## ПРЕГЛЕД / ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ / SURVEY AND BOOK REVIEWS

*Krassimir Stančev (Sofia, Bulgarien)*

# BESCHREIBUNG DER BYZANTINISCHEN MUSIKALISCHEN HANDSCHRIFTEN AUF DEM ATHOS

*Γρ. Θ. Στάθη, Τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Ἅγιον Ὄρος. Τόμος Α', Ἀθῆναι,* 1975, *τ. Β',* 1976.

(Bd. I — *οή* (78)+723 S.+24 Tafeln mit farbigen Reproduktionen; Bd. II — (23)+924 S.; Schwarzweiß-Abbildungen im Text)

Nunmehr liegen der Fachwelt die ersten beiden Bände der Beschreibung der byzantinischen (und postbyzantinischen) musikalischen Handschriften aus den Bibliotheken der Athosklöster und -skiten vor. Wir verdanken diese Veröffentlichung dem bekannten griechischen Spezialisten für mittelalterliche Musik Prof. Grigorios Stathis. Eine endgültige Beurteilung seines Werkes wird erst nach dem Erscheinen aller sieben Bände möglich sein, allerdings kann heute bereits behauptet werden, daß wir es mit einem Werk von ungeheuerem wissenschaftlichen Wert zu tun haben, mit einer Pionierarbeit sowohl was die thematische Richtung als auch was den Umfang und die ausführlichen Beschreibungen betrifft. Das in diesem Werk enthaltene Material sowie die Präzision, mit der es beschrieben worden ist, werden dem Studium der byzantinischen musikalischen Kultur, ihrer Verfasser und Verbreiter sowie des Anteils der Balkanslaven an ihrer Schaffung und Verbreitung usw. zweifellos eine bedeutende Impulse geben. Die Fachleute verschiedener Wissenschaftsgebiete verfügen jetzt über ein Material, das sie bisher nur sehr wenig oder auch gar nicht kannten, da es ihnen infolge des Mangels an kompetenten und der Spezifik der musikalischen Handschriften Rechnung tragenden Beschreibungen unzugänglich war.

Die folgenden Bemerkungen, Ergebnis einer vorläufigen (wenn auch aufmerksamen) Beschäftigung mit den beiden erschienenen Bänden erheben keinen Anspruch auf erschöpfende Behandlung; sie stellen sich vielmehr die Aufgabe, die bulgarischen Spezialisten über das Werk zu informieren und dabei zugleich auf zwei seiner wesentlichen Momente hinzuweisen: auf die palaeographische (oder eher kodikologische) Seite der Beschreibungen und auf die Existenz bisher unbekannter Abschriften und Varianten einer Gruppe von Gesängen, die in den griechischen musikalischen Handschriften als bulgarische bezeichnet werden. Selbstverständlich gilt unsere Aufmerksamkeit auch einigen anderen Momenten, die für die bulgarische Mediaevidtik von Interesse sind.

* * *

Nach dem vorläufigen Plan (der am Anfang jeden Bandes abgedruckt ist) erfassen die sieben Bände der „Beschreibung" sämtliche musikalischen Handschriften auf dem Athos. Sie sind wie folgt auf die einzelnen Bände verteilt:

Bd. I — Allgemeine Einführung; die Klöster Xiropotam, Dohiar, Konstamonit.
Bd. II — Xenophon, Panteleimon, St. Simon-Petrus, St. Gregor, Dionysaion.
Bd. III — St. Paulus, Kutlumusch, Carakalon, Philotheon, Stawronikita, Iviron (Teil 1.).
Bd. IV — Iviron (Teil 2.).
Bd. V — Vatoped (Teil 1.).
Bd. VI — Vatoped (Teil 2.), Pantokrator, Esfygmenos, Chilandar, Zograph.
Bd. VII — Die Große Lawra, die Skiten, Gesamtregister.

Den Abschnitten der einzelnen Klöster ist jeweils eine kurze Einführung vorangestellt, in der der Zusatand der Klosterbibliothek, bereits vorhandene Verzeichnisse der Klosterhandschriften usw. beschrieben werden. Außerdem ist jeder Band mit einem Namensregister versehen, das die Namen der

Komponisten und, getrennt davon, die Namen der anderen erwähnten Personen — Abschreiber, Klosterstifter usw. — enthält, ferner mit einem Gesamtverzeichnis sämtlicher in dem betreffenden Band behandelten Handschriften, in der die laufende Katalognummer, die Klosterbibliotheksnummer, die genaue Bezeichnung, die Datierung und die Seite des Bandes, wo sie erwähnt wird, angegeben sind.

Die Allgemeine Einführung (Bd. I, S. *κά — οέ*, d. h. XXI—LXXV) ist in neun Abschnitte untergliedert. Im ersten Abschnitt behandelt der Autor die Arten und Genres (*τὰ εἴδη καὶ τὰ γένη*) des byzantinischen Gesanges vom melodischen Standpunkt aus und unterscheidet drei Hauptgenres — stichirarisch, irmologisch und papadisch — mitsamt ihren Varianten.

Der zweite Abschnitt ist von besonderem Interesse, da in ihm die Benennungen der verschiedenen Arten von musikalischen Handschriften angeführt sind. Sie werden kurz charakterisiert, was für die Beschreibung der musikalischen Handschriften — sowohl der byzantinischen als auch der slavischen — von wesentlicher, prinzipieller Bedeutung ist. Der Inhalt jeder Art ist in kurzer Zusammenfassung dargestellt.

Im dritten Abschnitt werden die Handschriften hinsichtlich ihres Inhalts in einheitliche (gleichartige, *ὁμοιοειδοῦς*) und nichteinheitliche (ungleichartige, *ἀνομοιοειδοῦς*) eingeteilt. Zur ersten Gruppe rechnet Stathis die Stichirarien, die Triode und die Pendikostarien, die Doxastarien, die stichirarischen Anthologien, die Anixandarien, die Irmologien, die theoretischen Sammlungen u. a.; dabei betont er, daß bei ihnen „die analytische Beschreibung des Inhalts nach Troparien unnötiger Luxus und jedenfalls überflüssige Arbeit" sei (S. XLII). Dieser Kategorie gehört aber auch eine Gruppe von Handschriften an, für die ausdrücklich hervorgehoben wird, daß sie analytisch beschrieben oder daß wenigstens die Namen der darin vertretenen Komponisten angeführt werden müssen: kalophonisches Irmologion, Kondakarion, Kratimatarion usw. (ebda). Zur Kategorie der nichteinheitlichen Handschriften rechnet Stathis die Anthologien vom papadischen Typus (den sog. Akolouthiai-Typus), die in der Regel aus Gesängen mehrerer Autoren (Komponisten) zusammengestellt sind: Papadikien, Psaltikien, Asmatikien, Anthologien, sowie die verschiedenen Sammlungen gemischten Inhalts, vorwiegend aus dem 19. Jh. Die Handschriften dieser zweiten Kategorie sowie die der abgesonderten Gruppe aus der ersten Kategorie verlangen eine analytische Beschreibung. Zur Erleichterung und zwecks einer gewissen Vereinfachung der Beschreibung schlägt Stathis eine Variante vor, die er gegebenenfalls auch praktisch anwendet — beim Vorhandensein mehrerer ähnlicher Handschriften von einer bestimmten Art wird jeweils nur die erste, aber jedenfalls hinlänglich repräsentative Handschrift analytisch beschrieben; in der Folge wird nur auf die Unterschiede, die bei einem Vergleich mit dieser zutagetreten, hingewiesen. Das ist tatsächlich eine Erleichterung, durch die der allgemeine Informationswert keineswegs gemindert wird. Dennoch haben wir gegen ein solches Herangehen gewisse Vorbehalte, die aus der „Beschreibung" Stathis' selbst herrühren. So verweist er mehrfach auf die Handschrift Nr. 49/Xiropotam 307 und vermerkt dabei jedesmal, daß die entsprechende Handschrift weitgehend mit ihr identisch sei (gleichzeitig führt er auch die Unterschiede an) — vgl. z. B. Kat. Nr. 51, 176, 177, 268, 269. Aber 49/Xir. 307 enthält auch einen Gesang, der Joan Kukuzel zugeschrieben und als bulgarisch bezeichnet wird (mehr darüber s. weiter unten). In dieser Situation bleibt ungeklärt, ob er in den aufgezählten fünf anderen Handschriften ebenfalls enthalten ist oder nicht; wenn ja — auf welchen Folien, und wird er auch dort Kukuzel zugeschrieben oder nicht? Die Antwort auf diese Fragen vermißt man jetzt in der „Beschreibung", sollte sie für einen Fachmann von besonderem Interesse sein, so ist er gezwungen, von den fraglichen Handschriften vollständige Mikrofilme zu bestellen, da für die ihn interessierenden Folien ein Orientierungsmerkmal fehlt. Selbstverständlich ist das nur ein Beispiel. In eine solche Situation muß prinzipiell jeder geraten, für den der Inhalt der nur durch Verweise beschriebenen Handschriften von konkretem Interesse ist. Deshalb sind wir der Meinung, daß in einer so ausführlichen und umfangreichen Beschreibung eine derartige Platzeinsparung „im kleinen" unnötig ist. und daß alle Handschriften, die einer analytischen Beschreibung unterliegen, tatsächlich ausführlich beschrieben werden sollen, ungeachtet der möglichen beträchtlichen Ähnlichkeiten zwischen einigen von ihnen.

Im vierten Abschnitt der Einführung werden die Systeme der byzantinischen Notation untersucht und ihre Hauptentwicklungsperioden umrissen: I. Frühe Notation (950—1175), vorgestellt mit einigen Typen — Thita-Notation (9. Jh.), Chartres-Notation (10.—11. Jh.) und Coislen-Notation (11.—12. Jh.); II. Mittelbyzantinische vollständige Notation, Round Notation (1177—ca. 1670); III. Erklärende Übergangsnotation (ca. 1670—1814) und IV. Neue analytische byzantinische Notation oder „Neue Methode" (Methode von Chrisantos-Chormousios) — seit 1814.

Im fünften Abschnitt werden die Überschriften der Gesänge und ihre Rolle als zusätzliche (Hilfs-) Mittel für die Datierung

der musikalischen Handschriften untersucht. Besonders wertvoll in diesem Abschnitt ist die chronologische Einordnung der bekannten byzantinischen und postbyzantinischen Komponisten in Zeitgrenzen bis zu einem halben Jahrhundert, angefangen von der zweiten Hälfte des 13. Jh. (S. XLIX—LI).

Im sechsten Abschnitt wird die Systematik der einzelnen Beschreibungen erläutert, der wir uns im folgenden noch zuwenden werden. Im siebenten Abschnitt werden einige Probleme behandelt, die sich bei der Beschreibung ergeben haben — die Anonymität einiger Gesänge, die Gleichheit der Namen vieler Komponisten, soweit sie ohne zusätzliche Erklärung gebraucht werden usw. Im achten Abschnitt werden einige Erläuterungen über die Organisation und die Ausführung der Beschreibungsarbeit sowie über die Anordnung des Materials in den sieben Bänden gegeben. Der neunte Abschnitt behandelt einige technische Probleme der Veröffentlichung, darunter die Wiedergabe bestimmter spezifischer Zeichen im Drucktext (vgl. die Tabelle über die Druckwiedergabe der Stimmenbezeichnungen auf S. LXXVII); auf S. LXVII—LXXII schließlich gibt der Autor eine eingehende Bibliographie der von ihm benutzten Werke über byzantinische Musik und Kataloge griechischer Handschriften.

Als Ganzes geht die allgemeine Einführung über den Rahmen einer notwendigen Einleitung zum Katalog (mit erklärendem Charakter) hinaus und stellt eine synthetische theoretische Darlegung der bei der Beschreibung musikalischer Handschriften auftretenden Hauptprobleme dar, die als methodologischer Leitfaden benutzt werden kann.

Die einzelnen Beschreibungen, deren Schema im sechsten Abschnitt der Einführung dargelegt ist, sind jeweils in drei Teile untergliedert. Der erste Teil enthält die laufende Katalognummer, ferner die Klosternumerierung der Handschrift, die Numerierung in anderen vorhandenen Katalogen (in erster Linie wird der Katalog der Athoshandschriften von Sp. Lambros benutzt), die Datierung (angegeben wird jeweils das Jahrhundert und in Klammern das genaue Jahr — falls die Handschrift datiert ist —, bzw. Anfang, erste bzw. zweite Hälfte oder Ende des Jahrhunderts; in einigen Fällen läßt die genaue Datierung einen Spielraum bis zu einem Vierteljahrhundert), das Material, die Maße der Handschrift, die Anzahl der Folien, die Benennung sowie eventuelle Hinweise auf bestimmte wesentliche Besonderheiten der Handschrift (Notationssystem, Abschreiber, Vorhandensein slavischer Texte usw.).

Der zweite Teil der Beschreibung behandelt den Inhalt der jeweiligen Handschrift nach den Prinzipien, wie sie im dritten Abschnitt der Einführung dargelegt sind. Abgesehen von dem Vorbehalt, den wir gegen die Beschreibung einiger ähnlicher Handschriften durch einfachen Verweis vorbrachten, müssen wir ausdrücklich betonen, daß dieser Hauptteil der Beschreibungen von äußerster Präzision ist und ein Maximum an Information bietet. Bei den analytischen Beschreibungen wird die gesamte Überschrift des Gesanges angeführt, erforderlichenfalls mit den nötigen Erklärungen. Bei manchen Kompositionen, die aus Gesängen verschiedener Autoren zusammengesetzt sind, wird die Gesamtüberschrift angeführt, wonach die einzelnen Komponisten der Reihe nach aufgezählt und die Anzahl ihrer Gesänge bzw. einige spezifische Benennungen angegeben werden. Bei ausführlicherer Beschreibung wird auch der Anfang des Gesanges zitiert. Das einzige, was mitunter Schwierigkeiten verursacht, ist die Tatsache, daß bei der analytischen Beschreibung nur auf dasjenige Folium (bzw. die Seite) hingewiesen wird, worauf die Überschrift bzw. der Anfang des Gesanges oder der Komposition steht. Unserer Meinung nach wäre es besser, nicht nur den Anfang, sondern auch das Ende genau anzugeben, damit eventuelle Mißverständnisse vermieden werden.

Wenn die Handschrift mit einer Notiz des Schreibers anfängt oder endet, oder wenn sich eine solche Notiz zwischen zwei Kompositionen befindet, wird sie vom Verfasser ebenfalls in diesem Teil der Beschreibung, und zwar an der ihrer Pagination entsprechenden Stelle, in vollem Wortlaut und textgetreu, angeführt.

Besonders verdienstvoll an diesem Teil der Beschreibung ist das Bestreben des Autors, die Verfasser der Gesänge, ihre späteren Redakteure usw. mit maximaler Genauigkeit zu identifizieren. In allen Fällen, wo das möglich war und die Gründe dazu ausreichten, ist der Verfasser genau bestimmt — sowohl bei einigen anonym gebliebenen Gesängen (in einer bestimmten Handschrift), als auch in den Fällen, wo der in der Handschrift angegebene Name (oder Titel) zur Verwechslung verschiedener Personen Anlaß geben könnte. In manchen Fällen wird der wirkliche Autor eines Gesanges, der in der einen oder anderen Handschrift einem anderen Autor zugeschrieben ist, in Klammern angeführt (einem solchen begegnen wir zum Beispiel bei Gesängen von Joan Glikes, die Joan Kukuzel zugeschrieben werden). Wenn man die Riesenanzahl von Namen vor Augen hat, mit denen die byzantinische Musik seit dem 15. Jh. zu tun hat, namentlich in den späteren Handschriften aus dem 17.—19. Jh., die in der „Beschreibung" dominieren, wenn man fernerhin das Fehlen vollständiger und kompetenter Nachschlagewerke berücksichtigt, muß man hervorheben, daß Grigorios Stathis in dieser Hinsicht eine

ungeheuere und bedeutsame Leistung vollbracht hat, für die er eine beneidenswerte Kenntnis und Bildung mitbringt.

Der dritte Teil ist der palaeographischen Beschreibung gewidmet. Seiner Natur nach hängt er mit dem ersten Teil zusammen; ihre Trennung kann nur mit dem Bestreben des Autors erklärt werden, die Beschreibung des Inhalts in den Vordergrund zu rücken (die übliche Reihenfolge ist sonst: Überschrift, palaeographische Beschreibung, Inhalt, Notizen, Bibliographie und zusätzliche Bemerkungen). Die Beschreibung in diesem dritten Teil hat folgende Reihenfolge: Zustand der Handschrift, Einband, Paginierung, Anzahl und Numerierung der Lagen, Fehlendes und Zusätze, Qualität des Papiers (des Pergaments), Wasserzeichen (nur in Einzelfällen), Schrift (allgemeine Charakteristik), Anzahl der Abschreiber, Anzahl der Zeilen (doppelt — Text und Neumen) auf einer Seite, Art der Tinte, Verzierungen, Anmerkungen über die Notation (falls sie Besonderheiten aufweist und im ersten Teil nicht angegeben ist, Angaben über den Schreiber, Entstehungsort, eventuelle Präzisierung der Datierung, Notizen, Bibliographie. Dieses auf den ersten Blick hin so vollständige Schema hat dennoch einige wesentlichen Lücken. Ungeachtet der Gründe dafür, die der Autor für einige Fälle im sechsten Abschnitt der Einführung zu erklären versucht, wird das Niveau der Beschreibung in diesem Teil dadurch in gewissem Maße beeinträchtigt, besonders wenn man es mit der Wiedergabe des Inhalts im mittleren Teil vergleicht. Die Tatsache, daß nur musikalische Handschriften beschrieben werden (von denen die meisten auch in anderen Katalogen aufgeführt sind), darf keinesfalls zu einer Unterschätzung der palaeographischen Beschreibung führen. Gerade als Sondergruppe sind die musikalischen Handschriften in kodikologischer Sicht von besonderem Interesse, und ihre vollständige palaeographische Beschreibung ist unbedingt notwendig, zumal ein nicht zu unterschätzender Teil der Handschriften, die in der „Beschreibung" enthalten sind, zum ersten Mal beschrieben werden. Ohne extreme Anforderungen vom Standpunkt der Kodikologie aus zu stellen, wollen wir doch auf einige der wesentlichsten Mängel in der palaeographischen Beschreibung aufmerksam machen: Es fehlen Angaben über die Ausmaße des Textrandes und über die Linierung, es fehlen — bis auf seltene Ausnahmen — vor allem jegliche filigranologischen Angaben. Das letztere wirkt sich auch auf die Datierung aus: Bei Papierhandschriften — und die meisten der beschriebenen Handschriften sind eben solche — kann die Datierung auf Grund der vorhandenen Alben (wenn sie für die Periode vom 17. bis 19. Jh. auch unbefriedigend sind) in den meisten Fällen bis auf ein Jahrzehnt präzisiert werden; der Rahmen eines halben Jahrhunderts, wie dies in der „Beschreibung" der Fall ist, scheint uns zu weitgefaßt zu sein. In manchen Fällen präzisiert der Autor seine Datierung tatsächlich auf 10—20 Jahre; dabei fußt er aber auf anderen, nicht so zuverlässigen Angaben, und nicht auf Wasserzeichen oder den Papierkomponenten überhaupt. Das ist in diesem Fall aber nicht das Wichtigste — die kodikologischen Angaben ermöglichen in hohem Maße die Klärung der Herkunft und der Gruppierung der Handschriften und müssen deshalb maximal vollständig sein.

Das Illustrationsmaterial ist in den beiden Bänden nicht in gleichem Maße vertreten. Die Schwarzweiß-Abbildungen im Text werden in Bd. I durch 24 farbige Reproduktionen ergänzt. Im zweiten Band fehlt ein solcher Nachtrag, vermutlich wegen seines wesentlich größeren Umfangs. Man gewinnt unwillkürlich den Eindruck, als ob die Abbildungen (schwarz-weiß oder farbig), die den Charakter einzelner Handschriften veranschaulichen sollen, nicht nach einem vorher festgelegten Prinzip ausgewählt sind, sondern die eine oder die andere Handschrift nach dem persönlichen Gutdünken des Autors begleiten. Bei dem Umfang der „Beschreibung" würde natürlich die Forderung, jede Handschrift auch durch eine Photographie vorzuführen, einen unnötigen Maximalismus darstellen, zumal es in vielen Fällen — besonders bei den späteren Handschriften, die eine beträchtliche Menge ausmachen — tatsächlich überflüssig ist. Trotzdem wäre es gut, wenn die frühen Handschriften (bis zum 17. Jh.), sowie manche der späteren, soweit sie für die Weiterführung der Tradition von wesentlicher Bedeutung sind, durchweg mit Abbildungsmaterial vorgestellt würden. Das betrifft auch Handschriften, die bestimmte Besonderheiten aufweisen, besonders dann, wenn die nähere Kennzeichnung dieser Besonderheiten die Kompetenz des Autors übersteigt (z. B. die sprachliche Charakterisierung der slavischen Texte u. a.). Dieses Problem würde vielleicht am besten durch ein Album gelöst, das einen Nachtrag zum Katalog darstellen und Muster aus allen wichtigen Handschriften enthalten könnte.

Am Schluß jedes Bandes befinden sich je zwei Namensregister. Dem ersten (Autoren-) Register folgt außerdem ein kurzes Register einiger charakteristischer Bezeichnungen bestimmter Gesangtypen: „athonisch" „alt", „salonikisch" usw. Im zweiten Band ist dieses Register weitaus vollständiger und führt auch die Gesänge mit der Bezeichnung „Bulgarin" an (drei an der Zahl, der Gesang auf S. 259 ist dabei übersehen); diese Gesänge fehlen dagegen im Register des ersten Bandes, der sechs von ihnen ent

hält sowie die Abschrift eines „Polyélaios der Bulgarin"; der Gesang mit der Bezeichnung „serbisch" (Bd. I, S. 432) ist ebenfalls außer Acht gelassen. Wir hoffen, daß diese und andere Versäumnisse technischer Natur im Gesamtregister, das für das Ende des Kataloges (Bd. VII) vorgesehen ist, korrigiert werden.

* * *

In den ersten beiden Bänden sind insgesamt 732 Handschriften beschrieben, die folgendermaßen nach Klöstern gegliedert sind: Nr. 1—131 — Xiropotam (insgesamt 131 Handschriften), 132—250 — Dohiar (120 Handschriften; Nr. 242 ist irrtümlicherweise zweimal vertreten, so daß es Nr. 242 und Nr. 242 b gibt), 252—267 — Konstamonit (16), 268—363 — Xenophon (96), 364—550 — Panteleimon (187), 551—574 — St. Simon-Petrus (24), 575—635 — St. Gregor (61), 636—732 — Dionysiaion (97). Innerhalb jeder Klostersammlung erfolgt die Anordnung der Handschriften nach der Klosternumerierung. Unserer Meinung nach hätte ihre Anordnung nach Genres die Benutzung des Kataloges in mancher Hinsicht erleichtert.

Es fällt auf, daß der überwiegende Teil der Handschriften aus den beschriebenen acht Klostersammlungen aus einer späten Zeit stammt — vom 17. bis zum Anfang des 20. Jh. Von allen 732 Handschriften sind nur 47 (etwas mehr als 6%) in die Zeit bis zum 16. Jh. einschl. datiert worden. Verhältnismäßig wenige Handschriften stammen auch aus dem 17. Jh.; die meisten Handschriften gehören dem 18. und 19. Jh. an, d. h. jener Periode, in der die exegetische (erklärende) Notation vorherrschte und in der der musikalische Gehalt der Gesänge einer neuerlichen Bearbeitung und Ausdeutung unterzogen wurde, was dann zu neuen Eigentümlichkeiten vieler Gesänge führte, die ihrer ursprünglichen Autorschaft nicht mehr entsprachen. Nicht von ungefähr ist in Handschriften des 17. Jh. sehr oft Unsicherheit bei der Feststellung des Autors mancher Gesänge zu beobachten, es tauchen Formulierungen auf wie „Ein Werk von X., manche behaupten, der Autor sei Y.", Werke von Joan Glikes werden Joan Kukuzel zugeschrieben u. ä. Wie bereits hervorgehoben, hat der Verfasser der „Beschreibung" in dieser Hinsicht eine gewaltige Arbeitsleistung vollbracht, um eine maximale Identifizierung der Gesänge zu erreichen, soweit dies überhaupt möglich ist.

Nicht wenige der 732 beschriebenen Handschriften sind für die bulgarischen musikologische Mediaevistik von besonderem Interesse. Das gilt hauptsächlich für diejenigen Gesänge, die in einigen Handschriften die Bezeichnung „bulgarisch", „Bulgarin" tragen und wahrscheinlich aus dem Rila-Kloster stammen, wo sie von dem Proigumen Joasaph Rilski bearbeitet wurden, sowie für die Abschrift eines „Polyélaios der Bulgarin" u. a.

Wie die Untersuchungen aus neuester Zeit[1] gezeigt haben, sind die bulgarischen Gesänge in den byzantinischen musikalischen Handschriften keine Seltenheit. Das wird auch durch die vorliegende „Beschreibung" bestätigt, in der mit Sicherheit zehn derartige Abschriften registriert sind. Außerdem sind wahrscheinlich in weiteren fünf Handschriften bulgarische Gesänge enthalten.

Von den sechs bulgarischen Gesängen,[2] die uns bis jetzt bekannt sind, ist in den beiden Bänden der „Beschreibung" der Gesang II, 2 am häufigsten anzutreffen. Er ist auf der Grundlage des zweiten Teils von Vers 13 aus dem Psalm 134 „. . . dein Gedächtnis, o Herr, von Geschlecht zu Geschlecht" komponiert. Mit seiner üblichen Bestimmung „die Bulgarin" (*ἡ βουλγάρα*) finden wir ihn in den folgenden Handschriften:

*15/Xiropotam 273*. Folium 35в, in dem Polyélaios von Kukumas; als Autor des Gesanges ist Joan Glikes (*τοῦ Γλυκέως*) angegeben, als Entstehungszeit die zweite Hälfte des 16. Jh.

*49/Xiropotam 307*; in dem Polyélaios von Kukumas, und zwar auf den Folien 119a—134a, steht ein Gesang mit dem Vermerk „Von Joan Kukuzel, 'Die Bulgarin'" (*Ἰωάνου Κουκουζέλη ἡ βουλγάρα* ). Der Anfang des Textes ist nicht angeführt, die Stellung des Gesanges im Kontext läßt uns aber vermuten, daß es sich um II, 2 handelt. Als sehr ähnlich mit dieser Handschrift weist Stathis auf die Handschriften Nr. 51/Xir. 309, 176/Doh. 348, 177/Doh. 349, 268/Xen. 103, 269/Xen. 104 hin (ohne diese indes analytisch zu beschreiben). Wenn die Unterschiede zwischen ihnen nur auf einigen Änderungen in der Reihenfolge oder auf dem, was Stathis sonst hervorhebt (und was den bulgarischen Gesang nicht betrifft) beruhen, so dürfen wir annehmen, daß in diesen fünf Handschriften derselbe Gesang (II,2?) enthalten ist wie in 49/Xir.

---

[1] Siehe М. Велимирович. „Българските" песнопения във византийските музикални ръкописи. Известия на института по музикознание. т. XVIII. С., 1974; Кр. Станчев, Ел. Тончева. Българските песнопения във византийските аколутии. Музикознание, 2. С., 1978.

[2] Alle bisher bekannten bulgarischen Gesänge werden in der zitierten Studie von Kr. Stančev und El. Tončeva behandelt; ihre Reihenfolge und Numerierung (I—VI) sind mit der Abhandlung von Velimirović abgestimmt.

307 (diese Handschrift stammt aus der zweiten Hälfte des 18. Jh.).

59/*Xiropotam 317* (Anfang des 18. Jh.), Folium 71b, in dem Polyélaios von Kukumas. Die Überschrift ist höchst merkwürdig: „Genannt 'Die Bulgarin', von Joan Glikes, manche behaupten, vom Meister (Joan Kukuzel)".

*160/Dohiar 332* (aus dem Jahre 1760,) Folium 69b, in dem Polyélaios von Kukumas; in der Überschrift wird erneut darauf hingewiesen, daß der Gesang von Joan Glikes ist, weil andere gesagt haben sollen, er sei von Kukuzel. Eine Photographie des Gesangsanfanges ist im Bd. I, S. 384 abgebildet.

*416/Panteleimon 947* (Ende des 17. — Anfang des 18. Jh.); in dem Polyélaios von Kukumas, der auf Seite 257 beginnt, steht auch der Gesang, in dessen Überschrift wiederum darauf hingewiesen wird, daß er von Joan Glikes stammt, weil andere gesagt haben sollen, er sei von Joan Kukuzel. Da dies die älteste der drei vorhandenen Abschriften ist, führen wir die Originalüberschrift an: *ἡ καλουμένη βουλγάρα κὺρ Ἰωάννου τοῦ Γλυκέως, ἕτεροι δὲ λέγουσι τοῦ Κουκουζέλους Μαΐστορος.*

*477/Panteleimon 1008* (Ende des 17. Jh.), in dem Polyélaios von Kukumas und Joan Kukuzel zugeschrieben.

*514/Panteleimon 1045* (Ende des 15.— Anfang des 16. Jh.), in dem Polyélaios von Kukumas, ohne Angaben über den Autor, allerdings mit der Bezeichnung „Die Bulgarin".

Somit können zu den neun uns bisher bekannten Abschriften[3] des in den byzantinischen Handschriften am meisten verbreiteten bulgarischen Gesanges (II,2) weitere sieben Abschriften hinzugezählt werden, und sollte er auch in den Handschriften enthalten sein, die oben erwähnt wurden und große Ähnlichkeit mit Nr. 49/Xir. 307 aufweisen, so wächst die Anzahl der neuen Abschriften auf zwölf. Die 16 bzw. 21 Abschriften, über die wir nunmehr verfügen, sind eine gute Ausgangsbasis für die textologische Arbeit an diesem Gesang; das ist jedoch ein anderes Thema; hier sei nur darauf hingewiesen, daß der Autor dieses Gesanges, der in den Handschriften Joan Glikes, Joan Kukuzel, Joan Lampadarios Kladas und Kukumas zugeschrieben wird, mit großer Wahrscheinlichkeit Joan Glikes ist.

Die Handschrift *Nr. 551/St. Simon-Petrus 1* (aus dem Anfang des 17. Jh.), enthält einen Gesang, über dem am oberen Rand von Folium 73b die Bezeichnung „Die Bulgarin" ohne Angaben über den Autor steht. Nach Stathis (Bd. II, S. 548) bezieht sich diese Bezeichnung auf einen Gesang von Kukumas mit dem Text *Τὸν Σηὼν βασιλέα*" (Ps. 135, 19). Der Text bringt uns auf den Gedanken, daß wir es dabei mit dem Gesang II,1 (dieselbe Melodie wie II,2, aber mit anderem Text) zu tun haben, der in den uns bisher bekannten zwei Abschriften (Athen 2622 und Chilandar 97) als ein Werk von Joan Glikes bezeichnet ist (die Athener Handschrift ist Mitte des 14. Jh. datiert).

In der Handschrift *Nr. 29/Xiropotam 287* (aus dem Jahre 1724) ist auf den Folien 98b—99a in einer Reihe von Kratimen der V. Stimme (I. Plagios-Stimme) ein Gesang mit der Überschrift „Von demselben (Autor des vorhergehenden Gesangs ist Joan Kukuzel), bulgarisch". Wie alle Kratimen hat auch dieser Gesang keinen zusammenhängenden Text; es werden lediglich einzelne Silben gesungen, die in diesem Falle mit To-to-to beginnen. Die Stelle, an der der Gesang steht, sowie seine Stimme und sein Text legen die Vermutung nahe, daß es sich um den Gesang Nr. V handelt, der uns bislang nur aus einer Abschrift aus dem Kloster Kutlumusch (Nr. 399) bekannt ist, und zwar ohne Angaben über seine Autorschaft. (Die Handschrift von Kutlumusch stammt aus der Mitte des 14. Jh.).

Von den beschriebenen Handschriften enthält *Nr. 254/Konstamonit 86*, Folium 294a, die älteste Abschrift eines bulgarischen Gesanges, die auch als einzige den Athener Abschriften (vorwiegend aus dem 14. und der ersten Hälfte des 15. Jh.) gleichwertig ist. Die Handschrift ist etwa zwischen 1410 und 1420 in Saloniki entstanden (vgl. Bd. I, S. 668). Der Gesang ist für die VI. Stimme (II. Plagios-Stimme), enthält keine Angaben über den Verfasser, und das Wort „Bulgarin" ist durch die Diminutivform wiedergegeben — *βουργαρείτζα* (dasselbe läßt sich in der Überschrift des Gesanges Nr. V in der Abschrift von Kutlumusch feststellen). Der Gesang fängt mit den Worten *Οἱ τὰ χερουβίμ* an. Zur Zeit können wir keine Analogien zu uns bekannten bulgarischen Gesängen anführen, vermutlich handelt es sich um einen unbekannten Gesang, der den bekannten als Nr. VII angefügt werden muß. Bevor wir uns jedoch endgültig dazu äußern (und das gilt für die meisten der hier behandelten Fälle), müssen wir natürlich eine Photokopie zur Verfügung haben.

Für die Erforscher der bulgarischen Musikdenkmäler sind die Gesänge ähnlicher Benennungsmodelle, z. B. die mit den Bezeichnungen „persisch" (Nr. 29/Xiropotam 287, Folien 6b, 14b, 176a, 200b), „walachisch" (Bd. I, S. 410, 474; Bd. II, S. 388, 433), und „serbisch" (Bd. I, S. 432—Nr. 169/Dohiar 341, Folium 234a) ebenfalls von einem gewissen Interesse. Allerdings müssen wir auf folgendes aufmerksam machen: bei der Bezeichnung „serbisch" (*σέρβικον*) handelt

[3] Vgl. Кр. Станчев, Ел. Тончева, a. a. O.

es sich um die wiederholte Niederschrift eines vorhergehenden Gesanges, nur mit serbischem Text — etwas gänzlich anders als bei den bulgarischen Gesängen.

Von größtem Interesse für die bulgarischen Spezialisten dürfte die Komposition in der Handschrift Nr. 152/Dohiar 324 sein, deren Überschrift auf Folium 46a folgendermaßen lautet: „*Polyélaios der Bulgarin*, Polyélaios von Kýrios Joan Kukuzel, Stimme I.“ oder in Original: ***Πολυέλεος τῆς βλουγάρας*** (sic) ***πολυέλεος κὺρ 'Ιωάννου τοῦ Κουκουζέλη. ἦχος ά.*** Die Anfangsworte des Polyélaios lauten

Die Handschrift ist im Jahre 1686 von dem Komponisten und Hieromonachos im Kloster Iviron, Kozma Makedon, verfertigt, einem Schüler des Bischofs von Neon Patron, German, der zu den berühmtesten Komponisten der zweiten Hälfte des 17. Jh. zählte. German und Kozma gehören zu jenen Komponisten, die die Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jh. mit neuen Werken bereicherten und alte Gesänge neu bearbeiteten.

Diese Handschrift ist die zur Zeit *einzige* dokumentarisch bezeugte Abschrift einer Komposition, die Joan Kukuzel zugeschrieben und als „Polyélaios der Bulgarin“ bezeichnet wird.[4] Das besagt jedoch keineswegs, daß die Fragen und Zweifel, die im Zusammenhang mit der Authentizität dieses Werkes auftauchen, automatisch fortfielen. Eingedenk dessen, daß die Handschrift in der zweiten Hälfte des 17. Jh. entstanden ist und zur sog. „neuen Welle“ in der Entwicklung der postbyzantinischen Kirchenmusik gehört, als eine Reihe von Neuerungen und falschen Kennzeichen bezeugt sind, müssen wir ihren Angaben mit der erforderlichen Kritik entgegentreten. Mehr Klarheit über die Fragen, die dieser Polyélaios aufwirft, wird voraussichtlich die Beschreibung der Handschriften aus der Großen Lawra verschaffen (wo Kukuzel gearbeitet hat), die leider erst für den siebenten Band der „Beschreibung“ vorgesehen ist.

[4] Die bekannten Abhandlungen von P. Sarafov und P. Dinev (1912 und 1938) basieren auf kirchenslavischem Text, der auf das Griechische zurückführt; leider sind die Quellen der beiden Autoren nicht identifiziert. Was die Behauptung von St. Petrov (Zeitschrift Наша родина, 1976, H. 9, S. 20) anbelangt, „die griechische Abschrift eines 'Polyélaios der Bulgarin'“ in einer Handschrift aus dem Rila-Kloster, Nr. 6/19 (18. Jh.), entdeckt zu haben, so beruht das auf einem Mißverständnis, da es sich um eine Abschrift des Gesanges II,2 (vgl. darüber auch oben) handelt, der Joan Kukuzel zugeschrieben wird (vgl. Кр. Станчев, Ел. Тончева, a. a. O.).

Hier seien noch die sechs Handschriften erwähnt, die mit dem Rila-Kloster bzw. mit dem Vertreter der Rilaer Gesangschule Joasaph Rilski verknüpft sind.[5] Es sind die folgenden:

*Nr. 297/Xenophon 132,* zwischen 1800—1810 verfaßt, auf den Folien 32b—33b: „Auslegung von Kýrios Joasaph Rilski“ (von drei Gesängen aus der Liturgie Basileios des Großen, Stimme II.). Joasaphs Autorschaft glaubt Stathis auch in den Auslegungen auf den Folien 1a—2b und 35b erblicken zu dürfen. Eine Photographie von Folium 32b. mit der Überschrift, die den Namen von Joasaph Rilski enthält, ist auf Seite 73 abgebildet.

*Nr. 307/Xenophon 142,* etwa 1800 verfaßt, ein Doxastarion (von Peter aus der Pelopones), III—238—2 Folien, 17,5×11,8 cm, je 11 Doppelzeilen auf einer Seite. Auf Folium A(I)a steht folgende Notiz: ***'Εκ τῶν τοῦ 'Ησαΐου Φιλιππίδου*** // ***(I)817*** // ***ἐν Ρίλλῃ.***

*Nr. 310/Xenophon 145,* etwa 1800 verfaßt, einige der Kompositionen und Auslegungen (Exegesen) sind kirchenslavisch (vgl. die Photographie auf S. 96), und zwar auf den Folien 39b—55b .149 Folien, 16,5×11,6 cm. Auf den Folien 17a—35b sind die Auslegungen der Gesänge von Joasaph Rilski. Zwischen Folium 35 und Folium 36 hat es weitere elf oder zwölf Folien gegeben, die „vermutlich weitere Auslegungen von Joasaph Rilski enthielten“ (Bd. II, S. 94). Eine Photographie von Folium 17b mit einer Überschrift, die den Namen von Joasaph Rilski enthält, befindet sich auf S. 95. Nach Gr. Stathis ist die Handschrift „vermutlich in Rila um 1800 verfaßt“ (S. 98).

*317/Xenophon 152,* Ende des 38. Jh., „vermutlich in Rila“ verfaßt (Bd. II, S. 110). Anixandarion, 104 Folien, 16,5×11,1 cm, manche der Gesänge haben slavische Texte (vgl. Folium 94a ff.). Auf Folium 1a steht folgende Notiz: ***'Εκ τῶν τοῦ 'Ησαΐου Φιλιππίδου*** // **1817** ***ἐν Ρίλλῃ*** (vgl. oben, Nr. 307/Xen. 142, Folium Ia).

*332/Xenophon 170,* Ende des 18.—Anfang des 19. Jh., Anthologion, 70 Folien 17×12 cm. Einige der Gesänge haben slavische Texte (Folium 38a und 50a). Der Gesang auf Folium 1a ist „vermutlich eine Auslegung von Joasaph Rilski“ (Bd. II, S. 132).

[5] Über Joasaph Rilski und die Handschriften, die mit seinem Namen verbunden sind und in der vorliegenden Arbeit erwähnt werden, s. Gr. Stathis. Ioasaph Riliotes et ses „exégéseis“ à certaines compositions byzantines. Balkan Studies 17, 1. Thessaloniki, 1976, p. p. 131—142 (es ist die Veröffentlichung eines Vortrages, den Gr. Stathis auf der internationalen Konferenz „Die slavischen Kulturen und die Balkanhalbinsel“ in Warna im September 1975 gehalten hat.

Nach den Worten Stathis' muß der Schreiber slavisch gekonnt haben, und die Handschrift „wurde vermutlich in Rila verfaßt, ebenso wie die Handschrift von Xenophon Nr. 145" (Kat. Nr. 310 — K. S., Bd. II, S. 133).

*649/Dionysaion 576,* aus dem Jahre 1816, Anthologion, VII—219 — 6 Folien, 17,1× 11,9 cm. Einige der Gesänge haben slavische Texte. Auf den Folien 199b—200a Auslegungen von Hieromonachos Joasaph (Rilski). Diese Handschrift ist nach den Worten Stathis' „den Handschriften aus dem Kloster Xenophon Nr. 132, 142, 145 und 152, die aus dem Rila-Kloster stammen, sehr ähnlich. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Schreiber Joasaph Rilski war" (Bd. II, S. 727).

Neben den Gesängen mit slavischem Text, auf die im Zusammenhang mit den obigen Handschriften hingewiesen wurde, könnten wir noch Nr. 169/Dohiar 341, Nr. 440/Panteleimon 971 u. a. erwähnen. In der Handschrift Nr. 563/St. Simon-Petrus 13, aus der zweiten Hälfte des 19. Jh., ist der ganze Text rumänisch mit (gräzisierter) kyrillischer Schrift — vgl. die Photographie auf S. 569. Auch viele andere Materialien in den ersten zwei Bänden verdienen die Aufmerksamkeit der bulgarischen Forscher, in diesem Rahmen ist es uns jedoch nicht möglich, sie alle eingehend zu erörtern, es würde die Aufgabe, die wir uns anfangs gestellt haben, weit überschreiten.

* * *

Das aus der „Beschreibung" von uns exzerpierte Material ist für die Geschichte der bulgarischen Musikkultur von unmittelbarem Interesse und zeigt, welche Reichtümer diese kaum bekannten und grösstenteils unerforschten Handschriften in sich bergen. Außerdem verdeutlicht dieses Material, wie erschöpfend und präzise Gr. Stathis seine „Beschreibung" angefertigt hat. Abschließend sei noch hervorgehoben, daß wie es mit einem bedeutenden Werk der Byzantinologie zu tun haben, mit einem Werk, das gründlich erforscht werden muß, wenn man seinen ganzen Wert erfassen will. Mit der Veröffentlichung aller sieben Bände der „Beschreibung" wird Prof. Grigorios Stathis der Wissenschaft ein neues und äußerst interessantes Material von riesigem Umfang in vorbildlicher Bearbeitung zugänglich machen. Es ist ein Werk, dessen Wert mit der Zeit immer mehr zunehmen wird, ein Werk, das seine Bedeutung nie einbüßen wird.

*Димитър Кенанов (В. Търново, България)*

## ТРУД ЗА ТЪРНОВСКИЯ ВЛАДЕТЕЛ ЦАР ИВАН АЛЕКСАНДЪР

Константин Мечев. *Покровител на книжнината.* Очерк за цар Иван Александър. София, Народна просвета, 1977.

Напоследък справедливо зачестиха научните дирения за Търновската книжовна школа, която дава тласък за качествено ново развитие на южнославянската, румънската и староруската литература през XIV—XV век. Изтъкват се заслугите на последния търновски патриарх Евтимий — под негово ръководство край достолепните възвишения на Царевград и Света гора се изгражда международен средновековен университет[1]. Идеята за културнообразователна реформа се подсказва не толкова от манастирските средища на Атон, а най-вече от потребностите на феодалната идеология след премахването на византийското владичество[2]. Въпреки че от XIII век оцеляват малко на брой паметници, несъмнено династията на Асеневци всеотдайно подкрепя културното строителство.

В историко-литературния очерк на ст. н. с. Константин Мечев на много места се доказва идейно-политическата родственост на Иван Александър (1331—1371) с Иван Асен II (1218—1241), взаимното

[1] Вж.: П. Русев. Школата на Евтимий Търновски в манастира „Св. Троица". сб. Търновска книжовна школа. 1371—1971. Международен симпозиум, Велико Търново, 11—14 октомври 1971 г., С., 1974.

[2] За обновяването на книжнината по това време срв. Ем. Георгиев. Литературата на Втората българска държава. Част 1. Литературата на XIII век. С., БАН, 1977, с. 130.