

GESCHICHTE DER MUSIK IN BEISPIELEN

DREIHUNDERTFÜNFZIG TONSATZE
AUS NEUN JAHRHUNDERTEN

GESAMMELT
MIT QUELLENHINWEISEN VERSEHEN
UND HERAUSGEGEBEN VON

ARNOLD SCHERING



VEB BREITKOPF & HARTEL MUSIKVERLAG
LEIPZIG

Printed in Germany

COPYRIGHT 1931 BY BREITKOPF & HARTEL, LEIPZIG

Lizenz Nr. 472-155/5/57

Gesamtherstellung:

VEB Messe- und Musikaliendruck, Leipzig, III/18/157

INHALT

	Seite
Zur Einführung	V
Die Tonsätze	I

Quellennachweis und Revisionsbemerkungen, Verzeichnis
der Tonsätze nach Komponisten geordnet, Namen- und
Sachregister befinden sich in dem herausnehmbaren Heft
am vorderen Einbanddeckel (»Textteil«)

ZUR EINFÜHRUNG

Eine über bloße Namen und Daten hinausgehende Kenntnis alter Musik wird im allgemeinen seltener angetroffen als eine Kenntnis der Dichtung und bildenden Kunst vergangener Zeitalter. Diese Künste sind in der glücklichen Lage, ihre idealischen Erzeugnisse in unmittelbar ansprechender und in der Regel leicht zugänglicher Form darzubieten, so daß der Suchende nur zuzugreifen braucht, während die Musik ihre Kunstwerke nur dem freigibt, der ihre eigentümliche Zeichensprache zu lesen und zu deuten versteht. Außerdem ist die Übermittlung klingender Musik immer an einen Ausübungsakt geknüpft, für dessen Güte und Verbindlichkeit im Sinne des Schöpfers niemals genaue Bürgschaft übernommen werden kann. Die Schwierigkeit, vom Wesen alter Musik eine wahrhaft lebendige Anschauung zu bekommen, steigert sich mit der Entfernung ihrer Entstehungszeit von der Gegenwart und von je hat das Studium der Musikgeschichte, sofern ihm nicht, wie an Universitäten, ein ausgedehnter Hilfsapparat zur Verfügung stand, unter diesem Mangel an lebendiger Anschauung gelitten.

Gewiß ist im Laufe der letzten drei Jahrzehnte dank des Aufschwungs der Pflege alter Musik und des musikwissenschaftlichen Studiums vieles besser geworden. Man findet bereits Kreise, denen die Musik des 17. Jahrhunderts innerlich nicht mehr fremd ist, die sogar den Mut haben, sich an noch weiter zurückliegende zu wagen. Längst haben die großen internationalen Gesamtausgaben, die „Denkmäler der Tonkunst“ und andere Sammelwerke begonnen, Früchte zu tragen, und die Freude am Ausgraben und „Bearbeiten“ hat heute selbst solche erfaßt, die zu diesem Geschäft mehr guten Willen als Können mitbringen.

Dennoch ist die Möglichkeit, sich gleichmäßig über die großen Leistungen der verschiedenen Zeitalter zu unterrichten, immer noch sehr gering. Vor allem für die vielen Tausende, denen der Zugang zu den großen Sammelwerken aus äußeren und inneren Gründen versperrt und auch die Anschaffung einer Bibliothek verwehrt ist. Der Liebhaber, der Musikfreund, der gewöhnt ist, in seiner „Geschichte der Bildenden Kunst“ sich vor eine Überfülle schönsten Anschauungsmaterials gestellt zu sehen, findet in den Musikgeschichten kein rechtes Seitenstück und muß sich mit mehr oder weniger Proben oder Fragmenten begnügen. Ihm fehlt die Möglichkeit, die Lektüre nach der Anschauung hin zu ergänzen und die kluge Rede der Verfasser von Stil und Kunstanschauung durch unmittelbaren Eindruck aus den Kompositionen selbst fruchtbar zu gestalten. So bleibt nicht selten das Studium und die Erkenntnis des wesentlich Künstlerischen in den Anfängen stecken. Ich denke dabei vor allem an die Studierenden unserer Musikschulen und an die vielen, die sich im Sinne der neuen Musikunterrichtspläne zum Lehrberuf vorbereiten. Wo nicht die Schulorganisation mit großen Mitteln durchgeführt ist, wo also der einzelne in der Hauptsache auf sich selbst angewiesen bleibt, wird es ihm nur unter Mühen und Opfern gelingen, sich an den geschichtlichen Stoff so heranzuarbeiten, daß neben ein schätzbares Buchwissen auch ein bewegliches Wissen um das wesentlich Künstlerische eines Zeitalters, um dessen Stil und seine Meisterindividualitäten tritt.

Hier nun sucht die „Musikgeschichte in Beispielen“ einzugreifen, indem sie in etwas mehr als 350 vollständigen Tonsätzen aus der Zeit zwischen 1000 und 1780 eine Übersicht über hochragende und geschichtlich bedeutsame Leistungen auf nahezu allen Gebieten des musikalischen Schaffens gibt. Name und Anlage sind einer ähnlichen, zuerst 1912 veröffentlichten Sammlung von Hugo Riemann entlehnt, der ich selbst damals Erläuterungen vorausschicken durfte. Den Erfolg verdankte diese Sammlung ihrer Reichhaltigkeit (150 Nummern), der historischen Grundlegung und dem aus Vollerlebung entsprungenen Gedanken, sämtliche Werke — auch die rein vokalen — in Klavierpartitur zu bringen. Sie bedeutete insofern einen Fortschritt über frühere ähnliche Versuche hinaus (Forkel, Kiesewetter, v. Winterfeld, S. Molitor, Ambros-Kade), als sie den kühnen Versuch machte, nicht nur ein einziges Zeitalter, sondern mehr als fünf Jahrhunderte der Musikgeschichte zu umspannen.

Ohne Riemanns verdienstvolle Leistung, die sich über anderthalb Jahrzehnte selbst getragen hat, zu verkleinern, muß gesagt werden, daß sich seine Beispielsammlung heute überlebt hat. Vor allem durch eben jene grundsätzliche Beschränkung des Notenbildes auf zwei Systeme, mit der zwar dem klavierspielenden Laien entgegengekommen, aber zugleich das Wesen eines großen Teils der alten Musik verdunkelt wurde. Denn abgesehen von den zwang- und drangvoll komplizierten Notenbildern, die dabei entstanden, führte der Inhalt dieses musikgeschichtlichen Klavierbuchs zu allerlei sachlichen Unklarheiten und falschen Deutungen, über deren Gefahr ohne Zweifel der Verfasser selbst sich im klaren gewesen ist. Ein zweiter Mangel lag im Fehlen von Quellenangaben. Selbst dem Literaturkundigen war es vielfach unmöglich gemacht, das Original aufzuspüren und sich durch Vergleich zu versichern, in welchem Verhältnis Urbild und modernisierte Wiedergabe stehen. Weder über Tonlage, Schlüssel, Notenwerte, Taktordnung, Textsetzung, Tabulaturbestimmung, noch über andere dem Original als künstlerische Werte anhaftende Eigenheiten fand sich etwas bemerkt. Und da bei der stark ausgeprägten wissenschaftlichen Eigenauffassung Riemanns und bei seinem Grundsatz, jegliche Musik mit allen heute zur Verfügung stehenden Mitteln auf ein höchstes Maß von Leichtverständlichkeit zu bringen, zuweilen entscheidend in die Fassung der historischen Urbilder eingegriffen wurde, so konnte das Buch nur etwas Vorläufiges und auf keinen Fall ein wissenschaftlich brauchbares Quellenbuch werden.

Inzwischen ist der Gedanke einer musikalischen Anthologie auf historischer Grundlage mehrfach aufgegriffen worden¹⁾. Das vorliegende Werk sucht ihn innerhalb eines besonders großen und bisher nicht üblichen Rahmens zu verwirklichen. Es ist vollkommen neu aufgebaut²⁾ und ruht auf eigenen Grundsätzen. Über die Art der Wiedergabe wird unten berichtet. Sie hat sich, soweit das innerhalb der praktischen Grenzen einer solchen Mustersammlung möglich ist, das Ziel gesteckt, die Tonwerke ohne Zusätze und Änderungen so vorzulegen, daß sich ein klarer Eindruck des ursprünglichen Klanggeschehens ergibt. Eine gleichmäßige Zurückführung des Notenbildes auf die uns seit zwei Jahrhunderten geläufige Form war selbstverständlich, obwohl damit äußerlich der Unterschied der Zeitalter ausgelöscht ist und eine Komposition von Dufay scheinbar dasselbe Aussehen gewinnt wie eine von Mozart. Diese Vereinheitlichung ist bedingt durch den Sinn und den Zweck des Buches, auch solche mit unserer musikalischen Vergangenheit bekannt zu machen, die nicht die Möglichkeit haben, sich in den verzweigten Wissensstoff der älteren Musikgeschichte einzuarbeiten. Die Folgen beziehen sich weniger auf das Klingende an sich — denn die Form der Klangzeichen ist nebensächlich, wenn nur Sinn und Bedeutung feststehen — als auf die Art der Ausführung und so manches, was ehemals außerhalb des eigentlich Musikalischen stand, aber mit zum geistigen Dasein eines Musikstücks gehörte. So die verschiedenartige, oft charadenhafte Notierung der Kanons, die Lesung der Cantus firmi unter mehreren Mensurzeichen oder Devisen, die Schlüsselsetzung, das Wesen der Textierung. In diesen Punkten können die Originale in ihrer unmittelbaren, sprechenden Anschaulichkeit ebensowenig ersetzt werden wie in der bildenden Kunst Plastiken und Gemälde durch Photographien, und eine allgemeine Erfahrung lehrt, daß mancher, der von einer modernen Neuausgabe kommend an das ihm vorher unbekannte Original trat, sich oft wie vor eine neue, ganz von vorn zu erobernde Erscheinung gestellt sah.

So bedeutet es demnach eine Tragik aller musikalischen Neuausgaben, soweit sie in ältere Zeit hinabfühlen und nicht reine Faksimileausgaben sind, daß sie von der geistigen Aura, die sich in immer wechselnder Färbung um die Musik der einzelnen Zeitalter legte, einen großen Teil als unausdrückbar beiseite lassen müssen. Und auch das dürfen wir im Gegensatz zur Geschichte der übrigen Künste als hemmend empfinden, daß in dieser älteren und ältesten Musik alle Tonzeichen nur dürftige Symbole eines Sinnlichen sind, dessen eigentliches Wesen selbst nicht nur nicht mit auferweckt wird, sondern vielfach auch nicht vorgestellt werden kann. Der wahre Klangleib der Kompositionen ist in der Niederschrift ebensowenig ausgedrückt wie die Art ihrer originalen Ausführung. Beides muß — zuweilen auf sehr großen Umwegen — anderweitig festgestellt werden. Aber gerade diese Aufgabe, nämlich die stummen Originale in ihrer historischen und klanglichen Eigenart über das unmittelbar Vorgeschriebene hinaus zu ergänzen, sie mit alledem zu beleben, was die einzelnen Zeitalter an Ungeschriebenem und Unbeschreibbarem in Vortrag und Auffassung hinzugebracht

¹⁾ Aus jüngster Zeit stammen Alfred Einsteins „Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte“, 3. Aufl. 1927, und Johannes Wolf's „Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit“, 1926.

²⁾ Mit der ehemaligen Riemannschen Sammlung hat es nur vier Tonsätze gemein (die Nummern 17, 41, 131, 151), jedoch in abweichender, auf das Original zurückgehender Deutung.

haben, — dies ist in jedem einzelnen Falle für den Leser, Sänger und Spieler eine Aufgabe von immer gleichbleibendem Reiz. Und wer wird leugnen, daß gerade aus dieser, Phantasie und Denken gleich befruchtenden Tätigkeit dem Musiker die größten Freuden erwachsen? Daß sie freilich auch Qualen erzeugt und nicht immer zu eindeutigen Ergebnissen führt, weiß vor allem der Musikhistoriker des Mittelalters. Auch im vorliegenden Sammelwerke verbergen sich ungelöste Probleme zu Hauf. Einige davon sind absichtlich ohne Versuch einer Lösung gelassen worden.

Eine „Musikgeschichte in Beispielen“ hat indessen heute den Vorteil, nicht nur mit einer lebhaften Steigerung des Interesses für musikgeschichtliche Fragen überhaupt, sondern auch mit einem nicht unbedeutenden Fortschritt im wirklichen Verständnis für solche Fragen rechnen zu können. So ist denn auch hier der Rahmen beträchtlicher als früher ausgedehnt und vor allem der Musik vor dem Jahre 1500 breiterer Raum gegeben worden. War es freilich unmöglich, auch nur eine einzige Formgattung fortlaufend geschichtlich zu charakterisieren, so ebenso das Bemühen, sämtliche führende Meister ausreichend mit Proben ihrer Kunst zu bedenken. Selbst das Gleichgewicht der Nationen konnte nicht immer eingehalten werden, obwohl ich hoffe, nur wenige historische Erscheinungen von höherer Bedeutung ganz unberücksichtigt gelassen zu haben. Jede Auswahl schließt Werturteile in sich. Ich habe versucht, was bei der grenzenlosen Fülle des Stoffes nicht schwer fiel, nur solche Werke aufzunehmen, bei denen künstlerischer und geschichtlicher Wert sich die Waage halten. Niederdrückend war einzig der Zwang der Beschränkung und des Maßhaltens!

Von historischen Erläuterungen ist abgesehen worden. Sind sie kurz, so werden sie mit Oberflächlichem vermitteln können; sind sie lang, so treten sie in Wettbewerb mit dem, was jede gute Musikgeschichte über den betreffenden Meister und sein Werk zu sagen weiß. Zudem mag es als besonderer Reiz erscheinen, die musik- und kulturgeschichtlichen Fäden selbst aufzudecken, die diese mehr als 350 Werke mehr oder weniger sichtbar unter sich verbinden. Zieht man außerdem die „Geschichte der Musik in Bildern“ heran (herausgegeben von G. Kinsky mit R. Haas und H. Schnoor im Verlage Breitkopf & Härtel), auf die im „Quellennachweis“ fortlaufend hingedeutet ist¹⁾, so wird der Eindruck vom Wesen und Klingen der alten Kunst eine unvergleichliche Steigerung erfahren und sich dem starren Notenbilde Leben und Farbe mitteilen. Denn soweit die Musik bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts in Frage kommt, muß sich der Leser immer bewußt sein, daß die Niederschrift jederzeit nur die unter allen Umständen erklingen sollenden Tonreihen wiedergibt, nicht aber das Wesen ihrer Ausführung. Über diese, über Besetzung, Tonlage, Zahl der Mitwirkenden, Verteilung des Klangstoffes an Spieler und Sänger usw. hat jedes Zeitalter nach Maßgabe seiner Klangphantasie und Aufführungspraxis von Fall zu Fall entschieden. Der Wert des musikalischen Bildmaterials beruht gerade darin, daß es einen Begriff von der überaus variablen Tonphantasie der alten Zeit vermittelt und dazu anregt, die Musik aus der Objektivität ihres unsinnlichen Daseins als Schriftwerk in ein wirkliches Klangerleben fürs Ohr überzuführen. Daß ein zwei- oder dreistimmig notiertes Stück des 13. oder 14. Jahrhunderts nicht nur auf zwei oder drei Spieler angewiesen war, oder daß das 16. Jahrhundert Orchester beschäftigte, für die es nie eine Partitur gegeben hat, wird man aus dem Bildmaterial nicht ohne Staunen entnehmen. Hier eröffnet sich ein noch immer unübersehbares Feld für Renaissanceversuche, und die Notwendigkeit einer „experimentellen Musikgeschichte“, für die ich schon 1913 eintrat³⁾, wird auf lange hinaus bestehen bleiben.

Zum Schluß mag noch eins bemerkt sein. Den Zweck des vorliegenden Buches denke ich mir nicht nur rein pädagogisch. Aus ihm und an ihm soll nicht nur „gelernt“ werden. Vielmehr möchte es gleichzeitig — und dieses Ziel herauszuarbeiten, ist mir selbst hohe Freude an der Arbeit gewesen — durch die Vielseitigkeit seines Inhalts ganz allgemein künstlerisch erfreuen und erbauen und dadurch, daß Seite für Seite auserlesene Geister der letzten Jahrhunderte vom Besten spenden, was sie ihrer Mitwelt in Trauer und Ernst, Scherz und Heiterkeit zu sagen hatten, bezeugen helfen, daß ein einziger voller, unversiegbarer Strom von Musik durch alle Zeiten fließt.

¹⁾ Ein Wort des Dankes gebührt dem Verlage Breitkopf & Härtel, dessen Entgegenkommen es ermöglichte, die geplante Anlage nahezu in vollem Umfange aufrechtzuerhalten.

²⁾ Abgekürzt mit „Mg. i. Bild.“ Weiterhin ist gelegentlich Bezug genommen auf „Die Musik in der Malerei“ (eingeleitet von C. Moreck), G. Hirths Verlag, München; Max Sauerlandt, Die Musik in fünf Jahrhunderten europäischer Malerei (1922); Kathi Meyer, Das Konzert, Stuttgart o. J.

³⁾ Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft XIV, 8. Ich darf hier vielleicht auch auf mein Buch über „Aufführungspraxis alter Musik“ (Leipzig 1931) verweisen.

Eine beträchtliche Zahl der veröffentlichten Werke erscheint an dieser Stelle aus Handschriften und Drucken zum erstenmal. Daneben ist in reichem Maße die Literatur der kritischen Neuausgaben herangezogen worden. Wo Ausgaben aus zweiter Hand Zweifel an der Vollgültigkeit des mitgeteilten Notentextes erregten, hat, soweit es möglich war, eine Überprüfung nach dem Original stattgefunden. Für die Feststellung einzelner Lebensdaten habe ich dankbar die von A. Einstein zusammengetragenen Ergebnisse der neuesten Forschung in der 11. Auflage (1929) des Riemannschen Musiklexikons benutzt.

Zur Wiedergabe der Stücke ist folgendes zu bemerken:

1. Von dem Grundsatz, die Tonwerke einer fast tausendjährigen Vergangenheit unterschiedlos in Klavierpartitur zu bringen und sie damit zu entindividualisieren, ist — wie schon erwähnt — abgesehen worden. Begleitete Lieder, Solostücke, Kammermusik usw. erscheinen vielmehr auch dem Auge als solche. Dagegen ist allerdings nicht nur bei stark besetzten Werken, sondern auch bei solchen, deren Wiedergabe auf zwei Systemen zu Zweifeln keinen Anlaß gibt, eine möglichst dichte Zusammenlegung getrennter Stimmen angestrebt worden. Dies nicht nur aus begreiflichen Gründen der Raumerparnis, sondern auch um des Partiturlesens nicht Kundigen den Gebrauch zu erleichtern. Ein Mittelweg ist dort gewählt, wo Unklarheiten oder überfüllte Notenbilder hätten entstehen können.

2. An Schlüsseln erscheinen fast nur Violin- und Baßschlüssel. Über die Schlüsselsetzung der Originale unterrichtet jedesmal der Quellennachweis. Es bedeuten dort: *V* = Violinschlüssel, *S* = Sopranschlüssel, *Ms* = Mezzosopran-, *A* = Alt-, *T* = Tenor-, *B* = Baß-, *Bt* = Baritonschlüssel. Die Zählung erfolgt von der obersten Stimme an. Wo (nach heute üblicher Art) ein vorgesetzter Violinschlüssel die Tenorlage anzeigen soll, ist er durch einen mit Querstrich versehenen Violinschlüssel  gekennzeichnet. An der originalen Tonlage ist, auch wo Chiavette vorgeschrieben sind, festgehalten worden; nur ausnahmsweise fanden Transpositionen statt.

3. Die Stimmenbezeichnung ist: C. = Cantus, D. = Diskant, S. = Sopran, A. = Alt, T. = Tenor, CT. = Contratenor, B. = Baß. Es bedeutet also C. II: *Ms* soviel wie: die zweite Cantus- (Diskant-, Sopran-)stimme hat im Original den Mezzosopranschlüssel; CT.: *Bt* heißt: Contratenor im Baritonschlüssel. Bei allen Angaben ist auch hier die Reihenfolge der Stimmen von oben nach unten.

4. Für die heute ungebräuchlichen langen Notenwerte der älteren Musik bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts sind entsprechend verkürzte eingesetzt. Über das Wertverhältnis beider und über die originale Taktvorzeichnung gibt in bemerkenswerten Fällen der Quellennachweis Auskunft.

5. Hinsichtlich der Taktordnung habe ich überall dort selbständig eingegriffen, wo der metrische Tatbestand es erforderte. Ich bin dabei den Grundsätzen gefolgt, die ich im Laufe der letzten zehn Jahre wiederholt verfochten habe und von denen ich glaube, daß sie dem Verständnis der alten Musik nur förderlich sein können. Auch hier gestattet eine entsprechende Bemerkung im Quellennachweis jedesmal einen Rückschluß auf das Original.

6. Alle Zusätze des Herausgebers oder andere Abweichungen vom Original sind, soweit sie erheblicherer Natur sind, entweder im Quellennachweis vermerkt oder an Ort und Stelle in Klammer gesetzt. Hierher gehört vor allem die Ausarbeitung des Generalbasses in den Werken nach 1600. Sie rührt durchweg und auch bei den Nummern, die bereits anderwärts mit solcher gedruckt vorlagen, vom Herausgeber her. Sie ist durch kleinere Notentype gekennzeichnet. Damit steht die Möglichkeit offen, die meisten dieser Werke sofort zum Erklingen zu bringen. Abgesehen wurde von einer Belebung der Kompositionen durch dynamische oder andere Vortragszeichen. Wo sie ausnahmsweise (in Klammer) als Zusätze erscheinen, mögen sie als unverbindlich gelten.

7. Die Übersetzungen der fremdsprachigen Texte stammen, wenn nicht anders bemerkt, sämtlich vom Herausgeber und sind, wo es irgend anging, dem gesungenen Original angepaßt worden. Von diesem sind sie durch Kursivdruck abgehoben. Nichtmetrische Übersetzungen und ergänzende Textstrophen stehen im Quellennachweis.

8. Für die Aufeinanderfolge der Stücke war der chronologische Fortgang zwar selbstverständlich, doch ist nicht immer die Jahreszahl des Erscheinens, sondern die Stellung des betreffenden Werkes innerhalb der geschichtlichen Umgebung für die Einreihung maßgebend gewesen. An vielen Stellen ist eine gruppenmäßige Zusammenstellung stilverwandter Werke der zeitlichen Ordnung vorgezogen worden.

Berlin, im Januar 1931.

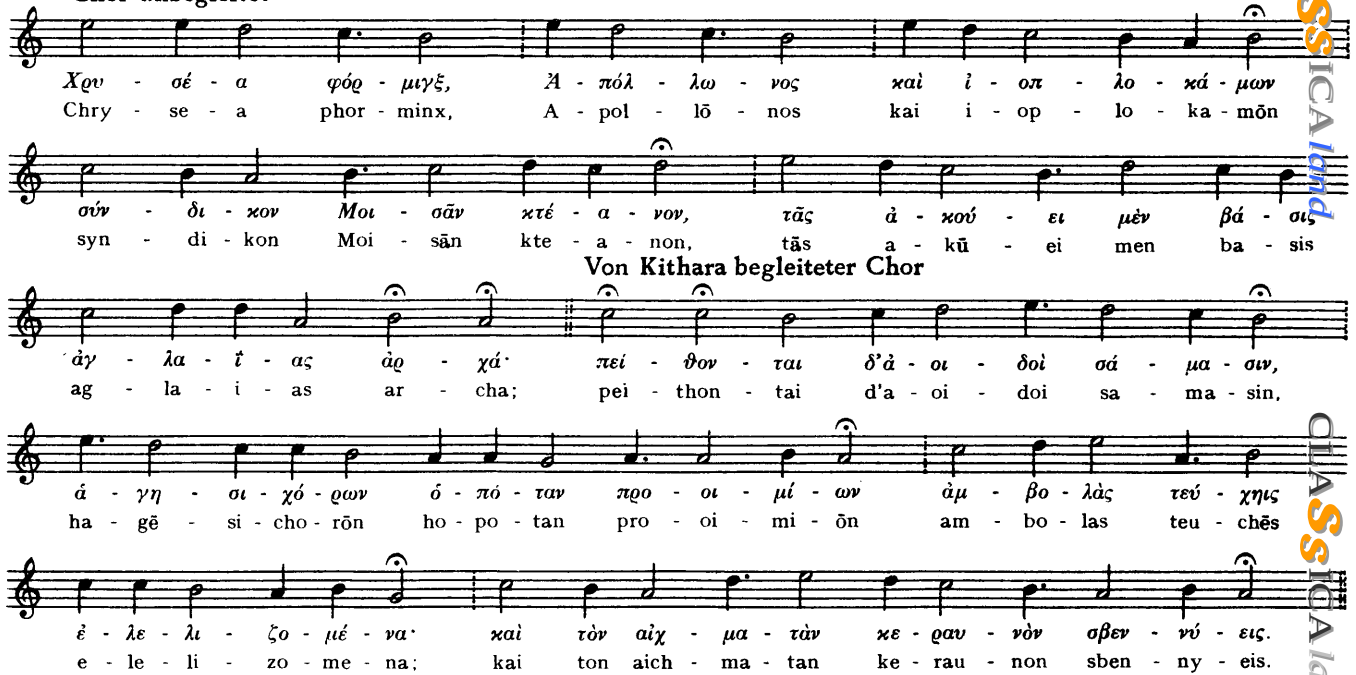
Arnold Schering

Pindar (518-446)

Melodie zur ersten pythischen Ode

I

Chor unbegleitet



Χρυ - σέ - α φόρ - μιγξ, Ἀ - πόλ - λω - νος καὶ ἰ - οπ - λο - κά - μων
 Chry - se - a phor - minx, A - pol - lō - nos kai i - op - lo - ka - mōn
 σύν - δι - κον Μοι - σᾶν κτέ - α - νον, τᾶς ἁ - κού - ει μὲν βά - σις
 syn - di - kon Moi - sãn kte - a - non, tās a - kū - ei men ba - sis
 Von Kithara begleiteter Chor
 ἄγ - λα - ῖ - ας ἄρ - χά· πεί - θον - ται δ' ἄ - οἱ - δοὶ σά - μα - σιν,
 ag - la - i - as ar - cha; pei - thon - tai d' a - oi - doi sa - ma - sin,
 ἁ - γη - σι - χό - ρων ὁ - πό - ταν προ - οἱ - μί - ὦν ἄμ - βο - λὰς τεύ - χησις
 ha - gē - si - cho - rōn ho - po - tan pro - oi - mi - ōn am - bo - las teu - chēs
 ἐ - λε - λι - ζο - μέ - να· καὶ τὸν αἰχ - μα - τὰν κε - ραυ - νὸν σβεν - νύ - εις.
 e - le - li - zo - me - na; kai ton aich - ma - tan ke - rau - non sben - ny - eis.

Hymnus auf Apollon

c. 150 v. Chr.

II



[Κέ - κλυθ', Ἑ - λι - κ]ῶ - να βα - θύ - δεν - δρον αἶ - λά - [χε - τε, Δι - ὅς] ἐ - [ρε -
 Ke - klyth', He - li - kō - na ba - thy - den - dron hai la - che - te, Di - os e - ri -
 βρό - μου - ου θύ - γα - τρες εὐ - ὠ - λε - [νοι]· μό - λε - τε, συν - ὁ - μαι - μον ἱ - να
 bro - mu - u Thy - ga - tres eu - ō - le - noi; mo - le - te, syn - o - mai - mon hi - na
 Φοι - οἱ - βον ᾧ - δα - εἰ - σι μέλ - ψη - τε χρυ - σε - ο - κό - μαν. Ὅς ἁ - νὰ
 Phoi - oi - bon ō - da - ei - si mel - psē - te chry - se - o - ko - man., Hos a - na
 δι - κό - ρυν - βα Παρ - νας - σί - δος τα - ᾶσ - δε πε - τέ - ρας ἔ - δρα - να με - τὰ
 di - ko - ryn - ba Par - nas - si - dos ta - ās - de pe - te - ras he - dra - na me - ta
 κλυ - ται - εἰς Δε - ἐλ - φί - σι - ν Κα - στα - λί - δος ε - οὐ - ὕ - δρου νά - ματ'
 kly - tai - eis De - el - phi - si - in Ka - sta - li - dos e - u - y - dru na - mat'
 ἐ - πι - νίς - σε - ται, Δελ - φὸν ἁ - νὰ προ - ῶ - να μα - αν - τει εἰ - ὄν ἐ - φέ -
 e - pi - nis - se - tai, Del - phon a - na pro - ō - na ma - an - tei ei - on e - phe

πων πά - γον. [Πά - ρα] κλυ - τὰ με - γα - λό - πο - λισ Ἀθ - θίς εὐ - χαι - εἰ - σι,
 pōn pa - gon. Pa - ra kly - ta me - ga - lo - po - lis At - this eu - chai - ei - si,

φε - ρό - πλοι - ο ναί - ου - σα Τρι - τω - ω - νί - δος δά - πε - δον ἄ - θραυσ - τον.
 phe - ro - ploi - o nai - u - sa Tri - tō - ō - ni - dos da - pe - don a - thraus - ton.

Ἀ - γί - οῖς δὲ βω - μοι - οἰ - σιν Ἀ - φαι - στος αἰ - εἰ - θεῖ νε - ὄν μῆ - ρα
 Ha - gi - ois de bō - moi - oi - sin Ha - phai - stos ai - ei - thei ne - ōn mē - ra

τα - ού - ρων. Ὁ - μου - οὔ δὲ νιν Ἀ - ραψ ἀτ - μός ἐς Ὀ - λυμ - πον ἀ - να - κίδ -
 ta - u - rōn. Ho - mu - u de nin A - raps at - mos es O - lym - pon a - na - kid -

να - ται. Λι - γὺ δὲ λω - το - ὅς βρέ - μων ἀ - εἰ - ὁ - λοι - οῖς μέ - λε - σι
 na - tai. Li - gy de lō - to - os bre - mōn a - ei - o - loi - ois me - le - si

ὦ - δα - ἄν κρέ - κει. Χρυ - σέ - α δ' ἁ - δύ - θρους [κί -] θα - ρις ὕμ - νοι - σιν
 ō - da - an kre - kei. Chry - se - a d'ha - dy - thrūs ki - tha - ris hym - noi - sin

ἀ - να - μέλ - πε - ται. Ὁ δὲ [θε -] ω - ρων πρό - πας ἔσ - μός Ἀθ - θί - δα λαχ - [ὦν
 a - na - mel - pe - tai. Ho de the - ō - rōn pro - pas hes - mos At - thi - da lach - ōn

τὸν κι - θα - ρί -] σει κλυ - τὸν παῖ - δα με - γά - λου [Δι - ὅς, ὃς αἶ - σι - μα πα
 ton ki - tha - ri - sei Kly - ton pai - da me - ga - lu Di - os, hos ai - si - ma pa

ἀ - κρο - νι - φῆ τὸν - δε πά - γον ἀαμ - [βρό - των ἐκ μυ - χῶν] πᾶ - σι θνα - το
 a - kro - ni - phē ton - de pa - gon aam - bro - tōn ek my - chōn pa - si thna - to

οἷς προ - φαί - νεις, [σὲ κε - λα - δῆ - σο - μεν,] τρί - πο - δα μαν - τει - εἰ - ὄν ὥς
 ois pro - phai - neis, se ke - la - dē - so - men, tri - po - da man - tei - ei - on hōs

εἰ - εἰ - [λες ἐχ - θρὸς ὃν ἐ -] φρού - ον - ρει - εἰ δρᾶ - κων ὃ - τε τε - [οἱ - σι
 hei - ei - les ech - thros hon e - phru - u - rei - ei dra - kōn ho - te te - oi - si

βέ - λε - σιν ἔ - τρ[η] - η - σας αἰ - ὁ - λον ἑ - λικ - τὰν [φυ ἄν, ἔσθ' ὁ θῆρ
 be - le - sin e - trē - ē - sas ai - o - lon he - lik - tan phy - an, esth' ho thē

συχ - νὰ συ - ν] - ρίγ - μαθ' ἰ - ι - εἰς ἀ - θῶ - π[ευθ' ἀ - πέπ - νευσ' ὃ - μως
 sych - na sy - y - rig - math' hi - i - eis a - thō - peuth' a - pep - neus' ho - mōs

Mesomedes (c. 150 n. Chr.)

Hymnus auf die Muse

III

Ἀ - εἰ - δε μου - σά μοι φί - λη, μόλ - πης δ' ἐ - μῆς κατ - άρ - χου· αὐ - ρη δε σών
 A - ei - de mu - sa moi phi - lē, mol - pēs d' e - mēs kat - ar - chu; au - rē de sōn
 ἀπ' ἀλ - σέ - ων ἐ - μάς — φρε - νας δο - νεί - τω. Καλ - λι - ό - πει - α σο - φα
 ap' al - se - ōn e - mas — phre - nas do - nei - tō. Kal - li - o - pei - a so - pha
 μου - σών προ - κα - θα - γέ - τι τερπ - νών και σο - φέ μου - στο - δό - τα,
 Mu - sōn pro - ka - tha - ge - ti terp - nōn kai so - phe my - sto - do - ta,
 Λα - τούς γό - νε, Δή - λι - ε Παι - άν, εὐ - με - νεῖς πάρ - εσ - τέ μοι.
 La - tus go - ne, Dē - li - e Pai - an, eu - me - neis par - es - te moi.

Mesomedes

Hymnus auf den Sonnengott

IV

Χι - ο - νο - βλε - φά - ρου πά - τέρ Ἀ - οὐς ῥο - δό - εσ - σαν ὃς ἄν -
 Chi - o - no - ble - pha - ru pa - ter A - us ro - do - es - san hos an -
 τυ - γα πό - λων πτα - νοῖς ὑπ' ἰχ - νες - σι δι - ὠ - κεις, χρυ - σέαι - σιν ἀ -
 ty - ga pō - lōn pta - nois hyp' ich - nes - si di - ō - keis, chry - seai - sin a -
 γαλ - λό - με - νος κό - μαις, πε - ρὶ νῶ - τον ἀ - πεί - ρι - στον οὐ - ρα - νοῦ
 gal - lo - me - nos ko - mais, pe - ri nō - ton a - pei - ri - ston u - ra - nu
 ἀκ - τῖ - να πο - λύ - στρο - φον ἀμ - πλέ - κων, αἶ - γλας πο - λυ - δερ - κέ - α
 ak - ti - na po - ly - stro - phon am - ple - kōn, ai - glas po - ly - der - ke - a
 πα - γάν πε - ρὶ γαῖ - αν ἅ - πα - σαν ἐ - λίσ - σων· πο - τα - μοὶ δὲ σέ -
 pa - gan pe - ri gai - an ha - pa - san he - lis - sōn; po - ta - moi de se -
 θεν πυ - ρὸς ἀμ - βρό - του τίκ - του - σιν ἐπ - ῆ - ρα - τον ἅ - μέ - ραν. Σοὶ μὲν
 then py - ros am - bro - tu tik - tu - sin ep - ē - ra - ton ha - me - ran. Soi men
 χο - ρὸς εὐ - δι - ος ἄσ - τέ - ρων κατ' Ὀ - λυμ - πον ἄ - ναν - τα χο - ρεύ - ει
 cho - ros eu - di - os as - te - rōn kat' O - lym - pon a - nak - ta cho - reu - ei
 ἄν - ε - τον μέ - λος αἰ - ἐν ἁ - εἰ - δων, Φοι - βη - ἰ - δι τερ - πό - με - νος λύ - ρα.
 an - e - ton me - los ai - en a - ei - dōn, Phoi - bē - i - di ter - po - me - nos ly - ra.

Γλαυ - κα δὲ πά - ροι - θε Σε - λά να χρο - νον ὤ - ρι - ον ἁ - γε - μί -

Glau - ka de pa - roi - the Se - la na chro - non hō - ri - on ha - ge - mi -

νεύ - ει λευ - κῶν ὑ - πό σύρ - μα - σι μό - σχων γά - νυ - ται δέ -

neu - ei leu - kōn hy - po syr - ma - si mo - schōn; ga - ny - tai de te

σοι νό - ος εὐ - με - νῆς πο - λυ - οί - μο - να κόσ - μον ἑ - λίσ - σων.

soi no - os eu - me - nēs po - ly - oi - mo - na kos - mon he - lis - sōn.

Mesomedes

V

Hymnus auf die Göttin der Gerechtigkeit

Νέ - με - σι πτε - ρό - ες - σα βί - ου ῥο - πά, κυ - αν - ὦ - πι θε - ἅ θυ - γα

Ne - me - si pte - ro - es - sa bi - u ro - pa, ky - an - ō - pi the - a thy - ga

τερ Δί - κας, ἅ κοῦ - φα φρυ - άγ - μα - τα θνα - τῶν ἐ - πέ - χεις ἁ - δά - μαν - τ

ter Di - kas, ha ku - pha phry - ag - ma - ta thna - tōn e - pe - cheis a - da - man - t

χα - λι - νῶ; ἐχ - θου - σα δ' ὕ - βριν ὁ - λο - ἄν βρο - τῶν μέ - λα - να φθό - νον ἐκ -

cha - li - nō; ech - thu - sa d'hy - brin o - lo - an bro - tōn me - la - na phthonon ek -

τός ἐ - λαύ - νεις. Ὑ - πό σόν τρο - χόν ἄ - στα - τον ἁ - σι - βῆ χα - ρο - πα με -

tos e - lau - neis. Hy - po son tro - chon a - sta - ton a - sti - bē cha - ro - pa me -

ρό - πων στρέ - φε - ται τύ - χα; λή - θου - σα δὲ παρ πό - दा βαί - νεις, γαν - ρού -

ro - pōn stre - phe - tai ty - cha; lē - thu - sa de par po - da bai - neis, gau - ru -

με - νον αὐ - χέ - να κλί - νεις. Ὑ - πό πῆ - χυν ἁ - εἰ βί - ο - τον με - τρεῖς,

me - non au - che - na kli - neis. Hy - po pē - chyn a - ei bi - o - ton me - treis,

νεύ - εις δ' ὑ - πό κόλ - πον ὄ - φρυν κά - τω ζυ - γόν με - τὰ χεῖ - ρα κρα - τοῦ - σα.

neu - eis d'hy - po kol - pon o - phryn ka - tō zy - gon me - ta chei - ra kra - tu - sa.

Ἥ - λα - θι μά - και - ρα δι - κά - σπο - λε. Νέ - με - σι πτε - ρό - ες - σα β

Hi - la - thi ma - kai - ra di - ka - spo - le. Ne - me - si pte - ro - es - sa b

ου ῥο - πά. Νέ - με - σιν θε - ὄν ἄ - δο - μεν ἀφ - θί - ταν νί - κην τα - νυ

u rho - pa. Ne - me - sin the - on a - do - men aph - thi - tan ni - kēn ta - ny



οί - πτε - ρον όμ - βρί - μαν, νη - μερ - τέ - α και πά - ρε - δρον Δί - καν ἃ τὰν με
 sí - pte - ron om - bri - man, nē - mer - te - a kai pa - re - dron Di - kan ha tan me

γα - λα - νο - ρί - αν βρο - τῶν νε - με - σῶ - σα φέ - ρεις κα - τὰ ταρ - τά - ρου.
 ga - la - no - ri - an bro - tōn ne - me - sō - sa phe - reis ka - ta tar - ta - ru.

Johannes Damaskenos (c. 700-760)

VI

Hymne

zum Weihefeste der Auferstehungskirche

2. Plag.



Ἐγ - και - νί - - - - - ζε - σθε ἁ - δελ - φοί - - - - - , και τὸν πα - λαι - ὄν - - - - -
 Eng - kai *dim.* ni - - - - - ze - sthe a - del - phoi - - - - - , kai ton pa - lai - on *dim.* *acc.*

ἄν - θρω - πον ἁ - πο - θέ - με - νοι ἐν και - νό - τη - τι ζω - ῆς - - - - - πο - λι -
 an - thrō - pon a - po - the - me - noi en kai - no - tē - ti Zō - ēs - - - - - po - li -

τεύ - ε - σθε, πᾶ - σι χα - λι - νὸν ἐ - πι - θέν - τες ἐξ ὧν ὁ θά - να - τος·
 teu - e - sthe, pa - si cha - li - non e - pi - then - tes ex hōn ho tha - na - tos;

πάν - τα τὰ μέ - λη δου - λα - γω - γή - σω - μεν, πᾶ - σαν πο - νη - ρᾶν τοῦ
 pan - ta ta me - lē du - la - gō - gē - sō - men, pa - san po - nē - ran tu

ξύ - λου βρω - σιν μι - σή - - - - - σαν - τες, και δι - ἅ τοῦ - το μό - νον μεμ - νη -
 xy - lu brō - sin mi - sē - - - - - san - tes, kai di - a tu - to mo - non mem - nē -

μέ - νοι τῶν πα - λαι - ὶ - να φύ - γω - - - - - μεν. "Οὐ - τως ἐγ - και - νί - ζε -
 me - noi tōn pa - lai - ōn hi - na phy - gō - - - - - men. Hu - tōs eng - kai - ni - ze -

ται ἄν - θρω - pos· οὗ - τω τι μᾶ - ται ἡ τῶν ἐγ - και - νί - ὦν ἡ - μέ - ρα.
 tai an - thrō - pos; hu - tō ti - ma - tai hē tōn eng - kai - ni - ōn hē - me - ra.

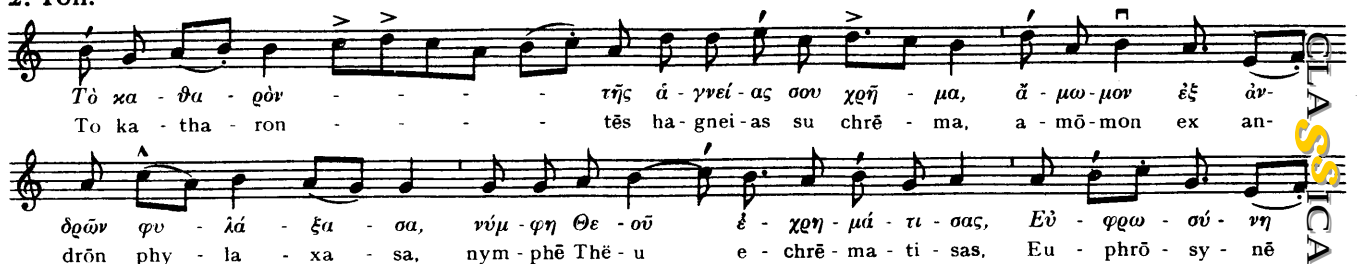
Theodoros Studites (759-826)

VII

Hymne

zum Gedächtnis der Heiligen Euphrosyne

2. Ton.



Τὸ κα - θα - ρὸν - - - - - τῆς ἁ - γνεί - ας σου χοῦ - μα, ἁ - μω - μον ἐξ ἄν -
 To ka - tha - ron - - - - - tēs ha - gnei - as su chrē - ma, a - mō - mon ex an -

δρῶν φυ - λά - ξα - σα, νύμ - φη Θε - οῦ ἐ - χρη - μά - τι - σας, Εὐ - φρω - σύ - νη
 drōn phy - la - xa - sa, nym - phē Thē - u e - chrē - ma - ti - sas, Eu - phrō - sy - nē

παμ - μα - κά - ρι - στε - - - , σώ - μα - τος μὲν κάλ - λος ἀ - σκη - τι - καί
pam - ma - ka - ri - ste - - - , sō - ma - tos men kal - los a - ske - ti - kai

πό - νοις μα - ρά - να - σα, ψυ - χήν δὲ ὡ - ρα - ῖ - - σα - σα, τῇ εὐ - μορ - φί -
po - nois ma - ra - na - sa, psy - chēn de hō - ra - i - - sa - sa, tē eu - mor - phi -

α τῆς χά - ρι - τος· ἐν γὰρ τῷ ἁρ - ρε - νι τὸ θῆ - - λυ σα - φῶς ὑ -
a tēs cha - ri - tos; en gar tō ar - re - ni to thē - - ly sa - phōs hy -

πο - κρύ - ψα - σα, ἔ - λα - θες τοῦ Βε - λί - - αρ τὰ ἐν - ε - δρα, ἀν - γε -
po - kry - psa - sa, e - la - thes tu Be - li - - ar ta en - e - dra, an - ge -

λι - κῶς ἀ - πο - βι - ῶ - σα - σα. Ἀλλ' αἰ - τη - σαι εἰ - ρή - νην τοῖς πό - θω
li - kōs a - po - bi - ō - sa - sa. All' ai - tē - sai ei - rē - nēn tois po - thō

εὐ - φη - μου - σι - σε, ὡς χα - ρὰς ἐπ - ὠ - νυ - με κο - σμο - χαρ - μό - συ - νε.
eu - phē - mu - si - se, hōs cha - ras ep - ō - ny - me ko - smo - char - mo - sy - ne.

Theophanes (759-842)

Hymne

zum Feste der Kreuzerhöhung (Gedächtnis des Heiligen Johannes Chrysostomos)

VIII

2. Ton.

Θεῖ - ος θη - σαν - ρός ἐν γῇ κρυ - πτό - με - νος τοῦ ζω - ο - δό - του ὁ
Thei - os thē - sau - ros en gē kry - pto - me - nos tu zō - o - do - tu ho

σταν - ρός ἐν οὐ - ρα - νοῖς εἰ - δεῖ - κνυ - το βα - σι - λεί εὐ - σε - βεῖ, καὶ νί -
stau - ros en u - ra - nois e - dei - kny - to ba - si - lei eu - se - bei, kai ni -

κας κατ' ἐχ - θρῶν, ὑ - πο - γραμ - μὸς δη - λῶν νο - ε - ρῶς· ὃν γε - γη - θῶς
kas kat' ech - thrōn, hy - po - gram - mos dē - lōn no - e - rōs; hon ge - gē - thōs

πί - στει καὶ φρό - βω, θε - ὁ - θεν ἀ - να - δρα - μὼν - - - - - πρὸς θε - ω -
pi - stei kai pho - bō, the - o - then a - na - dra - mōn - - - - - pros the - ō -

ρί - ας ὑ - ψω - μα σπου - δῇ δὲ τοῦ - των ἐκ γῆς λα - γό - νων ἀν - έ -
ri - as hy - psō - ma spu - dē de tu - tōn ek gēs la - go - nōn an - e -

θο - ρεν, εἰς κόσ - μου λύ - τρον, καὶ σω - τη - ρί - αν τῶν ψυ - χῶν ἡ - μῶν.
tho - ren, eis kos - mu ly - tron, kai sō - tē - ri - an tōn psy - chōn hē - mōn.

Notker Balbulus [?] (c. 840-912)

Antiphon „Media vita“

IX

Me-di-a vi-ta in mor-te su-mus: quem que-ri-mus ad-ju-to
rem-ni-si-te do-mi-ne, qui pro pec-ca-tis no-stris ju-ste i-
ras-ce-ris. In-te-spe-ra-ve-runt pa-tres no-stri,
spe-ra-ve-runt et li-be-ra-sti-e-os. San-cte
De-us! Ad-te cla-ma-ve-runt pa-tres no-stri,
cla-ma-ve-runt et non sunt con-fu-si. San-cte
for-tis! Ne de-spi-ci-as nos in tem-po-re se-ec-
tu-tis, cum de-fe-ce-rit vir-tus no-stra, ne de-re-lin-quas nos.
San-cte et mi-se-ri-cors sal-va-tor, a-ma-rae mor-ti-ne-tra-das nos!

Notker Balbulus

Sequenz „Natus ante saecula“

In Nativitate Domini

X

Dies sanctificatus

Na-tus an-te sae-cu-la De-i fi-li-us in-vi-si-bi-lis in-ter-mi-nus
Per quem fit ma-chi-na coe-li ac ter-rae, ma-ris et in his de-gen-ti-um
{ Per quem di-es et ho-rae la-bant et se-i-te-rum re-ci-pro-cant. } Hic cor-pus
{ Quem an-ge-li in ar-ce po-li vo-ce con-so-na sem-per ca-nunt. }
as-ump-se-rat fra-gi-le, si-ne la-be o-ri-gi-na-lis cri-mi-ni-
de car-ne Ma-ri-ae vir-gi-nis, quo pri-mi pa-ren-tis cul-pam E-vae-qua
la-sci-vi-am ter-ge-ret. Hoc prae-sens di-e-cu-la lo-qui-tur prae-lu-ci-dum

ad au - cta lon - gi - tu - di - ne, quod sol ve - rus ra - di - o su - i lu - mi - nis
 ve - tu - stas mun - di de - pu - le - rit ge - ni - tus te - ne - bras. { Nec nox va - ca -
 Nec gre - gum ma -
 no - vi si - de - ris, lu - ce quod Ma - go - rum o - cu - los ter - ru - it sci - os
 gi - stris de - fu - it lu - men, quos per - strin - xit cla - ri - tas mi - li - tum De - i.
 { Gau - de De - i ge - ni - trix, quam cir - cum - stant ob - ste - tri - cum vi - ce con - ci -
 Chri - ste, pa - tris u - ni - ce, qui hu - ma - nam no - stri cau - sa for - mam as - sump -
 nen - tes an - ge - li glo - ri - am De - o. } { Et quo - rum par - ti - ci - pes te
 si - sti re - fo - ve sup - pli - ces tu - os. } { Ut ip - sos di - vi - ni - ta - tis
 fo - re di - gna - tus es, Je - sus, di - gnan - ter e - o - rum su - sci - pe pre - ces.
 tu - ae par - ti - ci - pes, de - us, fa - ce - re di - gne - ris, u - ni - ce de - i.

Notker Balbulus

Sequenz „Stirpe Maria“

In Nativitate S. Mariae

XI

Adducentur

Stir - pe Ma - ri - a re - - gi - a pro - cre - a - ta re - gem ge - ne - rans Je - sum.
 Lau - de di - gna an - ge - lo - rum san - cto - rum. Et nos pec - ca - to - res ti - bi de -
 vo - tos in - tu - e - re be - ni - gna. Tu pi - os pa - trum mo - res o - sten - tas in te
 sed ex - cel - lis e - os - dem. Pa - tris tu - i Sa - lo - mo - nis in te lu - cet so - phi - a
 { Et E - ze - chi - ae a - pud De - um cor re - ctum, sed nun - quam in te cor - rum - pen - dunt
 Pa - tris Jo - si - ae ad im - ple - vit te
 1.
 re - li - gi - o - si - tas. Sum - mi e - ti - am Pa - tri - ar - chae te fi - des to - tam
 pos - se - dit pa - tris tu - i. { Sed - quid nos i - stos re - cen - se - mus he - ro - as?
 Cum - tu - us na - tus om - nes prae -
 2.
 cel - lat il - los at - que cun - ctos per or - bem. Nos hac di - e ti - bi gre - ga - tos su -
 va vir - go, in lu - cem mun - di qua pro - di - sti, pa - ri - tu - ra coe - lo - rum lu - men

CLA S S I C A L a n d
CLA S S I C A L a n d
CLA S S I C A L a n d

die Fassungen bei Hugo Riemann, a. a. O. 235 und Curt Sachs, Die Musik der Antike in Bückens Handb. d. Mus.-Wissensch., Wildpark-Potsdam 1928, S. 18. — Philolog. Literat.: Konstantin Horna, Die Hymnen des Mesomedes, Akadem. d. Wissensch. Wien, Philos.-histor. Kl., Sitzungsber., 207. Bd., I. Abhandlg., Wien u. Leipzig 1928.

Mesomedes war lyrischer (Ton-) Dichter und Sänger zur Kithara. Bellermann nahm an, daß sich Dionysius als Komponist beteiligt habe, was wahrscheinlich aus der Mißdeutung einer handschriftl. Eintragung zu erklären ist. Vgl. Vetter, Pauly-Wissowas Real-Enzyklopädi., Neue Bearbeitg., Art. Mesomedes. — Wo Riemann gewisse Tonzeichen der Mss. für fehlerhaft erklärt (a. a. O. 234), wurde die hds. Tonfolge in Anlehnung an v. Jan wiederhergestellt, weil die Riemannsche These nicht hinreichend begründet, wenn auch möglicherweise zutreffend ist. Der Rhythmus darf nicht als echter Tripeltakt (Riemann, Sachs) aufgefaßt werden, eher als Janscher $12/8$ -($4/4$ -)Takt, der sowohl der Würde der Melodie wie auch dem feierlich einleitenden Charakter des ganzen Stücks entspricht. Musikalisch unmöglich ist allerdings der von Jan für den mittleren Abschnitt (von *Καλλιόπεια* bis *Παιάν*) vorgeschlagene $6/4$ -Takt. In jedem Falle ist die rhythmische Struktur des Gesanges vom Texte her zu bestimmen. Hinsichtlich der punktierten Vertikalstriche und der Vorzeichnung vgl. Bemerkung zu 1 und 2. — Melodisch sind gewisse melismatische Wendungen bemerkenswert. — In der griechischen Musik gibt es keine Tonart im heutigen Sinne. Die Melodie wurde möglichst neutral, ohne Vorzeichen, wiedergegeben. Jan zeichnet ein b, Riemann 4 Kreuze (in allen drei Mesomedeshymnen) vor und betont obendrein „cismoll“; das ist irreführend. — Riemanns von Sachs übernommener Druckfehler *Μουσᾶν* statt *Μουσῶν* wurde korrigiert.

Verdeutschung (Bellermann):

*Sing', o geliebte Muse, mir,
Führ' an mir meinen Reigen,
Dufthauch aus deinem heil'gen Hain
Durchbebe meine Seele.
Weise Kalliope du,
Anführerin lieblicher Musen,
Du auch, o Geber der Weih'n,
Sohn Latos, o delischer, Paeon,
Seid mit gut'gem Sinn mir nah.*

4. Mesomedes, Hymnus auf den Sonnengott. Quellen usw. s. Anm. zu Nr. 3. — Riemann hält in seiner Umschrift (a. a. O. 235 f.) konsequent $3/4$ -Takt durch. Sachs legt (a. a. O. 16) eine c-Takt-Fassung vor, welche zwischen Riemanns und v. Jans rhythmisch-metrischer Anlage die Mitte hält. In allen Fällen, bei v. Jan noch am wenigsten, ist ein modernisierender Zug am Werke, der den authentischen Tatbestand zugunsten eines gefälligeren Eindrucks und leichteren (Miß-) Verständnisses abschwächt. Die vorliegende Umschrift stellt die Grundzüge der v. Janschen Fassung wieder her, die, philologischer Einsicht entstammend, der Vorstellung zumindest nicht widersprechen, welche die heutige Musikforschung von der rhythmisch-metrischen Struktur altgriechischer Melodik hat. Allerdings mußte, ganz abgesehen von der Unzulässigkeit der Einführung des modernen Taktbegriffs in die antike Musik, die Jansche Vorzeichnung, nämlich kombinierter c- und $6/8$ -Takt, weg-

fallen, zumal ein dem echten $6/8$ -Takt vergleichbares rhythmisch-metrisches Gebilde nur ein einziges Mal vorkommt (19. bis 21. Ton unserer Umschrift). Das die eingezeichneten Vertikalstriche anbelangt, vgl. Bemerkung zu 1. — Riemanns von Sachs übernommener Druckfehler *χαιοβλεφάρου* statt *χαιοβλεφάρου* wurde richtiggestellt.

Verdeutschung (Bellermann):

*Der die Eos mit schneeigen Wimpern du erzeugst
Und den rosigen Wagen auf Pfaden geflügelter Rosse
Hinjagest, im Schmucke des goldenen Haars, um des Himmels
Unendliche Wölbung rings umspannend den ewig
Bewegten Strahl, den alles durchdringenden Lichtquell
Um die Länder der Erde bewegend,
Daß aus deines unsterblichen Feuers Strom
Geboren wird liebliches Tageslicht.
Dir tanzt der heitern Gestirne Chor
Um den König Olympus den Reigen,
Dich begrüßend mit freieren Weisen
Voll Jubel zum Phoebischen Saitenspiel.
Vorstrahlet dem Zuge Selen und regieret den Wechsel der Zeiten,
Von blendenden Stieren gezogen,
Und es glänzet ihr freundliches Aug' in Lust,
Wie den funkelnden Reigen sie führet.*

5. Mesomedes, Hymnus auf die Göttin der Gerechtigkeit. Quellen und Vorlagen wie bei 3. Versmaß und der sich aus ihm ergebende Rhythmus lassen diesen Hymnus als Seitenstück zu 4 erscheinen, während der Hymnus auf die Muse in Ausdehnung, Rhythmik und Melik eine Gattung für sich bildet. — Die Konjektur zu den Worten *ἐκτός ἐλαύνεις* und die den Gesang abschließende Konjektur stammen vom Herausgeber; sie sind selbstverständlich unverbindlich.

Verdeutschung (Bellermann):

*Nemesis, du des Lebens Entscheiderin,
Du der Themis geflügeltes, strenges Kind,
Die Sterblicher trotzige Hoffahrt
Du bezähmest mit ehernem Zügel,
Feind bist du verderblichem Menschenstolz
Und verbannst aus der Seele die Frechheit.
Untern Schwung deines Rads, ohne Spur und Halt
Wird gestürzt das lachende Menschenglück;
Unsichtbar begleitest du den Wandler
Und beugst ihm den trotzig Nacken.
An das Leben beständig ein richtend Maß
Anlegst du, zum Busen gesenkt den Blick.
Das Joch in der Hand, das uns bändigt.
Sei gnädig, du heilige Richterin,
Nemesis, du des Lebens Entscheiderin.
Nemesis, dich Unsterbliche singen wir,
Untrügliche Siegerin, mächt'gen Flugs,
Auch Themis, die neben dir richtend sitzt,
Dich, die du ergrimmt ob des Menschen Trotz
Und hinunter ihn bannst in den Tartarus.*

6. Johannes Damaskenos, Hymne zum Weihfest der Auferstehungskirche. Aus den Hymnen des Sticherarium für September, vgl. Egon Wellesz, Die Hymnen des Sticherarium für September, Kopenhagen 1936, S. 56, Nr. 49. Quelle: Codex Vindobonensis Theol. Gr. 181f. 13v; faksimiliert in Mon. Mss. Byz. I. Übertragung: Wellesz. — Das Sticherarium ist eine umfangreiche Sammlung von Gesangsstücken aus der Blütezeit der byzantinischen Kirche. Die Hymne steht im zweiten plagalen Echos, der dem hypophrygischen Kirchenton der Gregorianik entspricht: H — h. — Statt der punktierten Vertikalstriche wurden die von Wellesz gebrauchten paukenartigen Zeichen übernommen, die sorgfältig der Impungierung des Textes folgen.

Verdeutschung (Günther Glockmann):

Weihet euch, Brüder, legt den alten Menschen ab und führt ein neues Leben, zügelt alles, was des Todes ist! Alle Glieder wollen wir knechten, jegliche sündhafte Speise des Baumes hassen und nur zu dem Zweck an das Vergangene denken, daß wir ent-rinnen. So wird der Mensch geweiht. So wird der Tag des Weihe-festes geehrt.

7. Theodoros Studites, Hymne zum Gedächtnis der Heiligen Euphrosyne. Vgl. Bemerkung zu 6. Quelle: Cod. Vindobon. Theol. Gr. f. 26v. Übertragung: Wellesz a. a. O. III, Nr. 97. Die Hymne steht im zweiten authentischen Echos, der dem phrygischen Modus der Gregorianik entspricht: e — e'. — Die nahe Verwandtschaft der Grundmotive dieser Hymne, teilweise sogar ihre Identität mit denen der Hymne 6 ist sinnfällig.

Verdeutschung (Glockmann):

Das reine Gut deiner Keuschheit untadelig bewahrend unter den Männern, hast du den Namen 'Braut Gottes' geführt, aller-seligste Euphrosyne, die du die Schönheit des Leibes durch asketische Schmerzen ausgelöscht, die Seele aber schön gemacht hast durch die Schönheit der Gnade. Denn du du unter dem Männlichen das Weibliche streng verborgen hallest, bist du den Anschlägen des Teufels entgangen und hast ein engelgleiches Leben geführt. Erbittle nun den Frieden für diejenigen, die dich mit Verlangen preisen, wie du doch von der Freude deinen Namen 'die Welterfreunde' hast.

8. Theophanes, Hymne zum Feste der Kreuzerhöhung (Gedächtnis des Heiligen Johannes Chrysostomos). Quelle: Cod. Vindobon. Theol. Gr. f. 15r. Vgl. Bemerkung zu 6. Übertragung: Wellesz a. a. O. 63, Nr. 55. Die Hymne steht im selben Echos wie 7. Die melo-disch-rhythmische Verwandtschaft mit 6 und 7 drängt sich auf. Trotzdem hat jede Hymne als Ganzes ihr eigenes Gesicht.

Verdeutschung (Glockmann):

Der göttliche in der Erde verborgene Schatz des Lebensspenders, das Kreuz, wurde am Himmel gezeigt durch den frommen König und als ein Beispiel, das voll göttlicher Weisheit Siege über die Feinde verkündete. Voller Freude über den Glauben und die Gottesfurcht stieg es kraft Gottes empor zur Höhe der Schau und sprang schnell hervor aus diesen Höhlen der Erde zur Erlösung der Welt und zur Rettung unserer Seelen.

9. Notker Balbulus (?), der Stammler, Antiphon *Me-dia vita*. Aus Cod. S. Gallens. 546. Vgl. Anselm Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens . . . , Einsiedeln 1858, Exempl. Nr. 39. Die Urheberschaft Notkers ist umstritten. — Die einzelnen Noten zeigen nur die Tonhöhe, aber keinen Zeitwert an; der musikalische Rhythmus ist aus der Urschrift nicht unmittelbar

abzulesen, aber er wurde durch die Überlieferung, die vom sinngemäßen Wortvortrag ausging, weitgehend festgelegt. Das rhythmisch einförmige Bild der vor-liegenden Umschrift ist zwar eine Notlösung, als solche aber besser als Einzwängung in streng durchgeführten modernen (Vierviertel-) Takt, denn diese setzt ein modernes rationales Prinzip an Stelle des alten Grund-satzes, daß sich die Gesangsmelodie über dem lebendig pulsierenden Sprachrhythmus „nicht gezwungen noch genötigt und nicht an die Regel stracks und schnur-gleich gebunden, sondern frei wie des Finken Gesang“ erhebe. Die punktierten senkrechten Striche, die der syntaktischen Gliederung des Textes gehorchen, wol-len die Übersicht erleichtern; die Achtelbalken gewis-ser Notengruppen deuten jeweils ein Melisma an; Bögen, teilweise mit Punkten kombiniert, verdeut-lichen die Artikulierung. — Riemanns Übertragung (Handb. d. Musik-Gesch. I, 2, S. 121f.) stellt das Extrem einer Modernisierung dar, deren rhythmische Freiheit und Lebendigkeit trügerisch sind, weil sie rigoros dem c-Takt und einer pedantischen periodi-schen Gliederung untergeordnet werden.

Der lateinische Text wurde früh verdeutscht. Bereits 1514 wurde er im Baseler „Evangelybuoch“ gedruckt (vgl. auch Luther: *Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfängen*):

*In Mittel unsers Lebens Zeit
Im Tod seind wir umbfängen.
Wen suchen wir, der uns Hilfe geit,
Von dem wir Huld erlangen,
Dann dich, Herr, alleine,
Der umb unser Missetat
Rechtliehen zürnen tust.
Heiliger Herre Got,
Heiliger starker Got,
Heiliger und barmherziger Heilmacher Got,
Laß uns nit Gewalt tun des bittern Todes Not.*

10. Notker Balbulus, Sequenz *Natus ante saecula*. Quelle: Cod. S. Gallens. 546 (Schubiger Ex. Nr. 54). Die Melodie verläuft streng syllabisch. Zur musikali-schen Rhythmik und Metrik vgl. die Bemerkung zu 9. Die musikalische Motivik entwickelt sich durchaus gesetzmäßig, und es herrscht ein bestimmtes Prinzip melodischer Variation und periodischer Glie-derung. Die modernen Wiederholungszeichen wirken zwar anachronistisch, tun jedoch gute Dienste für die Aufdeckung dieser Gliederung. — Riemann geht in seiner Umschrift, Handb. d. Musik-Gesch. I, 2, S. 122f., insofern zu weit, als er die alte Melodie streng viertaktig periodisiert, wodurch der natürl-iche deklamatorische Fluß ins Stocken gerät:

Versuch einer Annäherung an die authentische Rhythmik:

Frei deklamatorisch

Na - tus an - te sae - cu - la De - i

Streng im Takt

Riemanns Umschrift:

fi - li - us in - vi - si - bi - lis, in - ter - mi - nus

Verdeutschung (Schubiger 47):

Der Gottessohn, von Ewigkeit erzeugt, der unsichtbar und ohne
Ende;
Durch den des Himmels und der Erde Bau und alles, was da
wohnt, erschaffen;
Durch den der Tage und der Stunden Lauf vorübergeht und
wiederkehrt;
Den stets die Engel in der Himmelsburg in vollharmonischem
Gesange preisen,
Hat sich, von aller Erbschuld frei, mit schwachem Leib bekleidet,
Den aus Maria Er, der Jungfrau, nahm, die Schuld des ersten
Vaters Adam,
Sowie die Lüsterheit der Mutter Eva zu zernichten.
Der heutige glorreiche Tag erhabnen Glanzes zeugt, daß nun
der Sohn,
Die wahre Sonne, durch des Lichtes Strahl die alte Finsternis
der Welt zerstreute.
Nun wird die Nacht erhellt vom Lichte jenes neuen Sternes,
Der einst den himmelskund'gen Blick der Magier in Staunen
setzte.
Und sieh', den Hirten leuchtet jener Schein, die da geblendet
wurden
Vom kehren Glanz der himmlischen Bewohner.
O Gottesmutter, freue dich, die du bei der Geburt von einer
Engelschar,
Die Gottes Lob besingt, bedient wirst.
O Christus, du des Vaters einz'ger Sohn, der unsertwegen die
Natur
Des Menschen angenommen, so erquickte du die Deinen, die
hier flehen.
O Jesus, höre mild die Bitten jener, derer du
Dich anzunehmen dich gewürdigt hast,
Um sie, o Gottessohn, teilhaft zu machen deiner Gottheit.

11. Notker Balbulus, Sequenz *Stirpe Maria*. Quelle:
Cod. Einsied. 36 (Schubiger Ex. 28). Man beachte den
melismatischen Beginn. Die ersten sechs Töne sind
annähernd triolisch (zweimal drei) auszuführen.

Verdeutschung (Schubiger 49):

Maria du, aus königlichem Stamm entsprossen, Mutter Jesu,
unsers Königs,
Du bist wert, von heil'gen Engeln hochgelobt zu werden.
O send' herab den Blick auf Sündige, die da in Andacht zu
dir flehen!
Der Väter reine Sitten strahlen hell an dir, nur übertriffst sie
noch;
Die Weisheit deines Vaters Salomon erleuchtet dich.
In dir glänzt ewig ungetrübt die Tugend des gerechten Königs
Ezechias.
Die Gottesfurcht Josias hat einstens dich erfüllet.
Vom Glauben Abrahams, des großen Patriarchen, erscheinst du
reich geziert.
Wozu jedoch erwähnen wir denn solcher Tugendhelden?
Da ja dein Sohn, wie diese, so auch jene aller Welt hoch über-
strahlt.
O Jungfrau du, als Licht der Welt gesandt, um ihr das Him-
mels-
licht zu spenden,
Erhalte uns, die wir an diesem Tag zu deinem Lobe uns ver-
sammelt.

Berlin, den 2. Dezember 1954.

Walther Vetter