei der Ausführung auch ein Stärkeakzent gegeben werden. Die einzige problematische Situation, die hierbei auftauchen kann, ist die, bei der ein Versakzent auf eine kurze vorletzte Silbe einer Zeile fällt. Der Konflikt zwischen so einer Akzentsilbe und der gewichtigen Schlußsilbe muß dann zugunsten einer von beiden gelöst werden. Nun, ausschließlich in diesem Fall tritt das Zeichen

↖ auf, das den treffenden Namen Κούφισμα trägt: κουφίζω = erleichtern, von Gewicht befreien!

Ich führe jetzt noch eine Beobachtung an, die nur indirekt mit dem Kern meiner Beweisführung etwas zu tun hat.

Beobachtung 8

Die Zeichen / und ↖ treten in k_1 und k_4 dann und nur dann auf, wenn die Melodie bei dem Übergang auf eine folgende Silbe einen Abstieg einleitet.

In der üblichen Interpretation werden diese Zeichen als Akzente aufgefaßt. Es besteht aber weder mit dem Versakzent noch mit dem Taktakzent irgendein Zusammenhang. So müssen wir annehmen, daß ihre Bedeutung primär in dem liegt, was wir wahrnehmen: die Angabe der Stelle, wo die Melodie zu fallen beginnt. Die Bedeutung von / und ↖ unterscheidet sich also, je nachdem sie in k oder l auftreten (siehe 3.4.).

Antwort auf Kritik

Es steht natürlich jedem frei, meine Theorie abzulehnen. Ich meine aber, daß dies dann auf rationaler Basis geschehen muß. Wenn man meine Hypothese nicht zu akzeptieren wünscht, ist man wohl verpflichtet, entweder mit einer anderen Hypothese zu kommen, die die Fakten mindestens ebenso gut erklärt, oder meine Hypothese zu falsifizieren. Meinungen wie „the whole idea of a bar-pattern in Byzantine melodies strikes me as utterly wrong“ oder „the duple and triple metric patterns are typical for Western European music, and to try to locate them in medieval Greek music represents a misplaced if not misguided effort“ sind dabei irrelevant². Man kann die Fakten nicht negieren. Nun meint Constantin Floros tatsächlich, daß meine Hypothese falsifizierbar ist (siehe *Mf* 25 [1972]); auf seine Einwände muß ich deshalb etwas ausführlicher eingehen. Er führt die folgenden Argumente an:

1. Meine Hypothese soll mit „fundamentalen Gegebenheiten der Paläographie“ in Konflikt geraten: die l in ihrer rhythmischen Bedeutung gleichzusetzen, verbietet die unterschiedliche Zusammensetzung ihrer Elemente. So soll ich zu Unrecht //, ↗ (// + ↖) und ~ (// + ∪) rhythmisch gleichgesetzt haben, ebenso wie // oder » , ↗ oder »↖ und // . Was habe ich aber „gleichgesetzt“? Nicht den Rhythmus. Die zuletzt genannten drei Neumen z.B. unterscheiden sich in meiner Interpretation wie ↘ , ↘↘ bzw. ↘↘. Was ich wohl gleichgesetzt habe, ist ihre totale Zeitdauer (siehe meine Hypothese). Aber das tut Wellesz auch für die zuerst genannten drei Neumen: ↘ , ↘ bzw. ↘↘ . Das scheint also auch nicht der Punkt zu sein. Was ist dann wohl der Einwand von Floros? Er geht vermutlich davon aus, daß der Rhythmus von einem l , das eine Kombination aus anderen Neumen darstellt, dadurch errechnet werden muß, daß die Zeitdauern, die jedem der zusammenstellenden Teile einzeln zukommen sollten, zusammengezählt werden. Man könnte dies das Additionsprinzip nennen:

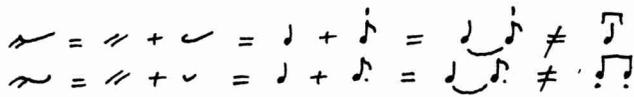
$$\begin{aligned} // &= // + / = \text{↘} + \text{↘} = \text{↘↘} \\ // &= // + / + .. = \text{↘} + \text{↘} + \text{↘} = \text{↘↘↘} \end{aligned}$$

Meine Interpretation der zusammengesetzten l könnte man mit einer Art Substraktionsprinzip erklären:

$$\begin{aligned} // &= // + / = \text{↘} - \text{↘} = \text{↘↘} \\ // &= // - / - .. = \text{↘} - \text{↘} - \text{↘} = \text{↘↘↘} \end{aligned}$$

Nun, wenn meine oben genannte Vermutung stimmt, dann kehrt sich Floros Falsifizierungsargument gegen seinen eigenen Ausgangspunkt. In der gängigen Interpretation werden das Kratema und das Xeron Klasma nämlich nicht als eine additive Kombination von Diple und Petaste bzw. Diple und Klasma aufgefaßt:

² M. Velimirović, in: *Music and Letters* 50 (1969).



Das heißt also, daß die „fundamentalen Gegebenheiten der Paläographie“ gerade die traditionellen Interpretationen falsifizieren.

2. Daß in 25 % der Fälle der Wortakzent auf einen leichten Taktteil fällt, soll für Gesänge, die in einem syllabischen Stil vertont sind, „ein bedenklich hoher Prozentsatz“ sein. Zu Beginn muß ich bemerken, daß die Tatsache, daß als Folge meiner Transkriptionsmethode 75 % der den Versakzent tragenden Silben auf den schweren Taktteil fallen, nicht zum Kern meiner Darlegung gehört. Das ist ein zusätzliches Argument. Ferner vernachlässigt Floros ganz den von mir konstatierten statistischen Zusammenhang zwischen der Größe des Höhenakzents einerseits und der An- oder Abwesenheit eines Längen- oder eines Taktakzents andererseits. Auch wird das in diesem Zusammenhang besonders wichtige notwendige Kriterium für das Auftreten von einem Kouphisma ganz von ihm ignoriert. Floros' Bedenken scheint mir auf einem Vorurteil zu beruhen.

Ich soll aber auch nicht gut gezählt haben. Floros vermutet, daß ich beim Zählen der Wortakzente die unbetonten Wörter wie Enklitika usw. mitgezählt habe. Ich habe jedoch keine Wortakzente gezählt, sondern Versakzente, wie es sein muß. Versakzente kann man bestimmen, indem man die Wortakzente der verschiedenen Strophen eines Liedes miteinander vergleicht. (Siehe meine *Kanon-Notation*, S. 50 und oben.) Nicht ich, sondern Floros zählt verkehrt, und zwar grundsätzlich verkehrt. Außerdem sind seine „exemplarisch angeführten“ Fälle äußerst tendenziös. Bei den einen Kanon bildenden Melodien 17–24 fallen durchschnittlich 26 % der Versakzente auf den Aufschlag, während es z. B. bei Melodie 20 nur 20 % und bei Melodie 24 % sogar nur 5 % sind. Dies gilt ebenso für die übrigen durch ihn angeführten Melodien. Vermutlich hat Floros keine richtige Stichprobe gemacht.

3. Floros kritisiert, daß ich eindeutig auftaktig beginnende Melodien volltaktig notiere und umgekehrt. Aus den durch ihn gegebenen Beispielen der ersten Kategorie ergibt sich, daß er hier wieder das Opfer seines bereits unter 2. beschriebenen Vorurteils ist; demnach müssen alle Textakzente auf den starken Taktteil fallen. Betrachten wir seine Beispiele genauer, dann ergibt sich sogar, daß sie als eine Bestätigung meiner Hypothese angesehen werden können. Wenn wir nämlich den Beginn der durch ihn genannten Melodien 5, 6 und 8 mit dem Beginn der zu demselben Kanon gehörenden Melodien 1, 4 und 7 vergleichen, dann ergibt sich Folgendes. Die melodische Formel (a) | D a | a ist in bezug auf den tactus immer dieselbe. Der Versakzent kann auf D oder auf das darauf folgende a fallen. Im ersten Fall besitzt die den Versakzent tragende Silbe Taktakzent, in den Melodien 1 und 4 außerdem Sprungakzent, aber keinen Höhenakzent. In dem zweiten Fall besitzt die den Versakzent tragende Silbe einen Höhenakzent, aber keinen Taktakzent, die folgende Silbe ist hier außerdem eine Schlußsilbe, die auf den schweren Taktteil fallen muß. Die Melodien 12 und 14 gehören zu derselben Gruppe. Die durch Floros ferner genannten Melodien 62 und 67 können wir mit den zu demselben Kanon gehörenden Melodien 60, 64 und 66 vergleichen. Die Situation ist der in der vorigen Gruppe vollkommen analog, die Anfangsformel ist jetzt (d) | G d | d. Die Melodien 49, 50 und 52 zählen zu derselben Gruppe. Bei den durch Floros genannten Melodien 76, 87, 96 und 100 können ähnliche Beobachtungen gemacht werden. Ich hatte erwartet, daß diese Art von Phänomenen von anderen gerade als Ausarbeitung meiner Theorie angeführt werden würde.

4. Daß meine Transkriptionen byzantinischer Musik viel mehr Ähnlichkeit mit der neugriechischen Kirchenmusik aufweisen als die traditionellen Transkriptionen, scheint mir unantastbar. Wie weit diese Ähnlichkeit dann wohl geht, muß wirklich genauer untersucht werden. Was das mit dem Falsifizieren meiner Hypothese zu tun hat, entgeht mir.

Schlußfolgerung

Wenn ich das oben Gesagte noch einmal durchlese, meine ich, daß die wichtigste Schlußfolgerung keine andere sein kann als die, daß den byzantinischen Melodien ein binärer Takt zugrunde liegt. Zu diesem Zeitpunkt scheint mir meine Theorie die einzige zu sein, die mit den Fakten übereinstimmt. Solange das der Fall ist, müssen meine Hypothesen akzeptiert werden. Ich hoffe, nicht nur in der

Theorie: mögen die byzantinischen Melodien wieder erklingen, vor allem dort, wo sie „zu Hause“ sind.

'Α - να - στά - σε - ως ἡ - μέ - ρα λαμ - πρυν - θῶ - μεν λα - οί
πά - σχα κυ - ρί - ου πά - σχα.

Zur Rhythmik der byzantinischen Kirchenmusik

von Constantin Floros, Hamburg

In seinem 1968 publizierten Buch *The Middle Byzantine Canon-Notation of Manuscript H* befaßte sich Jan van Biezen mit der Rhythmik der mittelbyzantinischen Neumierungen im Codex Iwiron 470, einem bedeutenden Heirmologion des 12. Jahrhunderts¹. Dabei ging er von der Hypothese aus, daß dem Rhythmus der mittelbyzantinischen Kanonmelodien ein binäres Metrum, dem *tactus minor* der polyphonen Musik des 16. Jahrhunderts vergleichbar, zugrunde liege. In einer 1972 veröffentlichten ausführlichen Rezension (*Mf* 25, S. 375–377) referierte ich die verschiedenen Theorien über die Rhythmik der byzantinischen Kirchenmusik (van Biezen hatte es versäumt, einen Forschungsbericht zu geben), prüfte die rhythmischen Transkriptionen van Biezens sorgfältig nach und legte mehrere Beobachtungen und Argumente dar, die eine Falsifizierung seiner Hypothese zur Folge haben.

Fast zehn Jahre nach dieser Rezension kommt jetzt van Biezen auf den Gegenstand zurück; doch steuert er – soviel ich sehe – keine neuen Argumente bei. Nach erneuter Beschäftigung mit der Materie bedaure ich, an meinen 1972 formulierten kritischen Einwänden durchweg festhalten zu müssen. Da ich mich nicht wiederholen möchte, gehe ich im folgenden auf Details nicht ein. Ich darf mich auf einige grundsätzliche Bemerkungen beschränken:

1. Van Biezen sucht die von mir gegen seine Hypothese angeführten paläographischen Argumente durch Berufung auf bestimmte Transkriptionspraktiken abzuschwächen. Damit sind aber meine Bedenken keineswegs ausgeräumt. Ein Beispiel: Die *Tonoï synthetoi* (die zusammengesetzten Zeichen) der byzantinischen Notation sind – wie ich an anderer Stelle ausführte² – nach einem additiven Prinzip zusammengefügt. So setzt sich das mega Kratema aus Diple und Petaste zusammen; dementsprechend bezeichnet es einen längeren Ton als die Diple. (Darauf machen übrigens mehrere byzantinische Traktate aufmerksam.) Nun ist es zwar richtig, daß die „traditionellen Interpretationen“ (van Biezen meint damit die Transkriptionen Egon Wellesz' und die der *Monumenta Musicae Byzantinae*) zwischen den beiden Zeichen rhythmisch nicht differenzieren. Das besagt jedoch nichts gegen die Richtigkeit meines Einwands. In den „gängigen“ Transkriptionen gibt es eben Dinge, die verbessert werden müssen. Nur: mit Hilfe der van Biezenschen Transkriptionsmethode kann das sicherlich nicht geschehen.

2. In meiner Rezension schrieb ich: „Van Biezen gibt an, daß in seinen Übertragungen musikalischer und sprachlicher Akzent in 75 % der Fälle miteinander übereinstimmen. Das bedeutet, daß in 25 % der Fälle die Wortakzente auf die sogenannte leichte Taktzeit fallen. Berücksichtigen wir, daß die heirmologischen Gesänge im syllabischen Stil vertont sind, so ist das ein bedenklich hoher Prozentsatz.“ Van Biezen meint jetzt, meine Ansicht, daß die Wortakzente auf den starken Taktteil fallen müssen, beruhe auf einem „Vorurteil“. Demgegenüber möchte ich von einer selbstverständlichen Prämisse sprechen. Jedermann weiß, daß höchstes Gesetz in der einstimmigen liturgischen Musik des Mittelalters, zumal in der syllabisch konzipierten Musik, die natürliche Aussprache des Textes, die

¹ Faksimile-Ausgabe: *Monumenta Musicae Byzantinae, Série principale II*, Kopenhagen 1938.

² Constantin Floros, *Universale Neumenkunde*, Kassel 1970, Band I, S. 192 ff.