

Das Prooemium des Akathistos

Eine Studie zur Melodie der Kontakien

VON EGON WELLESZ, OXFORD

Das Studium der byzantinischen Musik hatte sich bis vor kurzem auf jene Gesänge beschränkt, welche in zwei Gruppen von Handschriften überliefert sind, den Hirmologien und Sticherarien¹. Die Hirmologien enthalten, nach den acht Tönen geordnet, die Modellstrophen (Hirmoi) der Oden der Kanones, die Sticherarien die monostrophischen Gesänge (Stichera) größeren Umfanges, für die festen und beweglichen Feiern des Kirchenjahres, deren Ursprung auf kurze Melodien zurückgeht, die zwischen die einzelnen Psalmverse (Stichoi) eingeschaltet waren.

Die Melodien der Hirnen sind überwiegend syllabischen Charakters, die Stichera sind etwas reicher gestaltet und zeigen zwischen dem 12. und 14. Jhd. eine wachsende Tendenz zur Auszierung.

Von diesen beiden Gruppen abgesehen, gibt es eine größere Zahl von Gesangsformen ausgesprochen melismatischen Charakters, deren Studium erst in den letzten Jahren aufgenommen wurde²; es sind dies die eigentlichen liturgischen Gesänge, vor allem die Alleluiaria, Cherubika und Koinika, sowie die Melodien der Kontakien „alten Stiles“. Wir wollen uns in dieser Studie auf das Kontakion beschränken und das Prooemium des Akathistos-Hymnos genauer betrachten.

Die liturgische Bedeutung des Kontakions.

Die Blütezeit des Kontakions ist das 6. Jhd., und der größte Vertreter dieser Gattung ist Romanos, der Melode der Justinianischen Epoche, in der die Liturgie der Ostkirche zur vollen Entfaltung gelangte. Gegen Ende des 7. Jhdts. wird das Kontakion in der Liturgie durch eine neue Hymnengattung, den Kanon, fast vollständig verdrängt. Von philologischer Seite wurden die Ausschaltung der Kontakienpoesie und das Aufkommen des Kanons gegen Ende des 7. Jhdts. mit einem Wandel des Geschmacks zu erklären versucht. Diese Erklärung wäre allenfalls zulässig, wenn der Kanon in der Liturgie an die gleiche Stelle gesetzt worden wäre, die früher das Kontakion innehatte. Dies ist aber nicht der Fall. Das Kontakion war eine poetische Predigt und hatte seinen Platz im Morgen-Offizium nach der Cantillation des Evangeliums; der Kanon hingegen trat an jene Stelle des Offiziums, die früher die neun Cantica innehatten.

Der Grund für die Ausschaltung des Kontakions, der gesungenen Predigt, war ein liturgischer, bedingt durch die Bestimmung des 19. Dekrets des Konzils in Trullo (692), welches dem Klerus die tägliche oder wenigstens sonntägliche Predigt zur Pflicht machte³. Gesungene Predigt, gefolgt von gesprochener Predigt, hätte eine

¹ Vollständige Facsimile-Ausgaben eines Sticherarion und zweier Hirmologia enthalten Vol. I, II und III der Série principale der Monumenta Musicae Byzantinae; Vol. I–VII der Série Transcripta enthalten Übertragungen in unsere Notenschrift.

² Es sei auf die wertvolle Studie von P.-A. Lailly verwiesen: *Analyse du Codex de Musique grecque No. 19*, Bibl. Vaticana, Harisse 1949.

³ Vgl. des Verfassers: *Kontakion u. Kanon*, in *Atti d. Congr. di Musica Sacra*, Rom 1950.

Duplizierung bedeutet; daher mußte das Kontakion mit seinen 24–30 Strophen ausfallen. Um aber dem Morgen-Offizium erhöhten Glanz zu geben, wurde die Cantillation der neun Oden durch den Kanon ersetzt, der für jede der neun Oden eine eigene Melodie hatte.

Ein einziger kontakienartiger Hymnus hat sich jedoch ungekürzt in der orthodoxen Liturgie bis auf den heutigen Tag erhalten; es ist dies der Akathistos-Hymnos, der am Morgen des Samstags der fünften Fastenwoche gesungen wird und sogar ein eigenes Offizium hat. Der Akathistos ist ein Dank- und Preisgesang zu Ehren der Theotokos, der Gottesgebälerin, welche der Legende nach Konstantinopel, ihre Stadt, deren Patronin sie ist, durch ein Wunder von feindlicher Belagerung befreit hat.

Der Name *Akathistos* besagt, daß der Hymnus trotz seiner Länge „nicht-sitzend“, wie die Kathismata, sondern aufrecht stehend gesungen wurde.

Der Akathistos ist anonym überliefert; dieser Umstand erschwerte es, mit Genauigkeit festzustellen, ob seine Entstehung mit der Belagerung Konstantinopels durch die Avaren (626), die Araber (717), oder durch die Russen (860/861) zusammenhängt^{3a}. Seit Krumbachers Darstellung in der „Geschichte der byzantinischen Literatur“ (1897) ist es üblich, Sergios, den Patriarchen von Jerusalem (610–638), als Autor des Akathistos anzusehen; dagegen hat die Einwendung von P. Maas viel für sich, daß in dem Preislied an die Mutter Gottes, das auf das kurze Prooemium folgt, uraltes doxologisches Gut in solch meisterhafter Weise behandelt wird, daß nur ein Dichter von der Größe des Romanos als Autor in Betracht kommen könne⁴; P. Maas weist auch auf den Text des *Synaxars*—der *Acta Sanctorum* der Ostkirche—hin, in dem die Legende überliefert ist. Hier heißt es ausdrücklich, daß der Hymnus in der Nacht nach der Befreiung gesungen wurde; demnach muß er schon in liturgischem Brauch gewesen sein. Die Legende kommt also nur für die Entstehung des Prooemiums τῆ ὑπερμᾶχῳ in Betracht, in dem das Wunder der Errettung gepriesen wird; der Hymnus selbst hat textlich keinen Bezug zu dem Ereignis.

Nach P. Maas, einem der besten Kenner der Kontakienpoesie im allgemeinen und der Dichtungen des Romanos im besonderen, besteht ein stilistischer Unterschied zwischen dem Prooemium und den 24 Strophen des Akathistos, die durch eine alphabetische Akrostichis verbunden sind. Wie verhält es sich nun mit der Musik? Ist die Melodie des Prooemiums von der des eigentlichen Hymnus verschieden? Soll man ferner annehmen, daß die Melodien der Kontakien, von denen keine frühe Handschrift erhalten ist, einfacher waren als die der Hirmen und Stichera, oder ist das Gegenteil der Fall?

Wenn man die Struktur der Melodien des Akathistos mit der in gleichzeitigen Handschriften überlieferten Struktur der Hirmen und Stichera vergleicht, so zeigt sich auf den ersten Blick, daß die letzteren einen anderen Charakter haben als die erstege-

^{3a} Eine Übersicht über die diesbezüglichen Arbeiten enthält die Studie Dom M. Huglos: *L'ancienne version latine de l'hymne acathiste*, *Muséon*, T. LXIV (1951) S. 27–61. Nach Dom Huglos Datierung der lateinischen Übersetzung des A. wäre der Zusammenhang des Prooemiums mit der Belagerung durch die Russen auszuschalten.

⁴ P. Maas' Besprechung von Dom Placido de Meesters Studie *L'inno acatisto*, *Bessarione VIII*, Sér. II (1904) in *Byz. Zeitschr.* XIV (1905) S. 646 ff. im Vorwort der lateinischen Version des Akathistos wird Germanos, Patriarch von Konstantinopel, als Autor genannt.

nannten; sie gehören zur Gruppe der melismatischen Melodien, und dieser Charakter wird noch durch eine erstaunlich große Zahl von dynamischen und agogischen Zeichen hervorgehoben.

Selbst wenn man in Betracht zieht, daß Melodien des 13. Jhdts. an und für sich eine reichere Ausschmückung zeigen als die des 11. und 12. Jhdts., so gewinnen wir aus den Handschriften die Überzeugung, daß die Melodien der Kontakien älteren Stiles, wie Dom Tardo richtig beobachtet hat, von Ursprung an melismatischen Charakter hatten⁵.

Der Stil der Musik des Akathistos.

Das Prooemium des Akathistos wird zu einer Melodie⁶ gesungen, die von der, auf welche die Strophen des Akathistos selbst gesungen werden, verschieden ist. Da jedoch im Prooemium die gleichen Ganz- und Halbschlüsse verwendet werden wie in der Hymne, so läßt sich annehmen, daß der Protopsaltes, der das neugedichtete Prooemium zu singen hatte, den Gesang in der Nacht nach der Befreiung gleichsam improvisierte und daß die Melodie später, vielleicht in leicht veränderter Form, schriftlich fixiert wurde. Daß es sich bei den Kontakien von Anfang an um Sologesänge handelte, deren am Schluß jeder Strophe wiederkehrender Refrain vom Chor gesungen wurde, steht fest; man denke nur an den Beginn des «Canticum de Decem Virginibus»⁷ des Romanos, welches nach der Lesung des Evangeliums von den klugen und törichten Jungfrauen (Matt. 25, 1–13) mit den Worten anhebt:

Τῆς ἱερᾶς παραβολῆς / τῆς ἐν εὐαγγελίοις.
ἀκούσας τῶν παρθένων / ἐξέστην, ἐνθυμήσας
καὶ λογισμοὺς ἀνακίνων . . .

(Da ich das heilige Gleichnis von den Jungfrauen aus dem Evangelium vernahm, war ich bestürzt und wälzte [in mir] Gedanken und Erwägungen . . .)

Dieses Anknüpfen an die eben gehörte Lesung ist für das ältere Kontakion üblich und beweist seine Herkunft von der syro-palästinensischen poetischen Homilie, deren ältestes Beispiel wir in der „Homilie von der Passion“ des Bischofs Melito von Sardes aus der 2. Hälfte des 2. Jhdts. besitzen⁸.

Es ist jedoch nicht nur der homiletische und doxologische Inhalt der frühen Hymnenpoesie, der den Vortrag der Gesänge durch einen oder allenfalls mehrere Solisten bestimmt, sondern auch die reiche Verzierung der Melodien mit den zahllosen Anweisungen für die Nüancen des Vortrages, die sich in unserer Notierung nur annähernd wiedergeben lassen. Um die byzantinische Vortragsweise zu illustrieren, sei zuerst der Beginn des Prooemiums in der originalen Notation gegeben (Beispiel I),

⁵ L. Tardo, *L'Antica Melurgia Byzantina*, Grottaferrata 1938, S. 334.

⁶ Anlässlich des Congresso di Musica Sacra in Rom 1950 hatte ich Gelegenheit, im griechischen Kloster von Grottaferrata eine Handschrift zu besichtigen, die den Akathistos enthält; es war der Kodex Ashburnham 64 der Bibl. Laurenziana in Florenz. Die Handschrift datiert von dem zweiten Viertel des 13. Jhdts. Dank der Lebenswürdigkeit Sr. Hochwürden des Abtes von Grottaferrata, Archimandrit Ignazio, und meines Freundes Dom Bartolomeo di Salvo erhielt ich eine größere Anzahl von Photos dieser Handschrift, deren Studium es ermöglichte, einen Einblick in dieses bisher von der Forschung noch wenig beachtete Gebiet der byzantinischen Hymnodik zu gewinnen.

⁷ Pitra, *Analecta Sacra* I, S. 78.

⁸ C. Bonner, „The Homily of the Passion by Melito Bishop of Sardes“ in *Studies and Documents*, Vol. XII, London 1940. — Vgl. dazu meine Studie „Melitos Homily on the Passion: An Investigation into the Sources of Byzantine Hymnography.“ *The Journal of Theological Studies*, Vol. XLIV (1943) S. 41–52.

IV Mod Plag.

Beispiel II

I

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19



να ————— ρι — ε (1) Τῆ ὁ-περ-μά

20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38



χῶ ————— βτρα - τη - ῶ ————— τὰ νι-κη-

39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60



τη ————— ρι - α ————— να - ρι - ε

II

61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73



(2) ὡς λθ-θῶ - θεῖ ————— σα

τῶν δει - νῶν, ————— εὑ - χα - ρι - στῆ



τῶν δει - νῶν, ————— εὑ - χα - ρι - στῆ

γι - α (3) ἀν - α ————— ῥαί ————— φω σοι ἡ πό ————— λισ σου



γι - α (3) ἀν - α ————— ῥαί ————— φω σοι ἡ πό ————— λισ σου

θε. ο τό ————— κε. (4) Αλλ ὡς εἶ



θε. ο τό ————— κε. (4) Αλλ ὡς εἶ

χορ ————— σα τὸ κρά ————— τος ἀ-περοβ-μά



χορ ————— σα τὸ κρά ————— τος ἀ-περοβ-μά

χη-τον, 1 1 1 1 (5) ἐκ παν τοί -



χη-τον, 1 1 1 1 (5) ἐκ παν τοί -

ων με κιν ————— δὲ ————— νων εἶ - λεν - θεῖ



ων με κιν ————— δὲ ————— νων εἶ - λεν - θεῖ

ρω ————— βον, (6) ἴ ————— να κρά ————— ζω: ————— και - γε, ————— νύ



ρω ————— βον, (6) ἴ ————— να κρά ————— ζω: ————— και - γε, ————— νύ

μνη ἄ ————— νύ ————— μφεν ————— τε



μνη ἄ ————— νύ ————— μφεν ————— τε

gefolgt von der Transkription des vollständigen Prooemiums und einer Erklärung der Methode der Übertragung⁹ (Beispiel II).

Text des Prooemiums¹⁰:

Τῆ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ τὰ νικητήρια,
ὡς λυτρωθεῖσα τῶν δεινῶν, εὐχαριστήρια
ἀναγράφω σοι ἡ πόλις σου, Θεοτόκε·
ἀλλ' ὡς ἔγρουσα τὸ κράτος ἀπροσμάχτων
ἐκ παντοίων με κινδύνων ἐλευθέρωσον,
ἵνα κράζω σοι. Χαῖρε, νύμφε ἀνύμφευτε.

Übertragung¹¹:

*Der für uns kämpfenden Herzogin als Siegespreis, aus Weh erlöst,
weihe das Dankeslied ich, deine Stadt, dir, Gottesgebälerin.
Dein ist die Kraft, die nichts bekämpft. So befreie mich aus jeder
Gefahr, auf daß ich dir rufe: „Gegrüßt du, jungfräuliche Braut.“*

Allerdings ist die Wiedergabe der Dehnungen der Silben, zu der ein Melisma steht, nicht ganz korrekt. Denn wie man aus der Textunterlegung in der Handschrift (Beispiel I) ersehen kann, werden dort die Vokale wiederholt. Ich habe an früherer Stelle in dieser Zeitschrift¹² gezeigt, daß beim Singen des Alleluia auch silbenfremde Vokale und Konsonanten eingeschaltet wurden, die zwangsläufig das Zerlegen des Melismas in Gruppen von zwei und drei Tönen bewirkten. Wollte man also den Text buchstabengetreu unterlegen, so hätte dies in nachstehender Weise zu geschehen:

Beispiel III

TH 'Υ-ΠΕΡ-ΜΑ - α α α α α α α α-ΧΩ ω
ω ω ω ω ω ω ΣΤΡΑ-ΤΗ-ΓΩ ω ω ω

Dies würde aber die Lesbarkeit des Textes erschweren, und ich habe aus diesem Grunde von der philologisch getreuen Textunterlegung abgesehen. Hingegen wurde

⁹ Die Prinzipien der Transkription der Herausgeber der Monumenta Musicae Byzantinae sind kurz dargestellt in H. J. W. Tillyards Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation, Mon. Mus. Byz. Vol. I, 1, (Kopenhagen 1935) und in des Verfassers History of Byz. Music and Hymnography, S. 210—268. In der Bibliographie dieses Buches, S. 334—39, findet sich auch ein vollständiges Verzeichnis der notationsgeschichtlichen Arbeiten auf dem Gebiet der byz. Musik.

¹⁰ Der griechische Text des Akathistos ist der Anthologie R. Cantarella, Poeti Bizantini, Vol. I Testi, Mailand 1948, S. 86 ff. entnommen, da die Standard-Ausgaben byzant. Hymnographen von Pitra und Christ-Paranikas seit langem vergriffen sind.

¹¹ Die Übertragung ist dem 3. Teil der vierbändigen Ausgabe „Die Ostkirche betet“ von P. Kilian Kirchoff OFM entnommen. (Verlag J. Hegner 1934—1937.) Sie enthält in eindrucksvoller Nachdichtung die Hymnen aus den Tagzeiten der byzantinischen Kirche vom ersten Vorfastensonntag bis zum Karsamstag. Der zweite Teil der Sammlung „Osterjubiläum der Ostkirche“ in zwei Bänden (Regensbergische Verlagsbuchhandlung, Münster), welcher die Zeit vom Ostersonntag bis zum Sonntag nach Pfingsten umschließt, trägt das Imprimatur Epiphania Domini 1940. P. Kilian Kirchoff, hingerichtet am 24. April 1944, war nicht nur ein großer Kenner der byzantinischen Liturgie und Poesie, sondern auch ein Meister der deutschen Sprache. Es sei auf seine Übertragungen des Triodons und Pentekostarions nachdrücklich hingewiesen; sie eröffnen jenen, die des Griechischen nicht mächtig sind, den Weg zum Erfassen der Poesie der Ostkirche.

¹² V. Jahrg. 1952 S. 136.

durch Balken und Bogen ersichtlich gemacht, ob ein oder mehrere Töne auf einen Vokal gesungen wurden.

Die Notation des 13. und 14. Jhdts.

Die mittelbyzantinische Notation besteht aus zwei Gruppen von Zeichen: 1) Zeichen, welche das Intervall sowie auch seinen Ausdruck bestimmen, 2) Zusatzzeichen, welche die Dynamik und den Vortrag bestimmen. Aus Gründen der Ökonomie hat nicht jedes Intervall sein eigenes Zeichen; nur die Tonwiederholung (Intervallwert = 0), die auf- und absteigenden Sekunden (Intervallwert = 1), Terzen (2), und Quinten (4) werden mit eigenen Zeichen ausgedrückt. Um die Quart oder Sext schriftlich anzugeben, werden die Zeichen für die Sekund und Terz (1+2), respektive Sekund und Quint (1+4) übereinander geschrieben.

Ein weiteres Mittel der Ökonomie ist die zweifache Verwendung der Sekund; erstens als Intervallzeichen, zweitens, der Terz und Quint vorgesetzt, als Ausdruckszeichen ohne Intervallwert. Die byzantinischen Musiker hatten fünf Zeichen für die aufsteigende Sekund, wie wir aus den theoretischen Traktaten wissen, von denen jedes dem Intervall besonderen Ausdruck gab, den wir, den präzisen Angaben der Theoretiker folgend, in unserer Notenschrift folgendermaßen wiedergeben können:

Oligon = , *Oxeia* = , *Petaste* = , *Pelaston* = , *Kuphisma* = .

Sollte nun ein anderes Intervall, z. B. Terz, Quart, Quint oder Sext, in einer dieser Akzentuierungen ausgeführt werden, so setzte man die die erforderliche Akzentuierung vorstellende Sekund vor das Intervallzeichen; sie wurde dadurch, wie die späteren Theoretiker sagten, „tonlos“ ἄφωνον gemacht, gab aber ihre Vortragsart an das nachstehende Intervall, beziehungsweise die nachstehende Intervallkombination ab.

Wir müssen uns nun fragen, wie sich der Vorgang des „Tonloswerdens“ ἄφωνον γίνεσθαι eines Intervalls notationsgeschichtlich erklären läßt. Auf Grund eingehender Studien, die sich mit der ältesten Phase der byzantinischen Neumen¹³ beschäftigten, habe ich die Überzeugung gewonnen, daß die byzantinischen Theoretiker des 15. und 16. Jhdts. mit dem Ausdruck „tonlos werden“ eine Verwirrung angestiftet haben, die sich nur schwer korrigieren läßt. Auf die richtige Lesung und Entzifferung der mittelbyzantinischen Neumen selbst hat diese unrichtige Interpretation allerdings keinen Einfluß; sie machte es nur denen, die sich mit der ältesten Phase der Notation^{13a} beschäftigten, schwer, die ursprüngliche Bedeutung der byzantinischen Neumen zu erkennen, die nichts anderes waren als Anweisungen für den Vortrag der Melodien, welche die Sänger auswendig gelernt hatten.

¹³ Early Byzantine Neumes. The Musical Quarterly, Vol. XXXVIII (1952) S. 68—79.

^{13a} Es sei ausdrücklich betont, daß sich diese Feststellung auf die älteste Phase der byzantinischen Notation bezieht, die von Tillyard in seiner Studie The Stages of the Early Byzantine Musical Notation, Byz. Zeitschr. 45 (1952) als Eshpighmenian notation bezeichnet ist. Die voll ausgebildete frühbyzantinische Notation des Codex Coislin 220 der Bibl. Nat. Paris ist, wie Tillyard bereits in seinem Artikel Early Byzantine Neumes in *Laudate* 14 (1936) und seiner meisterhaften Studie *Byzantine Neumes: The Coislin Notation*, Byz. Zeitschr. 37 (1937) gezeigt hat, mit Hilfe der in mittelbyzantinischer Notation aufgezeichneten Melodien ebenso lesbar wie die lateinischen Neumen-Hss. des 10. und 11. Jhdts. mit Hilfe der auf Linien geschriebenen Neumen des 12. Jhdts. Aber gerade dieser Übergang von einer Notation, die nur die approximativen Intervalle angibt, zu der mittelbyzantinischen, mit distinkten Intervallen, zeigt das volle Ausmaß des Fortschrittes der letzteren gegenüber selbst der vollkommensten Phase der frühbyzantinischen Notation.

Man kann dies leicht erkennen, wenn man nachstehendes Beispiel betrachtet, welches dem Hirmologion Codex Saba 83, fol. 3v. entnommen ist.

Beispiel IV

I Modus.













































Εὐ-λο-γη-τός εἰ Κύ-ρι-ε· καὶ αἰ-νε-τός
καὶ δε-δο-ξα-σμέ-νος ὁ Θε-ὸς τῶν πα-τέ-ρων ἡ-μῶν.

Εὐλογητος εἰ κυριε και αινετος και δεδδοξασμενος·
ο θεος των πατρων ημων·

Es ist dies eine Handschrift vom Beginn des 11. Jhdts.; die ursprüngliche Notation ist aber im 13. Jhd. in die damals übliche, nämlich die mittelbyzantinische umgewandelt worden. Prof. C. Hoëg, der diesen Kodex 1933 für die Mon. Mus. Byz. photographierte, erkannte, daß es sich um eine Art Palimpsest handelte, und machte zwei Aufnahmen des Kodex: eine des gegenwärtigen Zustandes (Saba II) und eine zweite, gefilterte, in der die spätere Schrift verschwand und die ursprüngliche des 11. Jhdts. sichtbar wurde (Saba I)¹⁴. Es bedarf keiner besonderen Kenntnis der byzantinischen Notation, um zu erkennen, daß sich die Notation des 13. Jhdts. (obere Zeile) aus der des 11. Jhdts. (untere Zeile) entwickelt hat. Andererseits aber kann es sich bei der Notation des 11. Jhdts. nicht um eine Musikschrift handeln, da eine große Zahl von Silben nicht mit Neumen versehen ist. Diese ältesten Neumen müssen daher Zeichen zur Regelung des Vortrages sein, also eine Art *a i d e - m é m o i r e* für die Sänger, welche die Melodien auswendig wußten. Mit dem Ausbau des Systems gewannen dann einige Zeichen Intervallbedeutung, wenn sie allein gesetzt wurden, und standen dann für das häufigste Intervall, die aufsteigende Sekund; wenn aber ein anderes Intervall in einer der fünf angegebenen Weisen ausgeführt werden sollte, b l i e b e n sie, was sie ursprünglich waren, nämlich Vortragszeichen. Das nachstehende Beispiel (Nr. V) ist eine Tabelle der häufigsten in den Handschriften des 13. und 14. Jhdts. vorkommenden Zeichen und ihrer einfachsten Kombinationen.

¹⁴ Die beigegebene Übertragung entspricht Saba II und ist identisch mit der nach Kodex Iviron gemachten in „The Hymns of the Hirmologium“ Part I, Bd. VI der *Scripta der Mon. Mus. Byz.* 1952, S. 109. Das Beispiel gibt die 7. Ode des Kanons „Ἀσπόμεν ὀδῶν τῶν Θεῶν τῶν μόνων zu Ehren des hl. Theodor von Sykeon wieder, dessen Fest am 22. April gefeiert wird.


Beispiel V

												1
0	0	0	0	0	0							
												2
1	1	1	1	1	2	2	3	4	5			
												3
1	1	2	2	2	3	4	4					
												4
1+1	1+1	1+1										
												5
A	B	C	D	E	F	G	H	I				
												6
K	L											

Zeile 1 zeigt das *Ison*, das Zeichen der Tonwiederholung, das keinen Intervallwert hat. Über oder unter eine der Formen der aufsteigenden Sekund gesetzt, annulliert es deren Tonwert und nimmt lediglich deren Ausdruck an.

Zeile 2 bringt die fünf Zeichen für die aufsteigende Sekund (Intervallwert = 1); es sind dies, der Reihe nach: *Oligon*, *Oxeia*, *Petastē*, *Kuphisma* und *Pelaston*. Die Theoretiker bezeichnen diese und die absteigende Sekund als „Körper“ (*Somata*), die sich nur stufenweise bewegen können. Im Gegensatz dazu heißen die Terz- und Quartzeichen „Geister“ (*Pneumata*), die fliegen können. Sie treten aber immer in Verbindung mit einem vorgesetzten „Soma“ auf, wie man aus Zeichen 6–10 sehen kann. Das Zeichen für die Terz (2 Stufen) ist das *Kentema*, dem als Akzent die *Oxeia* vorangesetzt ist. Eine stärkere Akzentuierung erfolgt durch die Kombination mit der *Petastē*, wie das nächste Zeichen zeigt. Wird aber das *Kentema* über die *Oxeia* gesetzt, so werden die Intervalle (2+1) summiert und ein Quartsprung (3) gebildet. Das vorletzte Zeichen der Zeile ist die *Hypsilē*, die Quint (4 Stufen) mit vorgesetztem *Oligon*. Wenn aber, wie in der letzten Kombination, die *Hypsilē* über das *Oligon* gesetzt ist, ergibt die Kombination (4+1) eine Sext.

Zeile 3 enthält die absteigenden Zeichen: *Apostrophos* (Sekund abwärts), *Dyo Apo-*

strophoi (Verdoppelung des rhythmischen Wertes: , *Elaphron* (Terz abwärts), *Elaphron* über *Apostrophos* (Quart abwärts), *Chamilë* (Quint abwärts), und Verdoppelung des rhythmischen Wertes der Quint.

Zeile 4 enthält die *Dyo Kentemata*, welche zu den Sekundzeichen gehören, aber in der Ausführung dem *Podatus liquescens* der westlichen Neumen nahekommen; sie werden immer durch einen Schleifer mit der vorangehenden Note verbunden. Im Beginn des 13. Jhdts. werden sie der *Oxeia* nachgesetzt, in späterer Zeit stehen sie über der *Oxeia*. Das dritte Zeichen der Zeile ist die *Aporrhoë*; es bedeutet zwei schnell abgleitende Sekunden, ähnlich dem *Cephalicus*.

Zeile 5 und 6 enthalten einige der rhythmischen und dynamischen Zeichen. Die *Diplë* (A) verdoppelt den rhythmischen Wert. Das *Kratema* (B) bedeutet eine kraftvolle Akzentuierung des ihr zugehörenden Tones. Eine weniger forcierte, aber dennoch starke Betonung verleiht die *Bareia* (D). Das *Kylisma* (C) bedeutet ein „Herumrollen“ der Tongruppe, zu der es gesetzt ist. Das *Psephiston* (E) steht bei Gruppen auf- oder absteigender Töne. Im ersteren Falle bedeutet es ein Anschwellen, mit Akzent auf dem letzten Ton; im zweiten ein zartes Abschwollen, mit Akzent auf der ersten Note.

Das *Antikenoma* (F) verstärkt die Gruppe der Töne, über der es steht. Das *Apo-derma* (G) ist eine Art *Corona*, meist auf Halbschlüssen der Melodie. Das *Piasma* (H) — der Name bedeutet „Quetschung“ — ist ein *sforzando*. Verbunden mit einer *Aporrhoë* (Zeile 4) wird es zum *Seisma* (I) und bedeutet, wie der Name sagt, ein *tremolo*. Das *Tzakisma* (K) verlängert den Notenwert um die Hälfte. Das *Strepton* (L) findet sich unter Gruppen von vier Tönen; das zugesetzte Γ (*gorgon*) macht es klar, daß die Gruppe schnell auszuführen ist.

Nach diesen einführenden Bemerkungen dürfte es nicht schwer fallen, die byzantinischen Neumen des Prooemiums mit der Übertragung zu vergleichen. Zur Erleichterung des Vergleiches sind zu Beginn die Zeichen und Zeichengruppen, die über einem Vokal oder einer Silbe stehen, mit fortlaufenden Ziffern von 1–73 versehen, die den korrespondierenden Noten und Notengruppen der Transkription in Beispiel II entsprechen. Die Neumen des Prooemiums in Kodex Ashburnham sind sorgfältig geschrieben; der Text ist fehlerfrei.

Die melodische Struktur des Prooemiums.

Die melodische Struktur des Kontakions $\Gamma\eta\ \acute{\upsilon}\pi\epsilon\rho\mu\acute{\alpha}\chi\omega\ \sigma\rho\alpha\tau\eta\gamma\omega$ entspricht genau den sechs Langzeilen; jedes Ende der Vollzeile — ob es sich sinngemäß um einen Abschluß des Gedankens handelt oder nicht — wird mit einer Vollkadenz versehen, die am Schluß der dritten, fünften und sechsten Zeile melismatisch erweitert ist.

Der Bau der Melodie, geordnet nach den Zeilen, ergibt folgende Schema:

Zeile	Schlußwort	Melodie	Vordersatz	Nachsatz
1	νικητήρια	A	a	b
2	εὐχαριστήρια	A ₁	a ₁	b ₁
3	θεοτόκε	B	b ₂ a ₂	c
4	ἀπροσμάχητον	A ₂	a ₂	b ₂
5	ἐλευθέρωσον	C	d	c ₁
6	ἀνύμφευτε.	D	b ₃ e	c

Vor der Strophe steht die Intonationsformel (I) des 4. plagalen Modus, *ναγιε* in reich melismatischer Ausschmückung, vor Beginn der zweiten Zeile eine kürzere Fassung, welche das Initium *g* betont, ohne den zweitwichtigsten Ton *h* zu bringen, vor der fünften Zeile eine, ebenfalls kurze, dritte Formel, welche die Töne *efga* enthält, die sich in der gleichen Folge mehrfach in den melodischen Phrasen des Prooemiums finden¹⁶.

Beispiel VI

Vollkadenzzen

1.)  A
A₁
A₂

2.)  B
C

3.)  D

4.)  I
A₂

Halbkadenzzen.

α)

5.)  A
A₁

6.)  C

β)

7.)  A
A₁

8.)  B

¹⁶ Eine ausführliche Untersuchung über die Intonationsformeln, besonders die des 4. plagalen, hat O. Strunk zum Gegenstand einer Studie gemacht, die ein näheres Eingehen auf dieses für die Entzifferung der Notation wichtige Problem unnötig macht; siehe O. Strunk, „Intonations and Signatures of the Byzantine Modes“, *Musical Quarterly*, Vol. XXXI, (1945) S. 339—355. — Das Verdienst, das Wesen der byzantinischen Modi und die Bedeutung der Signaturen und der Martyrien zuerst erforscht zu haben, gebührt meinem langjährigen Mitarbeiter und Mitherausgeber der *Mon. Mus. Byz.*, Prof. H. J. W. Tillyard, mit seinen zwei Studien „The Modes in Byzantine Music“, *Annual of the Br. School at Athens*, Vol. XXII 1916—18, S. 133—156, und „Signatures and Cadences of the Byzantine Modes“, *ibid.* Vol. XXVI (1923—25), S. 78—87. Ich habe eine Lösung des Problems der Martyrien in meiner *History of Byz. Music and Hymnography* S. 247—50 ausführlich behandelt.

Die vorstehende Tabelle zeigt, daß elf Kadenzen das Tongerüst *g-h-g* enthalten; sechs von diesen beginnen mit *f*, drei weitere mit *e-f*. Nur die drei Halbkadenzen der β -Gruppe zeigen einen anderen Typus; doch wird sich erst nach Übertragung weiterer Gesänge des vierten plagalen Modus zeigen, ob sich für die Kadenzen der β -Gruppe weitere Parallelen finden.

Diese Tabelle gewährt auch einen Einblick in die Ausschmückungstechnik der byzantinischen Komponisten. Die oberste Kadenz 1) zeigt den Archetyp, aus dem sich die nachfolgenden fünf anderen entwickelt haben. Diese Technik ist nicht auf die Kontaktengesänge beschränkt; sie findet sich — allerdings nicht so ausgebildet wie in diesen — auch in den Stichera, wie ich in meiner Analyse des bilinguen Troparions *Ote to stavro — O quando in cruce* gezeigt habe¹⁶.

Der 4. plagale Ton steht auf *g*. In der Aufwärtsbewegung von *a* nach *c* wird *h* gesungen, in der Abwärtsbewegung *b*. Dieses Prinzip wird von den Theoretikern ἔλλξις, „Anziehung“, genannt¹⁷.

Die Frage, was die Intonationsformeln zu bedeuten haben, ist von O. Strunk am Schluß seines Artikels in „The Musical Quarterly“ gestreift worden. Er stellt überzeugend fest, daß sie keine „Memorierformeln“ waren und daß es ihre Funktion war, den ihnen folgenden Gesang vorzubereiten. Die Beziehung der Intonationsformel zum nachfolgenden Gesang ist aber doch wesenhafter, als Strunk annimmt. Die ausgedehnte Formel (I) vor dem Prooemium zeigt, daß sie die Grundtöne der Haupt-Kadenz der Melodie *f-g-h-g* in ausgezierter Form enthält und daher strukturell mit dem Prooemium verbunden ist.

Die kurzen Formeln II und III dagegen können keinen anderen Zweck gehabt haben, als das richtige Einsetzen auf den Tönen *g* respektive *a* zu sichern.

Zu wessen Unterstützung aber diente das Singen der Intonationsformel? Die Gesänge aus dem Hirmologion und Sticherarion wurden, wie O. Strunk richtig bemerkt, chorisch gesungen; die Kontakien und kontakienartigen Gesänge aber waren, wie anfangs ausgeführt wurde, für Solisten bestimmt. Wir können nur annehmen — und der antiphonale Bau A, A₁ der ersten Zeile mit gleicher Melodie gibt einen Hinweis für die Berechtigung dieser Annahme —, daß, wie im monastischen Gebrauch des Westens, einem späteren liturgischen Usus zufolge, zwei oder vier *Protopsaltai* sangen und daß der Sänger, welcher die Melodie übernahm, die Intonation anstimmte und dann mit der Melodie des Kontakions fortsetzte. Tatsächlich findet sich solch eine Verknüpfung der Intonation mit der Melodie auf fol. 112 v. des Kodex Ashburnham in der Wiederholung der ersten melodischen Phrase des berühmten Kontakions des Romanos *Ψυχὴ μου, ψυχὴ μου, ἀνάστα, τί καθεύδεις?* (*Meine Seele, meine Seele, wach auf, was schläfst du!*) Die betreffenden Melodieanfänge seien zum Vergleich übereinandergestellt (Beispiel VII)¹⁸. Die Melodie der ersten Phrase (A) beginnt auf *e*, die Intonationsformel endet auf *g*; um zur Wiederholung der Phrase überzuleiten, setzt der Sänger auf τὸ mit *g* ein, und erreicht mit einem Terzsprung das Initium *e*. Es ist ausgeschlossen, daß ein Wechsel zwischen Solo und Chor stattfand; die Kontinuität des Solosingens ist aus der Notation klar

¹⁶ Eastern Elements in Western Chant, Mon. Mus. Byz. Amer. Ser. I (1947) S. 94—126.

¹⁷ Die *Helxis* ist in späterer Zeit nicht nur auf *b-c*, respektive *b-a* beschränkt; sie findet sich auch bei der Bewegung *g-f-g* des zweiten Tones, wie man aus dem Beispiel Dom Tardos l. c. S. 369 ersehen kann.

¹⁸ Vor der ersten Zeit *Ψυχὴ μου* etc. steht im Ms. keine Intonation. Die Melodie steht im 2. Ton.

ersichtlich. Der Chor setzt im Prooemium — ohne verbindende Intonationsformel! — mit dem Refrain *χαῖρε, νόμφῃ ἀνούμφευτε* ein, der im Hymnus selbst, am Schlusse der 12 doxologischen Strophen, vom Chor wiederholt wird, während in den 12 sechszeiligen Strophen der Chorrefrain aus dem Wort *Ἀλληλοῦτα* besteht.

Beispiel VII

A *acc.*
Ψυ- χή μου

A₁ *acc.*
νε ε α ν <ες> τὸ τέ λος

Wenn man den formalen Aufbau der Melodie des Prooemiums betrachtet, so fällt, wie erwähnt, die Verwendung einer Hauptkadenz mit ihren Variationen für alle Vollschlüsse und die Mehrzahl der Halbschlüsse auf, einer Kadenz, die keine Parallele in den Hirnen- und Sticheramelodien des 4. plagalen Tones hat. Wenn man nach einer Parallele suchen wollte, würde man sie am ehesten in der stereotypen Kadenz der Sequenz „*Concelebremus*“ finden, die, wie J. Handschin gezeigt hat¹⁹, aus dem Alleluia „*Levita Laurentius*“ hervorgegangen ist. In der Sequenz ist die stereotype Kadenzformel einfacher; die Tabelle der byzantinischen Kadenzen läßt jedoch den Schluß zu, daß die melismatischen Auszierungen der einfachen Kadenzen in den Melodieteilen A, A1, und A2 der Zeit angehören, in der keine neuen Dichtungen hinzukamen und nunmehr die Musiker, die *Maistores*, in den Vordergrund

Beispiel VIII

1) *acc.*
Ἄ γγε- λος πρῶ- το- θτα της

2) *acc.*
Βλε- ποσ- θα ἡ ἁ- γι α

3) *acc.*
Γνω- σιν ἅ- γνω- στον γνω- ναι

4) *acc.*
Δυ- να- μεις του ὁ- υι- στον

5) *acc.*
Ε- χου θε- ο- δο- χου

6) *acc.*
Ζα- λην εν- δο- θεν ε- χων

¹⁹ „Über Estampie und Sequenz II“, *Zeitschr. f. MW.* XIII, (1930–31), S. 123 ff.

traten, den übernommenen Schatz von Hymnenmelodien auszierten und selbst die melismatischen Gesänge noch weiter ausdehnten.

Zum Schluß ist die Frage zu beantworten, ob zwischen der Melodie des Prooemiums und jener der Strophen des Hymnus ein Unterschied besteht. Ohne auf eine Untersuchung des Aufbaus des Akathistos-Hymnos und der zwischen seine Strophen eingeschobenen Troparien einzugehen, läßt sich diese Frage bejahen, wenn wir die Melodien der einzelnen Strophen betrachten. Es seien die Anfänge der Melodien der ersten Strophen in einer Tabelle (Beispiel VIII) gegeben (S. 205).

Der Aufbau des Akathistos, der von der Verkündigung, der Geburt Christi und der Anbetung durch die Hirten erzählt, ist sehr kunstreich. Die mit A, Γ, E usw. beginnenden Strophen setzen sich aus einer fünfteiligen Stanze zusammen, der eine dreizehnteilige Lobpreisung folgt. Die mit B, Δ, Z usw. beginnenden Strophen sind sechszellig und entbehren der Lobpreisungen. Daraus folgt, daß einerseits die 1. 3. 5. usw. Strophe die gleiche melodische Struktur haben, und andererseits die 2. 4. 6. usw. gleichgebaut sind. Bis zur fünften Zeile aber sind die Melodien aller der 24 Strophen identisch und haben nur, wie man aus der Tabelle von Beispiel VIII ersieht, geringfügige Varianten, die lediglich durch den Text bedingt sind.

Das Prooemium aber ist sowohl textlich wie melodisch vom eigentlichen Hymnus verschieden; doch sind auch in der Melodie des Hymnus die musikalischen Kadenzen die gleichen wie im Prooemium.

Durch die notationsgeschichtlichen Studien, die H. J. W. Tillyard und ich seit ungefähr 25 Jahren durchgeführt haben, wurde die Kontinuität der in den Hirmologien und Sticherarien aufgezeichneten Melodien vom 10. bis 14. Jhd aufgezogen. Meine Untersuchung der bilinguen Gesänge²⁰ läßt den Schluß zu, daß die in den mittel- und süditalischen Handschriften überlieferten Melodien noch weiter, wohl bis in die Justinianische Zeit, zurückreichen. In der gegenwärtigen, im Kodex Ashburnham überlieferten Gestalt des Akathistos²¹ mögen wir daher die spätere, reich melismatische Form des ursprünglichen Hymnus besitzen, der in der Justinianischen Epoche gesungen wurde. Wie immer dies sein mag, ein Faktum läßt sich aus der Analyse der Struktur des Prooemiums mit Sicherheit feststellen: daß die orthodoxe Kirche in ihrer Blütezeit geschlossene Gesangsformen kannte, die trotz ihres melismatischen Reichtums von meisterlicher Prägung sind.

²⁰ „Eastern Elements in Western Chant“ S. 68—110.

²¹ Die beiden Melodien des Prooemiums, die J.-B. Thibaut in seiner Studie *Panegyrique de L'Immaculée* (Paris 1909) S. 48 u. 49 veröffentlichte, sind späteren Datums und stilistisch völlig verschieden von der hier besprochenen Fassung.