

*Vesna Peno*

## VON DER SYNOPTISCHEN ZUR ANALYTISCHEN NEUMATISCHEN NOTATION AM BEISPIEL DES *STICHERONS* VON GERMANOS NEON PATRON

**Abstrakt:** Die Abwesenheit eines einheitlichen Schlüssels in der Dechiffrierung der sogenannten "alten" neumatischen Intonation (vor der letzten Reform anfangs des neunzehnten Jahrhunderts) ist in erster Linie durch ihre Natur selbst bedingt.

Die immanenten Eigenschaften der neumatischen Schrift sind in der Arbeit durch einen Vergleich der stenographischen Schriften der ausgewählten Sticherons Germanos Neon Patrons (Handschrift EBE 975, 18. Jahrhundert), der "analytischen" Transkription derselben verfasst, durch CHOURMOUSIOS CHARTOPH YLAX (Handschrift EBE MnT 747-750) und der Interpretation der zeitgenössischen Kirchensänger, die die Chourmousios melismatische Schrift zusätzlich melodisch verziert haben, dargestellt.

**Schlüsselworte:** Kirchenmusik, melodische Formel, neumatische Notation, analytische Notation, großen Zeichen, Interpretation, Transkription, Sticheron, Psaltai.

Die Deutung der neumatischen Notation in den verschiedenen Entwicklungsphasen ihrer jahrhundertelangen Existenz ist gewiss das zentrale Problem, welches seit einigen Jahrzehnten die Wissenschaftler beschäftigt. Das Fehlen bzw. die Nichtexistenz eines universalen Schlüssels für die Dekodierung der sog. "alten" neumatischen Schrift (vor der letzten Reform, Anfang des 19. Jahrhunderts), hat eine Reihe von Gründen. Einer der entscheidenden Gründe liegt in der Natur dieser Notation selbst, in ihren immanenten Eigenschaften.

Es ist wichtig, zu erwähnen, dass die spezifische Umkehr der Musik des Abendlandes nach der Einführung des linearen Systems durch Guido von Arezzo erfolgte, in dem ein Notenzeichen einem Ton entsprach. Mit der immer stärkeren Tendenz, die Elemente des musikalischen Verlaufes präziser – analytisch aufzuzeichnen (vor allem im Sinne der Bezeichnung der Tonhöhen und der rhythmischen Einheiten), entfernte sich die westliche musikalische Notation immer mehr von den zwar unterschiedlichen, im Grunde aber verwandten – stenografischen "östlichen" Notensystemen.<sup>1</sup>

Die wesentliche Unterscheidung liegt darin, dass die Aufzeichnung in den östlichen Notationen entweder die Vorschriften und Umstände der

---

<sup>1</sup> Kurt Saks, *Muzika starog sveta*, Beograd 1980, 151.

Ausführung ohne Skizzierung des exakten musikalischen Verlaufes voraussetzt, oder jedoch einen Entwurf darstellt, welcher durch mehr oder weniger freie Interpretationen des Ausführenden ergänzt wird<sup>2</sup>, wie dies mit den neumatischen Notenschriften der Fall ist.<sup>3</sup> Wodurch aber ist die neumatische Notation stenografisch, und blieb sie nach der letzten Reform, welche von Chrysanthos, Gregorios und Chourmouzos, zweifelsohne unter Einfluss des theoretischen Systems der westlichen Musik, immer noch stenografisch oder synoptisch? Wir werden versuchen, eine Antwort auf diese Fragen aufgrund der Analyse der ausgewählten Beispiele aus dem *Sticheron* des Germanos, des Bischofs von Nea Patras, aus der handschriftlichen Tradition des 18. und 19. Jahrhunderts, also mit der altbyzantinischen, bzw. analytischen neumatischen Notation zu geben.

Mehrere Jahrzehnte existierten in der Wissenschaft vollkommen widersprüchliche Meinungen bezüglich der Deutung der neumatischen Notation aus den Handschriften der byzantinischen und nachbyzantinischen Epoche. Diese Divergenz war in erster Linie die Folge von diametral unterschiedlichen Zugängen bezüglich ihrer Entwicklung. In der Anordnung der Entwicklungsstufen der neumatischen Schrift ging man einerseits aufsteigend von den alten bis zu den neuen Formen aus, beginnend mit dem 11. Jahrhundert, andererseits nahm man die reformierte, analytische Notation von Chrysanthos aus dem 19. Jahrhundert als Ausgangspunkt, um retrograd alle früheren Phasen zu erklären.

Auf dem 16. Internationalen Kongress der Byzantinistik, welcher 1981 in Wien abgehalten wurde, war unter anderem das Thema *Byzantinische Musik im Zeitabschnitt von 1453–1832 als Quelle für die Theorie und Praxis der Tradition vor 1453* behandelt worden. Hier wurde eine grundsätzliche Übereinstimmung darüber erreicht, dass die Notation vor der offiziellen Reform durch die ‘Drei Lehrer’ 1814 stenografisch gewesen ist.<sup>4</sup> Dennoch sind, in Ermangelung systematisch-analytischer Studien des reichen handschriftlichen Erbes der östlichen orthodoxen Gesangsüberlieferung, noch immer die Schlüsselprobleme aktuell, welche entweder daraus abgeleitet werden, oder mit der Deutung der neumatischen

---

<sup>2</sup> Cf. Tijana Popović-Mladenović, *Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka (Musical Writing and the Awareness of Musical Language with Special Consideration of Avant-garde Music in the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century*, Clio, Beograd 1996, 33.

<sup>3</sup> Der Begriff Improvisation ist nicht ganz adäquat der Interpretation des Sängers, der nach dem neumatischen Text singt. Mehr über dieses Problem wird weiter unten diskutiert.

<sup>4</sup> Γρηγόριος Θ. Στάθη, *Συμπόσιον περί Βυζαντινῆς Μουσικῆς, Θεολογία, τόμ. ΜΓ'*, τεύχος 3, Ἀθήναι 1982, 749–763.

Schrift sowohl der byzantinischen als auch der postbyzantinischen Epoche in Verbindung stehen.

Die Argumente, welche, wie bekannt, die griechischen Forscher zur Verteidigung des stenographischen Charakters der alten Methode erwähnt haben, wurden mit existierenden Definitionen des Grundparameters in der Kirchenmusik – der melodischen Formel – in Verbindung gebracht, weiters mit der Auffassung der drei Phasen des Erlernens einer bestimmten Gesangsweise (Melodie, Arie etc.) – Parallage, Metrophonie, Melos, sowie in Zusammenhang mit zahlreichen Zeugnissen der Schreiber des 17. und besonders des 18. Jahrhunderts, welche die sog. „Erklärungen“ und „Analysen“ aufzeichneten. (gr. ἐξήγησις, ἀνάλυσις)<sup>5</sup>.

Die eigentliche Begründung in den angegebenen Argumenten liegt in der Rolle der großen Zeichen – τῶν μεγάλων ὑποστάσεων χειρονομίας. Hier führen die Theoretiker an, dass damit entweder die ganze Melodie oder die rhythmischen Tonwerte stenographisch dargestellt werden bzw. deren spezifischer Ausdruck.

Es ist sicher, dass die melodischen Formeln in der Gesangstradition vor der Reform durch unterschiedliche Kombinationen diastematischer Zeichen gebildet wurden, begleitet von Apona oder großen cheironomischen Hypostaseis. Davon zeugen ganz klar Manouel Doukas Chrysaphes, der sagt, dass die Formel ἡ τῶν σημαδίων ἔνωσις, ἥτις ἀποτελεῖ τὸ μέλος,<sup>6</sup> als auch Chrysanthos von Madytos, welcher, die alte Notation im *Theoretikon* erklärend, anmerkt, dass das Singen der melodischen Formel (=melos) folgendes bedeutet: “τὸ νὰ ψάλλωσι τὸ μεμελισμένον τροπάριον καθὼς ζητοῦσιν αἱ θέσεις τῶν χαρακτήρων μετὰ τῶν ὑποστάσεων”.<sup>7</sup>

Eine weitere charakteristische Stelle in dem *Großen Theoretikon der Musik* spricht sehr klar vom synoptischen Charakter der alten Methode: ἐσύνθετον δὲ καὶ θέσεις χαρακτήρων μουσικῶν, ἵνα συνοπτικῶς γράψωσι τὸ ψαλλόμενον καὶ παραδίδωσι τοῖς μαθηταῖς εὐμεθόδως τὰ ποιήματά των.<sup>8</sup>

Mittelbare Zeugnisse darüber, dass unter dem Prozess des Erlernens eines Gesanges vor der Reform drei gesonderte Phasen zu verstehen sind,

<sup>5</sup> Wegen des immer häufigeren Versuchs, Melodien mit der analytischeren Form der neumatischen Schrift aufzuzeichnen, nennt Gregorios Stathis die Periode von der Mitte des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eine transitorische Phase, die mit der Reform der neumatischen Schrift Anfang des 19. Jahrhunderts beendet wurde.

<sup>6</sup> Μανουὴλ Χρυσάφη, *Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῆ Ψαλτικῆ Τέχνης...*, Φόρμιγγε περίοδος Α' ἔτος β', Ἀθήναι 1903, 4.

<sup>7</sup> Χρυσάνθου, *Μέγα Θεωρητικόν τῆς Μουσικῆς*, XLVI, par. 70.

<sup>8</sup> Ibid. 178, par. 400.

finden wir in den Randbemerkungen zahlreicher Musikhandschriften. Das Anfangsstadium der sog. *Parallage* bedeutete das Singen einer bestimmten Melodie in der Weise, dass die Töne in der angegebenen Reihenfolge miteinander anhand von Mikroformeln auf den Silben von ananes, neanes, nana etc. verbunden wurden. Das Resultat eines solchen Zugangs zur neumatischen Schrift ist die kontinuierliche Auf- und Abwärtsbewegung der Melodie, in Abhängigkeit von den Zeichen, mit denen der Melodieverlauf aufgezeigt wird, aber ohne Intervallsprünge und ohne Möglichkeit, dass derselbe Ton zweimal hintereinander wiederholt wird. Auf höherem Niveau als die *Parallage* ist die *Metraphonie*, bei der ausschließlich diastematisch-neumatische Intervallzeichen verwendet werden (dies bedeutet, dass die großen cheironomischen Zeichen nicht in Betracht gezogen werden). Schließlich ist die dritte und komplizierteste Phase das Singen von *Melos*, des kompletten Inhalts der gegebenen Aufzeichnung, einschließlich der Intervallzeichen sowie der großen cheironomischen Hypostasen.

In dem Bestreben, diese letzte Etappe – die Überwindung des Melos – zu erleichtern, “deuten” zahlreiche Schreiber schon seit der Mitte des 17. Jahrhunderts immer öfter alte Aufzeichnungen und schreiben sie mit einer analytischeren, obgleich immer noch synoptischen neumatischen Schrift auf. Die Tendenz, auch die “versteckten” Melodien aufzuzeichnen, ist durch die Komplexität der Musikarten der Kirchenmusik bzw. durch die Veränderungen in der Melodiestructur verschiedener Gesangsmelodien begründet. Ein solch bedeutsames Ereignis, welches sich in der Gesangspraxis und in der musikalischen Aufzeichnung der zweiten Hälfte des 17. und 18. Jahrhunderts widerspiegelt, war das Komponieren der verzierten kalophonischen sticherarischen Gesangsmelodie durch Chrysaphes den Jüngeren, des Protopsaltes von Konstantinopel und seines Schülers Germanos, des späteren Bischofs von Nea Patras.

Beim Komponieren, oder präziser gesagt, beim Arrangieren des sticherarischen Melos, nahmen sowohl Chrysaphes o Neos als auch Germanos Neon Patron die traditionelle Version des Sticherons als Grundlage, welche Manouel Chrysaphes zugeschrieben wird.<sup>9</sup> Diese beiden weisen in den Kolophonen ihrer Autographa eindeutig darauf hin, dass sie die alten Melodieformeln kalophonisch verändert haben bzw. dass

---

<sup>9</sup> In den Kolophonen der Autographa von Chrysaphes dem Jüngeren steht: “... ἐκ τοῦ παλαιοῦ Στιχηραρίου καὶ ἰδιοχείρου γράμματος τοῦ παλαιοῦ κὺρ Χρυσάφου τοῦ Ἐμμανουὴλ ἐκτονισθεῖσα, ἀλλ’ ἐν καινῷ τινι καλλωπισμῷ καὶ μελιρρυτοφθόγγοις νεοφανέσι θέσει, καθάπερ ταινῶν ἀσματολογεῖται τοῖς μελωδοῦσιν ἐν Κωνσταντινουπόλει...”. Cf. Μανόλης Κ. Χατζηγιακούμης, *Χειρόγραφα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς 1453-1820*, Εθνικὴ Τράπεζα τῆς Ελλάδος 1980, 33-34; Πατριαρχικὴ Βιβλιοθήκη Ἱεροσολύμων, Νέα Συλλογὴ ἀρ. χφ. 4.

sie in das *Sticheron* neue, und für die Sänger gewiss anspruchsvollere Melodielösungen eingebunden haben.

Auch vor diesen beiden oben erwähnten Komponisten konnte man, größtenteils in den Aufzeichnungen entwickelter sticherarischer oder papadikischer Gesangsmelodien, die Erläuterungen bestimmter Formeln finden, welche wahrscheinlich für die Sänger eine besondere Schwierigkeit darstellten.

Die Verzeichnisse mit sog. "schwierigen Formeln", welche die Schreiber zu deuten versuchten bzw. sie analytischer aufzeichneten, können in der handschriftlichen Tradition Ende des 17. sowie im gesamten 18. Jahrhundert gefunden werden, und dies vor allem in Zusammenhang mit sticherarischen Melodien des Germanos Neon Patron.

Ein solches Beispiel des Versuches der Analyse komplexer Formeln finden wir in der Handschrift Nr. 975 der Griechischen Nationalbibliothek, in der der Schreiber diejeniegen Formeln aussonderte, welche er während der Melodieaufzeichnung am Rande analytischer vermerkt hatte. Die Darlegung einiger dieser Formeln in zwei Varianten (a, b) der Aufzeichnung mit spätbyzantinischer Notation und deren Transkription in reformierter neumatischer Schrift, welche Chourmouzios Chartophylax verfasst hat (c), ist in der Tabelle Nr. 1 aufgezeigt. Was auf den ersten Blick auffällt, ist die Länge der gegebenen Formeln, die in der zweiten und dritten Variante der Aufzeichnung progressiv wachsen. Ebenso evident ist die Tatsache, dass der Schreiber der Handschrift Nr. 975 in der „Analyse“ schwieriger Formeln eine größere Zahl von Intervallzeichen als auch rhythmischen Zeichen, wie *Klasma* und *Gorgon*, verwendet hat. Obwohl Anfangs- und Endtöne in allen aufgeführten Formeln in der ersten und zweiten Aufzeichnung nicht übereinstimmen, kann doch zwischen ihnen die Übereinstimmung im Melodieskelett, in der Hauptrichtung, in der sich die Melodie bewegt, sowie in ihrem Ambitus, festgestellt werden. Wenn wir aber zum Vergleich die dritte, jüngste Aufzeichnung von Chourmouzios Chartophylax in Betracht ziehen, gilt eine solche Bemerkung nur teilweise. In den Formeln mit der reformierten Notation wird die ursprüngliche Melodiestructur durch Anwendung zahlreicher vorübergehender Töne verschleiert.

Mit einer minutiösen, aber in einzelnen Fällen tendenziösen Analyse, könnten wir die Schlüsseltöne, die in der ersten synoptischen Niederschrift dargestellt sind, aussondern. Die Frage ist, ob deren Funktion, von der ursprünglichen Aufzeichnung bis zu dieser letzten, dennoch verändert wurde, und in welche Richtung sich diese neu entstandene Veränderung bewegt.

Die Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede zwischen gegebenen Melodien sind in der Transkription bestimmter Formeln im Fünfliniensystem eher wahrzunehmen. In allen vier Beispielen, die in der Tabelle Nr. 2 der Handschrift des Chourmouzos Chartophylax dargestellt werden (als auch im Falle restlicher „schwieriger“ Formeln aus der Handschrift EBE 975), können die Umriss- (Konturen) ursprünglicher Formeln erkannt werden. Es ist jedoch beinahe unmöglich, die gleichen Töne in der vergleichenden Darstellung der drei neumatischen Handschriften mit Präzision zu lokalisieren. Dies ist in den Beispielen Nr. 1 und 2 leichter zu erreichen, wo sich die analytische Aufzeichnung in der Zahl von Tönen von den übrigen zwei synoptischen Varianten der gleichen Formel drastisch unterscheidet. In diesen Beispielen ist auch die Übereinstimmung im charakteristischen Quartensprung am Anfang interessant (nur in Beispiel Nr. 2 fehlt im zweiten Linearsystem dieser Sprung).

In den Beispielen Nr. 3 und 4 in der analytischen Aufzeichnung erkennt man ein dichteres musikalisches Gewebe bzw. den sog. Evolutionstyp im Aufbau der Melodik. Es handelt sich um eine kontinuierliche Melodie, in der die Grenze zwischen Mikroformeln nur im Einklang mit der herausragenderen rhythmisch-metrischen Funktion einzelner Töne festgestellt werden kann. Es scheint, dass durch die Ausfüllung der Räume zwischen den Haupttönen und durch die Wiederholung der Varianten des engen melodischen Kerns – der Formel, der schwebende Eindruck der „versteckten“ Melodie potenziert wird. Auf diese Weise verwirklicht sich in der Tat die spezifische musikalische Dramatik, die ihre Auflösung gerade in der Kadenz erhält.

Durch die Ansicht, dass sich das Wesen der Kalophonie als einer Kompositionstechnik und gleichzeitig die Exegese der „alten Methode“ in den besonderen inneren Ausdehnungen in den Grenzen der „vorgegebenen“ Töne versteckt, (die in der reduziertesten Aufzeichnung dargestellt wurden), wird die Bedeutung des zweiten Teils der am Anfang dieses Beitrags gestellten Frage nicht geschmälert. Es ist auffallend, wieviel Kenntnis dieses Kriteriums uns zur Verfügung gestellt wird, wenn wir die Aufzeichnung in der reformierten Notation der ‘Drei Lehrer’ als getreue Transkription der in den alten Formen neumatischer Schrift überlieferten Melodien betrachten. Hier begegnen wir dem Bedürfnis der Definition des Verhältnisses zwischen dem gestalterischen Akt des Komponisten und seiner Wahrnehmung in der neumatischen Niederschrift einerseits, und der Gesangsweise bzw. Interpretation des Sängers, der gleichzeitig auch der Schreiber der Melodie ist.

Bevor wir auf das konkrete Beispiel kommen, in dem das erwähnte Verhältnis deutlich wird, ist es wichtig, zu betonen, dass Chourmouzos Chartophylax Gesangslehrer in der Patriarchatsschule von Konstantinopel

war, welche unmittelbar nach der Anerkennung der Reform gegründet wurde. Er wurde wegen seiner hingebungsvollen Arbeit an der "Übersetzung" aller bedeutsamen Sammlungen traditioneller Melodien als jener Mann angesehen, der sich für den Erfolg der Reform am meisten verdient gemacht hatte. Die große Gesangserfahrung des Chourmouzios stand im Einklang mit seiner hervorragenden Kenntnis der alten Notation. Dies sind gewiss wichtige Vorbedingungen, die wir im Auge behalten müssen, wenn wir über seine Transkriptionen sprechen wollen. Leider ist, außer den üblichen Kolophonen, in denen es heißt, dass die gegebenen Melodien der "alten Methode" durch die Anwendung der "neuen Methode" übersetzt oder "erklärt" sind, uns nicht bekannt, welche konkreten schriftlichen Quellen er in seinen Transkriptionen benützte. Wenn konkret vom Sticheron des Germanos Neon Patron die Rede ist, soll hervorgehoben werden, dass diese musikalische Sammlung eine bedeutsame Position in der handschriftlichen Tradition des 18. Jahrhunderts hatte.

Auf Grund der detaillierten Durchsicht der elf Aufzeichnungen des Sticherons des Germanos, die in der Griechischen Nationalbibliothek aufbewahrt werden, deren Entstehungszeit sich vom Anfang bis zum Ende des 18. Jahrhunderts erstreckt, konnten wir aufgrund einer größeren Zahl von Melodiemustern feststellen, dass der Melodieverlauf einheitlich ist, Unterschiede jedoch existieren, die in der Verwendung von roten Zeichen evident sind. Diese natürliche und erwartete Erscheinung betonen wir deshalb, weil wir die Tatsache unterstreichen wollen, dass wir nicht absolut zuverlässig wissen können, welche alte Aufzeichnung mit der Transkription von Chourmouzios direkt in Verbindung gebracht werden kann. Schließlich ist es beinahe unmöglich festzustellen, wieviel Freiheit Chourmouzios bei der Deutung der alten Methode seiner Gesangserfahrung überließ (seinem Stil oder Yfos). Dass diese aber in jeder Deutung der Niederschriften einbezogen ist, zeugt folgendes Beispiel.

Im Beispiel Nr.1 im Rahmen der Tabelle Nr.3 ist das Sticheron *Τοῖς ἐν σκοτί ἀμαρτιμάτων* in synoptischer Niederschrift aus der Handschrift 975 dargestellt. Im Beispiel Nr. 2 ist die zweifache Transkription der analytischen neumatischen Aufzeichnung dieses Sticherons beigefügt. In dem Hauptstück im Fünfliensystem ist die Grundtranskription oder Metrophonie des neumatischen Textes aus der Handschrift des Autographon von Chourmouzios Chartophylax dargelegt, in dem oberen System ist das Melos oder die Interpretation derselben neumatischen Aufzeichnung durch die bekannten Psaltai und Chorleiter Athens, Ioannes Arvanites und Likourgos Angelopoulos aufgezeichnet.

Das Erfordernis der Vereinfachung der Notation hat zu der grundlegenden Reform geführt, das Hauptprinzip war das gleiche, von

dem auch Guido von Arezzo ausgegangen war: Ein Zeichen – Ein Ton. Dennoch hatten die drei Reformatoren nicht das Ziel – und es wäre ihnen auch nicht gelungen – ein neumatisches System zu schaffen, welches dem Sänger die Möglichkeit nähme, bei der Interpretation der Niederschrift den ursprünglichen gestalterischen Impuls zu fühlen, der ihn dem Komponisten annähert.

Die Chourmouzos-„Analyse“ des Sticherons des Germanos im konkreten Beispiel ist trotz ihrer „analytischen Eigenschaft“ eine Aufzeichnung, von der die Sänger ausgingen, welche sie größtenteils beachteten aber auch darauf aufbauten. Während der Aufführung der einstimmigen Melodie gingen sie bei der Interpretation oder Verzierung desselben neumatischen Textes sogar zeitweilig auseinander, jeder nach seinem Gefühl und seinen Gewohnheiten.

Die Grenze zwischen dem Singen *nach der Aufzeichnung* (so wie es die Neumen verlangen) und dem Singen *aufgrund der Aufzeichnung* (was auch die nicht aufgezeichnete symbolische Schicht der Niederschrift einschließt) ist sehr flexibel. Diese Erscheinung ist für jede Form künstlerischen Ausdrucks charakteristisch, die ihre Identität auf der mündlichen Überlieferung aufbaut. Die Aufzeichnung hat daher eine sekundäre Rolle im Bezug auf die lebendige Praxis.

Die Bedeutung der Lehrer (griech. *daskaloi*), wovon in den Marginalien der Handschriften zahlreiche Sänger vor der Reform bezeugt sind, ist auch nach der Abschaffung komplexer und „mysteriöser“ cheironomischer Zeichen und *Aphona*, als auch nach der Einführung von einsilbigen Benennungen der Töne der Oktave (Solmisationssilben), mit denen die ehemaligen ersten zwei Phasen in der Bewältigung der Gesangsmelodie (Parallage und *Metrophonie*) auf eine herabgesetzt wurden, nicht verschwunden.

Die Bestätigung dafür finden wir in der aktuellen Gesangspädagogik, wo es dem Anfänger trotz des vereinfachten neumatischen Systems und der vorgegebenen theoretischen Vorschriften ohne Hilfe des Lehrers unmöglich ist, sogar das einfachste neumatische Beispiel zu bewältigen. Jeder Sänger ahmt den Gesangsstil seines Lehrers nach bzw. dessen Interpretation der anscheinend eindeutigen neumatischen Aufzeichnung. Durch die Vervollkommnung seiner eigenen Gesangkunst verselbstständigt er sich vor allem in der Auswahl der Mikroanalysen, die ihm die Neumen an sich erlauben.

Die reformierte analytische Notation von Chrysanthos ist also ein System „imperativer“ Symbole, welches zweifache Bedeutung hat. Einerseits setzt es die *festgeschriebenen* Regeln voraus, mit denen die Beständigkeit der Gesangstradition gesichert ist und somit bestimmt



wird, wie die Kirchenmelodie sein soll, und andererseits stellt es eine Ansammlung nicht aufgezeichneter “stenographischer” Regeln dar, die der Sänger durch die mündliche Überlieferung erwirbt und die seine Interpretation dem sog. Yfos annähert oder entfernt.

Die “hinzugefügten” Töne in der Interpretation des Sticherons *Τολζ ἐν σκοτί ἀμαρτιμάτων*, die mit der neuen analytischen neumatischen Methode aufgezeichnet wurden, sind ohne Zweifel eigentümliche Kalopismoι.

Zukünftige Forschungen sollen zeigen, ob auch unter den “Interpretationen” des traditionellen sticherarischen Melos von Chrysanthos bzw. Germanos in ihrer Entstehungszeit nur die “hinzugefügten” Töne verstanden wurden, gerade so wie sie der Schreiber der Handschrift 975 in den Analysen schwieriger Formeln aufzeichnet, bzw. so wie sie die zeitgenössischen (modernen) Sänger der sehr melismatischen Aufzeichnung von Chourmouzos hinzufügen.

Tabelle Nr. 1

Beisp. Nr. 1 'H Μεταμορφώσεως τοῦ Κυρίου, Τῆς θεοσητός σου ἤχ. πλ. Α'  $\frac{\pi}{\lambda} \frac{\alpha}{\beta}$

1a.  $\frac{\pi}{\lambda} \frac{\alpha}{\beta}$   
κα λον ε ςiv

1b.  $\frac{\pi}{\lambda} \frac{\alpha}{\beta}$   
κα λο ον ε κα λον ε ςiv

1c.  $\frac{\pi}{\lambda} \frac{\alpha}{\beta}$   
κα λο ον ε ςi iv

Beisp. Nr. 2 Κυριακῆ 'Εσπέρας τῆς 'Αγ. Πεντηκοστῆς, Νῦν εἰς σημεῖον ἤχ. Γ'

2a.  $\frac{\pi}{\lambda} \frac{\alpha}{\beta}$   
πα βι iv

2b.  $\frac{\pi}{\lambda} \frac{\alpha}{\beta}$   
πα βι iv

3c.  $\frac{\pi}{\lambda} \frac{\alpha}{\beta}$   
πα βι iv

Beisp. Nr. 3 Τῆ Τετάρτῃ τῆς Β' ἐβδομάδος, Τῶν θείων Ἀποστόλων ἤχ. Γ'  $\frac{\pi}{\lambda} \frac{\alpha}{\beta}$

3a.  $\frac{\pi}{\lambda} \frac{\alpha}{\beta}$   
α πο ςο λων κυ ρι

3b.  $\frac{\pi}{\lambda} \frac{\alpha}{\beta}$   
α πο ςο λω ων κυ ρι

3c.  $\frac{\pi}{\lambda} \frac{\alpha}{\beta}$   
α πο ςο λω ων κυ ρι ε

Beisp. Nr. 4 Τὰ Ἁγ. Θεοφάνεια, Δεῦτε μιμησώμεθα ἦχ. Δ'

4a. 
  
το πν ευ μα κα ηηρ χε ζω

4b. 
  
το ηνευ μα κα τηρ χε α τηρ χε ζω

4c. 
  
το πνευ μα κα ηηρ χε ζω

Beisp. Nr. 5 Ἡ ἐν τῷ Ἐἰσοδος τῆς Ὑπερ. Θεοτόκου, Ἐπελαμψεν ἡμέρα ἦχ. πλ. Α' λ' ς

5a. 
  
και χε

5b. 
  
και αι χαι αι

5c. 
  
και αι χαι αι η εις η

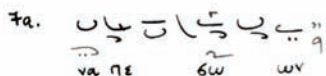
Beisp. Nr. 6 Ἡ Μετάστασις τοῦ Ἁγ. Ἰωάννου, Ὡς τῶν ἀπορήτων ἦχ. Α ς

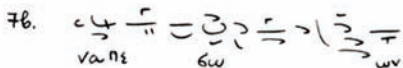
6a. 
  
ε εκ δε δε βων ε χθρων

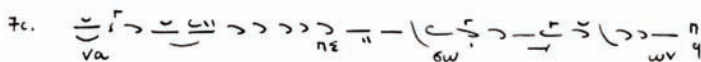
6b. 
  
δε δε βω ων ε εχ θρω ζω ω ων

6c. 
  
δι δε βω ζω ων ε

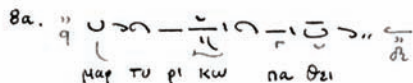
Beisp. Nr. 7 'Η Μετάστασις τοῦ 'Αγ. 'Ιωάννου, Τὸ Φυτὸν τῆς ἀγγελίας ἤχ. Α' ♩

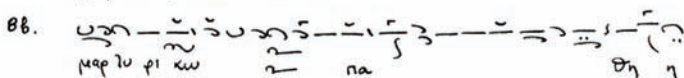
7a.   
να πε σω ων

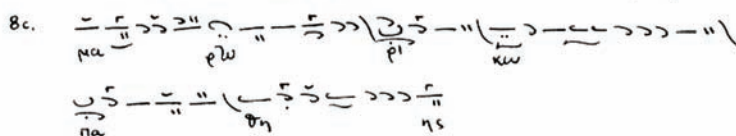
7b.   
να πε σω ων

7c.   
να πε σω ων

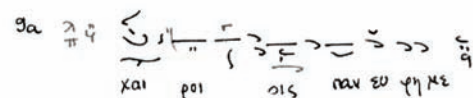
Beisp. Nr. 8 'Αγ. 'Απ. 'Ανανίου, Τὸ σκεῖός τῆς ἐκλογῆς ἤχ. Α' ♩

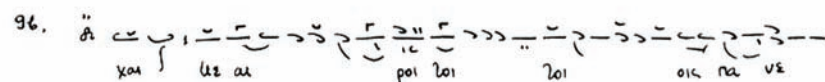
8a.   
μαρ τυ ρι κω πα θει

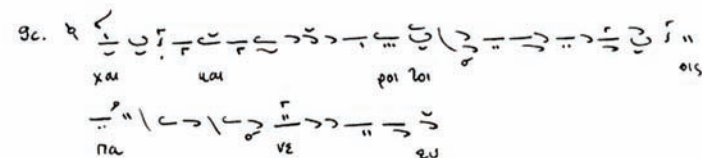
8b.   
μαρ τυ ρι κω πα θει

8c.   
μαρ τυ ρι κω πα θει

Beisp. Nr. 9 'Αγ. Μεγαλομάρτυρος Εὐφημίας, Σήμερον χοροὶ Πατέρων ἤχ. πλ. Α' ♩

9a.   
και ροι οις παν ευ φη με

9b.   
και ροι οις παν ευ φη με

9c.   
και ροι οις παν ευ φη με



Табела Nr. 2

Безуп. Nr. 1 Η Μεγαλοφυλακία του Κεφαίου  
 Της Θεωρίας σου Ή, α, Α'

Безуп. Nr. 2 Κίονα ή Γαβίρας της Αγ. Πετροπολις  
 Νίς-ε, ομπίου Ή, Γ'

Безуп. Nr. 3 Η Μαρίονας του Άγ. Ταδίου  
 Τό φουό της εφείας Ή, Α'

Безуп. Nr. 4 Άγ. Άγ. Άναστα  
 Τό ουτό της εφείας Ή, Α'



## Tabelle Nr. 3

Beisp. Nr. 2 Τοῖς ἐν σκότει ἀμαρτιμάτων

Τοῖς ἐ ἐν σκό νο τεῖ

α μαρ τη μα ἰω ων

πο ρε εὐ ο με νοις

φω

νε ω νω ως

α νε τει λα ας Χρι

στε



Ιεσους υιου του θεου γεννηθεντος εκ πατρους υαδου του ουρανου και της παρθενου μαριας, ος εγεννηθη εκ του αγιου πνευματος και εκ του υδατος και της σαρκος, ος ην μετ' αυτων οντων, ος ην μετ' αυτων οντων, ος ην μετ' αυτων οντων

ου σου δει ξο ου η

η η

η μι

υε υι υι ι

ι υα βο ω

υω με εν σοι ε υα

στα α ο θε ο θε ο

The image displays a musical score for a hymn, consisting of six systems of staves. Each system contains two staves: a top staff with neumatic notation (dots and lines) and a bottom staff with a standard musical notation (treble clef, key signature of one sharp, and a 4/4 time signature). The lyrics are written in Greek characters below the bottom staff of each system.

System 1: ο υο

System 2: ο υε ο υο χο υε

System 3: ε υο υο ος

System 4: ε λε η

System 5: σο ε λε η σο ου η μας

*Весна Пено*

ОД СТЕНОГРАФСКЕ ДО АНАЛИТИЧКЕ НЕУМСКЕ  
НОТАЦИЈЕ НА ПРИМЕРУ СТИХИРАРА ГЕРМАНА,  
ЕПИСКОПА НОВЕ ПАТРЕ

*(Резиме)*

Тумачење неумске нотације у различитим стадијумима њеног више-вековног постојања, свакако је централни проблем који деценијама уназад заокупља пажњу научника. Непостојање или немогућност постојања јединственог кључа у дешифровању тзв. „старог“ неумског писма (пре последње реформе с почетка 19. века), условљено је већим бројем разлога, од којих је један од пресудних сама природа ове нотације, њена иманентна својства.

Главна особеност „источног“ нотног писма се, генерално гледано, огледа у томе што запис подразумева или правила и околности за извођење, без скицирања егзактног музичког тока, или, пак, нацрт који бива допуњен мање или више слободном интерпретацијом извођача.

Умножавање броја оригиналних композиција и уједно личних интервенција мелода на плану симеографских правила, условили су у другој половини 18. века темељну реформу у којој је главни принцип био онај исти од кога је пошао Гвидо из Арца – један знак један тон. Међутим, тројица константинопољских теоретичара, Хрисант, Хурмузије и Григорије нису имали за циљ, нити им је то могло поћи за руком, све и да су хтели, стварање неумског система који би укинуо могућност појцу да у интерпретацији на основу записа осети првобитни стваралачки импулс сличан оном који поседују композитори. Другим речима, граница између појања *по запису* (како неуме захтевају) и појања *на основу записа* (што укључује и незабележени – симболички слој записа), иако знатно мање него раније, и даље је остала флексибилна.

Важност улоге учитеља (грч. даскала), о којој су на маргинама рукописа сведочили бројни појци пре реформе, није нестала ни након укидања сложених стенографских хирономијских и афоних знакова који су изискивали учење читавих мелодијских образаца напамет. Сваки појац опонаша појачки манир свог учитеља, односно његово тумачење наизглед једнозначног неумског записа. Усавршавањем сопствене појачке вештине он се, условно речено, осамостаљује пре свега у избору микро анализа које му саме неуме дозвољавају.

Реформисана, аналитичка нотација – нови метод, је дакле, систем „императивних“ симбола, који има двоструко значење. Он подразумева *записана* правила са којима се појачкој традицији обезбеђује постојаност, тако што указују на то каква треба да је црквена мелодија, али уједно представља и скуп *незаписаних* – *стенографских* прописа које појац наслеђује усменим предањем и који његову интерпретацију приближавају или удаљавају од ифоса својственог византијском појању.

У раду су анализирани примери стихира Германа, епископа Нове Патре (рукопис из Националне библиотеке Грчке – ЕВЕ бр. 975, 18. век), транскрипција Германовог *Стихирара* коју је сачинио Хурмузије Архивар (рукописи из Националне библиотеке Грчке – ЕВЕ МПТ бр. 747–750, 19. век) и њена савремена појачка реализација у интерпретацији познатих атинских појаца Ликургоса Ангелопулоса и Јаниса Арванидиса.

UDC 783.033.2.01:78.089.6“653”