

MONUMENTA MUSICAE BYZANTINAE

Série principale. Grand in 4°.

Vol. 1. STICHERARIUM

Edd. CARSTEN HÖEG, H. J. W. TILLYARD, EGON WELLESZ
Copenhague 1935

(pp. 1-66: Préface, Introduction, Tableau Analytique,
Index Sticherorum. 650 planches en phototypie: re-
production intégrale du *Codex Vindobonensis Theol. Gr.* 181).

Prix: br. cour. dan. 115.-
Relié demi chevreau cour. dan. 135.-

Vol. 2. (*en préparation*) HIRMOLOGIUM ATHOUM

(Reproduction intégrale du *Codex Monasterii
Iberorum* 4590)

Série Subsidia. Grand in 8°.

MONUMENTA MUSICAE BYZANTINAE. SUBSIDIA

Vol. I, Fasc. 1. H. J. W. TILLYARD: HANDBOOK OF
THE MIDDLE BYZANTINE MUSICAL NOTATION.
Copenhague 1935

(50 pages; de nombreux exemples de musique byzantine
en notation byzantine et en transcription occidentale).

Prix: br. cour. dan. 6.-

Vol. I, Fasc. 2. CARSTEN HÖEG:
LA NOTATION EKPHONÉTIQUE
Copenhague 1935

(162 pages; 2 planches en phototypie).

Prix: br. cour. dan. 12.-

Série Transcripta. Grand in 8°.

MONUMENTA MUSICAE BYZANTINAE. TRANSCRIPTA

Vol. 1. DIE HYMNEN DES STICHERARIUM FÜR
SEPTEMBER, übertragen von EGON WELLESZ.
Copenhague 1936

Prix: br. cour. dan. 14.-

Vol. 2. THE HYMNS OF THE STICHERARIUM
FOR NOVEMBER, transcribed by H. J. W. TILLYARD
(*sous presse*).

Par souscription: 10%.

*

LEVIN & MUNKSGAARD
EJNAR MUNKSGAARD, ÉDITEUR
Copenhague, Danemark.

UNION ACADÉMIQUE INTERNATIONALE MONUMENTA MUSICAE BYZANTINAE TRANSCRIPTA

EDIDERUNT
CARSTEN HÖEG · H. J. W. TILLYARD · EGON WELLESZ

Vol. I

DIE HYMNEN DES STICHERARIUM FÜR SEPTEMBER

ÜBERTRAGEN VON
EGON WELLESZ



COPENHAGUE

LEVIN & MUNKSGAARD
EJNAR MUNKSGAARD

1936

BOOK
REIKON
YASON

M

2

99

7

036

.1

.1

1.0

1.0

FR. BAGGES
KGL. HOFBOKTRYKKERI
2. KØBENHAVN

UNION ACADÉMIQUE INTERNATIONALE

MONUMENTA
MUSICAE BYZANTINAE
TRANSCRIPTA

EDIDERUNT

CARSTEN HÖEG · H. J. W. TILLYARD
EGON WELLESZ

Volumen I



COPENHAGUE

LEVIN & MUNKSGAARD
EJNAR MUNKSGAARD
1936

DIE HYMNEN
DES STICHERARIUM
FÜR SEPTEMBER

ÜBERTRAGEN VON

EGON WELLESZ

D. MUS. H. C. OXON.
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT WIEN



KOPENHAGEN

LEVIN & MUNKSGAARD
EJNAR MUNKSGAARD
1936

Le présent volume est publié aux frais de la Fondation
Rask-Ærsted, de Copenhague.

Printed in Denmark
by
FR. BAGGES KGL. HOFBOGTRYKKERI
COPENHAGEN

I 01
M
2
B 99
T 2
t. 1
1939
C.L.

VORWORT

Mit der Veröffentlichung des Sticherarium Codex Vindobonensis Theol. Graec. 181 in einer Facsimileausgabe als erster Band der *Monumenta Musicae Byzantinae* war die Verpflichtung gegeben, den Inhalt dieser Hymnensammlung den an den Problemen der byzantinischen Musik interessierten wissenschaftlichen Kreisen zugänglich zu machen. Wie aus dem Vorwort zum ersten Band der *Monumenta* hervorgeht, haben die Herausgeber die Publikation des Sticherarium erst in dem Augenblick unternommen, in dem sie nach reiflicher Überlegung sicher sein konnten, dass eine Bearbeitung des Inhalts dieses Bandes auf gesicherter Grundlage, gestützt auf die Arbeiten unserer Vorgänger, gestützt auf die eigenen, den Zeitraum von mehr als einem Vierteljahrhundert umfassenden Vorarbeiten von Tillyard und von mir selbst, erfolgen könne.

Es sei zur Einführung in die musikpaläographischen Fragen auf die sich mit diesen beschäftigenden Stellen der »Introduction« des ersten Bandes der *Monumenta* verwiesen, besonders aber auf das *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation* von H. J. W. Tillyard (Kopenhagen 1935), welches als erstes Heft der *Subsidia* erschienen ist. Hier findet sich auch im Literaturverzeichnis ein Überblick über die wichtigsten Studien und Vorarbeiten, die es nunmehr ermöglichen, die langjährigen, sehr mühevollen Forschungen praktisch zu verwerten. Ich darf vielleicht auch noch auf die Darstellungen über den Stand der Forschung verweisen, die ich in der Einleitung zum *Trésor de Musique Byzantine* (Éditions de L'Oiseau-Lyre, Paris 1934), ferner in den Untersuchungen *Über Rhythmus und Vortrag der byzantinischen Melodien* (*Byz. Zeitschr.* 33, 1933) und *Studien zur byzantinischen Musik* (*Zeitschr. f. Musikwissenschaft*, 15, 1933) gegeben habe.

Man wird aus allen den genannten Arbeiten erschen können, dass die Prinzipien, nach denen unsere Übertragungen erfolgen,

0260005563
M 8813015

1933

seit ungefähr 15 Jahren im wesentlichen unverändert feststehen, dass wir aber trotzdem erst nach wiederholten Konferenzen, die auf die Initiative von Professor Höeg zurückgehen, nach mehrjährigem schriftlichem Meinungs-austausch über jede Detailfrage, den Entschluss gefasst haben, nunmehr Transkriptionen in grösserem Umfange vorzulegen.

Dass es uns ermöglicht worden ist, die Resultate unserer Forschungen vorzulegen, verdanken wir der vorbereitenden Tätigkeit durch Professor Höeg, der mit Unterstützung der Carlsberg-Stiftung im Jahre 1931 eine Reise nach Griechenland und dem nahen Orient antrat und die für unsere Zwecke wichtigsten musikalischen und musiktheoretischen Handschriften photographisch aufnahm, ferner der grosszügigen Initiative der kgl. dänischen Akademie der Wissenschaften und der Unterstützung der Union Académique Internationale, über die im Vorwort zum ersten Band der *Monumenta* berichtet wurde, welche die Durchführung unserer wissenschaftlichen Pläne in vollem Umfang gestattete.

Die Serie der TRANSCRIPTA wird mit den Übertragungen aus dem Sticherarium, und zwar aus dem ersten Monat des Kirchenjahres, September, eröffnet, und, den allgemeinen Richtlinien der *M. M. B.* zufolge, ist der im Facsimileband dargebotene Codex Dalasseni für die Übertragungen zu Grunde gelegt. Es ist aber vielleicht nicht unnötig anzuführen, dass die Niederschrift von dieser Handschrift zwar äusserlich leicht lesbar aussieht, aber der Transkription infolge ungenauer Zusammenstellung der Gruppen von Neumen mannigfache Schwierigkeiten bietet. Ausserdem sind dem Schreiber oftmals Irrtümer unterlaufen, so dass die richtige Lesart nur durch genauen Vergleich aller erreichbaren Handschriften gewonnen werden konnte. In einzelnen Fällen, z. B. bei der Hymne No. 68, fanden sich in allen Handschriften sinnstörende Fehler, so dass nur eine eingehende Kenntnis der musikalischen Struktur in zweifelhaften Fällen die Lösung herbeizuführen vermochte. Dieses Beobachten des Musikalischen stellte sich, wie im Folgenden noch ausführlicher besprochen werden soll, im Verlaufe der Arbeit als eine unerlässliche Forderung heraus. Denn manchmal ergab die Übertragung scheinbar keinerlei Schwierigkeiten und führte, rein paläographisch genommen, zu einer glatten Lösung; vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet, erwies sich die so gewonnene Lösung aber als unbefriedigend. Durch das Heranziehen der anderen Hand-

schriften ergaben sich aber Hinweise, dass die scheinbar glatte Lösung entweder auf eine schlechte Variante der ursprünglichen Melodie zurückzuführen sei, oder auf mehrfache Fehler des Schreibers, die einander aufheben. Es ergab sich daher die Notwendigkeit, offenbare Fehler der Handschrift zu korrigieren, in den anderen Fällen aber darauf hinzuweisen, dass eine Variante der ursprünglichen Melodie vorliegt, die nicht als Verbesserung oder Verschönerung anzusehen ist. Um aber Rechenschaft darüber zu geben, in welcher Weise die einzelnen Handschriften übereinstimmen, bis zu welchem Grade sie voneinander abweichen, sind im Anhang acht Hymnen in mehreren Versionen beigegeben.

Über diese Andeutungen kann heute noch nicht hinausgegangen werden; eine kritische Bearbeitung des Melodienschatzes der byzantinischen Kirche, die es versuchen wollte, die beste Lesart der Melodien wiederherzustellen, wird erst dann möglich sein, wenn die Übertragungen des Sticherarium gesammelt vorliegen und eine ungleich grössere Zahl von Handschriften zum Vergleich herangezogen werden kann. Dies aber ist ein Unternehmen, das ungleich grössere materielle Mittel erfordert, als sie gegenwärtig zur Verfügung stehen, und das auch die Arbeitskraft Einzelner übersteigt. Dagegen gestatten die vorliegenden und in Vorbereitung befindlichen Ausgaben der Melodien schon jetzt den Einblick in den formalen Aufbau der byzantinischen Hymnen. Eine Arbeit, die diesem Studium gewidmet ist, befindet sich in Vorbereitung.

Auch die Vorlage dieses ersten Teiles der Übertragungen mit den Septembermelodien wäre nicht in verhältnismässig kurzer Arbeitszeit möglich gewesen, wenn nicht zwei Schülerinnen am Forschungsinstitut der Monumenta Musicae Byzantinae in Wien, Fräulein Dr. M. Stöhr und Fräulein A. Papadopoulou, bei der Übertragung voll Eifer mitgeholfen hätten, wofür ihnen hier Dank und Anerkennung ausgesprochen sei. Vor allem aber möchte ich meinen beiden Mitarbeitern an den *M. M. B.*, Prof. Carsten Höeg und Prof. H. J. W. Tillyard, für ihre tätige Mithilfe, für die Möglichkeit der Berücksichtigung aller Wünsche durch einen Gedankenaustausch, der weit über den Rahmen einer üblichen Mitarbeiterschaft hinausging, an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank aussprechen.

Wien.

EGON WELLESZ.

INHALT

	Seite
Vorwort	V
Einleitung	XI
I. Allgemeines.	
1. Das Sticherarium	XI
2. Die byzantinische Notation	XIII
3. Die Echoi	XXIV
4. Analyse der Notation der ersten Hymne	XXVI
5. Die Melodien	XXIX
6. Wort und Ton	XXXII
II. Prinzipien der vorliegenden Ausgabe.	
1. Der Text	XXXVIII
2. Die Melodien	XXXIX
III. Verzeichnis der Hymnen des September	XLIII
Siglen der Handschriften	XLVIII
Die Hymnen des September	3
Anhang	123
Addendum	154
Alphabetisches Verzeichnis der Septemberhymnen	155
Alphabetisches Verzeichnis der Meloden	157

EINLEITUNG

I.

ALLGEMEINES

I. DAS STICHERARIUM

Die Kirche von Byzanz besitzt in ihrer Blütezeit zwei grosse Sammlungen von Gesangstücken, das Hirmologium und das Sticherarium (1). Während im Hirmologium je neun kurze Strophen zu einer einheitlichen Folge, Akoluthia genannt, zusammengefasst erscheinen, enthält das Sticherarium die ungleich grössere Zahl längerer, selbständiger Einzelstrophen. Der Name Troparion, mit dem man ursprünglich die Gesangstücke benannte, bezeichnete anfänglich die musikalische Weise, und wurde später erst auf den Text übertragen. Die Strophen wurden als Einlagen zwischen die Verse bestimmter Psalmen und anderer biblischer Gesangstücke verwendet und entsprachen daher dem syrischen 'Enjânâ (2). Die Ausbreitung dieser Dichtungsart im östlichen Tagzeitengebet führte dazu, dass die Psalmodie selbst in den Hintergrund gedrängt wurde, und dass man nur mehr einzelne Psalmverse rezitierte, auf die dann der Gesang der poetischen Strophe folgte, für die, wegen des Zusammenhanges mit einem Psalmvers (στίχος), die Bezeichnung Sticheron üblich wurde.

(1) Über das Hirmologium findet man genauen Aufschluss bei I. H. Neale, *History of the Holy Eastern Church, General Introduction*, 1850; bei W. Christ, *Über die Bedeutung von Hirmos, Troparion und Kanon in der griech. Poesie des Mittelalters, erläutert an einer Schrift des Zonaras (Sitzungsber. d. bayr. Akad., philos.-philol. Kl.)*, 1870; bei W. Christ und M. Paronikas, *Anthologia Graeca*, 1871; bei W. Clugnet, *Dictionnaire Grec-Français des noms liturgiques*, Paris 1895. Auffallenderweise steht in allen diesen Abhandlungen nichts über das Sticherarium. Der Grund dafür ist in dem Umstand zu suchen, dass Leo Allatius in seiner Abhandlung *De Libris Ecclesiasticis Graecorum* (1644) zwar ausführlich über das Hirmologium schreibt, nicht aber über das Sticherarium, und dass alle folgenden Ausführungen über das Hirmologium wie über die anderen liturgischen Bücher auf diese eine Quelle zurückgehen.

(2) A. Baumstark, *Vom geschichtlichen Werden der Liturgie, Ecclesia Orans*, X, 1923, S. 108.

Der Inhalt der Stichera steht mit dem ihnen vorangehenden Psalmvers in Zusammenhang; ihre metrische Gesetzmässigkeit beruht auf den Prinzipien der Silbenzählung und der Beachtung des Worttones (1). Wenn diese Stichera eine eigene metrische Struktur haben, so nennt man sie Stichera Idiomela oder Stichera Automela, abgekürzt: Idiomela oder Automela. Richten sie sich im Metrum und in der Melodie nach einer Modellstrophe, dann werden sie Prosomoia genannt (2).

Die Stichera sind von wechselnder Länge, doch nie allzu umfangreich. Die meisten von denen, die uns im September begegnen, bestehen aus einer Anrufung des Heiligen, dessen Andenken im Fest gefeiert wird, welcher sich ein zweiter Gedanke anschliesst, in dem die Glaubensstat oder das Wesen des Heiligen gerühmt wird; den Abschluss bildet die Bitte um Vermittlung bei Christus, damit die Seelen der Betenden gerettet werden, oder die Lobpreisung des Herren. Die Anordnung der Stichera ist in den zahlreichen Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts ziemlich übereinstimmend; nur wenige Hymnen sind in einzelnen Handschriften unwesentlich umgestellt. Doch ist die Anordnung in diesen mittelalterlichen Handschriften sehr verschieden von der in den heute gebräuchlichen gedruckten Doxastarien, welche Melodie und Text enthalten, und von der in den Menäen, in welchen sich nur die Texte finden.

Die Melodien der verschiedenen Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts weisen, wie man heute mit Sicherheit feststellen kann (3), eine einheitliche Fassung auf, die von der Herkunft der Handschrift unabhängig ist. Wenn auch in den einzelnen Handschriften starke melodische Abweichungen vorkommen, — man vergleiche dazu die im Anhang veröffentlichten 8 Hymnen in ihren verschiedenen Versionen — so bleiben es doch immer Varianten einer ursprünglichen Modellmelodie, die man durch alle Veränder-

(1) Baumstark ebd. S. 107. Über die rhythmische Struktur der byzantinischen Hymnen vergleiche man die von mir gegebene Zusammenstellung *Die Erforschung d. byz. Hymnengesanges*, in *Zeitschr. f. d. oesterr. Gymnasien*, Wien 1917, S. 6 ff., und in *Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete d. byz. u. orient. Kirchenmusik*, Münster i. W. 1923, S. 48 ff.

(2) Ausführliches darüber in *M. M. B.* I, p. 13, und in *Trésor de Mus. Byz.*, Notes explicatives, S. 12.

(3) Man vergleiche dazu meine Ausführungen in der Studie *Über Rhythmus und Vortrag d. byz. Melodien*, in *Byz. Zeitschr.*, 33, 1933, S. 62 f.

ungen hindurch zu erkennen vermag. An vielen Stellen des Codex Dalasseni sind über den Textworten zwei Fassungen der Melodie vermerkt, zwischen denen der Sänger wählen kann.

Von den 1404 Stichera des Codex Dalasseni entfallen 111 auf den September. Diese verteilen sich, wie man aus den Überschriften der Übertragungen leicht erschen kann, auf 18 Feste, von denen sechs am stärksten mit Gesangstücken ausgezeichnet sind, und zwar: die Feste des Jahresbeginnes (1. September), Mariä Geburt (8. Sept.), SS. Joachim und Anna (9. Sept.), S. Euphemia (16. Sept.), S. Thekla (24. Sept.) und das Fest des Evangelisten Johannes (26. Sept.).

2. DIE BYZANTINISCHE NOTATION

Im *Handbook of the Middle Byzantine Notation* (1) hat H. J. W. Tillyard die allgemeinen Grundlagen entwickelt, nach denen die byzantinische Notenschrift der Handschriften des 12. bis 14. Jahrhunderts in unsere moderne Notation übertragen werden kann. Er stützt sich dabei auf Untersuchungen, die er und ich seit einer langen Reihe von Jahren unternommen haben, und die unsere völlige Übereinstimmung in allen wesentlichen Punkten ergaben. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen sind in einem Regulative festgehalten, das Höeg, Tillyard und ich bei einer gemeinsamen Konferenz in Kopenhagen im Juli 1931 ausgearbeitet haben, als der Plan zur Herausgabe der *Monumenta Musicae Byzantinae*, der Veröffentlichung von Facsimile-Ausgaben der wichtigsten Sammlungen der Melodien und der Übertragung in unsere Notation, besprochen wurde.

Um aber denjenigen Lesern und Studierenden, die sich mit den Fragen der byzantinischen musikalischen Paläographie näher beschäftigen wollen oder selbständige Übertragungen vorzunehmen beabsichtigen, die Prinzipien unserer Art der Transkription näherzubringen, sei hier noch auf einige grundsätzliche Richtlinien zurückgegriffen, worauf an Hand von Vergleichen zwischen der mittelalterlichen Niederschrift und der Umsetzung in die moderne Notenschrift eine Reihe von Fragen und Problemen besprochen werden soll, die sich in der Praxis fortlaufend ergeben, aber am besten am einzelnen Beispiel erörtert werden.

(1) *M. M. B.*, *Subsidia*, Vol. I., Fasc. 1 (1935).

Die byzantinische Notation ist eine Intervallschrift. In ihrem frühen Stadium ist die Grösse der Intervalle nicht bestimmt, d. h. das gleiche Zeichen kann für die Spannung eines Terz- oder Quartschrittes stehen. Die Notation der mittleren Epoche, welche im Codex Dalasseni in Verwendung steht, ist eine Zeichensetzung mit fixen Intervallen. Diese mittlere byzantinische Notation wird auch vielfach als runde Notation bezeichnet, weil sich in den meisten Handschriften die Neumen in einer abgerundeten Form finden, die von da an, auch in den späten Handschriften, die übliche ist. Da aber das erste Stadium dieser mittleren Notation noch eckige Zeichen aufweist, schien mir die Bezeichnung »runde Notation« nicht geeignet zu sein, abgesehen davon, dass die Einteilung in frühe (10.—12. Jhdt.), mittlere (12.—15. Jhdt.) und späte (15.—19. Jhdt.) Notenschrift eine rein zeitliche Abgrenzung bedeutet und daher die neutralste ist (1).

Nicht alle in den Handschriften der mittleren Notation vorkommenden Intervalle haben aber ein gesondertes Zeichen; es herrscht eine gewisse Ökonomie, um das Gedächtnis des Sängers nicht durch eine allzu grosse Fülle von Zeichen zu belasten.

INTERVALLZEICHEN

Einfache Zeichen sind für folgende Intervallschritte in Verwendung: für die Tonwiederholung, die auf- und absteigende Sekunde, die auf- und absteigende Terz und für die auf- und absteigende Quint.

Durch Kombination zweier Zeichen entstehen Quart-, Sext-, Sept- und Oktavschritte. Die Zeichen selbst werden nach der Lehre der Papadiken (2) und anderer theoretischer Schriften in zwei Gruppen eingeteilt: in die Körper (σώματα) und in die Geister (Hauche) (πνεύματα).

Die Somata, die Körper, stehen für Sekundschritte, für die kleinste Bewegung nach auf- und abwärts. Die Pneumata, die

(1) Man vergleiche dazu meine Ausführungen in *Die Entwicklungsphasen d. byz. Notation*, in *Festschrift für A. Kocirz*, Wien 1930, S. 41 ff., und *Die Epochen d. byz. Notenschrift*, in *Oriens Christianus, Festschrift für A. Baumstark*, 1933, S. 277 ff.

(2) Man vergl. dazu: V. Gardthausen, *Beiträge zur griechischen Paläographie VI, Zur Notenschrift d. griech. Kirche (Sitzungsber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1880)*. — O. Fleischer, *Die spätgriechische Tonschrift*, = *Neumen-Studien III*, Berlin 1904. — E. Wellesz, *Die Entzifferung d. byzantinischen Notenschrift*, in *Oriens Christianus*, N. S. 7, 1918. — H. J. W. Tillyard, *Byzantine Music and Hymnography*, London 1923.

Körperlosen, die Geister, überfliegen die Töne; sie haften nicht, wie die Somata, die sich nur stufenweise fortbewegen können, am Boden; sie schweben zur Terz und zur Quint. Aus der Kombination der Somata und Pneumata lassen sich alle in den Melodien der byzantinischen kirchlichen Gesänge vorkommenden Intervalle gewinnen: Sekund, Terz, Quart (2+1), Quint, Sext (4+1), Sept (4+2) Oktav (4+2+1).

Um diese Schritte auszuführen, kommen in den byzantinischen musiktheoretischen Schriften folgende Zeichen vor:

I. Zeichen der Tonwiederholung	Ison
II. Aufsteigende Sekunde	Oligon Oxēia Petaste
	Dyo Kentemata Pelaston
	Kuphisma
Fallende Sekunde	Apostrophos Dyo Apostrophoi
III. Steigende Terz und Quint	Kentema Hypsele
Fallende Terz und Quint	Elaphron Chamele
IV. Folge zweier Sekunden	Hyporrhoe
Folge zweier Sekunden mit Verdoppelung des Wertes des vorangehenden Tones	Kratemohyporrhoon

Aus dieser Tabelle ergibt sich die auffallende Tatsache, dass für den aufsteigenden Sekundschritt sechs verschiedene Zeichen vorkommen, während für die anderen Schritte nur ein einziges Zeichen vorhanden ist, mit Ausnahme der Dyo Apostrophoi und des Kratemohyporrhoon, die beide die Verdoppelung des Wertes einerseits des Apostrophos, andererseits der Hyporrhoe angeben. Ferner geben die in den Papadiken angeführten Beispiele, vor allem aber die Handschriften selbst zu erkennen, dass die verschiedenen Zeichen der aufsteigenden Sekunde mit den Pneumata in einer ganz bestimmten Weise verbunden werden, welche von den Theoretikern umständlich erläutert wird. So heisst es in der Papadike betreffs des

Ison ←, des Zeichens der Tonwiederholung, das den Tonschritt 0 bedeutet: »Man nennt es aber tonlos (ἄφωνον), nicht weil es keinen Ton (φωνήν) hätte, sondern weil es keine Tonzahl hat. Es wird zwar gesungen, aber nicht gezählt (φωνεῖται μὲν, οὐ μετρεῖται δέ) (1).«

Was die Bezeichnung ἄφωνον zu bedeuten hatte, wurde von Forschern, welche sich mit der byzantinischen Notenschrift beschäftigten, die längste Zeit hindurch nicht erfasst. Riemann vor allem interpretierte in den *Studien zur byzantinischen Musik*, II S. 7, die Erklärung οὐ μετρεῖται δέ in falscher Weise, und meinte, das Ison käme nur für die Metrophonie, »das Herauf- und Herunterrechnen in der Skala«, nicht in Frage, es werde als *vorschlagender* Ton, als Verzierung der Melodie zwar gesungen aber nicht gezählt. In gleicher Weise verfuhr er bei einer Reihe anderer Zeichen, von denen weiter unten gesprochen werden wird. Indem nämlich Riemann, der in dieser Beziehung etwas wortkargen Papadike folgend, vom Ison ausging, kam er zu seiner Interpretation der Zusatzzeichen als Ziernoten. Er sah mit Recht einen Mangel der Fleischerschen Übertragungen in der Vernachlässigung aller Zeichen, welche nicht gerade den Intervallschritt ausmachten, kam aber zu dem nicht in den theoretischen Schriften begründbaren Schluss, in den aphonon Zeichen Töne anzunehmen, welche der Melodie als schmückendes Beiwerk angehören. Da Riemann ausserdem bei den byzantinischen Melodien, ebenso wie bei den gregorianischen, seine eigene rhythmische Theorie anwandte, die hier wie dort als völlig willkürlich abgelehnt werden musste, bedeuten die Ergebnisse seiner Forschungen einen schweren Rückschlag gegenüber Fleischer, der wenigstens das Skelett der Melodien im Grossen und Ganzen klarzulegen verstand. Es kann hier auf diese Theorien von Riemann nicht näher eingegangen werden; ich muss auf deren Widerlegung in meinen ausführlichen *Studien Zur Entzifferung d. byz. Notenschrift*, in *Oriens Christianus*, N. S. 7, S. 97—118, *Die Rhythmik d. byz. Neumen*, in *Zeitschr. f. Musikwissenschaft* 2, 1920, S. 617—638 (2) und 3, 1921, 321—336; ferner *Über Rhythmus und Vortrag*

(1) Zitiert nach O. Fleischer, *Die spätgriechische Tonschrift* S. 18.

(2) In dieser Studie habe ich auch den für die mittlere byzantinische Notation in Betracht kommenden Abschnitt der Papadike nach dem von I. Thibaut im Anhang der *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Église grecque* photographisch reproduzierten Cod. gr. Petropolit. 711 abgedruckt, und zum Vergleich fünf andere Handschriften herangezogen, deren Varianten im kriti-

d. byz. Melodien in *Byz. Zeitschr.* 33, 1933, S. 33—36, sowie *Studien zur byz. Musik*, in *Zeitschr. f. Musikwissenschaft* 15, 1933, S. 213—228 verweisen, und bringe hier nur in Kürze die Ergebnisse.

Wenn man die Achtelnote  (wie es auch die Schule von Solesmes für ihre Transkriptionen der gregorianischen Melodien durchführt) als Zeiteinheit annimmt, von der alle Verlängerungen und Verkürzungen der Dauer ihren Ausgang nehmen, so entsprechen diesem Normalwert das Ison, das Oligon und der Apostrophos, wie dies auch der Anfang der Papadike bestätigt: Διὰ μὲν οὖν πάσης τῆς ἰσότητος ψάλλεται τὸ ἴσον, διὰ δὲ πάσης τῆς ἀναβάσεως τὸ ὀλίγον, καὶ διὰ δὲ πάσης τῆς καταβάσεως ὁ ἀπόστροφος.

Die Pneumata bedürfen, um ihre Funktion als Terz- und Quintsprung ausüben zu können, der Zusammensetzung mit einem Soma, für die Normalbewegung eines Oligon oder Apostrophos. Dies geht aus einer Stelle des Anonymus A im Ms. 811 der Patriarchatsbibliothek von Konstantinopel, veröffentlicht durch Thibaut in der *Revue de l'Orient Chrétien*, 6, p. 596 ff., hervor, wo es heisst: τὰ γὰρ πνεύματα ἄνευ τόνων οὐ συνίστανται καὶ οἱ τόνοι ἄνευ πνευμάτων οὐ κινεῦνται.

Nun ist das Auffallende in der Tabelle, dass für den aufsteigenden Sekundschrift sechs verschiedene Zeichen vorkommen, und hier ist der Schlüssel für die sonst sinnlosen Anweisungen der Papadike zu suchen; allerdings findet man die Erklärung nicht in der sehr wortkargen Papadike, sondern in den theoretischen Traktaten. Und der Umstand, dass die Forscher, vor allem Riemann, sich nur an die Papadike hielten und die theoretischen Schriften nicht heranzogen, ist Ursache dafür, dass ihre Erklärungsversuche scheitern mussten.

Jedes der sechs Zeichen für die aufsteigende Sekunde steht nämlich für eine bestimmte Art, wie dieses Intervall zu singen ist, für eine bestimmte und in den Theoretikern genau enthaltene Art des Vortrages, deren Festlegung mit unseren Mitteln der modernen Notation ebenso vorgenommen werden kann, wie in den Werken unserer Musikpraxis. Die Chorleiter hatten für die Regelung des Vortrages der Melodien das Mittel der Cheironomie, der Zeichengebung durch die Hand; jeder der beiden Chöre sah auf seinen Leiter, den Dome-

schen Apparat verarbeitet sind. Eine Neuausgabe der Papadike erscheint uns als eine der wichtigsten Aufgaben der *M. M. B.*, da in einzelnen Handschriften sinnverwirrende Fehler stehen; ebenso sollen die anderen theoretischen Schriften, die wertvolle Ergänzungen zur Papadike liefern, vorgelegt werden.

stikos. So schreibt der Hieromonachos Gabriel im Ms. 811: πρὸς γὰρ τὴν τοῦ Δομεστίκου χεῖρα ἅπαντες ἀναβλέποντες συμφωνοῦμεν, καὶ διὰ ταῦτα χρησιμωτάτη ἐστὶν ἡμῖν ἡ χειρονομία.

Die Anweisungen über die Cheironomie, die von den byzantinischen Theoretikern auf die Heiligen Kosmas und Johannes Damaskenos zurückgeführt wird, geben wichtige Ergänzungen zu den Ausführungen über den rhythmischen und dynamischen Wert der einzelnen Zeichen, der selbst, in einer zweiten Bedeutung des Wortes, als Cheironomie bezeichnet wird; denn im gleichen Traktat heisst es, dass der Platz der Tonzeichen und der aphonon Zeichen in der Musikschrift ebenso geregelt ist, wie der der Worte in der Grammatik und in der Literatur: διὰ γοῦν τῶν ῥηθέντων φωνικῶν καὶ ἀφώνων σημαδίων ποιεῖ ἡ ψαλτικὴ τὰς θέσεις ὥσαν αἱ λέξεις ἐν τῇ γραμματικῇ, ταύτας δὲ διακρίνει καὶ θεωρεῖ ἡ χειρονομία.

Aus der Zusammenstellung der Bemerkungen der Theoretiker über den Vortrag der Tonzeichen und der über die Art, wie sie durch die Gestik des Chorleiters versinnbildlicht werden, kommt man zu folgenden Ergebnissen:

- 1) Das Ison —, das Zeichen der Tonwiederholung, gilt in der Papadike als das wichtigste Zeichen (ἀρχή, μέση, τέλος καὶ σύστημα πάντων), weil es sowohl als Anfangs- und Schlusston, wie auch im Verlaufe der Melodie als Bezeichnung des Reperkussionstones eine bedeutsame Funktion hat. So heisst es im Ms. 811, p. 88: Ἄμα γὰρ τῷ ἀνοῖξαι στόμα πρὸς τὸ ψάλλειν μέλος, ἢ στιχηρὸν, ἢ εἰρμὸν, ἐκεῖνό ἐστιν ἴσον, ἢ γοῦν ἀρχή ἐστὶ πάντων τῶν ἠχημάτων· ὁμοίως δὲ ἐστὶ καὶ εἰς τὸ τέλος, ὅτι πάντα τὰ στιχηρὰ μετὰ ἴσου τελειοῦνται.

Es gilt gleichzeitig als König, weil es die tönenden Zeichen tonlos macht und als niederstes, weil es keinen Intervallwert besitzt. Über seine Cheironomie heisst es in dem Traktat aus dem Katharinenkloster auf dem Sinai, den V. Benešević veröffentlicht hat (1), sie sei: εἰς τύπον τῆς ἁγίας τριάδος, καθὼς ἐστὶν ἡ ἁγία τριάς, τὰ τρία ἐν· καὶ οὔτε ὁ πατήρ μείζων κατὰ τὴν τῆς θεότητος οὐσίαν, οὔτε ὁ υἱός, οὔτε τὸ ἅγιον πνεῦμα· οὕτως φωνεῖται καὶ τὸ ἴσον συγκειμένων καὶ τῶν Δακτύλων.

- 2) Das *Oligon* — bedeutet einen normalen, vollen Ton ohne be-

(1) V. Benešević, *Catalogus Cod. Mss. Graec. qui in Monast. S. Catharinae in Monte Sina asservantur*, T. 1, S. 159 ff.

sonderen Ausdruck. Über seine Cheironomie heisst es in dem Traktat aus dem Katharinenkloster: εἰς τύπον χειρονομεῖται τῆς χειρὸς τοῦ κυρίου εἰπόντος τοῖς μαθηταῖς· βάλλετε εἰς τὰ δεξιὰ μέρη τοῦ πλοίου τὸ δίκτυον καὶ εὐρήσετε.

- 3) Die *Oxeia* — steht für einen energischeren Ausdruck (θρασύτερον ἐστὶ σημάδιον, Ms. 811, p. 83); der Ton schwillt an und lässt nach, ohne dass dadurch eine Dehnung entsteht. Über die Cheironomie heisst es im Traktat des Katharinen-Klosters, sie sei: εἰς τύπον τῶν ὀξέων Δοράτων, ἢ ὡς τοὺς ὀξεῖς ἦλους μιμῆσθαι. Wir geben deshalb der Achtelnote den Ausdruck einer schärferen Akzentuation  und deuten gleichzeitig an, dass die Stimme etwas nachgibt.
- 4) Die *Petaste* — stellt eine schnell und schwungvoll ausgeführte Sekunde dar: πέταται ἡ φωνή (Ms. 811, p. 72). Sie bedeutet eine Steigerung an Intensität gegenüber der *Oxeia*. So können wohl zwei *Oxeiai* einander folgen, nicht aber zwei *Petastai* in gleicher Richtung, weil dies einen zu grossen Kraftaufwand erfordern würde. Ihr cheironomisches Zeichen entspricht dem graphischen; es ist eine Geste der Hand, die eine Kurve beschreibt. Bei Benešević heisst es, die Cheironomie sei: εἰς τύπον τῆς χειρὸς τοῦ κυρίου εἰπόντος πρὸς τὸν παράλυτον· ἄρον σου τὸν κράβαττον καὶ περιπάτει, wobei man sich die gleiche Bewegung vorstellen kann. Wir geben das Zeichen mit  wieder.
- 5) Eine weitere Steigerung der Intensität stellen die *Dyo Kentemata* — dar. Sie sind nach Anonymus E in Ms. 811 ein Zwitterzeichen, weil sie ihren Wert niemals dem eines anderen Zeichens unterwerfen, andererseits die Kraft der Zeichen, mit denen sie eine Verbindung eingehen können, unbehindert lassen. Anon. E vergleicht sie einer Doppelflöte, die bei den orientalischen Patres sehr beliebt war. Diese beiden *Kentemata* geben gleich der Flöte einen einzigen Klang »kürzer als den des *Oligon*, aber gleichzeitig stärker als den der *Oxeia* und *Petaste*«. Die *Dyo Kentemata* stehen meist dort, wo ein kleiner Sekundschrift (e—f) auszuführen ist, wobei die vorangehende Note an die das Zeichen tragende gebunden erscheint. Wir geben sie mit  wieder. Betreffs der Cheironomie findet sich im Traktat des Sinaiklosters kein Vermerk.

- 6) Das Kuphisma \curvearrowright ist ein seltener vorkommendes Zeichen, dessen Bedeutung bei den Theoretikern umstritten war, da man es vielfach für einen Halbton im Intervallsinn ansah. Es bedeutet eine Erhebung der Stimme um einen Ton, aber »ängstlich und mit sehr gehaltener und schwacher Stimme«. Seiner Schwäche wegen kann es sich auch nicht gut mit anderen Tönen verbinden. Nach diesen Angaben lässt sich das Kuphisma am ehesten mit den liqueszierenden Neumen des gregorianischen Gesänge vergleichen, und würde am richtigsten wie diese durch eine kleinere Note wiedergegeben werden. Um aber das Notenbild nicht mit ungewohnten Formen zu erschweren, geben wir es mit  wieder, wodurch der schwache Charakter des Tones angedeutet wird. Sein cheironomisches Zeichen ist εἰς τύπον τῆς νεφέλης τῆς ἐπισκιασάσης τὸν κύριον εἰς τὴν μεταμόρφωσιν.
- 7) Das Pelaston γ ist noch seltener zu finden; es ist ähnlich der Petaste und bedeutet anscheinend eine in späterer Zeit hinzugekommene Verschärfung der Petaste. Τὸ δὲ πελαστόν πεταστόν ἦν κρεῖττον λέγεσθαι, εἰς ὅσα γὰρ ἐστὶ χρήσιμος ἢ πεταστή, εἰς τοσαῦτα τὸ πελαστόν. (Ms. 811, p. 172).

Man sieht, dass die Ausführung einer steigenden Sekunde in sechsfacher Art erfolgen kann. Sollte die gleiche Vielfältigkeit für jedes andere Intervall erreicht werden, so wäre eine unüberschaubar und unmerkbar grosse Zahl von Zeichen erforderlich gewesen. Die byzantinischen Theoretiker wussten sich nun so zu helfen, dass sie für jeden anderen Schritt als den der steigenden Sekunde nur ein Zeichen oder eine Addition von Zeichen ($2+1$, $4+1$) erfanden und die Zeichen der aufsteigenden Sekunde ihres *Intervallwertes* entkleidet, nur als *Nuancenzeichen* gebrauchten.

Ferner findet sich in der Papadike noch eine wichtige Angabe für Zeichenkombinationen, bei denen das Ison oder ein absteigendes Zeichen (Apostrophos, Elaphron und Chamele) über einer der sechs angeführten Arten der Sekunde stehen. In diesem Falle machen das Ison und die absteigenden Zeichen die aufsteigenden Somata apona und entnehmen diesen den ihnen eignenden, besonderen Ausdruck. Πρόσχευ οὖν, ὅτι πᾶσαι αἱ ἀνιούσαι φωναὶ ὑποτάσσονται ὑπὸ τῶν κατιουσῶν καὶ κυριάζονται ὑπὸ τοῦ ἴσου. Dies ergibt die für die Übertragung der Melodien entscheidend wichtigen Regeln:

- I. In der Zusammensetzung mit einem nachgesetzten Pneuma, welches die Intervallbedeutung des Soma aufhebt, gibt das Soma die Art und Weise an, wie das mit ihm verbundene Pneuma vorgetragen werden soll;
- II. Ison und die absteigenden Intervallzeichen erhalten die sechsfach mögliche Nuanzierung des Ausdrucks derart, dass sie über eines der sechs aufsteigenden Sekundzeichen gesetzt werden, dieses aphonon machen und ihm den Ausdruck entnehmen.

Dadurch also

- 1) dass die nachgesetzten Pneumata der auf- und absteigenden Bewegung die Fähigkeit haben, die mit ihnen kombinierten, vorgesetzten Somata gleicher Bewegung apona zu machen,
- 2) dass die Zeichen der fallenden Bewegung die gleiche Macht über die Somata der steigenden Bewegung haben,
- 3) dass endlich das Ison jedes mit ihm kombinierte Zeichen aphonon macht

setzt die byzantinische Musiktheorie den komplizierten Apparat ihrer Zeichen in die Lage, den wichtigsten dynamisch-rhythmischen Ausdruck aus sich heraus zu formen.

Sie beraubt in diesen Kombinationen Intervallzeichen mit besonderem Ausdruck des Intervallwertes und überträgt ihren *Ausdruck*, ihre Cheironomie auf das beherrschende, ausdruckslose Zeichen.

ZUSATZZEICHEN.

Neben den Intervallzeichen verfügt die byzantinische Notation noch über eine grössere Zahl von Zusatzzeichen, welche der Cheironomie dienen und keinen Tonwert besitzen; sie werden die grossen Zeichen (μεγάλα σημάδια) genannt oder die grossen Substanzen (μεγάλα ὑποστάσεις).

Ein Teil dieser Zeichen findet in der Notation der mittleren Periode Eingang, es sind dies rhythmische Zeichen und Zeichen für den Ausdruck; ein anderer Teil kommt in der späten byzantinischen Notation hinzu und wird mit roter Tinte über der eigentlichen Notation vermerkt. Diese letzteren sind in ihrer Bedeutung noch nicht völlig geklärt, haben aber anscheinend keinen anderen Zweck als in unserer Notation die Zusätze, durch die wir die Vorschriften zu verdeutlichen und zu ergänzen suchen, so, wenn etwa neben der Gabel \leftarrow noch die Bemerkung »crescendo« steht.

Die hauptsächlichsten, für die Übertragungen der Melodien des

Sticherarium in Betracht kommenden Zeichen sind nach der von Tillyard im *Handbook* gegebenen Liste (S. 25 f.) in unserer Umschreibung:

I. *Rhythmische Zeichen:*

Diple (διπλή) ~ 

Kratema (κράτημα) ~ 

Klasma mikron oder Tsakisma (κλάσμα μικρόν, τζάκισμα) ~ 

Apoderma (ἀπόδερμα) ~ 

Gorgon (γοργόν) ~ accelerando (accel.)

Argon (ἀργόν) ~ ritardando (rit.)

II. *Ausdruckszeichen:*

Psephiston / sfz.

Piasma (πίασμα) \ (Hier mit: dim. transkribiert)

Bareia (βαρεία) \ 

Xeron klasma (ξηρόν κλάσμα) ~ Leichtes staccato

III. *Gruppenzeichen:*

Von diesen Zeichen, die in den reicher melismatischen Gesängen der späten byzantinischen Notation einen bedeutenderen Platz einnehmen als in denen der mittleren Notation, führt Tillyard nur die wichtigsten an und fügt dann noch (S. 27 f.) einige hinzu, die wohl der späten Notation angehören, aber auch in den Handschriften der mittleren Periode, von zweiter Hand hinzugesetzt, zu finden sind. Auch betreffs dieser Zeichen bilden die verschiedenen, meist in Form von Frage und Antwort abgefassten theoretischen Traktate eine wertvolle Ergänzung der wortkargen Papadike. Hier sei nur noch auf das Kylisma (κύλισμα) mit einigen Worten hingewiesen, das sich, wie Tillyard (*Handbook* S. 26) anführt, am häufigsten bei den nachstehenden Zeichenkombinationen findet:

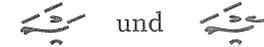


Eine genaue Untersuchung und in Tabellen geordnete Zusammenstellung (1) aller in den September-Idiomela vorkommenden Notierungen dieser Kombination in sieben Handschriften zeigt

1) dass die ursprüngliche Formel



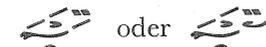
ist, die später zwei Modifikationen erfahren hat:



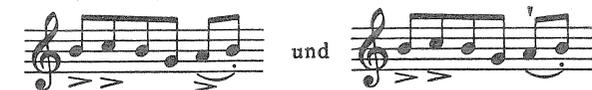
2) dass die Aufzeichnung  nur eine ungenaue Schreibweise für  ist; denn in den guten Handschriften findet sich immer letztere Gruppierung.

3) Wenn auch in vielen Fällen die Formel als  aufgezeichnet ist, so ist doch (a) h c h g a (und nicht h c h c a) zu lesen, weil ebenfalls die guten Handschriften, wie dies auch Tillyard richtig feststellt, das letzte Oligon, respektive die Oxeia oder Petaste, ausserhalb des Kylisma setzen.

Ferner ergibt die ebenfalls oftmals vorkommende Formel



mit den Dyo Kentemata, die immer den Abschluss bilden, dass die Kombination als (a) h c h g a h aufzufassen ist, und folgendermassen in unsere Notenschrift übertragen werden muss:



Auch hier zeigt sich eine wichtige Erscheinung, dass die späteren Handschriften gegenüber den früheren die Tendenz zeigen, die Nuancen zu verschärfen, dass aus ursprünglichem Oligon häufig mit der Zeit eine Oxeia und dann eine Petaste wird; darüber hinaus aber auch aus einer abschliessenden Oxeia oder Petaste die Gruppe Oxeia—Dyo Kentemata, Petaste—Dyo Kentemata.

GLIEDERUNG DER MELODIE.

Die Gliederung der Melodie in Perioden, in Halb- und Ganzschlüsse, ist in der Notationszeile der Handschriften nicht ange-

(1) Diese Arbeit wurde von Frl. Dr. M. Stöhr durchgeführt.

geben, sondern ergibt sich aus der Verbindung vom Wort und Ton. Der untergelegte Text wird durch den hochgestellten Punkt (·) gegliedert; ausserdem steht am Schluss der Strophe der Doppelpunkt mit nachfolgendem Querstrich (:—).

3. DIE ECHOI.

Man findet im Sticherarium vor jeder Hymne die Angabe des Echos (ἦχος), der noch einige Notenzeichen hinzugefügt sind, welche den Initialton angeben. Tillyard hat dieses ungemein schwierige Problem im *Handbook* S. 30 ff. dargestellt, nachdem er bereits in zwei Abhandlungen *The Modes in Byzantine Music in Ann. of the Brit. School at Athens* 22, 1916—8, und *Signatures and Cadences of the Byz. Modes* (das. 26, 1923—25) das Wesentliche in scharfsinniger Weise auf Grund zahlreicher und gelungener Versuche herausgefunden hatte; es sei besonders auf die Tabelle auf S. 33 verwiesen und auf deren Erklärung (1).

Neben diesen »Martyrien«, den Angaben für den Initialton, finden sich noch häufig ausgedehnte Intonationsformeln, in denen sich der Charakter des Echos ausdrückte (2). Diese Formeln legen uns die Ansicht nahe, die auch bei der Erforschung des gregorianischen Gesanges immer mehr durchdringt, dass für die Einreihung einer Melodie in einen bestimmten Echos nicht die Skala das Bestimmende war, wie lange Zeit die Musiktheorie darzustellen suchte, sondern das Vorkommen von Tonformeln, die sich in ganzen Gruppen von Gesängen finden. Dieses kompositionstechnische Prinzip war mir zuerst bei den Melodien des serbischen Oktoechos aufgefallen (3), nachdem es Idelsohn für die arabischen (4), Ieannin-Puyade (5) für die syrischen Gesänge nachgewiesen hatten. Eine

(1) Nur in einem Fall, er betrifft die 4. Variante der Intonationsformel vom 2. Echos, in der 54. Hymne scheint die Interpretation der Formel nicht zu stimmen. Schuld daran trägt aber der Schreiber unseres Kodex. Tillyard war so freundlich, mir eine grössere Zahl von Beispielen mitzuteilen, die die Richtigkeit seiner Interpretation erwiesen.

(2) Darüber findet sich Beachtenswertes in der Einleitung von I. D. Petresco, *Les Idiomèles et le Canon de l'Office de Noël*, Paris 1932.

(3) Vergl. meine Abhandlung, *Die Struktur des serbischen Oktoechos* in *Zeitschr. f. Musikwissenschaft* 2, 1919—20, S. 140 ff.

(4) A. Z. Idelsohn, *Die Maqamen der arabischen Musik* in *Sammelbände d. Int. Musik-Gesellschaft* 15, S. 1 ff.

(5) Ieannin-Puyade, *L'Octoëchos Syrien* in *Oriens Christianus*, N. S. 3, S. 278 ff.

Untersuchung der byzantinischen Hymnen ergibt das Vorwalten des gleichen Kompositionsprinzipes und zeigt, dass die Skalentheorie von jenen Theoretikern in den Vordergrund gestellt worden war, die mit der eigentlichen Praxis nichts zu tun hatten, sondern sich mit dem Studium der griechischen Musikschriftsteller befassten. Es geht dies besonders aus der von mir in *Musica Sacra*, 1917 S. 144, zitierten Stelle aus einer Beschreibung der Apostelkirche durch Nikolaos Mesarites (geb. 1163 oder 1164 in Konstantinopel) hervor, die durch A. Heisenberg im 2. Teil von *Grabeskirche und Apostelkirche* veröffentlicht wurde. Da ist einerseits von den Sängern und Sängerknaben die Rede »die ein wohlgefügtes Lied und schön zusammenklingende Harmonie mit Kehle, Mund, Zunge, Lippen und Zähnen ertönen lassen. Diese geben den Takt auch mit der Hand an, die den Anfänger gleichsam dazu führt, Stimme und Melodie in Einklang zu setzen, damit er nicht im Tone schwanke und aus dem Rhythmus falle, nicht die Konsonanz verfehle und den Wohlklang vernachlässige.« Daneben aber, unter den Mathematikern, befinden sich Leute, die sich mit Tönen und Tonarten befassen. »Du kannst nun hören, wie sie untereinander disputieren, gewisse den meisten ungewohnte und nie gehörte Namen gebrauchen, von Nete, Hypate und Parhypate, Mese und Paramese anstatt von Saiten mit einander sprechen« u. s. w. Diese Stelle ist überaus aufschlussreich; sie zeigt, wie verfehlt es war, die Theorie der byzantinischen Musik auf der antiken griechischen aufzubauen und gab mir die Anregung, die gesamte Problemstellung zu revidieren und neu zu formen, wie ich dies zusammenfassend in *Aufgaben und Probleme auf d. Gebiete d. byz. u. orient. Kirchenmusik*, (Münster 1923) ausgeführt habe.

Die Ordnung der Gesänge erfolgte in den acht Echoi, vier authentischen und vier plagalen, von denen alle zwei oder mehrere Martyrien haben. Das *Handbook* gibt beim I. und IV. authentischen nur je eine einzige, ḡ[—] und ḡ[—] an, doch finden sich, allerdings sehr selten, auch die Martyrien ḡ und ḡ.

Für die Idiomela des September ergibt sich folgende Tabelle der 111 im Hauptteil aufgezeichneten Hymnen, wobei A den Anfangston, E den Endton bezeichnet; die arabische Ziffer in Klammern (1) gibt an, wieviele Hymnen des September in dem betreffenden Ton, respektive in der Unterabteilung des Tones geschrieben sind.

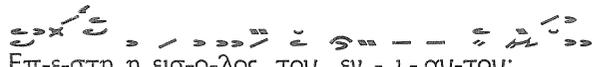
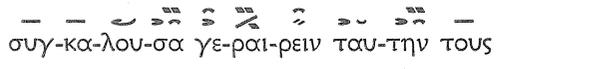
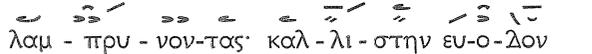
1. Ton				1. Plag.		2. Ton				2. Plag.			
$\chi \frac{\eta}{\eta} \text{ } \grave{\text{g}}$		$\chi \frac{\eta}{\eta} \text{ } \text{g}^{\prime \prime}$		$\lambda \frac{\pi}{\pi} \text{ } \text{g}$		$\chi \frac{\eta}{\eta} \text{ } \text{y}$		$\chi \frac{\eta}{\eta} \text{ } \text{y}^{\prime \prime}$		$\lambda \frac{\pi}{\pi} \text{ } \text{y}$		$\lambda \frac{\pi}{\pi} \text{ } \text{y}^{\prime \prime}$	
A	E	A	E	A	E	A	E	A	E	A	E	A	E
d	d (1)	a	d (7)	d	d (6)	g	e (13)	h	e (12)	e	e (30)	g	e (2)
d	a (1)	a	a (3)										

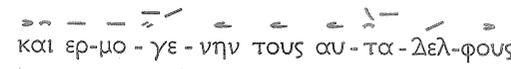
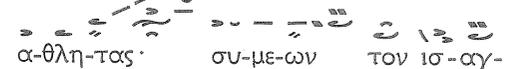
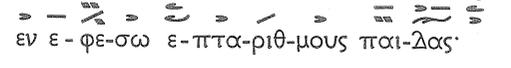
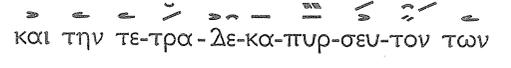
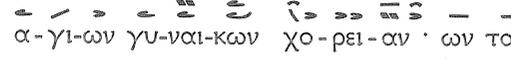
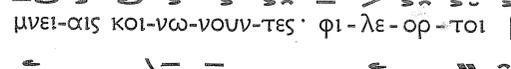
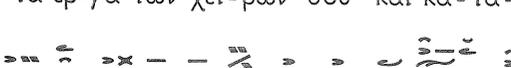
3. Ton.		3. Plag.		4. Ton.				4. Plag.	
$\chi \frac{\eta}{\eta} \text{ } \text{g}$				$\chi \frac{\eta}{\eta} \text{ } \text{g}$		$\chi \frac{\eta}{\eta} \text{ } \text{g}^{\prime \prime}$		$\lambda \frac{\pi}{\pi} \text{ } \text{g}$	
A	E	A	E	A	E	A	E	A	E
c	f (3)			c	g (3)	g	g (13)	g	g (12)
a	f (3)					g	c (1)		

4. ANALYSE DER NOTATION DER ERSTEN HYMNE DER SEPTEMBER-IDIOMELA.

Um an einem konkreten Falle zu exemplifizieren, wie eine byzantinische Melodie übertragen werden kann, sei die Analyse der ersten Hymne des Sticherariums vorgelegt. Da diese nach dem Codex Dalasseni infolge des Abblätterns der Schrift unmöglich ist, wurde sie nach dem Pariser Codex Graec. 355 (in diesem Buch mit dem Buchstaben Q bezeichnet) durchgeführt. Ich gebe zuerst die Abschrift der Hymne in byzantinischer Notation und lasse die Erklärung der Zeichen folgen. Die Umschrift in moderne Notation findet man als Nr. 1 des Hauptteiles.

$\text{g}^{\prime \prime}$

1.  Επ-ε-στη η εισ-ο-δος του εν - ι - αυ-του'
2.  συγ-κα-λου-σα γε-ραι-ρειν ταυ-την τους
3.  λαμ - πρυ - νον-τας· καλ - λι - στην ευ-ο-δον

4.  και ερ-μο - γε - νην τους αυ - τα - δελ-φους
5.  α-θη-τας· συ-με-ων τον ισ-αγ-
6.  γε-λον· ι - η-σουν τον του ναυ-η· τους
7.  εν ε - φε-σω ε-πτα-ριθ-μους παι-δας·
8.  και την τε-τρα-δε-κα-πυρ-σευ-τον των
9.  α-γι-ων γυ-ναι-κων χο-ρει-αν· ων ταις
10.  μνει-αις κοι-νω-νουν-τες· φι-λε-ορ-τοι βο-η-
11.  σω-μεν ευ-σε-βως· κυ - ρι - ε ευ-λο-γη-σον
12.  τα ερ-γα των χει-ρων σου· και κα-τα-ξι-ω-σον
13.  η - μας λυ-σι-τε-λως πε-ραι-ω-σαι την
14.  του χρο-νου πε-ρι - ο - λον +

Die Melodie steht im ersten Ton, wie die Martyrie g angibt; die nachstehende Hypsele in der Nuancierung der Oxeia $\text{g}^{\prime \prime}$ weist aber den Sänger an, den Anfang eine Quint höher zu nehmen.

Zeile 1. Επ- Das Ison »beherrscht« nach den Regeln die darunter liegende Petaste, ist demnach in der Art dieses Zeichens auszuführen. — -ε- Chamele nach Apostrophos gibt an, dass eine Quint abwärts ohne Nuance, also eine gewöhnliche Achtel zu nehmen ist; das zweite Gruppenzeichen, Hypsele nach der Oxeia, gibt an, dass ein Quintsprung aufwärts in der Art der Oxeia erfolgt. — -στη Ison über Petaste. Wiederholung des vorher erreichten Tones a in der Art der Petaste. — η Apostrophos: ein Ton abwärts ohne besonderen Ausdruck. — εις- Oxeia: ein Ton aufwärts, leicht betont. — -ο- Apostrophos: ein Ton abwärts. — -δος Ein Gruppenzeichen, bestehend aus Dyo Apostrophoi, einer Viertelnote abwärts mit zwei anschliessen-

den Tönen aufwärts: zuerst Oxeia und dann Dyo Kentemata, zuerst ein leicht betontes g und dann ein damit verbundenes, kurzes, stark betontes a. — τὸν Ison mit darübersetztem Tzakisma: Tonwiederholung, um die Hälfte gelängt, eine Achtelnote mit Punkt. — εῦ- Eine Gruppe: Elaphron über Apostrophos, anschliessend die Dyo Kentemata; das ist eine Quart abwärts mit daran gebundenem kurzem Ton aufwärts. — ἰ- Oligon: Ton aufwärts ohne besonderen Ausdruck. — -οῦ- Oligon: Ton aufwärts. — -τὸν Gruppe von Zeichen: Ison über Diple bedeutet Tonwiederholung mit Verdoppelung der Länge des Tones. Kratemohyporrhoon-Oligon mit darüber gesetztem Kentema: Das Intervallzeichen, das zuerst Berücksichtigung findet, ist das Kentema, demnach Terz aufwärts, aber, das drückt das Kratema aus, als Viertelnote mit stärkstem Akzent; nun schliessen sich, dies liegt im Hyporrhoon, zwei gleitende, fallende Sekunden an, nach denen sich mit dem Oligon die Stimme wieder um einen Ton erhebt. Hierauf folgt Oxeia mit Tzakisma: akzentuierte Sekunde aufwärts, um die Hälfte ihres rhythmischen Wertes verlängert. Dann Apostrophos und Dyo Apostrophoi: Zuerst eine Sekunde als Achtel abwärts, dann eine Sekunde als Viertelnote, durch die der erste Melodieabschnitt gekennzeichnet ist.

Zeile 2. σὺγ- Oligon; -κα- Oligon; -λου- Petaste; -σα Elaphron mit vorgesetztem Apostrophos als Soma, anschliessend die Dyo Kentemata. — γε- Elaphron über Apostrophos (2 + 1): Quart abwärts. — -ρα- Bei dieser Zeichenkombination ist zuerst das Kentema in der Art der Oxeia zu lesen und dann die darübersetzten Dyo Kentemata, die immer die letzte Note einer Gruppe bilden. — -ρῆν Elaphron mit dem rhythmischen Zeichen der Diple: Terzsprung abwärts als Viertelnote. — τὰν- Apostrophos mit Tzakisma: Achtelnote mit Punkt einen Ton abwärts. — -την Elaphron mit vorgesetztem Apostrophos, Terz abwärts, mit nachfolgenden Dyo Kentemata, einer kurzen Sekunde aufwärts. Man wird bemerken, dass die Dyo Kentemata meistens den Schritt e-f oder h-c angeben. — τὸς Oligon.

Zeile 3. λαμ- Petaste; -πρῦ- Elaphron über Dyo Apostrophoi bedeutet Quart als Viertelnote, dann Oxeia, eine Sekunde aufwärts und Apostrophos, eine Sekunde abwärts. — -νὸν- Dyo Apostrophoi, eine Sekunde als Viertelnote abwärts. — -τὰς Ison als Tonwiederholung. Im ersten Ton findet man das Ison häufig auf d, a oder f.

In der 5. Zeile wäre die Kombination auf der letzten Silbe von ἀθητας zu besprechen. Zuerst steht ein Ison über Diple, demnach eine Viertelnote; hierauf folgen über dem Kylisma der Reihe nach, wie weiter oben erwähnt, Oxeia—Oxeia—Apostrophos. Unter dem Kylisma das Elaphron (in dieser Gruppenkombination stets ohne Apostrophos), und zum Schluss folgt das Oligon mit Tzakisma.

Bei σὺμεων steht über der Schlussilbe zuerst das Kentema in der normalen Ausführung des Oligon, aber als Viertelnote, anschliessend folgen Petaste und dann die Dyo Kentemata. Über τὸν steht das Elaphron als »beherrschendes«

Zeichen über der Petaste, d. h. die Terz abwärts wird in der Art der Petaste gesungen. Über ἰσ- stehen zwei Apostrophoi nacheinander, von denen der erste durch die Bareia den Akzent erhält.

In der 9. Zeile steht über der 1. Silbe von χορείων das Elaphron mit dem Akzent der Bareia, hierauf ein Apostrophos. Auf der 2. Silbe stehen die Dyo Apostrophoi, über der 3. Silbe Oligon und Dyo Kentemata in Verbindung mit dem Piasma, welches eine Art diminuendo angibt; hierauf folgt die Kombination von Elaphron und Apostrophos, eine Quart abwärts.

Zeile 13. περαιῶσα. Auf der Schlussilbe Elaphron + Apostrophos über dem Kratema; hierauf Oligon und Ison mit Tzakisma.

Zeile 14. περιῶλον. Auf der 2. Silbe Elaphron + Dyo Apostrophoi, eine Quart abwärts als Viertelnote, anschliessend die Oxeia. Auf der 3. Silbe Apostrophos und Dyo Apostrophoi nach einander. Zum Abschluss steht das Ison, das ohne weitere rhythmische Angabe als Viertelnote zu singen ist.

5. DIE MELODIEN.

Die Melodien sind, wie Tillyard und ich mehrfach dargelegt haben, in der ursprünglichen diatonischen Form aufgezeichnet, so wie sie vor dem Eindringen des arabo-türkischen Einflusses gesungen wurden (1). Diese Art der Übertragung dürfte bei denjenigen Forschern Befremden erregen, die aus der gegenwärtigen Praxis der griechischen Kirche, in der sie aufgewachsen sind, Schlüsse auf die des Mittelalters zu ziehen geneigt sind.

Hierzu möchte ich vor allem bemerken, dass die Probleme der mittelalterlichen Musik der Ostkirche nicht intuitiv noch auch isoliert betrachtet und gelöst werden können. Es bedarf dazu der vollen Kenntnis der gesamten Zusammenhänge und auch der Beherrschung der neuen und neuesten Resultate der musikwissenschaftlichen Ergebnisse auf anderen Gebieten. Ich selbst habe mich erst nach fast zwanzigjähriger Beschäftigung mit der gesamten Musik der Ostkirche und dem gregorianischen Choral entschlossen, eine grössere Sammlung byzantinischer Melodien zu edieren, den ersten Band des *Trésor de Musique Byzantine*, obwohl, wie man sich überzeugen kann, meine ersten Übertragungen aus dem Jahre 1920 mit den gegenwärtigen bis auf einzelne unwesentliche Äusserlichkeiten der Niederschrift völlig übereinstimmen (2).

(1) Man vergleiche dazu meine Ausführungen in *Aufgaben und Probleme* an verschiedenen Stellen, besonders im Kapitel »Die Kirchenmusik im byzantinischen Reiche«, und Tillyard *Modes in Byzantine Music* in *Ann. of the Brit. School at Athens*, 22, 1918, und *The Stenographic Theory of Byz. Music* in *Byz. Zeitschr.* 25, 1925, S. 333 ff.

(2) *Die Rhythmik d. byz. Neumen* in *Zeitschr. f. Musikwissenschaft*, 2, 1920.

Die Handschriften und die Theoretiker enthalten keine Hinweise für die Setzung eines \flat . Wir wollen keineswegs in Abrede stellen, dass sich die heutige Art des Singens bereits vor der Eroberung Konstantinopels 1453 in jenen Gegenden vorbereitet hat, die unter türkischer Herrschaft standen, und sich nach dem Fall der Hauptstadt rasch durchgesetzt haben dürfte, doch ist es unsere Aufgabe, die Melodien so zu übertragen, wie sie sich nach den Angaben der Handschriften und Theoretiker am genauesten rekonstruieren lassen (1). Die starken Unterschiede zwischen der gegenwärtigen und der mittelalterlichen Praxis werden niemand verwundern, der in Kenntnis ist, wie sehr sich bei den ungleich sorgsamer behüteten Gesängen der westlichen Kirche die Praxis zu Ende des 19. Jhdts von der mittelalterlichen entfernt hatte, so dass es der Arbeit von drei Generationen Forschern bedurfte, um die Melodien nach den Quellen wiederherzustellen. Erst in dem 1934 erschienenen *Antiphonale Monasticum* (2) ist es nach achzigjähriger Forschertätigkeit den Benediktinern von Solesmes gelungen, die gregorianischen Melodien in jener Gestalt zu veröffentlichen, wie sie sich ihnen nach Vergleichung aller erreichbaren Handschriften am richtigsten darstellen. Auch hier galt es, nicht ein totes Melodiegerüst herzustellen, sondern die »Seele der Musik« wieder zu neuem Leben zu erwecken, die in dem rhythmischen und dynamischen Ausdruck der Melodien liegt.

Das gleiche Ziel haben wir uns gesetzt: die Seele der byzantinischen Musik aufzufinden, und dies ist nur möglich, wenn man die Melodien in ihrer ursprünglichen Reinheit, in der wundervollen Übereinstimmung von Dichtung und Musik darzustellen vermag.

Über den Aufbau der Melodien, die Verwendung von ständig wiederkehrenden Tonformeln und Kadenzten und über die Typenbildungen wird in einer gesonderten Arbeit über »die Formen der byzantinischen Melodien« zu sprechen sein, die in Vorbereitung ist. Hier sei nur das zum Verständnis der übertragenen Melodien wichtigste angeführt.

(1) Nur dort, wo der Tritonus h-f mittelbar oder unmittelbar vermieden werden sollte, wo im I. und III. Ton die Wendung a-h-a den kürzeren Weg a-b-a nahelegte, ist ein \flat gesetzt.

(2) *Antiphonale Monasticum pro diurnis horis*; Desclée et Cie, Tournai 1934.

- 1) Die im Sticherarium gesammelten Melodien lassen sich auf eine begrenzte Zahl von Typen zurückführen, die nach bestimmten Gesetzen zusammengesetzt, erweitert und variiert wurden. Die Modelle finden sich im Hirmologium; es sind die einfachsten und kürzesten Formen. Die am stärksten ausgedehnten und am reichsten variierten Formen finden sich in den Weihnachts- und Ostergesängen des Sticherarium.
- 2) Eine Untersuchung der ältesten erhaltenen Handschriften und Handschriftenfragmente aus dem 9. und 10. Jahrhundert, welche die frühe byzantinische Notation aufweisen, zeigt, dass eine kontinuierliche melodische Tradition vom 9. bis ins 15. Jahrhundert nachgewiesen werden kann (1). Da aber bekanntermassen im 8. und 9. Jahrhundert zu schon bestehenden Melodien neue Dichtungen hinzutraten, reicht die melodische Tradition in noch weit frühere Zeiten zurück. Es ist sogar auf Grund neuester Vergleiche mit den Melodien der lateinischen Kirche die Annahme gestattet, dass ein Teil der Melodien schon zu syrischen Hymnen gesungen wurde, die nachmals ins Griechische übersetzt wurden, während andererseits die syrischen Melodien nach dem Zeugnis der Kirchenväter den Weg nach dem Westen fanden (2).
- 3) Die Tatsache, dass sich die byzantinischen Melodien auf eine begrenzte Zahl von Typen zurückführen lassen, hat ihre Parallele auf anderen Gebieten kirchlicher Kunst, in der Ikonenmalerei und in der Dichtung, und wurzelt in religiös-philosophischen Anschauungen, wie sie etwa Ps.-Dionysius Areopagita in der Schrift über »die Himmlische Hierarchie« entwickelt. Die Melodien sind durch alle Reiche der stofflichen Welt Wiederhall ($\acute{\alpha}\pi\acute{\eta}\chi\eta\mu\alpha$) der göttlichen Schönheit und Harmonie. So leiten sich die Melodien der Hymnen von den Gesängen inspirierter Verkünder und Propheten und diese wieder vom

(1) Man vergleiche dazu meine *Studien zur Byz. Musik* in *Zeitschr. f. Musikwissenschaft* 15, S. 217 ff., und *Über Rhythmus u. Vortrag d. byz. Mel.* in *Byz. Zeitschr.*, 23, S. 63 f. In diesen beiden Arbeiten finden sich Zusammenstellungen von Notierungen des gleichen Textes aus der Zeit der frühesten Notation (9. und 10. Jhd.) mit solchen aus der Zeit der mittleren Notation (12.—13. Jhd.). Diese Zusammenstellungen lassen keinen Zweifel zu, dass es sich in allen Fällen um die Notierung der gleichen Melodie handelt.

(2) P. Wagner, *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen*, Leipzig 1911, S. 22 ff.

Gesang der Engel her. Aus dem gleichen Grunde verwenden die Dichter der Oden den Wortschatz der Cantica, die den Kanones zum Vorbild dienen, und sind daher oftmals zu kühnen Gleichnissen gezwungen, um vom eigentlichen Thema die Verbindung zum Vorbild herzustellen.

Die Melodien der Hymnen sind demnach nach der Auffassung der byzantinischen Kirche irdische Manifestation himmlischer Gesänge (1). Daher kann zu einem neuen Text nicht eine freierfundene Melodie hinzugefügt werden, sondern nur eine Variation einer schon vorhandenen, die aus dem Schatz jener Gesänge genommen wird, die der Überlieferung zufolge von den inspirierten Verkündern des Glaubens den himmlischen Gesängen nachgesungen wurden. In den Worten des Cherubikos-Hymnos «οἱ τὰ χερουβιμ μυστικῶς εἰκονίζοντες καὶ τῇ ζωοποιῶ τριάδι τὸν τρισάγιον ὕμνον προσόδοντες» wird in jeder Messe sinnfällig zum Ausdruck gebracht, dass die Sänger als irdische Vertreter, als Symbole der Engel in der Mysterienhandlung wirken (2).

Die Erkenntnis dieser im Geistigen wurzelnden Vorstellungen vom Wesen der kirchlichen Gesänge schafft die Vorbedingung für die entsprechende ästhetische Würdigung der Melodien des byzantinischen Hymnars.

6. WORT UND TON.

Von philologischer sowie von liturgiegeschichtlicher Seite fehlen leider bisher Arbeiten über die Stichera, wie überhaupt nach verheissungsvollen Ansätzen in der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Erforschung der Hymnenpoesie ins Stocken geraten ist. Vielleicht ist dies aber nicht zu sehr bedauerlich, weil sich eine fruchtbare Untersuchung der Struktur dieser dichterischen Formen erst in Verbindung mit einer Berücksichtigung des formalen Aufbaues der Melodien bewerkstelligen lassen wird, und diese Aufgabe noch zu lösen ist.

Wie eng sich das Verhältnis von Wort und Ton gestaltet hat, wie

(1) καὶ δυνατὸν ἐστὶ δι' αὐτῶν ἀνάγεσθαι πρὸς τὰς ἄλλους ἀρχετυπίας... heisst es in Kap. II § 4 der »Himmlichen Hierarchie«.

(2) P. Hendrix, *Der Mysteriencharakter d. byz. Liturgie in Byz.* Zeitschr. 30, 1930, S. 333 ff.

sehr der melodische Ausdruck durch den Text bestimmt ist, erkennt man, wenn man in den Handschriften die Neumenschrift mit ihren dynamischen und rhythmischen Zeichen im Zusammenhang mit den Worten und deren Sinnbedeutung betrachtet. Man wird immer das bedeutsame Wort durch eine Akzentuierung des Tones hervorgehoben finden, und zwar kann man auch beobachten, dass die Zahl und Stärke dieser Akzente und rhythmischen Zeichen allmählich immer mehr zunimmt, so dass sich die spätere Fassung einer Melodie auf Grund dieser Kriterien leicht feststellen lässt.

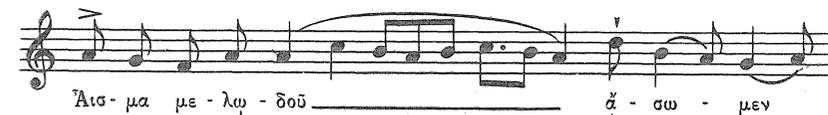
So ist, wenn in der 4. Ode am 3. Sonntag nach Ostern die Kraft des Herrn gerühmt wird, das Wort Δυνάμει auf der betonten Silbe durch zwei Akzente hervorgehoben (1),



Der höchste Ton auf der ersten Silbe von Δόξα, mit einem scharfen Akzent versehen, leitet sehr wirkungsvoll diesen Melodieabschnitt ein, der mit einer feierlichen Verbreiterung auf dem Wort κύριε schliesst. Wenn in der 7. Ode der gleichen Akoluthia vom Singen eines Hymnus die Rede ist, wird dies durch ein kleines Melisma verdeutlicht:



Noch ausdrucksvoller in der 1. Ode am Sonntag vor Weihnachten:



(1) Nachstehende Beispiele sind dem Hirmologium Cod. Cryptoferr. E. γ II entnommen, dessen Photos mir Prof. Tillyard in freundlichster Weise zur Benutzung durch mehrere Jahre überlassen hat, und aus dem ich Proben im 1. Band des *Tresor de Mus. Byz.* gegeben habe, dem auch die nachfolgenden Beispiele entnommen sind.

Wie stark wirkt es auch, wenn in der 5. Ode der gleichen Akoluthie bei der Anrufung des Herrn, der die ganze Schöpfung durch Christi Geburt geweiht hat, das Wort $\pi\acute{\alpha}\text{-}\sigma\alpha\nu$ durch stärkste Akzentuierung und ein Melisma herausgehoben wird (1), um durch die Melodie den Begriff des Unendlichen auszudrücken:

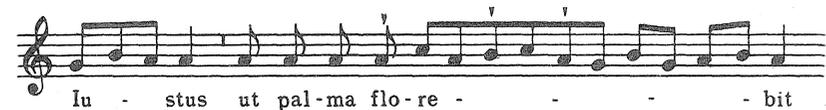


Auch rhetorische Gegensätze werden durch starke Akzente und melodische Ausschmückungen unterstützt, so, wenn in der 2. Ode am Sonntag vor Weihnachten dem erhörten Hilferuf der Anna der der Beter gegenüber gestellt wird, welche um Stärkung flehen:



oder, wenn in dem Sticheron vom Sonntag des Zöllners und Pharisäers der Gegensatz zwischen dem sich selbst Rühmenden und dem

(1) Für die Silbe, welche im Griechischen der Hymnendichtung den Akzent trägt, gelten die gleichen Eigenschaften, die Dom A. Mocquereau in *Le Nombre Musical Grégorien*, Tome II. p. 137, für das Lateinische in der Epoche des gregorianischen Gesanges feststellt: «Les qualités matérielles de la syllabe qui, en latin, porte l'accent tonique, sont, à l'époque grégorienne: l'acuité, la brièveté, l'intensité». Damit steht nicht im Gegensatz, hier wie dort, dass diese Silbe durch ein Melisma geschmückt wird. Mocquereau führt p. 213 das Graduale (*Liber usualis*, Solesmes p. 1029) an:



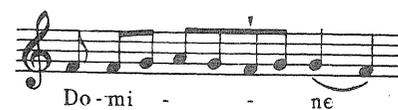
und fügt hinzu: «Mais on voudrait conclure de là que l'accent latin est, en soi, long! Conclusion fautive; car le développement musical sur une syllabe latine n'indique nullement la longueur de cette syllabe, témoin la pénultième brève qui reçoit une extension musicale parfois assez étendue:

Verstummen durch das Herausheben von $\mu\acute{\epsilon}\nu$ und $\lambda\acute{\epsilon}$ wirksam gemacht wird:



Abgesehen von diesen auffälligen Hervorhebungen wichtiger Worte durch die Melodie, die Tonhöhe und die Akzentuierung wird man feststellen können, dass die melodische Linie derart angeordnet ist, dass fast überall der Wortakzent mit einem musikalischen Akzent zusammenfällt und, ebenfalls dem Text entsprechend, an solchen Stellen die melodische Linie steigt oder fällt. Der höchste Ton (d) der einander fast völlig entsprechenden musikalischen Perioden steht in beiden Fällen ($\kappa\alpha\upsilon\chi\eta\sigma\acute{\alpha}\mu\epsilon\nu\omicron\varsigma$, $\phi\theta\epsilon\iota\gamma\acute{\xi}\acute{\alpha}\mu\epsilon\nu\omicron\varsigma$) im Zusammenhang mit der betonten Silbe der wichtigsten, im Kontrast stehenden Worte. Durch die Melismen auf $\mu\acute{\epsilon}\nu$ und $\lambda\acute{\epsilon}$ wird der Eintritt der Gegensätzlichkeit spannend vorbereitet, während die erste Note (a) über $\acute{\alpha}\lambda\lambda'$ keinerlei Akzent trägt. Die beiden $\acute{\omicron}$ werden durch die Petaste, einen kurzen starken Ton, gleichermassen hervorgehoben, nach dem der Quintsprung abwärts ungemein wirksam ist. Bemerkenswert ist aber auch, wie bei $\acute{\alpha}\gamma\alpha\theta\acute{\omega}\nu$ die Melodie auf dem gleichen Ton verharret, gleichsam die Bedeutung dieses Wortes aufhebt, während bei $\lambda\omega\rho\epsilon\acute{\omega}\nu$ eine Dehnung auf der ersten Silbe, eine Auszierung auf der zweiten, das Wort unterstreicht.

Diese ersten Bemerkungen über ein Thema, das eine ausführliche Behandlung in der »Formenlehre« erfahren muss, mögen nur Hinweise dafür bieten, welche Bedeutung die Setzung der rhyth-



(Grad., Timebunt gentes, Dom. III post Epiphaniam, p. 437)

Cet épanouissement de vocalises sur ces diverses syllabes n'est que le résultat d'une aptitude, propre à toutes les syllabes latines, de recevoir des mélismes plus ou moins longs.

mischen und dynamischen Zeichen in den Handschriften und in den Übertragungen hat; dass sie erst der Melodie Sinn und Leben geben.

Wie die Melodien, gelten auch die Dichtungen der Hymnen als inspiriert. Schon in der »Himmlischen Hierarchie« des Ps.-Dionysios Areopagita werden die Engel als »göttliche Hymnographen«, als »Hymnologen« bezeichnet, welche nicht in Worten sprechen, sondern in ekstatischer Ergriffenheit überströmen; es ist kein λέγειν sondern ein ὑμνεῖν (1), wie es auch in dem cherubischen Hymnus heisst: Ἡ ἀσώματος φύσις τῶν Χερουβὶμ ἀσιγήτοις σε ὕμνοις δοξολογεῖ. So singen auch die Sänger, die liturgischen Spieler im Mysteriendrama (2), ergriffen die Hymnen, welche symbolhaft für die Cantica stehen und jene anderen, kürzeren, die Stichera, welche aus den Psalmen hervorgegangen sind. So erklärt sich die stete Beziehung der einzelnen Oden zu den Cantica, der Stichera zu den Psalmen nicht nur im Thematischen und Stimmungsgehalt, sondern auch in der Verwendung von dort vorkommenden Sätzen, Satzteilen und Worten, von Bildern und Gleichnissen.

Dies als Starre, als Schwäche der Erfindung anzusehen, wäre ein unzulässiges Anwenden von Masstäben der Kunstbetrachtung des 19. Jahrhunderts auf die Kunst von Byzanz; hier geht es um Wesenszüge, die viel tiefer gegründet sind als in den Problemen subjektiver dichterischer Gestaltung.

Für den Dichter wie für den Musiker in Byzanz besteht nicht die Aufgabe darin, möglichst viele neuartige Strophen oder Melodien zu erfinden, sondern einen bestimmten Hymnentyp zur Voraussetzung zu nehmen und dermassen dichterisch und musikalisch zu variieren, dass bei aller Verbundenheit mit dem Vorbild dennoch etwas Neues entsteht. Die individuelle Äusserung muss sich dem Gesamt der Liturgie einfügen und darf niemals, als persönliche

(1) Dazu die Paraphrase des Georgios Pachymeres, Migne, Dion. Areop. I. S. 152: Τὸ γούν εἰπεῖν περὶ τούτων (τῶν οὐρανίων ἱεραρχιῶν) ὑμῆσαι λέγει, ὅτι τὸ περὶ καλοῦ εἰπεῖν ὕμνος καλοῦ ἐστίν. Man vergleiche dazu auch H. Koch, *Pseudo-Dionysios Areop.*, Mainz, 1900, S. 46—47, und die Ausführungen von H. Ball in *Byzantinisches Christentum*, München 1931, S. 233 ff.

(2) A. Baumstark, *Vom geschichtlichen Werden der Liturgie, Ecclesia Orans X*, S. 25.

Aussprache zwischen dem Künstler und dem Gegenstand seiner Verehrung, die strengen Gesetze des hierarchischen Aufbaues stören. Es waltet hier, wie bereits oben angeführt wurde, das gleiche Gestaltungsprinzip vor, wie in der Ikonenmalerei, und man muss sich in die geistige Welt, der alle diese Kunstaussagen entstammen, versenken, um dem Wesen dieser Kunst näher zu kommen. Man wird dann auch erkennen, wie sehr jede Melodie durch die Worte und den Gefühlsinhalt der Dichtung geformt ist, mag sie in ihren Ursprüngen auch auf jene Wurzeln zurückzuführen sein, aus denen, nach Westen zu, die gregorianischen Melodien hervorgingen.

Die griechische Sprache hat den Melodien jene intensive Prägung gegeben, die wir heute zu bewundern beginnen, genau so, wie die lateinische Sprache den gregorianischen Melodien ihre edle Klarheit verliehen hat und den fast unbegreiflichen Reichtum der Bildungen. Der westliche Künstler, der für die Kirche arbeitet, strebt darnach, die Fülle zu gestalten, in immer neuen Schöpfungen zum Lobe Gottes beizutragen. Der byzantinische Künstler fühlt sich — es sei gestattet, hier eine an anderer Stelle gegebene Formulierung zu wiederholen — mit allen anderen Künstlern als Glied einer Kette, fühlt sich eingeordnet in die Rangordnung der Gläubigen, deren Stufe der Grad der Frömmigkeit bestimmt, und die hinüberreichen in die Ränge himmlischer Hierarchien, denen zum Preis Tag und Nacht die Gesänge ertönen. Es ist dies eine Entfaltung nach innen, nicht nach aussen, und nur, wenn dies erfasst wird, wird man die Hymnen der byzantinischen Kirche verstehen, wie sie verstanden werden müssen, als »Nachklänge der geistigen Schönheit«, vermittelt derer, wie es in der »Himmlischen Hierarchie« heisst, man sich zu den immateriellen Urbildern zu erheben vermag.

II.

PRINZIPIEN DER VORLIEGENDEN AUSGABE

I. DER TEXT.

Die vorliegende Ausgabe kann und will nicht den Anspruch erheben, eine kritische Ausgabe des Textes der Hymnen darzustellen. Dazu wäre die Durcharbeitung eines viel reicheren Materials erforderlich, über die verhältnismässig kleine Gruppe von Handschriften hinaus, welche als Repräsentanten der von uns allein berücksichtigten mittelbyzantinischen Notation herangezogen wurden.

Unsere Ausgabe folgt deshalb prinzipiell dem Text des durch die Facsimileausgabe zugänglichen Codex Dalasseni (1). Dabei sind die überaus zahlreichen orthographischen Fehler aller Art, auf die schon in der Einleitung hingewiesen wurde, stillschweigend berichtigt; ebenso sind behandelt der häufige Fortfall, bezw. irrtümliche Zufügung eines *v* im Akkusativ und Dativ Singularis und anderes dergleichen. Nur in wenigen Fällen, wo eine unzweifelhafte Korruptel des Codex Dalasseni sich aus dem Consensus der übrigen uns bekannten Überlieferung korrigieren liess, haben wir die Lesart unserer Haupthandschrift in die Anmerkungen verwiesen. In diesen findet sich auch eine Auswahl von Varianten der übrigen herangezogenen Handschriften und des gedruckten Menaions nach der Ausgabe von Bartholomaios Kutlumusianos (Venedig 1843).

Die Interpunktion des griechischen Textes der Handschriften verdeutlicht, wie oben S. XXIV erwähnt, dessen Gliederung, insofern sie für die Gliederung der Melodie Bedeutung hat. In unserem Texte setzen wir für den hochgestellten Punkt der Handschriften ein Komma (,) oder, wo ein stärkerer Einschnitt markiert ist, ein Kolon (:). Wo der Punkt im Codex Dalasseni gelegentlich fehlt, ist

(1) Was über die Handschrift selbst, ihren Schreiber und weitere Geschichte, zu sagen ist, findet man in der »Introduction« des Facsimilebandes (*M. M. B. I*) zusammengestellt, hauptsächlich in dem Abschnitt »Description du manuscrit« (S. 15 f.) und »Le Texte« (S. 20 f.).

er auf Grund der anderen Handschriften stillschweigend ergänzt. Nur in ganz wenigen Fällen wurde darüber hinaus eine Interpunktion eingeführt, wo es gelegentlich einmal wünschenswert schien, einen komplizierten Textzusammenhang zu verdeutlichen. In diesen Fällen fehlt natürlich in der Übertragung der Melodien das Kolonzeichen, das immer einem originalen Interpunktionszeichen im Texte entspricht.

Vor jeder Hymne ist die betreffende Seite der herangezogenen Handschriften angegeben, sowie die Seite des Menaions. Ebenso ist die Seite des heute gebrauchten Hymnenbuches, des Doxastarions, angegeben, in welcher die meisten im Sticherarion aufzeichneten Hymnen mit moderner griechischer Notation gedruckt sind. Als Vorlage diente das Doxastarion des Petros Peloponnesios (Konstantinopel, 1886).

In der Reihenfolge der Hymnen folgt unsere Ausgabe dem Codex Dalasseni (1). Zu jedem neuen Datum geben wir nach dem gedruckten Menaion, in deutscher Umschrift, die Bezeichnung des Festes; hierauf folgen die den einzelnen Festen zugehörigen Hymnen, fortlaufend numeriert. Rechts über der Transkription wird der Name des Meloden mitgeteilt, nach den Angaben des Menaions (2).

2. DIE MELODIEN.

Die Richtlinien für die Übertragung der Gesänge aus der byzantinischen Notation in unsere Notenschrift sind in Tillyard's *Handbook* mittels einfacher Beispiele exemplifiziert. Da die Überlieferung der Melodien in den einzelnen Handschriften Varianten aufweist und jede Handschrift zahlreiche Verschreibungen und Fehler enthält (3), wurde folgende Methode eingeschlagen:

(1) Es ist nur eine Ausnahme gemacht; sie betrifft den 26. Sept., das Fest des Evangelisten Johannes; die Hymnen für dieses Fest sind im Cod. Dalass. nachträglich auf Fol. 323 r ff. zugefügt; in unserer Ausgabe sind sie an die ihnen zukommende Stelle gerückt. Auch eine der Hymnen für den 14. Sept., *σήμερον ὡς ἀληθῶς*, ist vom Schreiber erst auf Fol. 184 v nachgetragen. Wir hätten eigentlich auch diese Hymne an ihre Stelle versetzen sollen; dies ist aber versehentlich nicht geschehen, und das Transcriptum findet sich in unserer Ausgabe als Addendum auf S. 152.

(2) Weitere Angaben über die Meloden s. das Verzeichnis, S. 157.

(3) Besonders in der Verteilung der Notenzeichen über die Textsilben weist

Da es bei der begrenzten Anzahl der Mitarbeiter, noch mehr aber bei den begrenzten Mitteln unmöglich schien, alle bekannten Sticherarien zu photographieren und bei der Herstellung des musikalischen Textes zu verwenden, wurde zum Vergleich mit den Übertragungen aus dem Codex Dalasseni eine Reihe von Handschriften herangezogen, welche den Herausgebern in Photos zur Verfügung standen. Es folgen also auf die Übertragung jeder Hymne zuerst die wichtigsten Varianten (*Var.*) aus diesen Handschriften, dann Korrekturen von Fehlern im Codex Dalasseni (*Korr.*), und endlich sind in einigen Fällen kurze kommentierende Bemerkungen (*Komm.*) zugefügt worden.

Die Gliederung der Melodie folgt grundsätzlich der Überlieferung; d. h. wo im Codex Dalasseni (oder eventuell in den anderen herangezogenen Hss.) ein Punkt in der Textzeile steht, entspricht ihm im Transkriptum ein senkrechter Strich im Notensystem. Um aber die Gliederung der Melodie weiterhin zu verdeutlichen, habe ich, dem Brauch der Editionen von Solesmes folgend, eine Unterscheidung eingeführt zwischen  einerseits und  andererseits; das letztere Zeichen zeigt einen stärkeren Einschnitt an. Diese zwei Zeichen entsprechen also dem Komma und dem Kolon unseres Textes. Den Abschluss der Hymnenmelodie bezeichnet der Doppelstrich, entsprechend dem :— des handschriftlichen Textes.

Um zu verdeutlichen auf welche Irrwege eine Transkription geraten müsste, die blindlings nur einer Handschrift folgte, gebe ich zum Schluss einige Beispiele, wo kleine Fehler des Dalassenos, die nur durch Heranziehung anderer Handschriften zu entdecken sind, schwere Folgen für die Transkription der ganzen Melodie haben könnten.

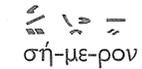
In der 81. Hymne steht in D die Martyrie Ψ , den Beginn mit g angehend; dieser zufolge würde der Beginn der Hymne folgendermassen zu übertragen sein:

der Codex Dalasseni eine ungewöhnliche Menge von Fehlern auf. Allerdings ist es interessant zu beobachten, wie Dalassenos sich von Seite zu Seite besser in die Abschrift der musikalischen Zeichen einarbeitet, so dass sich in den Hymnen der auf September folgenden Monate weniger und weniger derartige Verschreibungen finden.

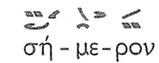


Im V steht aber die Martyrie Ψ , welche den Beginn mit h erfordert; diese Lesart ergibt bei Εὐστάθιος eine Kadenz, welche sich im Verlaufe der Hymne mehrfach wiederholt und entschieden die richtigere Fassung enthält. Deshalb ist bei der Übertragung der Fassung von V gefolgt und auch bei 1) nach V eine Korrektur angebracht, durch die sich die Verlegung dieses Melodieteils um eine Terz nach aufwärts wieder ausgleicht.

Oder, um ein anderes Beispiel anzuführen, heisst es in der Mitte der 1. Zeile der 65. Hymne in D fol. 18r:



Dies würde Hypsele + Oxeia = Sext aufwärts bedeuten, mit angehängten Dyo Kentemata. So entsteht aber offensichtlich ein unrichtiger Melodieverlauf. In P und I steht aber richtig:



demnach Quint aufwärts in der Art der Petaste mit angehängten Dyo Kentemata, und diese fassung lässt einen richtigen, unkorrigierten Ablauf der Melodie zu.

Um über die Art und den Umfang der Varianten der einzelnen Hymnen Kenntnis zu geben, sind in einem Anhang 8 Hymnen (die 3. 4. 5. 7. 8. 9. 18. und 68.) nach der Fassung in fünf Handschriften zusammengestellt. Die Varianten sind teilweise gering, teilweise aber beträchtlich; man wird erkennen, dass es eine der wichtigsten Aufgaben sein wird, auf Grund einer möglichst vollständigen Zusammenstellung aller erreichbaren Handschriften — wobei auch die frühbyzantinischen zum Vergleich herangezogen werden müssten — die authentische Gestalt der Melodien zu rekonstruieren. Doch wird dieser Versuch erst nach genauester Kenntnis des gesamten Melodienschatzes und der Struktur aller Hymnengruppen innerhalb eines Echos mit Erfolg unternommen werden können. Hier musste ich mich damit begnügen, an einigen wenigen Beispielen die Rekonstruktionsfrage zu berühren, ohne Stellung zu

nehmen, da die *Transcripta* sich die Aufgabe gestellt, den Cod. D. zu übertragen, und die anderen Handschriften prinzipiell nur insoweit heranziehen, als sich bei der Übertragung Schwierigkeiten ergeben, oder bemerkenswerte Varianten zu erkennen sind. Man wird aber von dem Umfang der geleisteten Arbeit durch die Veröffentlichung des Anhanges einigermaßen ein Bild gewinnen; war es doch fast bei allen Übertragungen geboten, jede einzelne Hymne in 5—7 Handschriften zu entziffern, um die so gewonnene Transkription mit der aus unserem Kodex zu vergleichen.

VERZEICHNIS DER HYMNEN DES SEPTEMBER

Das Verzeichnis der Festtage des September mit den Überschriften des Cod. Dalasseni findet sich in der Einleitung zum I. Band der *MONUMENTA MUSICAE BYZANTINAE*, p. 29, das alphabetische Verzeichnis der Anfänge der Stichera des gesamten Kirchenjahres befindet sich ebenda p. 37—66.

Nachstehendes Verzeichnis hält sich bei der Wiedergabe der Titel der Festtage an das gedruckte Menaion (s. oben S. XXXVIII) und bringt die Hymnen in der Reihenfolge des Cod. Dal. und der ihm folgenden Anordnung der Transkriptionen dieses Bandes. Die grossen arabischen Ziffern am linken Rande bezeichnen den Tag des Monats, an dem die Stichera, deren Anfänge folgen, gesungen wurden, die kleineren geben die fortlaufenden Nummern der Hymnen an; die Ziffern rechts beziehen sich auf die Seiten, auf denen die Übertragungen der Melodien zu finden sind).

- I. Ἀρχὴ τῆς Ἰνδίκτου, ἡτοὶ τοῦ νέου ἔτους· καὶ μνήμη τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Συμεῶν τοῦ Στυλίτου καὶ ἀρχιμανδρίτου· καὶ ἡ σύναξις τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου τῶν Μιασηνῶν· καὶ τοῦ ἁγίου μάρτυρος Ἀειθαλᾶ· καὶ τῶν ἁγίων τεσσαράκοντα γυναικῶν, καὶ Ἀμμοῦν διακόνου καὶ διδασκάλου αὐτῶν· καὶ μνήμη τῶν ἁγίων μαρτύρων, Καλλίστης, Εὐόλου καὶ Ἐρμογένους τῶν αὐταδέλφων· καὶ μνήμη Ἰησοῦ τοῦ Ναυῆ· καὶ ἡ ἀνάμνησις τοῦ μεγάλου ἐμπρησμοῦ.

	Seite
1. Ἐπέστη ἡ εἴσοδος τοῦ ἑνιαυτοῦ	3
2. Χριστὲ ὁ Θεὸς ἡμῶν, ὁ ἐν σοφίᾳ	6
3. Θαυμαστὸς εἶ ὁ Θεός	7
4. Ὁ ἐν σοφίᾳ τὰ πάντα δημιουργήσας	8
5. Προαιώνιε Λόγε τοῦ Πατρὸς	9
6. Ἡ βασιλεία σου Χριστὲ ὁ Θεός	10
7. Αἱ πορεῖαι σου ὁ Θεός	11
8. Σὺ Βασιλεῦ ὁ ὢν	13

	Seite
9. Ὁ πνεύματι ἁγίῳ, συνημμένος ἀναρχε Λόγε καὶ Υἱέ.....	14
10. Ὁ ἀρρήτῳ σοφίᾳ συστησάμενος.....	15
11. Ἐκ ρίζης ἀγαθῆς, ἀγαθὸς ἐβλάστησε καρπός.....	16
12. Τὸ μνημόσυνόν σου εἰς τὸν αἰῶνα μένει.....	17
13. Ἡ τῶν λειψάνων σου θήκη.....	18
14. Ἠγάπησας θεοφόρε, τὴν ἀνωτάτῳ φιλοσοφίαν.....	19
15. Ὅσπερ πάτερ, καλὴν ἐφεῦρες κλίμακα.....	20
16. Θεία χάρις ἐπηώρητο.....	21
17. Ὅτε τῷ πάθει σου κύριε.....	22
2. Μνήμη τοῦ ἁγίου μάρτυρος Μάμαντος, καὶ τοῦ ὁσίου πα- τρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Νηστευτοῦ.....	23
18. Νέον φυτὸν καθάπερ ἐλαίας.....	23
19. Δεῦτε συμφώνως οἱ πιστοὶ.....	24
3. Μνήμη τοῦ ἁγίου ἱερομάρτυρος Ἀνθίμου, ἐπισκόπου Νικο- μηδείας· καὶ τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Θεοκτίστου, συνασκη- τοῦ τοῦ μεγάλου Εὐθυμίου.....	25
20. Τῇ Νικομηδέων μεγαλοπόλει.....	25
21. Ἱερεὺς ἐνομώτατος, μέχρι τέλους σου.....	27
4. Μνήμη τοῦ ἁγίου ἱερομάρτυρος Βαβύλα, ἐπισκόπου Ἀντι- οχείας· καὶ τοῦ ἁγίου καὶ θεόπτου Μωϋσέως τοῦ προφήτου.....	28
22. Βήματι Πιλάτου παρεστηκώς, καὶ ἀγωνιζόμενος.....	28
23. Βάσιμον κρηπίδα ἢ ἐκκλησία κέκτηται.....	29
5. Μνήμη τοῦ ἁγίου προφήτου Ζαχαρίου, πατρὸς τοῦ προ- δρόμου.....	30
24. Ὡς καθαρὸς ἱερεὺς εἰς τὰ ἅγια τῶν ἁγίων.....	30
25. Ἱεροσύνης νομικῆς, ἐνδεδυμένος ὄντως στολὴν.....	31
8. Τὸ γενέθλιον τῆς Ὑπεραγίας Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου.....	32
26. Ἡ ἀπαρχὴ τῆς ἡμῶν σωτηρίας.....	32
27. Δεῦτε φιλοπάρενοι πάντες καὶ τῆς ἀγνείας ἐρασταί.....	34
28. Τίς ὁ ἦχος τῶν ἑορταζόντων.....	34
29. Ἡ προορισθεῖσα παντάνασσα, Θεοῦ κατοικητήριον.....	35
30. Ἡ παγκόσμιος χαρὰ ἐκ τῶν Δικαίων ἀνέτειλεν ἡμῖν.....	36
31. Δι' ἀγγέλου προρρήσεως.....	37
32. Στεῖρα ἀγονος ἢ Ἄννα.....	38
33. Σήμερον ὁ τοῖς νοεροῖς θρόνοις ἐπαναπαυόμενος Θεός.....	40
34. Αὐτὴ, ἢ ἡμέρα κυρίου, ἀγαλλιᾶσθε λαοί.....	41
35. Εἰ καὶ θεῖω βουλήματι.....	42
36. Σήμερον στείρωτικαὶ πύλαι ἀνοίγονται.....	43
37. Σήμερον τῆς παγκοσμίου χαρᾶς τὰ προοίμια.....	43

	Seite
38. Σήμερον ἢ στεῖρα Ἄννα τίκει θεόπαιδα.....	44
39. Ἐν εὐσήμεῳ ἡμέρα ἑορτῆς.....	45
40. Δεῦτε ἅπαντες πιστοὶ πρὸς τὴν παρθένον Δράμωμεν.....	47
9. Μνήμη τῶν ἁγίων καὶ Δικαίων Θεοπατόρων Ἰωακείμ καὶ Ἄννης· καὶ τοῦ ἁγίου μάρτυρος Σεβηριανοῦ.....	49
41. Ὡ μακαρία Δυάς· ὑμεῖς πάντων γεννητόρων ὑπερήρηθητε.....	49
42. Ἐγκαινίζου, ἐγκαινίζου ἢ νέα Ἱερουσαλήμ.....	50
43. Πάλαι μὲν ἐγκαινίζων τὸν ναὸν ὁ Σολομών.....	51
44. Τὸν ἐγκαινισμὸν τελοῦντες τοῦ πανιεροῦ ναοῦ.....	52
45. Πρὸς ἑαυτὸν ἐπανάγου ἄνθρωπε.....	53
46. Ἐγκαινίζεται ἡ ἐξ ἔθνων ἐκκλησία.....	54
47. Ὁ ἐπὶ τὸν κόλπον, τὸν πατρικόν.....	54
48. Ἐγκαινία τιμᾶσθαι, παλαιὸς νόμος.....	55
49. Ἐγκαινίσεσθε ἀδελφοί, καὶ τὸν παλαιὸν ἄνθρωπον.....	56
50. Τὴν μνήμην τῶν ἐγκαινίων ἐπιτελοῦντες.....	57
51. Ἐθου πύργον ἰσχύος τὴν ἐκκλησίαν σου Χριστέ.....	58
14. Ἡ παγκόσμιος ὑψωσις τοῦ τιμίου καὶ ζωοποιῦ σταυροῦ.....	59
51a. Σήμερον ὡς ἀληθῶς ἡ ἀγιόφθογγος ρῆσις.....	154
52. Τὸ φυτευθὲν ἐν κρανίῳ τόπῳ ξύλον.....	59
53. Προτυπῶν τὸν σταυρόν σου Χριστέ.....	60
54. Δεῦτε ἅπαντα τὰ ἔθνη.....	60
55. Θεὸς θησαυρὸς ἐν γῆ κρυπτόμενος.....	63
56. Ἡ τῶν χειρῶν ἐναλλαγὴ.....	64
57. Σὺ μου σκέπη κραταιά.....	65
58. Χριστέ ὁ Θεὸς ἡμῶν ὁ τὴν ἐκούσιον σταύρωσιν.....	66
59. Τοῦ τιμίου σταυροῦ Χριστέ τὴν ἐνέργειαν.....	68
60. Κροτήσωμεν σήμερον ἀσματικὴν πανήγυριν.....	69
61. Φωτολαμπῆς ἀστέρων τύπος.....	71
62. Δεῦτε λαοὶ τὸ παράδοξον θαῦμα καθορώντες.....	72
63. Ἡ φωνὴ τῶν προφητῶν σου.....	73
64. Σήμερον ξύλον ἐφανερώθη.....	74
65. Ὁ τετραπέρατος κόσμος σήμερον ἀγιάζεται.....	74
66. Τῶν προφητῶν αἱ φωναὶ τὸ ξύλον τὸ ἅγιον.....	75
67. Σταυρὲ τοῦ Χριστοῦ χριστιανῶν ἢ ἐλπίς.....	76
68. Σήμερον, τὸ φυτὸν τῆς ζωῆς.....	76
69. Σήμερον προέρχεται ὁ σταυρὸς τοῦ Κυρίου.....	77
70. Ὅνπερ πάλαι Μωϋσῆς, προτυπώσας.....	79
71. Ἡ φωνὴ τοῦ προφήτου σου Μωϋσέως.....	81
15. Μνήμη τοῦ ἁγίου μεγαλομάρτυρος Νικήτα.....	83
72. Φωστήρα τῶν μαρτύρων σε ἐγνωμεν Νικήτα.....	83
73. Τῆς νίκης ἐπάνυμος ἀνεδείχθης.....	84

	Seite
16. Μνήμη τῆς ἁγίας μεγαλομάρτυρος καὶ πανευφήμου Εὐ- φημίας	86
74. Σήμερον χοροὶ πατέρων πανεύφημε	86
75. Ἀθλητικὴν πανήγυριν πιστοὶ, θεοφρόνως τελουμένην	88
76. Ἀληθείας κρατῆρα, ἐξ οἰκείων αἱμάτων	89
77. Οἱ τῷ αἵματι Χριστοῦ, τὰς ψυχὰς φωτισθέντες	90
78. Ἡ διηνησιμένη ταῖς ἀρεταῖς	90
79. Ἐκ δεξιῶν τοῦ σωτῆρος	92
80. Πᾶσα γλώσσα κινεῖσθω πρὸς εὐφημίαν	93
81. Ὁ δεύτερος Ἰώβ Εὐστάθιος	94
82. Τίς μὴ μακαρίσει σου τὸν πανόλβιον τρόπον	95
83. Ἀφθόρου τόκου Μαρίας	96
84. Ἀδαμάντινε τὴν ψυχὴν, πῶς σε κατ' ἄξιαν	96
85. Τὴν στρατοπεδαρχίαν τῆς κάτω βασιλείας	98
86. Τῷ ἄδύτῳ γνόφῳ εἰσδύς	99
22. Μνήμη τοῦ ἁγίου ἱερομάρτυρος Φωκᾶ	100
87. Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἑραστής	100
23. Ἡ σύλληψις τοῦ τιμίου, ἐνδόξου προφήτου, προδρόμου καὶ βαπτιστοῦ Ἰωάννου	101
88. Ἐκ στερευούσης σήμερον νηδύος	101
24. Μνήμη τῆς ἁγίας μεγαλομάρτυρος καὶ ἰσαποστόλου Θέκλης	102
89. Ἀθλητικὸν στάδιον σήμερον πρόκειται	102
90. Δεῦτε φίλαθλοι, τῶν θηλείων τὸ καύχημα	104
91. Νυμφίον ἔχουσα ἐν οὐρανοῖς Χριστὸν τὸν Θεόν	105
92. Ἀναθεῖσα σεαυτὴν παντοδυναμῶ νεύματι	106
93. Χορείας ἐγείρατε φιλομάρτυρες	106
94. Τὴν ὑπεράνθρωπον ἄθλησιν	108
95. Ἀθλητικοῖς παλαίσμασιν	109
96. Λεόντων ὀρμὰς κατεπάτησας	110
25. Μνήμη τῆς ὁσίας μητρὸς ἡμῶν Εὐφροσύνης	111
97. Τὸ καθαρὸν τῆς ἀγνείας σου χρῆμα	111
26. Ἡ μετάστασις τοῦ ἁγίου, ἐνδόξου, πανευφήμου ἀποστό- λου καὶ θεολόγου Ἰωάννου τοῦ εὐαγγελιστοῦ	112
98. Ποταμοὶ θεολογίας	112
99. Τὸ φυτὸν τῆς ἀγνείας	113
100. Μαθητὰ τοῦ σωτῆρος	113
101. Ὁ τῶν ἀπορρήτων μυστηρίων αὐτόπτης	114
102. Τὸν υἱὸν τῆς βροντῆς	115

	Seite
103. Τὴν τῶν ἀποστόλων ἀκρότητα	117
104. Θεολόγε παρθένε, μαθητὰ ἠγαπημένε	118
105. Ἀναπεσὼν ἐν τῷ στήθει τοῦ διδασκάλου	118
106. Ἀπόστολε Χριστοῦ εὐαγγελιστὰ	119
107. Εὐαγγελιστὰ Ἰωάννη, ἰσαγγελε παρθένε	120
27. Μνήμη τοῦ ἁγίου μάρτυρος Καλλιστράτου καὶ τῶν σὺν αὐτῷ	120
108. Πρὸ τοῦ τιμίου σταυροῦ σου	120
28. Μνήμη τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν καὶ ὁμολογητοῦ Χαρί- τωνος	121
109. Θεοφόρε Χαρίτων	121
30. Μνήμη τοῦ ἁγίου ἱερομάρτυρος Γρηγορίου τῆς μεγάλης Ἀρμενίας	121
110. Τίς ἐπαξίως τῶν ἀρετῶν σου διηγήσεται	121
111. Εἰς τὸν ἄλυτον γνόφον τοῦ ἀφράστου φωτός	122

SIGLEN DER HANDSCHRIFTEN

- D Cod. Vindobonensis Theol. Gr. 181. Geschrieben von Ioannes Dalassenos vor der Mitte des XIII Jhr.; das Datum der Subskription (1217, oder 1221) bezieht sich wahrscheinlich auf die Vorlage des Dalassenos. Diese Hs. ist in Facsimile als erster Band der Mon. Mus. Byz. veröffentlicht
- P Paris. Gr. 270 (Gastoué, *Catal. d. Manuscrits de Musique Byzantine*, No. 9). XIII Jhr.
- Q Paris. Gr. 355 (Gastoué, *ibid.* No. 12). XIII Jhr.
- V Vatopedensis 1492 (Eustratiades, *Catalogue of the Greek Mss. of Vatopedi on Mt. Athos*, S. 234). A. D. 1242.
- U Vatopedensis 1499 (Eustratiades, *ibid.* S. 235). XIII Jhr.
- J Patriarchat, Jerusalem, Τιμ. Σταυροῦ No. 30 (Papadopoulos-Kerameus, 'Ιεροσολυμιτική Βιβλιοθήκη T. 3, S. 69). XIII Jhr.
- K Patriarchat, Jerusalem, Κοικυλίδες Κατάλοιπα χφφ. 'Ιεροσολυμιτικής βιβλιοθήκης No. 3. Vgl. Papadopoulos-Kerameus, 'Ιεροσολυμιτική Βιβλιοθήκη, T. 5, 1915, S. 325.

Nur gelegentlich herangezogen sind:
Codex Cantabr. Trin. 256.
Codex Cryptensis E. α. II.

H Y M N E N D E S S E P T E M B E R

1. September

Beginn des Jahres. Gedächtnis des Wunders der Gottesmutter von Miasene; der Heiligen Simeon Stylites, Martha, Aithala und seiner Gefährten, Josua, Ammon und der 40 Jungfrauen, der Heiligen Kallistes, Evodus und Hermogenes; des Brandes von Konstantinopel (462).

1. Hymne

D f. 1r; * P f. 1r; V f. 1r; U f. 1r; Q f. 7r; J f. 1r; K f. 1; Men. p. 3. Dox. p. 11.

1. Ton **

Johannes Monachos

χ η ζ λ

Ἐπ - έ - στη ή είσ - ο - δος τοῦ ἐν - ι - αυ -
 τοῦ _____, συγ - κα - λού - σα γε - ράι - ρειν
 ταύ - την τοὺς λαμ - πρό - νον - τας, Καλ - λί - στην Εὐ - ο - δον
 καὶ Ἑρ - μο - γέ - νην τοὺς αὐτ - α - δέλ - φους ἀ - θλή - τας _____
 Συ - με - ῶν τὸν ἰσ - άγ - γε - λον· Ἰ - η - σοῦν τὸν τοῦ
 Ναυ - ῆ· τοὺς ἐν Ἐ - φέ - σω ἐ - πτα - ρί - θμους παῖ - δας _____,

* Da das Sticherarium mit dem 1. September beginnt, befindet sich die 1. Hymne gewöhnlich auf dem 1. Folio und ist in den Handschriften meist unleserlich, da die ersten Blätter oftmals beschädigt sind. Dies ist auch hier bei D und den anderen Vorlagen der Fall. Nur in Q fängt das Sticherarium mit fol. 7 an, auf dem die Hymne sehr klar lesbar ist. Deshalb ist für diese und die beiden folgenden Hymnen vor allem Q herangezogen worden.

** Martyrie unleserlich.

καὶ τὴν τε - τρα - δε - κα - πύρ - σου - τον — τῶν ἀ - γί - ων
 γυ - ναι - κῶν χο - ρεῖ - - αν· ὧν ταῖς μνεί - αῖς κοι - νω - νοῦν - τες,
 φιλ - έ - ορ - τοι βο - ή - σω - μεν εὐ - σε - βῶς· Κύ - ρι - ε
 εὐ - λό - γη - σον τὰ ἔρ - γα τῶν χει - ρῶν σου, καὶ κατ -
 α - ξί - ω - σον ἡ - μᾶς λυ - αι - τε - λῶς πε - ραι - ῶ -
 σαι — 4) τὴν τοῦ χρο - - νου πε - ρί - - ο - δον.

Var.

In U V K J ist die Aufzeichnung dieser Hymne, welche auf dem ersten Blatt der betreffenden Kodices geschrieben ist, derart verwischt, dass Vergleiche mit diesen Hss. entfallen müssen. Dies gilt auch für die beiden folgenden Hymnen.

2) Q u. P: 4) Q u. P: 5) Q u. P:

Καλ-λί - στην Εὐ - ο - δον καὶ ὧν ταῖς μνεί - αῖς τῶν χει - ρῶν σου

Komm.

1) Die Anfangswendung der Melodie mit den Quintsprüngen a-d-a ist typisch für eine grosse Zahl von Melodien des 1. Tones, z. B.

Kanon des Johannes Damaskenos am Ostersonntag. 1. Ode:

Ἄ - να - στά - σε - ως ἡ - μέ - ρα λαμ - πρὸν - θῶ - μεν λα - οί.

Sticheron am Sonntag vor Weihnachten:

Βο - λί - δες ἀ - στρά - πτον - τες θε - η - γο - ρί - - αῖς —

Sticheron am Sonntag des Zöllners und Pharisäers:

Μὴ προσ - ευ - ξώ - με - θα φα - ρι - σα - ῖ - κῶς — ἀ - δελ - φοί.

Häufig beginnt auch die Melodie mit dem Quintsprung aufwärts d-a.

Kanon des Johannes Damaskenos am Ostersonntag, 7. Ode:

Ὁ παῖ - δας ἐκ κα - μί - νου ρυ - σά - με - νος,

Sticheron am 13. December:

Τὴν πεν - τά - ρι - θμον χο - ρεῖ - αν τῶν ἀ - γί - ων,

Dieser Anfang hat eine Parallele im gregorianischen Gesang, z. B.

Missa de Confessore Pontifice:

Sta - - tu - it e - i Do - - mi - - nus —

Diesem Quintsprung aufwärts kann auch noch die tiefere Sekunde vorangesetzt werden, so dass sich die Formel c-d-a ergibt; auch dafür finden sich Parallelen im gregorianischen Gesang:

Sticheron am 13. September:

Ἐγ - και - νί - ζου ἐγ - και - νί - ζου ἡ νέ - α Ἴ - ε - ρου - σα - λήμ

Festum sanctissimi Nominis Jesu:

Con - fi - te — bor ti - bi —

3) Im I. und III. Ton (authent. und plag.) ist bei melodischen Wendungen, die sich auf zurück führen lassen, ein b gesetzt, ebenso bei solchen, die den Schritt f-b, oder b-f ergeben. Man vergleiche dazu das im Vorwort Ausgeführte.

6. Hymne

D f. 2v; P f. 2r; V f. 2r; Q f. 9r; J f. 1v. K f. 2r. Men. p. 13; Dox. p. 20

Johannes Monachos

4. Ton (von g)

χ η δ³



Ἡ βασιλεία σου Χριστέ ὁ Θεός, βασιλεία πάντων τῶν αἰώνων, καὶ ἡ δεσποτεία σου ἐν πάσῃ γενεᾷ, καὶ γενεᾷ πάντα γὰρ ἐν σοφίᾳ ἐποίησας, καιροὺς ἡμῖν καὶ χρόνους προθέμενος. διὸ εὐχαριστοῦντες, καὶ τὰ πάντα καὶ διὰ πάντα βοῴμεν. Εὐλόγησον τὸν στέφανον τοῦ ἐνιαντιοῦ τῆς χρηστοτητός σου, καὶ καταξίωσον ἡμᾶς, ἀκαταχρίτως βοᾶν σοι. Κύριε δόξα σοι.

Var.
1) Q: Χριστέ ὁ Θεός βασιλεία
2) D:



7. Hymne

D f. 2v; P f. 2r; V f. 2r; Q f. 9v; J f. 2v; K f. 2r. (vide Anhang Nr. IV). Men. p. 13. Dox. p. 20-21.

Andreas Peros

4. Ton

χ η δ³*



Αἰ πορεῖαι σου ὁ Θεός, αἰ πορεῖαι σου μεγάλαι καὶ θαυμασταί. διὸ ὁ, τῆς οἰκονομίας σου, τὴν δυναστείαν, μεγαλειοῦμεν, ὅτι φῶς ἐκ φωτός, ἐπέδημησας εἰς τάλαιπωρον κόσμον σου, καὶ τὴν πρώτην ἀνεῖλες ἄραν, τοῦ παλαίου Ἀδάμ, ὡς εὐδόκησας Λόγε, καὶ ἡμῖν ἐν σοφίᾳ καιροὺς καὶ χρόνους ὑπέθευς.

* Intonationsformel: α - α - γι - α

τού δο-ξά - ζειν, τήν παν-τουρ-γι-κήν σου
α-γα-θό-τη-τα. Κύ-ρι-ε δό-ξα σοι.

Var.

Nachstehende Varianten der Melodie sind in D mit blasser Tinte über den Neuzenzeichen eingetragen:

1) δι-ο, τῆς οἰ-κο-νο-μί-ας
2) ἐκ φω-τός ἐπ-ε-δή-μη-σας εἰς τα-λαί-πω-ρον κό-σμον σου
3) Κύ-ρι-ε δό-ξα σοι

Komm.

1) Auf das Hervorheben der Konjunktionen, wie es hier bei διὸ durch ein längeres Melisma der Fall ist, habe ich bereits in meinem Aufsatz „Über Rhythmus und Vortrag der byzantinischen Melodien“, Byz. Z. XXXIII S. 65 aufmerksam gemacht. Es ist ein, von der Predigt her stammendes Mittel, hier und im gregorianischen Gesang, die Aufmerksamkeit auf das diesen melismengeschmückten Wörtern Folgende zu richten. Es war dort auf das Idiomelon vom Sonntag des Pharisäers und Zöllners hingewiesen, wo die Gegensätzlichkeit zwischen diesen Beiden hervorgehoben werden sollte, von denen „der eine sich im Rühmen erging und des Guten beraubt wurde, der andere aber verstummte und der Gnaden gewürdigt war“:

ἀλλ' ὁ μὲν καυ-χη-σά-με-νος ἐ-στε-ρή-θη
θη τῶν ἀ-γα-θῶν, ὁ δὲ μὴ φθεγ-ξά-με-νος

8. Hymne

D f. 3r; P f. 2v-3r; V f. 2v; Q f. 10r; J f. 2r; K f. 2r. (vide Anhang Nr. V).
Men. p. 4. Dox. p. 16.

1. Plag.

Johannes Monachos

Σὺ Βα-σι-λεῦ, ὁ ὢν, καὶ δι-α-μέ-νων
καὶ εἰς αἰ-ῶ-νας ἀ-τε-λευ-τή-τους, δέ-ξει
δυ-σ-ώ-πη-σιν αἰ-τούν-των ἀ-μαρ-τω-λῶν σω-τη-
ρί-αν καὶ πα-ρά-σχου δυ-σ-ώ-πη-σιν¹⁾
τῇ γῆ σου εὐ-φο-ρί-αν, εὐ-κρά-τους τοὺς ἀ-έ-ρας χα-
ρι-ζό-με-νος, τῷ πι-στο-τά-τῳ βα-σι-λεῖ συμ-πο-
λέ-μει, κα-τὰ ἀ-θέ-ων βαρ-βά-ρων, ὡς πο-τε τῷ
Δαυ-ίδ ὅ-τι ἤλ-θο-σαν οὗ-τοι ἐν
σκη-ναῖς σου, καὶ τὸν παν-ά-γι-ον τό-πον ἐ-μί-
α-ναν Σῶ-τερ ἀλλ' αὐ-τός δώ-ρη-σαι^{dim.}

νί - κας Χρι - στε ὁ Θε - ὅς —, τῆ πρε - σβεῖ - α τῆς Θε - ο - τό -
 κου — νί - κη γάρ — σὺ τῶν ὀρ - θο - δό - ξων καὶ 4) καύ - χη - μα.

Var.

1) Dox. hat δυσώπηση wie D; die übrigen Hss. φιλόανθρωπε.

Korr.

2) D $\text{C} \text{C} \text{C}$ statt $\text{C} \text{C} \text{C}$ 3) D $\text{C} \text{C}$ statt $\text{C} \text{C}$ 4) D το

9. Hymne

D f. 3r.-3v; P f. 3r; V f. 2v; Q f. 10v; J f. 2r; K f. 2v. (vide Anhang Nr. VI). Men. p. 2. Dox. p. 10.

2. Plag.

Byzantios

Χλ ὤ
 ἦπ ὀ
 Ὁ πνεύ - μα - τι ἁ - γί - φ, συν - ημ - μέ - νος, ἄν - αρ -
 1) χε — Λό - γε καὶ Υἱ - έ, ἁ - πάν - των ὀ - ρα - τῶν καὶ ἁ - ο -
 ρά - των, συμ - παν - τουρ - γός καὶ συν - δη - μι - ουρ - γός, τὸν στέ - φα -
 νον, τοῦ ἐ - νι - αυ - τοῦ εὐ - λό - γη - σον, φυ - λάτ - των ἐν εἰ -
 ρή - νη τῶν ὀρ - θο - δό - ξων τὰ πλή - θη, πρε - σβεῖ - αῖς
 2) τῆς Θε - ο - τό - κου, καὶ πάν - των τῶν ἁ - γί - ων σου.

Korr.

1) $\text{C} \text{C} \text{C}$ statt $\text{C} \text{C}$ 2) C (wie P, Q, V, J) statt C

10. Hymne

D f. 3v; P f. 2v; V f. 2v; Q f. 10v; J f. 2v; K f. 2v. Men. p. 13. Dox. p. 23

4. Plag.

Χλ ὀ
 ἦπ ὀ
 Ὁ ἀρ - ρή - τω σο - φί - α συ - στη - σά - με - νος τὰ σύμ -
 παν - τα, Λό - γε Χρι - στε ὁ Θε - ὅς —, ὁ και - ρὸς καὶ
 1) χρό - νους ἡ - μῖν προ - θέ - με - νος, τὰ ἔρ - γα τῶν χει - ρῶν σου —
 εὐ - λό - γη - σον· καὶ τὸν πι - στὸν βα - αι - λέ - α 4) ἐν τῇ δυ - νά -
 μει σου εὐ - φρα - νον, δι - δοὺς αὐ - τῷ 5) κα - τὰ βαρ - βά -
 3) ρων τὴν ἰ - σχὺν ὡς μό - νος ἁ - γα - θὸς καὶ φιλ - ἄν - θρω - πος.

Var.

1) Q: καὶ χρό - νους ἡ - μῖν προ - θέ - με - νος τὰ ἔρ - γα τῶν χει - ρῶν σου
 2) K: Λό γε Χρι - στε, ὁ Θε - ὅς ὁ και - ρὸς καὶ χρό - νους ἡ - μῖν προ - θέ - με - νος
 3) P: αὐ - τῷ κα - τὰ βαρ - βά - ρων τὴν ἰ - σχὺν ὡς μό - νος ἁ - γα - θὸς καὶ

τά ἔρ-γα τῶν χει-ρῶν σου εὐ-λό-γη-σον καὶ
τὸν πι-στὸν βα-σι-λέ-α ἐν τῇ δυ-νά-μει σου εὖ-φρα-νον

Korr.
4) D καὶ τῶν πιστῶν βασιλευν. 5) D αὐτῶν.

11. Hymne

D f. 3v; P f. 2v; V f. 3r; Q f. 11r; J f. 2v; K f. 2v. Men. p. 13; Dox. p. 22.

2. Ton* (von h)

Ἐκ ρί-ζης ἀ-γα-θῆς, ἀ-γα-θὸς ἐ-βλά-στη-σε³⁾
καρ-πός, ὁ ἐκ βρέ-φους ἰ-ε-ρὸς Συ-με-ών, χά-ρι-τι μᾶλ-
λον, ἢ γά-λα-κτι τρα-φείς· καὶ ἐ-πί πέ-τραν τὸ σῶ-μα ὁ-
ψώ-σας, πρὸς Θε-ὸν δὲ ὑ-περ-υ-ψώ-σας τὴν δι-ά-νοι-αν,
αἰ-θέ-ρι-ον δι-ε-δο-μή-σα-το ταῖς ἀ-ρε-ταῖς ἐν-
δι-αί-τη-μα καὶ ταῖς θεί-αις δυ-νά-με-σι, συμ-με-
τε-ω-ρο-πο-ρῶν, Χρι-στοῦ γέ-γο-νεν οἰ-κη-τή-

*Intonationsformel $\overset{\curvearrowright}{\nu} - \epsilon - \alpha - \overset{\curvearrowright}{\nu} - \epsilon\varsigma$

ρι-ον, τοῦ Θε-οῦ καὶ Σω-τῆ-ρος τῶν ψυ-χῶν ἡ-μῶν.

Korr.
1) D —, die anderen Hss. — 2) D —, die anderen Hss. — 3) D εβλαστησας.

12. Hymne

D f. 4r; P f. 3r; V f. 3r; Q f. 11r; J f. 2v; K f. 2v. Men. p. 2. Dox. p. 7.

2. Ton (von g)

Τὸ μνη-μό-συ-νόν σου εἰς τὸν αἰ-ῶ-να μέ-νει
ὁ-σι-ε πά-τερ Συ-με-ών, καὶ τὸ πρᾶ-όν τῆς καρ-δί-ας
σου, θε-ρά-πων²⁾ μα-κά-ρι-ε· εἰ καὶ μετ-έ-στης ἐξ ἡ-
μῶν, ὁ ποι-μὴν ὁ κα-λός, ἀλλ' οὐκ ἀπ-έ-στης ἀφ' ἡ-μῶν
τῷ πνεύ-μα-τι, ἐν ἀ-γά-πη Θε-ῷ παρ-ι-στά-με-νος,
καὶ σὺν ἀγ-γέ-λοις χο-ρεύ-ων ἐν οὐ-ρα-νοῖς.
μεθ' ὧν ἰ-κέ-τευ-ε ἐ-λε-η-θῆ-ναι τὰς ψυ-χὰς ἡ-μῶν.

Var.
1) V:
ἐν οὐ-ρα-νοῖς

2) D θεραπον; die Musik schliesst θεραπον aus.

13. Hymne

D f. 4r; P f. 3r; V f. 3r; Q f. 11v; J f. 2v; K f. 3r. Men. p. 2. Dox. p. 8.

2. Ton (von h)

Kyprianos

χ η υ

Ἡ τῶν λειψάων σου θήκη, πανεύφημε
πάτερ, πηγάζει ἰάματα· καὶ ἡ
ἀγία σου ψυχὴ ἀγγέλοις συνουσία,
ἀξίως ἀγάλλεται· ἔχων οὖν πρὸς
Κύριον, ὁσίε, παρρησίαν, καὶ μετ' ἀγγέλων
χορεύων ἐν οὐρανοῖς,
μεθ' ὧν ἰκέτευε σωθῆναι τὰς ψυχὰς ἡμῶν.

Var.
1) Q:

Ἡ τῶν λειψάων σου θήκη

2) Die Neumen über der zweiten Silbe von ἀγγέλων sind in D kaum lesbar. Nach P und Q ergibt sich, dass die Gruppe geschrieben ist. P und Q haben statt ἀγγέλων das auf das Geistige bezügliche α - σω - μα - τῶν

14. Hymne

D f. 4v; P f. 3v; V f. 3v; Q f. 12r; J f. 2v; K f. 3r. Men. p. 2. Dox. p. 9.

2. Ton (von h)

Germanos

χ η υ

Ἡγάπησας θεοφόρε, τὴν ἀνωτάτω
φιλοσοφίαν, καὶ ἔξωκόσμου ἐγένου,
ζῶν ὑπὲρ τὰ ὀρώμενα· καὶ ἔσοπτρον ἀκηλί-
δωτον θεοῦ θεῖον ἀνεδείχθης· καὶ ὧν ἀειή-
νωμένος φωτί, φῶς προσελάμβανες,
καὶ τρανότερον τοῦ μακαρίου ἔτυχες τέλους·
πρέσβευε ὑπὲρ τῶν ψυχῶν ἡμῶν σοφὲ Σουμεών.

Var.
1) Q:

θεοφόρε τὴν ἀνωτάτω

2) Q:

ἔσοπτρον ἀκηλίδωτον θεοῦ

Komm.

3) Typisches Melisma des 2. Tones. Ausführlicher darüber bei Hymne 16 Anm. 1, und 90. Hymne, Anm. 1.

15. Hymne

D f. 4v; P f. 3v; V f. 3v; Q f. 12r; J f. 3r; K f. 3r. Men. p. 2. Dox. 15.

1. Plag. (von g)

χ $\frac{3}{2}$
 η $\frac{3}{2}$

"Ο - σι - ε πά - τερ, κα - λὴν ἐφ - εὔ - ρες κλί - μα - κα,
 δι' ἧς ἀν - ἠλ - θες ἐν τῷ ὕ - ψει, ἦν εὖ - ρεν Ἥ - λί - ας
 ἄρ - μα πυ - ρός ἀλλ' ἐ - κεῖ - νος μὲν τὴν ἄν - ο -
 δον ἄλ - λοις οὐκ ἔ - λι - πε, σὺ δὲ καὶ με - τὰ θά - να - τον ἔ - χεις
 τὸν στύ - λον σου. Οὐ - ρά - νι - ε ἄν - θρω - πε, ἐ - πί - γει - ε ἄγ -
 γε - λε, φω - στήρ ἀ - κοί - μη - τε τῆς οἴ - κου - μέ - νης. Συ -
 με - ὦν ὁ - σι - ε, πρέ - σβευ - ε τοῦ σω - θῆ - ναι τὰς ψυ - χὰς ἡ - μῶν

Korr.

1) \leftarrow \leftarrow wie in P und Q statt \leftarrow \leftarrow

2) Q:

φω - στήρ ἀ - κοί - μη - τε τῆς οἴ - κου - μέ - νης

16. Hymne

D f. 4v-5r; P f. 3v; V f. 3v; Q f. 12v; J f. 3r; K f. 3r. Men. p. 2; Dox. p. 9.

2. Plag. (von a)

χ $\frac{3}{2}$
 η $\frac{3}{2}$

Germanos

Θεί - α χά - ρις ἐπ - ἠ - ὤ - ρη - το,
 ἐ - πί τῆ θή - κη τῶν λει - ψά - νων σου, ἡ - γι - α -
 σμέ - νε Συ - με - ὦν δι - ὁ, καὶ εἰς ὁ -
 σμὴν μύ - ρου τῶν θαυ - μά - των σου ὄρα - μού - με - θα,
 τῶν νο - ση - μά - των τὴν ἴ - α - σιν ἀ - ρυ - ὀ -
 με - νοι. Ἄλ - λά πά - τερ ὁ - σι - ε, Χρι - στὸν τὸν Θε -
 ον ἰ - κέ - τευ - ε, ὑ - πὲρ τῶν ψυ - χῶν ἡ - μῶν.

Korr.

2) D επρωριστον.

Komm.

1) Auf das Hervorheben der Konjunktion διὸ durch ein längeres Melisma ist bereits in der Anmerkung zur 7. Hymne aufmerksam gemacht worden. Wir finden das gleiche Melisma, wie es hier bei διὸ steht, in der 14. Hymne bei dem Worte φωτι, in der 29. Hymne bei δι' ἧς, in der 90. Hymne wieder bei διὸ.

17. Hymne

D f. 5r; P f. 3v; V f. 4r; Q f. 12v-13r; J f. 3r; K f. 3v. Men. p. 13. Dox. p. 21.

2. Ton (von h)

Germanos

χ η

Ὁ - τε τῶ πά - - θει σου Κύ - ρι - ε, τὴν

οἰ - κου - μέ - νην ἐ - στε - ρέ - ω - σας, τό - τε καὶ

οἱ ἄ - σθε - νοῦν - τες πε - ρι - ε - ζώ - - σαν - το

δύ - να - μιν γυ - ναῖ - κες ἤν - δρί - σαν - το

κα - τὰ τοῦ πι - κροῦ τυ - ράν - νου· καὶ τὴν ἦτ - ταν τῆς

μη - τρός ἄ - να - κα - λε - σά - με - ναι,¹⁾ πά - - λιν, ἐν

τῇ τρυ - φῇ τοῦ πα - ρα - δεί - - σου γε - γό - να - σιν,

εἰς δό - - ξαν σου τοῦ σαρ - κω - θέν - τος ἐκ γυ -

ναι - κός, καὶ σώ - σαν - τος τὸ γέ - νος τῶν ἀν - θρώ - πων.

1) D ανακαλεσαμενος

Gedächtnis der Heiligen Mamas und Johannes des Fastenden, Patriarchen von Kpel († 595)

18. Hymne

D f. 5r; P f. 3v-4r; V f. 4r; Q f. 13r; J f. 3r; K f. 3v. (vide Anhang Nr. VII). Men. p. 14. Dox. -.

2. Ton (von h)

Byzantios

χ η

dim.

Νέ - ον φυ - τὸν καθ - ἄ - περ ἐ - λαί - ας, τῇ τοῦ Θε - οῦ

τρα - πέ - ζῃ γε - γέ - νη - σαι, ὡς υἱ - ὄς τῶν πο - ρευ - θέν - - των τῆν

τοῦ Κυ - ρί - ου ὁ - δὸν. δι - ἄ μαρ - τυ - ρί - ου ἐ - γνώ - ρι -

σέ³⁾ σε Κύ - ρι - ος, καὶ βλέ - πεις τὰ ἄ - γα - θὰ τῆς ἄ - νω Σι - ὄν,

ἐν - τρυ - φῶν τῆς θεί - ας ἄ - γαλ - λι - ἄ - σε - ως, σὺν τοῖς γο - νεῦ - σι

δι - ἄ παν - τός. Μά - μα ἄ - ξι - ὑ - μνη - τε, ὦν κοι - νω -

νοὺς ἡ - μᾶς ταῖς ἰ - κε - σί - ας σου γε - νέ - σθαι ποί - η - σον.

Var.

1) Q.

Νέ - ον φυ - τὸν καθ - ἄ - περ ἐ - λαί - ας τῇ τοῦ Θε - οῦ τρα - πέ - ζῃ γε - γέ -

νη - σαι, ὡς υἱ - ὄς τῶν πο - ρευ - θέν - των. καὶ βλέ - πεις τὰ ἄ - γα - θὰ

2) Q

3) Men. εὐλόγησε

19. Hymne

D f. 5v; P f. 4r; V f. 4r; Q f. 13v; J f. 3v; K f. 4r. Men. p. 14. Dox. -.

4. Ton (von g)

χ δ
 η

Δεῦ-τε συμ-φώ-νως οἱ πι-στοί, μνή-μην τε-λέ-σω-
 μεν Μά-μαν-τος μάρ-τυ-ρος· οὗ-τος γάρ νέ-ος Ἄ-βελ ἀν-ε-
 δεί-χθη ἡ-μῖν· ὡς-περ γάρ ἐ-κεῖ-νος ποι-μὴν προ-βά-των γε-
 ρο-νῶς, ἀ-μὸν εἰς θυ-σί-αν πρῶ-τος προσ-ῆ-γα-γε·⁵⁾ καὶ
 στέ-φαν-ον ἀ-θλή-σε-ως πρῶ-τος ἐ-κο-μί-σα-το·
 Οὗ-τως καὶ ὁ ἐν-δο-ξος ἀ-θλο-φό-ρος, θρεμ-μα-τι-κοῖς ποι-
 μνί-οις ἐν-δι-α-πρέ-ψας,⁶⁾ ἐ-αυ-τὸν θύ-μα εὐ-πρόσ-δεκ-τον·
 τῷ Χρι-στῷ προσ-ῆ-γα-γε⁷⁾ δι-ὰ τοῦ μαρ-τυ-ρί-ου· καὶ
 παρ-ρη-σί-αν ἔ-χων πρὸς αὐ-τόν, τὴν εἰ-ρή-νην τῷ κό-σμῳ·
 αἰ-τεῖ-ται, καὶ ταῖς ψυ-χαῖς ἡ-μῶν τὸ μέ-γα ἔ-λε-ος.

Var.

1) P 2) J 3) J
 νέ-ος ἡμῖν ὡς-περ γάρ ἐν-δι-α-πρέ-ψας
 4) J
 ἐ-αυ-τὸν παρ-ρη-σί-αν ἔ-χων πρὸς αὐ-τόν

Korr.

5) D προσηγαγες. 6) D ενδιαπρεψας. 7) D προσηγεγας.

3. September

Gedächtnis der Heiligen Anthimos und Theoktistos

20. Hymne

D f. 6r; P f. 4r; V f. 4v; Q f. 14r; J f. 3v; K f. 4r. Men. p. 28. Dox. -.

4. Ton

Ephraim Karias

χ δ
 η

Τῇ Νι-κο-μη-δέ-ων με-γα-λο-πό-λει,⁴⁾ πᾶ-σα
 πό-λις καὶ χώ-ρα συν-ε-ορ-τά-ζει σὴ-με-ρον, ἐ-πὶ
 τῇ μνή-μῃ τοῦ σε-βα-σμί-ου αὐ-τῆς πο-λι-ού-χου·
 καὶ γάρ τὰ πέ-ρα-τα τῆς γῆς, κρο-τεῖ ἐπ-ευ-φραι-νό-με-να,
 τῇ νῦν παν-η-γύ-ρει τοῦ ἰ-ε-ρο-μάρ-τυ-ρος·
 τού-τω καὶ ἡ-μεῖς, τοῖς ἄ-σμα-σιν ὡς ἄν-θε-σι,

στε - φά - νους πλέ - ξαν - τες ———— ἐκ - βο - ή - - σω - μεν .
 χαι - ροις ὁ ποι - μὴν ὁ κα - λός, ὁ τὴν ψυ - χὴν
 θεῖς ὑ - πὲρ τῶν προ - βά - - των, ἡ θυ - σί - α καὶ
 θύ - τῆς, ὁ ἰ - ε - ρεύς καὶ ἰ - ε - ρεῖ - ον ———— σου
 δε - ὀ - με - θα, σὺν τοῖς συν - ἄ - θλοις σου, Χρι - στὸν Ἄν - θι -
 με ἰ - κέ - τευ - ε, τὴν ποι - μὴν σου ταύ - την, τῶν
 βαρ - βά - ρων λύ - κων λυ - τρω - θῆ - - ναι, καὶ τῆς
 οὐ - ρα - νί - ου μάν - δρας σὺν σοὶ ἄ - ξι - ω - θῆ - ναι.

Var.
 3) J
 ὁ ἰ - ε - ρεύς καὶ ἰ - ε - ρεῖ - ον

Korr.

- 1) wie in P und J statt 2) wie in P und J statt —
 4) D Την Νικομηδαιων μεγαλωπολιν

21. Hymne

D f. 6r-6v; P f. 4v; V f. 4v; Q f. 14v; J f. 3v; K f. 4v. Men. p. 22. Dox.—.

2. Plag. (von g)

Ἰ - ε - ρεύς ἐν - νο - μώ - τα - τος, μέ - γρι τέ - λους σου
 ἐ - χρή - μά - τι - σας ———— μά - καρ Ἄν - θι - με· ἰ - ε - ρουρ - γῶν
 γὰρ τὰ θεῖ - α καὶ ἄρ - ρη - τα μυ - στή - ρι - α, τὸ αἰ - μα
 ἐξ - ἑ - χε - ας ὑ - πὲρ Χρι - στοῦ τοῦ Θε - οῦ, καὶ θῦ - μα
 εὐ - πρόσ - δε - κτον αὐ - τῷ προσ - ῆ - γα γες· 2) δι - ὀ ————
 παρ - ρη - σί - αν ἔ - χων πρὸς αὐ - τόν, ἐκ - τε - νῶς ἰ - κέ - τευ -
 ε ὑ - πὲρ τῶν πί - στει τε - λούν - των τὴν ἄ - ει - σέ - βα -
 στον μνή - μην, καὶ τῶν αὐ - τὴν γε - ραι - ρόν - των ρυ - σθῆ - ναι πει -
 ρα - σμῶν, καὶ παν - τοί - ων κιν - δύ - νων καὶ πε - ρι - στά - σε - ων.

Korr.

- 1) wie in P statt 2) D αυτον προσηνεγκαν 3) wie in P statt

Gedächtnis des Heiligen Babylas, Bischof von Antiochia, und des Heiligen Propheten Moses.

22. Hymne

D f. 6v; P f. 4v-5r; V f. 5r; Q f. 15r; J f. 4r; K f. 4v. Men. p. 29. Dox. —.

2. Plag. (von e)

χ λ η π υ

Βή - μα - τι Πι - λά - του παρ - ε - στη - κώς —, και ἄ - γω -
 νι - ζό - με - νος ὑ - πὲρ τῆς εὐ - σε - βεί - ας ἐ - κραύ - γα - ζες.
 Ἰ - δοὺ ἐ - γὼ και τὰ παι - δί - α, ἅ μοι ἔ - δω - κεν ὁ Θε - ός.
 μεθ' ὧν ἐ - στε - φα - νώ - θης ἐν οὐ - ρα - νοῖς —, Βα - βύ -
 λα ἰ - ε - ρο - μάρ - τυς, πρε - σβέ - ων ἄ - παύ - στως —,
 τῶν πα - γί - δων τοῦ ἐ - χθροῦ, ρυ - σθῆ - ναι τὰς ψυ - χὰς ἡ - μῶν.
 Var.
 3) P ὑ - πὲρ τῆς εὐ - σε - βεί - ας ἐ - κραύ - γα - ζες. Ἰ - δοὺ ἐ - γὼ
 και τὰ παι - δί - α, ἅ μοι — ἔ - δω - κεν ὁ Θε - ός,
 μεθ' ὧν ἐ - στε - φα - νώ - θης ἐν οὐ - ρα - νοῖς —

Korr.

1) D \supset statt \supset° 2) D — statt \supset (wie in P U J). 4) in den anderen Mss. und Men. τυράννου

Komm.

Die Aufzeichnung dieser Hymne im Cod. D weist einige auffällige Modulationen aus dem 2. plagalen Ton auf. So führt bei ἐκραύγαζες die Kadenz in den 1. Ton; allerdings mit einer Wendung, die dem 1. Ton fremd ist und typisch für den 2. Ton. Hält man sich an Cod. P, so ist das Befremdende dieser Stelle ausgelöscht. Die Melodie bleibt im 2. Plag. und im weiteren Verlaufe wird bei ἅ μοι ἔδωκεν ὁ Θεός die Modulation in den 3. Ton mit Einführung des b vermieden. Wir haben es demnach in D mit einer fehlerhaften Aufzeichnung oder schlechten Fassung der Melodie zu tun, die in P viel reiner erhalten ist. Deshalb wurde die Korr. bei 1) durchgeführt.

23. Hymne

D f. 6v-7r; P f. 4v; V f. 5r; Q f. 15v; J f. 4r; K f. 4v. Men. p. 29. Dox. —.

2. Plag. (von e)

χ λ η π υ

Βά - σι - μον κρη - πι - δα ἢ ἐκ - κλη - σί - α κέ - κτη - ται,
 τοὺς ἰ - ε - ροὺς σου ἄ - γῶ - νας ἰ - ε - ρο - μάρ - τυς Βα - βύ - λα,
 ἦν και φυ - λάτ - τοις ἄ - κρά - δαν - τον, και ἄν - ε - πι - βού - λευ -
 τον ἐκ λύ - κων κρα - ται - ὧν, κη - ρύτ - του - σαν τὰ με - γα - λεί -
 α σου, και με - γα - λύ - νου - σαν σὺν σοὶ τὰ νῆ - πι - α,
 τὰ ὑ - πὲρ Χρι - στοῦ τυ - θέν - τα με - τὰ σοῦ μα - κά - ρι - ε.
 Var.
 1) P Βά - σι - μον κρη - πι - δα

2) Men. τὰς ἀριστίας σου 3) D \leftarrow statt \supset wie in P u. Q.

Gedächtnis des Heiligen Propheten Zacharias

24. Hymne

D f. 7r; P f. 5r; V f. 5r; Q f. 15v; J f. 4r; K f. 5r. Men. p. 37. Dox. p. 25.

2. Ton (von h)

Anatolios

χ ῥ̣ ῥ̣

Ὡς κα-θα-ρὸς — ἰ - ε - ρεύς εἰς τὰ ἄ-γι-α τῶν ἁ-γί-ων εἰς-έ-δους, καὶ τὴν στο-λὴν τὴν ἰ - ε - ρὰν ἐν-δυ - σά-με - νος, ἁ-μέμ-πτως τῷ θε-ῷ — ἐ-λει-τούρ-γη-σας, ὡς Ἀ-α-ρῶν νο-μο-θε-τῶν, καὶ ὡς Μω-σῆς — ποδ-η-γῶν τὰς φυ-λάς τοῦ Ἰσ-ρα-ήλ. ἐν τῇ τῶν κω-δώ-νων ἀ-κραι-φνεὶ συμ-βο-λῇ. 5) δι-ὸ 6) καὶ πε-φό - νευ-σαι. ἄλ- λά τὸ αἰ-μά σου τὸ δί - και-ον. ἡ-μῖν σω-τή-ρι-ον βά-πτι - σμα γέ - γο - νε. καὶ ὡς μύ-ρον εὐ-ῶ-δες, τὰς ἀ-κο - ἄς ἀν - οί-γεις πρὸς πο-ρι-σμὸν τῆς αἰ-ω - νί - ου ζω-ῆς. Ζα-χα-ρί - α τρις-ὄλ-βι - ε, τοῦ βα-πτι - στοῦ Ἰ-ω - άν-νου ὁ γε - νέ-της, καὶ τῆς Ἐ-λι - σά - βετ

ὁ σύν-ευ-νος, ἐκ-τε-νώς πρέ-σβευ-ε — ὑ - πὲρ τῶν ψυ-χῶν ἡ - μῶν.

Korr.

- 1) D wie in P statt 2) D irrig; P, V, Q, J, K 3) D — irrig; P, V, Q, J, K 4) D irrig; P, V, Q, J, K 5) D συνβουλη 6) διου.

25. Hymne

D f. 7v; P f. 5r; V f. 5v; Q f. 16r-16v; J f. 4v; K f. 5r. Men. p. 36. Dox. p. 24.

4. Plag.* (von g)

χ λ ρ ρ

Ἰ - ε - ρο-σύ-νης νο-μι - κῆς, ἐν-θε-δυ - μέ - νος ὄν - τως στο-λὴν, κα-τὰ τὴν τά-ξιν Ἀ-α-ρῶν ἐ - λει - τούρ - γη-σας· καὶ παρ-ε-στῶς ἐν τῷ να-ῶ, ἀγ-γε-λι - κὴν μορ-φὴν ἐμ-φα-νώς, ἐ-θε-ά-σω παμ-μα-κά - ρι - στε δι-ὸ σου τὴν με-τά-στα-σιν ἅ - παν-τες, μέλ-πον-τες χρε-ω-σσι-κῶς Ζα-χα-ρί - α, 3) ἄ-μα-σιν εὐ-φη-μοῦ-μεν, σὲ τὸν με-τὰ τὸ γῆ-ρας ἐκ - βλα-στή-σαν-τα, 4) Ἰ - ω - άν-νην τὸν ἐν-δο-ξον. Πρέ-σβευ - ε ὑ - πὲρ ἡ-μῶν τὸν ἐ-λε-ή - μο - να θε-ὸν σω - θῆ - ναι ἡ - μᾶς.

Var.

1) P u. K ἐ - λε - ἡ - μο - να θε - ὸν σω - θῆ - ναι ἡ - μᾶς

Korr.

- 2) D σημερον. 3) D Ζαχαρίας. 4) D εκβλαστησασαν.

* Intonationsformel νε - α - γι - ε

Fest Mariä Geburt.

26. Hymne

D f. 7v; P f. 5v; V f. 6r; Q f. 16v; J f. 4v; K f. 5v. Men. p. 56. Dox. 32.

1. Ton (von d)

Stephanos Hagiopolites

χ
 η $\frac{3}{8}$

Ἡ ἀπ-αρ-χή τῆς ἡ-μῶν σω-τη-ρί-ας λα-οί
 σή-με-ρον γέ-γο-νεν· ἰ-δοὺ γὰρ ἡ προ-ο-ρι-σθεῖ-σα,
 ἀ-πό γε-νε-ῶν ἀρ-χαί-ων μή-τηρ καὶ παρ-θέ-²⁾-
 νος,
 καὶ δο-χεῖ-ον θε-οῦ ἐκ στεί-ρας γεν-νη-θή-^{dim. acc.}-
 ναι προ-έρ-
 χε-ται· ἄν-θος ἐκ τοῦ Ἰ-εσ-σαί καὶ ἐκ τῆς ρί-
 ζης αὐ-³⁾-
 τοῦ, ρά-βδος ἐ-βλά-στη-σεν. Εὐ-φραι-νέ-σθω, Ἀ-δάμ ὁ προ-
 πά-τωρ καὶ ἡ Εὐ-⁴⁾-
 α ἀ-γαλ-λι-ά-σθω χαί-ρου-σα·⁶⁾
 Ἰ-δοὺ γὰρ οἰ-κο-δο-⁷⁾-
 μη-θεῖ-σα ἐκ πλευ-ράς τοῦ
 Ἀ-δάμ τὴν θυ-γα-τέ-ρα καὶ ἀ-πό-γο-νον μα-κα-ρί-ζει

ἐμ-φα-νώς· Ἐ-τέ-⁸⁾-
 χθη μοι γάρ φη-σι, λύ-τρω-σις δι' ἧς
 ἐκ τῶν δε-σμῶν τοῦ ἄ-
 δου ἐ-λευ-θε-ρω-θή-
 σο-μαι. Ἀ-γαλ-λι-
 ἀ-σθω ὁ Δαυ-
 ἰδ κρού-ων τὴν κι-
 νύ-ραν, καὶ εὐ-λο-
 γεῖ-τω τὸν
 θε-όν· Ἰ-δοὺ γὰρ ἡ
 παρ-θέ-
 νος, πρό-ει-
 σιν ἐκ μή-τρας
 ἀ-κάρ-⁴⁾-
 που, πρὸς σω-τη-
 ρί-αν τῶν ψυ-
 χῶν ἡ-μῶν.⁵⁾

Var.

²⁾ P
 σή-με-ρον γέ-γο-νεν· ἰ-δοὺ γὰρ ἡ προ-ο-
 ρι-σθεῖ-σα
 ἀ-πό γε-νε-ῶν ἀρ-
 χαί-ων, μή-τηρ καὶ παρ-θέ-
 νος,
 αὐ-³⁾-
 τοῦ ρά-βδος κι-
 νύ-ραν καὶ εὐ-λο-
 γεῖ-τω τὸν θε-
 ὄν ἰ-
 δοὺ γὰρ ἡ παρ-θέ-
 νος πρό-ει-
 σιν ἐκ πέ-
 τρας ἀ-γό-
 νου

7) Men. ἡ οἰκοδομηθεῖσα

Korr.

1) D \curvearrowright statt — (P, Q) 4) D \supset statt $\supset \sim$ 6) D λεγουσα 8) D δι ου

27. Hymne

D f. 8r; P f. 5v; V f. 6r; Q f. 17v; J f. 4v; K f. 5v. Men. p. 57. Dox. 34.

2. Ton* (von g)

χ ὕ
 η

Δεῦ - τε φι - λο - πά - ρ - θε - νοι ¹⁾ πάν - τες και τῆς ἀ - γνεί -

ας ἐ - ρα - σταί· δεῦ - τε ὑ - πο - δέ - ξα - σθε πό - θω τῆς παρ - θε - νί - ας

τὸ καύ - χη - μα· ἐκ πέ - τρας βλυ - στά - νου - σαν στε - ρε - ᾶς, τὴν πη - γὴν τῆς

ζω - ῆς· και ἐκ τῆς ἀ - τε - κνού - σης, τὴν βά - τον τοῦ ἀ - ὕ - λου πυ - ρός,

τοῦ καθ - αί - ρον - τος, και φω - τί - ζον - τος τὰς ψυ - χὰς ἡ - μῶν.

28. Hymne

D f. 8v (Schrift stark abgeblättert, ergänzt nach P f. 6r); V f. 6r-6v; Q f. 17v; J f. 5r; K f. 6r. Men. p. 57. Dox. p. 57.

2. Ton (von a)*

Anatolios

χ ὕ
 η

Τίς ὁ ἡ - χος τῶν ἐ - ορ - τα - ζόν - των γί - νε - ται;

Ἰ - ω - α - κείμ και Ἄν - να παν - η - γυ - ρί - ζει μυ - στι - κῶς· Συγ - χά - ρη - τέ μοι

λέ - γον - τες, Ἀ - δάμ και Εὐ - α σή - με - ρον· ὅ - τι ὄν πά - λαι πα - ρα - βά -

σει κλεί - σαν - τες πα - ρά - δει - σον, καρ - πὸς εὐ - κλε - ἐ - στα - τος ἡ - μῖν ἐ - δό - θη,

* Intonationsformel schwer lesbar

ἡ θε - ό - παις Μα - ρί - α, ἀν - οί - γου - σα τού - τοις πᾶ - αι τὴν εἰς - ο - δον.

Var.

1) Men. ὅτι τοῖς πάλαι παραβάσει κλείσασι

29. Hymne

D f. 8v (Schrift stark abgeblättert; ergänzt nach P f. 6r); V f. 6v; Q f. 18r; J f. 5; K f. 5v. Men. p. 57. Dox. 35 u. 36.

2. Ton* (von g)

χ ὕ
 η

Ἡ προ - ο - ρι - σθεῖ - σα παντ - ᾶ - νας - σα Θε - οῦ κατ - οι - κη -

τή - ρι - ον, ἐξ ἀ - κάρ - που σή - με - ρὸν νη - δύ - ος προ - ἡ - κται,

τῆς Ἄν - νης ἡ - γλα - ἰ - σμέ - νης ¹⁾ τῆς ἀ - ἰ - δί - ου οὐ - σί - ας τὸ

θεῖ - ον, τέ - με - νος· δι' ἧς, ἰ - τα - μὸς Ἄι - δης κα - τα -

πε - πά - τη - ται, και παγ - γε - νει Εὐ - α ἐν ἀ - σφα - λει ζω - ῆ ²⁾ εἰς -

οι - κί - ζε - ται· ταύ - τη, ἐπ - α - ξί -

ως ἐκ - βο - ἡ - σω - μεν· Μα - κα - ρί - α σὺ ἐν γυ - ναι - ξί -

και ὁ παρ - πὸς τῆς κοι - λί - ας σου δε - δο - ξα - σμέ - νος. ³⁾

Var.

2) Men. εὐλογημένος

Korr.

1) D ηγλαισμενος 2) D ζωην; Men. ζωῆς

* Intonationsformel unleserlich

30. Hymne

D f. 9r; P f. 6r; V f. 6v; U f. 2r; Q f. 18v; J f. 5r; K f. 6r. Men. p. 57. Dox. p. 38.

4. Ton (von g)

Germanos der Patriarch

χ
η

Ἡ παγ-κό-σμι-ος χα-ρά ἐκ τῶν δι-καί-ων
 ἄν-έ-τει-λεν ἡ μῖν ἐξ Ἰ-ω-α-κειμ καὶ τῆς Ἁν-νης,
 ἡ παν-ύ-μνη-τος παρ-θέ-νος, ἡ-τις, δι' ὑ-περ-βο-λήν
 κα-θα-ρό-τη-τος, να-ός θε-οῦ ἔμ-ψυ-χος γί-
 νε-ται, καὶ μό-νη κα-τὰ ἀ-λή-θει-αν θε-ο-τό-κος
 γνω-ρί-ζε-ται. αὐ-τῆς ταῖς ἰ-κε-σί-αις Χρι-στὲ
 ὁ θε-ός, τῶ κό-σμῳ τὴν εἰ-ρή-νην κα-τά-πεμ-
 ψον, καὶ ταῖς ψυ-χαῖς ἡ-μῶν τὸ μέ-γα ἔ-λε-ος.

Var.

2) Men. I. τε καὶ Ἁ. 3) Men. ἀγαθότητος

Korr.

1) D / statt (P)

* Martyrie in D irrig

31. Hymne

D f. 9r; P f. 6v; V f. 7r; U f. 2v; Q f. 18v; J f. 5v; K f. 6r. Men. p. 57. Dox. p. 39.

4. Ton (von g)

Germanos der Patriarch

χ
η

Δι' ἀγ-γέ-λου προρ-ρή-σε-ως γό-νος πάν-σε-
 πτος ἐξ Ἰ-ω-α-κειμ καὶ τῆς Ἁν-νης τῶν δι-καί-
 ὶων σή-με-ρον προ-ῆλ-θες παρ-θέ-νε, οὐ-ρα-νός καὶ
 θρό-νος θε-οῦ καὶ δο-χεῖ-ον κα-θα-ρό-τη-τος,
 τὴν χα-ράν προ-μῆ-νύ-ου-σα παν-τί τῶ κό-σμῳ, τῆς
 ζω-ῆς ἡ-μῶν πρό-ξε-νε. κα-τά-ρας ἀν-αί-ρε-σις
 εὐ-λο-γί-ας ἡ ἀν-τί-δο-σις. Δι-ὸ ἐν τῇ γεν-νή-
 σει σου κό-ρη θε-ό-κλη-τε, τὴν εἰ-ρή-νην αἰ-τη-
 σαι καὶ ταῖς ψυ-χαῖς ἡ-μῶν τὸ μέ-γα ἔ-λε-ος.

Korr.

1) D / statt (P)

33. Hymne

D f. 9v; P f. 7r; V f. 7v; U f. 3r; Q f. 20r; J f. 5v; K f. 7r. Men. p. 55. Dox. p. 31.

2. Plag. (von e)

Sergios

χ λ υ
η π Ϛ

Var.

1) Crypt.

2) Crypt.

3) Crypt.

4) Men. φυτόν

34. Hymne

D f. 10r; P f. 7r; V f. 7v; U f. 3v; Q f. 20v; J f. 6r; K f. 7r; Men. p. 55. Dox. p. 44.

2. Plag.

Sergios

χ λ υ
η π Ϛ

* Intonationsformel in D falsch. Der Anfangston ist nach J festgestellt: χ λ υ η π Ϛ

35. Hymne

D f. 10r; P f. 7r; V f. 7v; U f. 3v; Q f. 21r; J f. 6r; K f. 7r. Men. p. 55. Dox. p. 28.

2. Plag. (von f)

Sergios

$\chi \lambda \psi$
 $\eta \pi \ddot{\upsilon}$

Εἰ καὶ θεῖ-ω βου-λή-μα-τι πε-ρι-φα-νεῖς,
 στεῖ-ραι γυ-ναῖ-κες ἐ-βλά-στη-σαν, ἀλ-λά πάν-των ἡ Μα-ρί-
 α τῶν γεν-νη-θέν-των, θε-ο-πρε-πῶς ὑ-περ-έ-λαμ-ψεν.
 ὁ-τι καὶ ἐξ ἀ-γό-νου, πα-ρα-δό-ξως τε-χθεῖ-σα μη-τρὸς,
 ἔ-τε-κεν ἐν σαρ-κὶ τὸν ἀ-πάν-των Θε-όν, ὑ-πὲρ φύ-σιν
 ἐξ ἀ-πό-ρου γα-στρός· ἡ μό-νη πύ-λη τοῦ
 μο-νο-γε-νοῦς υἱ-οῦ τοῦ Θε-οῦ, ἣν δι-ελ-θῶν, κε-κλη-σμέ-νην
 δι-ε-φύ-λα-ξεν· καὶ πάν-τα σο-φῶς οἰ-κο-νο-μή-σας, ὡς οἰ-δεν
 αὐ-τός, πᾶ-σιν τοῖς ἀν-θρώ-ποις, σω-τη-ρί-αν ἀπ-ειρ-γά-σα-το.

Korr.

- 1) D Σ statt Σ (P, Q, J) 2) D λ statt λ (V, K, J)
 3) D χ statt Σ (P, Q, J) 4) D σαφως

36. Hymne

D f. 10v; P f. 7v; V f. 8r; Q f. 21v; J f. 6r; K f. 7v. Men. p. 55. Dox. p. 29.

2. Plag. (von g)

Stephanos Hagiopolites

$\chi \lambda \psi$
 $\eta \pi \ddot{\upsilon}$

Σῆ-με-ρον στει-ρω-τι-καὶ πό-λαι ἀ-νοί-γον-ται,
 καὶ πύ-λη παρ-θε-νι-κῆ, θεῖ-α προ-έρ-χε-ται. Σῆ-με-ρον καρ-
 πο-γό-νεῖν ἡ χά-ρις ἀπ-άρ-χε-ται, ἐμ-φα-νί-ζου-σα τῷ
 κό-σμῳ Θε-οῦ μη-τέ-ρα, δι' ἧς τὰ ἐ-πί-γει-α τοῖς
 οὐ-ρα-νί-οις συν-ά-πτε-ται, πρὸς σω-τη-ρί-αν τῶν ψυ-χῶν ἡ-μῶν.

37. Hymne

D f. 10v; P f. 7v; V f. 8r; Q f. 21v; J f. 16r; K f. 7v. Men. p. 55. Dox. p. 30

2. Plag. (von e)

Stephanos Hagiopolites

$\chi \lambda \psi$
 $\eta \pi \ddot{\upsilon}$

Σῆ-με-ρον τῆς παγ-κο-σμί-ου χα-ρᾶς τὰ προ-οί-
 μι-α σῆ-με-ρον ἔ-πνευ-σαν αὐ-ραι, σω-τη-
 ρί-ας προ-άγ-γε-λοι· ἡ τῆς φύ-σε-ως ἡ-μῶν
 δι-α-λέ-λυ-ται στεί-ρω-σις

* Martyrie nach K korrigiert

Ἐν εὐ - σή - μω ἡ - με - ρα ἑ - ορ - τῆς ἡ - μῶν

2) D und V.: ; K, U, P, Q haben am

Schlusse einen Apostroph weniger (سنة), was eine richtige Entzifferung ermöglicht. Nachstehend die Varianten dieser Stelle:

V
U
K
P

χαῖ - ρε κε-χα-ρι-τω-μέ - νη, ὁ Κύ - ρι - ος με-
χαῖ - ρε κε-χα-ρι-τω-μέ - νη, ὁ Κύ - ρι - ος με-
χαῖ - ρε κε-χα-ρι-τω-μέ - νη, ὁ Κύ - ρι - ος με-
χαῖ - ρε κε-χα-ρι-τω-μέ - νη, ὁ Κύ - ρι - ος με-

τὰ σοῦ, δι-ὰ σοῦ χα-ρι-ζό-με-νος ἡ - μῖν, τὸ μέ-γα ἔ - λε-ος.
τὰ σοῦ, δι-ὰ σοῦ χα-ρι-ζό-με-νος ἡ - μῖν, τὸ μέ-γα ἔ - λε-ος.
τὰ σοῦ, δι-ὰ σοῦ χα-ρι-ζό-με-νος ἡ - μῖν, τὸ μέ-γα ἔ - λε-ος.
τὰ σοῦ, δι-ὰ σοῦ χα-ρι-ζό-με-νος ἡ - μῖν, τὸ μέ-γα ἔ - λε-ος.

3) Men. ἐλυτρώθημεν 4) V, U, K, P, Men.: χαριζόμενος ἡμῖν τὸ μέγα ἔλος

D f. 11v; P f. 8r; V f. 8v; Q f. 22r; J f. 6v; K f. 8v. Men. p. 57. Dox. p. 41.

4. Plag. *Sergios Hagiopolites*

χ λ ρ
ἡ π δ

Δεῦ-τε ἅ - παν-τες πι-στοί πρὸς τὴν παρ-θέ-νον δρά - μω-μεν.

ἰ - δοῦ γάρ γεν - νᾶ - ται, ἡ πρὸ γασ-τρὸς προ - ο - ρι - σθεῖ - σα
τοῦ θε-οῦ ἡ - μῶν μή - τηρ, τὸ τῆς παρ-θε-νί - σ κει - μή - λι - ον,
ἡ τοῦ Ἀ - α - ρῶν βλα-στή-σα-σα ρά - βδος, ἐκ τῆς ρί - ζης τοῦ
Ἰ - εσ-σαί, τῶν προ-φη-τῶν τὸ κή - ρυγ-μα καὶ τῶν δι - καί - ων, Ἰ -
ω - α - κείμ και Ἄν-νης τὸ βλά - στη-μα. Γεν - νᾶ - ται τοί -
νυν, καὶ ὁ κό-σμος σὺν αὐ - τῇ ἁ - να - και - νί - ζε - ται.
Τί - κτε-ται, καὶ ἡ ἐκ-κλη-σί - α τὴν ἐ - αυ - τῆς εὐ-πρέ - πει - αν
κα - τα-στο-λί - ζε - ται. Ὁ να - ὄς ὁ ἄ - γι - ος τὸ τῆς θε -
ο - τη - τος δο - χεῖ - ον, τὸ παρ-θε - νι κὸν ὄρ - γα - νον,

dim. acc.

ὁ βα - σι - λι - κὸς θά - λα - μος ἐν ᾧ τὸ
 πα - ρά - δο - ξον τῆς ἀ - πορ - ρῆ - του ἐ - νό - σε - ως, τῶν συν -
dim.
 ἐλ - θου - σῶν ἐ - πί Χρι - στοῦ φύ - σε - ων, ἐ - τε - λε - αι -
 ουρ - γή - θη μου - στή - ρι - ον· ὃν προσ - κυ - νοῦν - τες ἄν - υ -
 μνοῦ - μεν τὴν τῆς παρ - θε - νοῦ παν - ἀ - μω - μον γέν - νη - σιν.

Var.

2) D 4) P

βλα - στή - σα - σα ρά - βδος αὐ - τῆ ἀ - να - και - νί - ζε - ται
 8) P
 ἐ - τε - λε - αι - ουρ - γή - θη μου - στή - ρι - ον· ὃν προσ - κυ - νοῦν - τες ἄν -
 υ - μνοῦ - μεν τὴν τῆς παρ - θε - νοῦ παν - ἀ - μω - μον γέν - νη - σιν.

K wie P bis †; dann:

τὴν τῆς παρ - θε - νοῦ παν - ἀ - μω - μον γέν - νη - σιν.

- Korr.*
- 1) — wie K statt — (D) 3) wie P statt (D)
 5) wie P statt (D) 7) — wie P statt — (D)

Gedächtnis der Heiligen Joachim und Anna.

41. Hymne

D f. 12r; P f. 8v; V f. 9r; U f. 4v; Q f. 23v; J f. 7r; K f. 9r. Men. p. 66. Dox. p. 46.

1. Plag.

Ephraim Karias

$\frac{\chi}{\eta} \frac{\lambda}{\pi} 3$

Ἦ μα - κα - ρί - α δυ - άς· ὁ - μεις πάν - των
 τῶν γεν - νη - τό - ρων ὁ - περ - ἤρ - θη - τε· ὅ - τι τὴν τῆς κτί - σε - ως πά - σης ὁ -
 περ - ἔ - χου - σαν ἐ - βλα - στή - σα - τε· ὃν - τως μα - κά
 ρι - ος εἶ Ἰ - ω - α - κείμ, τοι - αὐ - τῆς παι - δὸς χρη - μα - τί - σας πα - τῆρ. Μα -
 κα - ρί - α ἡ μή - τρα σου Ἄν - να, ὅ - τι τὴν μη - τέ - ρα τῆς ζω - ῆς ἡ - μῖν
dim.
 ἐ - βλά - στη - σας. Μα - κά - ρι - οί, οἱ μα - στοὶ οὐς ἐ - θή - λα - σας, ἡ γα - λα -
dim.
 κτο - τρο - φή - σα - σα τὸν τρέ - φον - τα πᾶ - σαν πνο - ῆν· ὃν δυσ - ω - πείν
dim.
 μάς, παμ - μα - κά - ρι - στοί, αἰ - τοῦ - με - θα, ἐ - λε - η - θῆ - ναι τὰς ψυ - χὰς ἡ - μῶν.

Korr.

1) D Δ

2) Korrigiert nach P. D:

ex - βλα - στη - σα - σαν

K: P: 3) Men. ἡμῶν. 4) Men. ἐβλά -
 στησε. 5) D δυσωπει. 6) D αιτουμενοι

* Martyrie bei D falsch; nach den anderen Hss. korrigiert.

Weihfest der Auferstehungskirche.

42. Hymne

D f. 12r; P f. 8v; V f. 9r; U f. 4v; Q f. 24r; J f. 7r; K f. 9v. Men. p. 94. Dox. p. -

1. Ton

Johannes Monachos

χ η 3/4

Εγ-και-νί-ζου. έγ-και-νί-ζου ή νέ-α 'Ι-ε-ρου-σα-λήμ.
 ή-κει γάρ σου τὸ φῶς, και ή δό-ξα Κυ-ρί-ου έ-πί σέ
 ά-να-τέ-ταλ-κε· του-τον τον οί-κον ο πα-τήρ ψ-κο-δό-μη-σε.
 του-τον τον οί-κον ο Υί-ός έ-στε-ρέ-ω-σε· του-τον τον οί-
 κον τὸ Πνεύ-μα τὸ 'Α-ρι-ον. άν-ε-καί-νι-σε,
 τὸ φω-τί-ζον και στη-ρί-ζον και ά-ρι-ά-ζον τὰς ψυ-χὰς ή-μῶν.

Var.

1) P Έγ- και-νί ζου και ή δό-ξα Κυ-ρί-ου έ-πί σέ ά-να-
 2) P τέ-ταλ-κε Του-τον τον οί-κον ο πα-τήρ ψ-κο-δό-μη-σε.
 3) J ο πα-τήρ ψ-κο-δό-μη-σεν τὸ φω-τί-ζον και στη-ρί-ζον
 4) P άν-ε-καί-νι-σε τὸ φω-τί-ζον και στη-ρί-ζον

43. Hymne

D f. 12v; P f. 8v; V f. 9v; U f. 5r; Q f. 24r; J f. 7r; K f. 9v. Men. p. 94. Dox. p. -

1. Ton

Anatolios

χ η 3/4

Πά-λαι μέν έγ-και-νί-ζων τον να-όν ο Σο-λο-
 μών, ά-λό-γων ζώ-ων θυ-σί-ας,
 και ό-λο-καυ-τώ-μα-τα προσ-έ-φε-ρεν Κύ-
 ριε ό-τι δε ηύ-δό-κη-σας Σω-τήρ.
 τὸς τύ-πους μέν άρ-γή-σαι, γνω-ρί-σαι δε τήν
 ά-λή-θει-αν, άν-αι-μά-κτους θυ-σί-ας,
 τὰ πέ-ρα-τα του κό-σμου προσ-φέ-ρει τή δό-
 ξη σου. πάν-των γάρ δε-σπό-ζων, τὰ πάν-τα
 ά-ρι-ά-ζεις τῷ ά-γί-ω σου πνεύ-μα-τι.

Var.

1) P Πά-λαι μέν τὸς τύ-πους μέν άρ-γή-σαι
 2) P

Korr.

3) D αλγησαι 4) Men. γνωσθῆναι

44. Hymne

D f. 12v; P f. 9r; V f. 9v; Q f. 24v; J f. 7v; K f. 10r. Men. p. 87. Dox. p. 52.

2. Ton (von a)

Anatolios

χ η

Τὸν ἐγ-και-νι-σμὸν τε-λοῦν-τες τοῦ παν-ι-ε-ροῦ
 να-οῦ τῆς Ἀ-να-στά-σε-ως, σὲ δο-ξά-ζω-μεν Κύ-ρι-ε,
 τὸν ἀ-γι-ά-σαν-τα τοῦ-τον, καὶ τε-λει-ώ-σαν-τα τῆ αὐ-
 το-τε-λεῖ σου χά-ρι-τι· καὶ τερ-πό-με-νον ταῖς ἐν αὐ-τῷ
 ἰ-ε-ρουρ-γου-μέ-ναις, ὑ-πὸ πι-στῶν μυ-στι-καῖς καὶ
 ἰ-ε-ραῖς τε-λε-ταῖς· προσ-δε-χό-με-νον ἐκ χει-ρὸς τῶν δού-
 λων σου, τὰς ἀν-αι-μά-κτους καὶ ἀ-χράν-τους θυ-σί-ας· ἀν-τι-
 δι-δόν-τα¹¹⁾ τε τοῖς ὀρ-θῶς προσ-φέ-ρου-σι, τὴν ἐκ τῶν ἀ-
 μαρ-τη-μά-των κά-θαρ-σιν καὶ τὸ μέ-γα ἔ-λε-ος.
 Var.
 2) P 3) P
 Ἀ-να-στά-σε-ως, σὲ δο-ξά-ζω-μεν τὸν ἀ-γι-ά-σαν-τα

* Martyrie in D verschrieben; es muss ὺ stehen.

τοῦ-τον καὶ τε-λει-ώ-σαν-τα τῆ αὐ-το-τε-λεῖ σου χά-ρι-τι

Korr.

1) statt — zu korrigieren 4) (P) statt (D) 5) — (P) statt — (D) 6) (P) statt (D) 7) (P) statt (D) 8) (P) statt (D) 9) D ιερουργουμενους 10) D προσδεχομενος 11) D αντιδιδουнай δε

45. Hymne

D f. 13r; P f. 9r; V f. 9v; U f. 5v; Q f. 25r; J f. 7r; K f. 10r. Men. p. 94. Dox. p. 55.

3. Ton (von c)

χ η

Πρὸς ἐ-αυ-τὸν ἐπ-αν-ά-γου ἄν-θρω-πε· γε-νοῦ και-
 νὸς ἀν-τι πα-λαι-οῦ, καὶ ψυ-χῆς ἐ-όρ-τα-ζε τὰ ἐγ-καί-νι-α·
 ἕ-ως και-ρὸς ὁ βί-ος ἐγ-και-νι-ζέ-σθω σοι, πά-σης ἀ-λη-θει-
 -ας, ὁ-δός, τὰ ἀρ-χαῖ-α παρ-ῆλ-θεν, ἰ-δοῦ γέ-γο-νε
 τὰ πάν-τα και-νά. Τοῦ-το τῆ ἐ-ορ-τῆ καρ-πο-φό-ρη-σον,
 τὴν κα-λὴν ἀλ-λοί-ω-σιν ἀλ-λοι-ού-με-νος⁵⁾ οὐ-τως ἐγ-και-νί-ζε-
 ται ἄν-θρω-πος, οὐ-τω τι-μᾶ-ται ἢ τῶν ἐγ-και-νί-ων ἡ-μέ-ρα.

Korr.

1) U statt D 2) statt D 3) D παλαιων 4) D παρηλθων 5) D αλλοιουμεθα

46. Hymne

D f. 13r; P f. 9r; Vf. 10r; U f. 5v; J f. 7v; K f. 10v. Men. p. 94. Dox. —.

4. Ton

Johannes Monachos

χ
 η δ

Έγ - και - νί - ζε - ται σή - με - ρον ή έξ έ - θνων έκ - κλη - σί - α, τῷ
 τι - μί - φ και ζω - ηρ - ρύ - τω αί - μα - τι, τῆς ά - χράν - του και ά - κη -
 ρά - του πλευ - ράς, του σαρ - κω - θέν - τος έκ τῆς ά - γί - ας παρ - θέ - νου Χρι -
 στοῦ του Θε - οῦ ή - μών· δι - ό ά - θροι - σθεϊ - σαι τῶν πι - στῶν
 χο - ρεϊ - αι, δο - ξά - ζω - μεν τον πα - τέ - ρα και υι - όν, και το ά - γι - ον
 πνευ - μα, τήν μι - αν θε - ό - τη - τα, τήν κρα - του - σαν τα σύμ - παν - τα.

Korr.

1) D αθροισθεντες. 2) D $\text{C} \sim \text{C}$ statt $\text{C} \sim \text{C}$

47. Hymne

D f. 13v; P f. 9v; Vf. 10r; U f. 6r; J f. 7v; K f. 10v. Men. p. —. Dox. —.

1. Plag.

χ
 η δ

'Ο έ - πι τον κόλ - πον, τον πα - - τρι - -
 κόν, έπ - α - να - παυ - ό - με - νος Λό - - - γε,

* Vide Tillyard, Signatures and Cadences, Br. Sch. A., Nr. XXVI, p. 83.

το πνευ - μα σου το ά - γι - ον· έγ - και - νι - σον έν τῷ να -
 ω τῷ εϊς ό - νο - μά σου άν - ε - γη - γερ - μέ - νω.

Korr.

1) D εν τω ναω σου. 2) D ανεργειγερμενον

48. Hymne

D f. 13v; P f. 9v; Vf. 10r; U f. 6r; J f. 7v; K f. 10v. Men. p. 85. Dox. p. —.

2. Plag.

χ
 η δ

Έγ - και - νι - α τι - μα - σθαι, πα - λαι - ός νό - μος, και κα -
 λως έ - χων· μάλ - λον δε τα νέ - α τι - μα - σθω δι' έγ - και - νι -
 ων· έγ - και - νί - ζον - ται γάρ νῆ - σοι προς Θε - όν, ως φη -
 σιν 'Η - σα - ί - ας· άσ - τι - νας ύ - πο - λη - πτέ - ον τας έξ έ - θνων
 έκ - κλη - σί - ας, άρ - τι καθ - ι - στα - μέ - νας, και πῆ - ξιν λαμ - βα -
 νού - σας βά - σι - μον τῷ Θε - ῳ· δι - ό και ή - μεϊς, τα
 πα - ρόν - τα έγ - και - νι - α, πνευ - μα - τι - κως παν - η - γυ - ρί - σω - μεν.

Korr.

1) Men. τιμασθαι

49. Hymne

D f. 13v; P f. 9v; V f. 10v; U f. 6v; J f. 8r; K f. 11r. Men. p. 85. Dox. p. -.

2. Plag.

χ λ υ
η π

Korr.

- 1) D ≪ statt ≫ (K, P, V) 3) D ≫ statt ≫ wie P etc.
4) Men. παιδαγωγῶμεν

50. Hymne

D f. 14r; P f. 10r; V f. 10v; U f. 7r; J f. 8r; K. f. 11v. Men. p. 85. Dox. p. 50

2. Plag.

Johannes Monachos

χ λ υ
η π

Korr.

- 2) (P) statt (D) 3) Men. Κύριε 4) Men. δοξάζομεν δεόμενοι
5) Men. ἀγιοσθῆναι

51. Hymne

D f. 14r; P f. 10r; V f. 10v; U f. 6v; J f. 8r; K f. 11v. Men. p. 85. Dox. p. —

2. Plag.

Anatolios

χ λ ψ
 η π

Ἐ-θου πύρ-γον ἰ-σχύ-ος τήν ἐκ-κλη-σί-αν σου
 Χρι-στέ, προ-αι-ώ-νι-ε λό-γε. ἑ-θε-με-
 λί-ω-σας γάρ αὐ-τήν, ἐ-πί πέ-τραν τῆς πί-στε-ως.
 δι-ὸ ἀ-σά-λευ-τος δι-α-μέ-νει εἰς τὸν αἰ-
 ῶ-να, ἔ-χων, σὲ τὸν δι' αὐ-τῆς, ἐπ'
 ἐ-σχά-των ἀ-τρέ-πτως γε-νό-με-νος ἄν-θρω-πος. 1)
 εὐ-χα-ρι-στοῦν-τες οὖν ἄν-υ-μνοῦ-μεν σε λέ-γον-τες.
 Σὺ εἶ, ὁ πρὸ τῶν αἰ-ῶ-νων καὶ ἐπ' αἰ-
 ῶ-νων καὶ ἔ-τι βα-σι-λεὺς ἡ-μῶν, δό-ξα σοι.

Korr.

1) Sic D; Men. ἔχουσα σὲ τὸν δι' αὐτὴν ἐπ' ἐσχάτων, ἀτρέπτως γενόμενον ἄνθρωπον

Fest der Kreuzerhöhung. Gedächtnis des Heiligen Johannes Chrysostomos.

52. Hymne

D f. 14v; P f. 10r; V f. 11r; U f. 7v; J f. 8v; K f. 12r. Men. p. 97. Dox. p. 61.

1. Ton

χ λ ψ
 η π

Τὸ φυ-τευ-θέν ἐν κρα-νί-ω τό-πω ξύ-λον τῆς ὄν-τως
 ζω-ῆς, ἐν ᾧ εἰρ-γά-σα-το σω-τη-ρί-αν, ὁ πρὸ αἰ-ῶ-νων βα-
 σι-λεὺς ἐν μέ-σῳ τῆς γῆς ὑ-ψού-με-νος 1) σῆ-με-ρον ἀ-γι-ά-ζει
 τοῦ κό-σμου τὰ πέ-ρα-τα, καὶ ἐγ-και-νί-ζε-ται τῆς ἀ-να-στά-σε-
 ως ὁ σῖ-κος. ἀ-γά-λλον-ται ἄγ-γε-λοι ἐν οὐ-ρα-νοῖς, καὶ εὐ-φραί-
 νον-ται ἄν-θρω-ποι ἐ-πί τῆς γῆς, Δαυ-ι-τι-κῶς βο-ῶν-τες καὶ
 λέ-γον-τες. Ἰ-ψού-τε Κύ-ρι-ον τὸν θε-ὸν ἡ-μῶν, καὶ προσ-κυ-
 νεῖ-τε τῷ ὑ-πο-πό-δί-ῳ τῶν πο-δῶν αὐ-τοῦ, ὅ-τι ἄ-
 γι-ος ἐ-στίν, ὁ παρ-έ-χων τῷ κό-σμῳ τὸ μέ-γα ἔ-λε-ος.

Var.

1) Men. ὑψούμενον.

53. Hymne

D f. 14v; P f. 10v; V f. 11v; U f. 7v; J f. 8v; K f. 12v. Men. p. 97. Dox. p. 62.

1. Ton



 Προ-τυ-πῶν τὸν σταυ-ρόν σου Χρι-στέ, ὁ πα-τρι-άρ-χης


 Ἰ - α - κῶβ —, τοῖς ἐγ-γό-νοις τὴν εὐ-λο-γί - αν χα - ρι - ζό -


 - με-νος, ἐ-πί ταῖς κά - ραις —, ἐν-αλ-λάξ τὰς χεῖ -


 ρας πε-ποί-η - κεν· τοῦ-τον δὲ Σω-τήρ ἡ - μεις σή - με - ρον, ἄν -


 υ - μνοῦν - τες κραυ-γά - - ζο-μεν· Δώ-ρη-σαι τῷ φι - λο - χρί-στω


 βα - σι - λεῖ τὸ νῆ-κος, ὡς Κων-σταν-τί - - νῳ τὸ τρο - παῖ-ον.

54. Hymne

D f. 15r; P f. 10v; V f. 11v; U f. 8r; J f. 8v; K f. 12v. Men. p. 96. Dox. p. 58.

2. Ton



 Δεῦ - - τε — ἄ - παν-τα τὰ ἔ - θνη —, τὸ εὐ -


 λο-γη - μέ - - νον ξύ - λον προσ-κυ - νή-σω-μεν, δι' οὐ γέ - γο - νεν

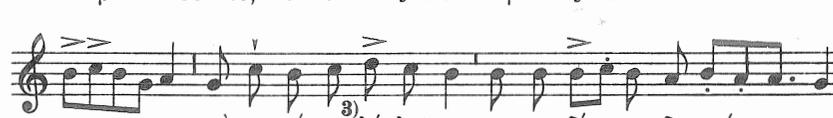

 ἡ αἰ - ώ - νι - ος δι-και-ο - σύ-νη· τὸν γὰρ προ-πά-το - ρα Ἄ -

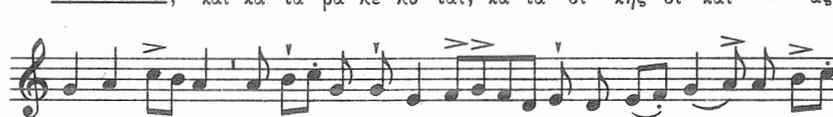


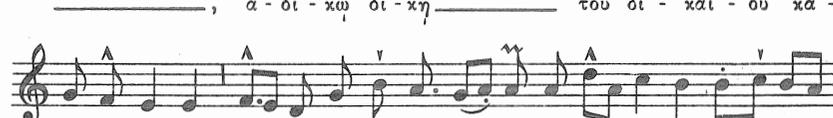
 δάμ, ὁ ἄ - πα-τή-σας ἐν ξύ - λῳ, τῷ σταυ-ρῷ δε - λε - ά - ζε - ται·


 καὶ πί-πτει κατ-ε - νε - - χθεῖς — πτω-μα ἐξ - αἰ - σι - ον,

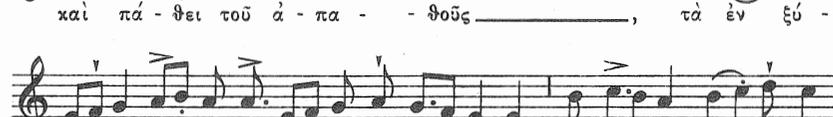

 ὁ τυ - ραν - νί - δι 2) κρα-τή-σας τοῦ βα-σι - λεί - ου πλά-σμα - τος —.

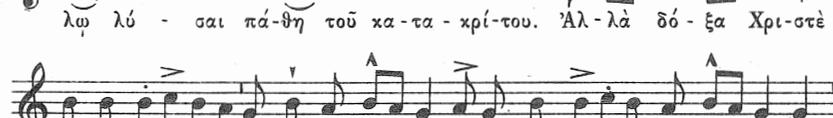

 αἴ-μα-τι Θε - οῦ, ὁ οὐί - ὅς τοῦ ὄ - φε - ως ἄ - πο - πλύ - νε - ται


 —, καὶ κα-τά-ρα 3) λέ-λυ-ται, κα-τα-δί - κης δι-καί - - ας


 —, ἄ - δί - κῳ δί - κῃ — τοῦ δι - καί - ου κα -


 τα-κρι-θέν-τος· ξύ - λῳ γὰρ ἔ - δει τὸ ξύ-λον ἰ - ά - σα - σθαι —,


 καὶ πά - θει τοῦ ἄ - πα - - θοῦς —, τὰ ἐν ξύ -


 λῳ λύ - σαι πά-θη τοῦ κα-τα - κρί-του. Ἄλ - λά ὁ - ξα Χρι-στέ


 βα-σι - λεῦ —, 4) τῇ πε-ρὶ ἡ - μᾶς σου φρι-κτῆ οἰ - κο - νο - μί - α,

56. Hymne

D f. 15v; P f. 11r; V f. 12r; U f. 8v; J f. 9r; K f. 13r. Men. p. 97. Dox. p. 64.

2. Ton

Kyprianos

Korr.

1) D φαλαγκας. 2) K, P Σ statt Σ (D) 3) D καταλαβονταις 4) statt Σ (D) wie P: 5) D φωνι βοωντα και λεγωντα

57. Hymne

D f. 16r; P f. 11v; V f. 12r; U f. 9v; J f. 9r; K f. 13v. Men. p. 97. Dox. p. 65.

2. Ton (von h)

Kaiser Leo

58. Hymne

D f. 16r; P f. 11v; V f. 12v; U f. 9r; J f. 9r; K f. 13v. Men. p. 94. Dox. p. 56.

3. Ton (von a)

Johannes Monachos

χ
ή

1) Χρι - στέ ό Θε - ός ή - μών ό τήν έ - κού - σι -
ον σταύ - ρω - σιν, είς κοι - νήν έξ - α - νά - στα - σιν του
γέ - νους τών άν - θρώ - πων κα - τα - δε - ξά - με - νος, και τώ κα -
λά - μω του σταυ - ρου, βα - φαίς 2) έ - ρυ -
θραίς τους έ - αυ - του δακ - τυ - λους 3) αί - μα - τώ - σας τοίς ά - φε -
σί - μοις ή - μιν βα - σι - λι - κώς ύ - πο - γρα - φαι,
φιλ - αν - θρω - πευ - σά - με - νος, μη παρ - ί - δης ή -
μάς κιν - δου νεύ - ον - τας, και πά - λιν τήν ά -
πό σου δι - ά - στα - σιν. άλλ' οί - κτεί - ρη - σον μό - νε 6) μα -
κρό - θυ - με, τόν έν πε - ρι - στά - σει λα -

όν σου και ά - νά - στη - σον, πο - λέ - μη - σον
τούς πο - λε - μου - ν - τας ή - μάς ώς παν - το - δύ - να - μος.

Korr.

1) Vorstehende Hymne ist in D, aber auch in den übrigen Hss. in besonders schlechtem Zustand überliefert. Die Martyrie verlangt als Anfangston a. Über der ersten Silbe Χρι- steht aber ein Apostroph, so dass der erste Ton g lauten müsste. Wenn man mit diesem Ton nun beginnt, so endet infolge zweier Fehler im Verlaufe der Aufzeichnung die Hymne scheinbar richtig mit f, ergibt aber einen sinnlosen melodischen Verlauf, denn bereits bei den ersten Phrase:

Χρι - στέ ό Θε - ός ή - μών

ergibt sich eine falsche Lagerung der ständig wiederkehrenden Kadenzformel:

Daher muss wie in P und K als erstes Neumenzeichen S und nicht D angenommen werden.

2) Hier ist nicht wie in D und K eine Quarte, sondern wie in P eine Quinte anzunehmen. Dagegen erscheint die Aufzeichnung von P gleich zu Anfang wenig befriedigend:

P:
Χρι - στέ ό Θε - ός ή - μών, ό τήν έ - κού - σι - ον σταύ -
ρω - σιν είς κοι - νήν έξ - α - νά - στα - σιν του γέ - νους

3) D τοις εαυτου δακτυλης 4) \leftarrow in allen Hss. statt —

5) ήμας fehlt in einigen Hss. 6) D ημονε

59. Hymne

D f. 16r; P f. 11v; Vf. 12v; U f. 9v; J f. 9v; K f. 14r. Men. p. 97. Dox. p. 69.

4. Ton

Anatolios

Korr.

1) D \supset statt \supset 2) D \supset statt \supset

60. Hymne

D f. 16v; P f. 12r; Vf. 13r; U f. 10r; J f. 9v; K f. 9v. Men. p. 97. Dox. p. 65.

4. Ton

αὐ - τὸς - καὶ νῦν δώ - ρη - σαι τὸν σταυ - ρὸν σου τὸν τί -
 μι - ον, ἡ - μῖν φρου - ρὸν καὶ φύ - λα - κα καὶ ἐ - λα - τῆ - ρα
 τῶν δαι - μό νων _____, ἴ - να πάν - τες προσ - πτησ - σό - με -
 νοι βο - ῶ - μεν αὐ - τῷ. Σῶ - σον ἡ - μᾶς σταυ - ρέ _____ *dim.*
 τῆ δου - νά - μει σου. ἀ - γί - α - σον ἡ - μᾶς τῆ λαμ -
 πρό - τη - τί σου, τί - μι - ε σταυ - ρέ, καὶ κρα - ταί - ω - σον
 ἡ - μᾶς ἐν τῆ ὑ - ψώ - σει σου. ὅ - τι φῶς ἡ - μῖν
 δε - δώ - ρη - σαι, καὶ σω - τη - ρί - α τῶν ψυ - χῶν _____ ἡ - μῶν.

Var.
 1) P
 καὶ τὸ κα - τα - πέ - τα - σμα τοῦ να - οῦ
 ἐ - σχί - σθη δι - χῶς. αὐ - τὸς καὶ νῦν

Korr.

2) D ὡν εἶδεν.

61. Hymne

D f. 17r; P f. 12r; V f. 13r; U f. 10r; J f. 9v; K f. 15v. Men. p. 97. Dox. p. 67.

4. Ton *

Anatolios

Χ
ἦ
ὄ
 Φω - το - λαμ - πῆς ἀ - στέ - ρων τῷ - ποσ προ - ε - δεί -
 κνου - ε σταυ - ρέ, τρό - παι - ον νί - κης εὐ - σε - βεῖ ἄ - να -
 κτι τῷ πά - νυ _____ οὐ ἡ μή - τηρ Ἐ - λέ - νη, ἀν -
 ευ - ρα - μέ - νη, κο - σμο - φα - νῆ πε - ποί - η - κε καὶ _____ *acc.*
 σέ _____ σή - με - ρον ἀν - υ - ψούν - τες _____
 τῶν πι - στῶν αἰ χο - ρεῖ - αι, κραυ - γά - ζο - μεν. Φῶ - τι - σον ἡ -
 μᾶς _____ τῆ ἐλ - λάμ - πει σου, σταυ - ρέ ζω - η - φό - ρε.
 ἀ - γί - α - σον ἡ - μᾶς _____ τῆ ἰ - σχύ - ι σου παν -
 σέ - βα - στε σταυ - ρέ καὶ κρά - τυ - νον ἡ - μᾶς _____,

* Unter 14 Hymnen des 4. Tones ist diese die einzige, die auf c endet und auch im Verlauf der Melodiebildung von den anderen Melodien des gleichen Tones abweicht.

τῆ ὑ - ψώ - σει σου, ὑ - ψού - με - νος — πρὸς πα - ρά - τα - ξιν ἐ - χθρῶν.

Var.

1) αὶ fehlt im Men. 2) die in Klammern [] gesetzte Stelle fehlt in D; sie ist nach P ergänzt. Der Grund der Auslassung ist darin zu suchen, dass die zu den Worten τῆ ἐλλάμψει κτλ. gesungene melodische Phrase unmittelbar bei den Worten τῆ ἰσχύ σου κτλ. wiederholt wird. Dass diese Auslassung nicht unbemerkt geblieben ist, beweist der Umstand, dass unter die letzte Zeile von fol. 17r mit anderer Schrift die ersten beiden Worte der ausgelassenen Verse τῆ ἐλλάμψει zweimal gesetzt sind. Men. wie Dox. enthalten die ausgelassene Stelle.

62. Hymne

D f. 17r-17v; P f. 12v; V f. 13v; U f. 10r; J f. 10r; K f. 15r. Men. p. 103. Dox. p. —.

1. Plag. (von d)

Δεῦ - τε λα - - οἱ — τὸ πα - ρά - δο - ξον
 θαῦ - μα καθ - ο - ρῶν - τες, τοῦ σταυ - ροῦ τὴν δύ - να - μιν προσ - κυ - νή -
acc.
 σω μεν — . ὁ - τι ξύ - - λον — ἐν πα - ρα - δεί - σω θά -
 να - τον ἐ - βλά - σθη - σε· τὸ — δέ — ,
acc.
 τὴν ζω - ῆν ἐξ - ἦν - θη - σεν — , ἀν - α - μάρ - τη - τον
 ἔ - χον προσ - ἡ - λω - μέ - νον τὸν Κύ - ρι - ον, ἐξ οὗ πάν - - τα
 τὰ ἔ - θνη — , ἀ - φθαρ - σί - αν τρυ - γῶν - τες κραυ - γά - ζο - μεν·

Ὁ δι - ἄ σταυ - ροῦ — θά - να - τον κατ - αρ - γή - σας
 — , καὶ ἡ - μᾶς ἐ - λευ - θε - ρώ - σας, δό - ξα σοι.

1) in D verwischt; hier nach P. K:
 ὁ - τι ξύ - λον — ἐν

2) in D verwischt; nach P ergänzt.

63. Hymne

D f. 17v; P f. 12v; V f. 13v; U f. 11r; J f. 10r; K f. 15r. Men. p. 103. Dox. p. —.

1. Plag.

Ἡ φω - νὴ τῶν πρό - φη - τῶν σου — , Ἡ - σα - ί - ου
 καὶ Δαυ ἰδ ἐ - πλη - ρώ - θη, ὁ Θε - ὁς, ἡ λέ - γου - σα· Ἡ - ξου -
 σι πάν - τα τὰ ἔ - θνη Κύ - ρι - ε καὶ προσ - κυ - νή - σου - σιν ἐν - ὧ -
 πι - ον σου — , ἰ - δοῦ γὰρ λα - ὄς — , ὅς τῆς σῆς — ,
 ἀ - γα - θεῖ, χά - ρι - τος πε - πλή - ρω - ται, ἐν ταῖς αὐ - λαῖς σου Ἰ -
 ε - ρου - σα - λὴμ — . ὁ σταυ - ρὸν ὑ - πο - μεί - νας ὑ - πὲρ ἡ - μῶν,
 καὶ τῆ ἀ - να - στά - σει σου ζω - ο - ποι - ῶν φύ - λα - ξον καὶ σω - σον ἡ - μᾶς.

64. Hymne

D f. 17v-18r; P f. 12v; V f. 13v; U f. 12v; J f. 10r; K f. 15v. Men. p. 86. Dox. p.

2. Plag.

Johannes Monachos

χ λ υ
η π ς

Σή - με - ρον ξύ - λον έ - φα - νε - ρώ - θη· σή - με - ρον γέ - νος Έ - βραί - ων ά - πώ - λε - το· σή - με - ρον δι - ά - πι - στών βα - σι - λέ - ων ή - πί - στις φα - νε - ροῦ - ται· και ό 'Α - δάμ - δι - ά του ξύ - λου έξ - έ - πε - σεν, και πά - λιν δι - ά ξύ - λου δαί - μο - νες έ - φρι - ξαν. Παν - το - δύ - να - με Κύ - ρι - ε δό - ξα σοι.

65. Hymne

D f. 18r; P f. 13r; V f. 14r; U f. 12v; J f. 10r; K f. 16r. Men. p. 104. Dox. p. 75.

2. Plag.

χ λ υ
η π ς

Ό τε - τρα - πέ - ρα - τος κό - σμος, σή - με - ρον ά - γι - ά - ζε - ται του τε - τρα - με - ροῦς ύ - ψου - μέ - νου σου σταυ - ροῦ Χρι - στέ ό θε - ός ή - μων, και το κέ - ρας των πι - στών, συν - υ - ψοῦ - ται βα - σι - λέ - ων ή - μων, έν αυ - τῷ των δυσ - με - νων

συν - τρι - βέν - των τὰ κέ - ρα - τα. Μέ - γας εί - Κύ - ρι - ε, και θα - μα - στός έν τοῖς έρ - γοις σου, δό - ξα σοι.

66. Hymne

D f. 18r; P f. 13v; V f. 14r; U f. 12r; J f. 10v; K f. 16v. Men. p. 104. Dox. p. -.

2. Plag.

χ λ υ
η π ς

1) Των προ - φη - τῶν αί φω - ναι το ξύ - λον το ά - γι - ον dim. acc. προ - κατ - ήγ - γει - λαν, δι' ου, της άρ - χαί - ας ή - λευ - θε - ρώ - θη κα - τά - ρας της του θα - να - του ό 'Α - δάμ· ή δε κτί - σις σή - με - ρον, ύ - ψου - μέ - νου του - του συν - υ - ψοῖ την φω - νήν, 2) το έκ θε - ου αί - του - μέ - νη 3) πλού - σι - ον έ - λε - ος. Άλλ' ό μό - vos, έν έ - - - - - λε - ει, ά - μέ - τρη - τος Δέ - σπο - τα, ί - λα - σμός γε - νοῦ ή - μιν, και σω - σον τας ψυ - χας ή - μων.

Korr.

1) D irrig ∪, statt ∪ (P, K) 2) D irrig ← statt ∪ (P, K) 3) D του εκ θεου ετουμενου

67. Hymne

D f. 18v; P f. 13v; V f. 14r; U f. 12v; J f. 10v; K f. 16v. Men. p. 98. Dox. p. 72.

2. Plag. (von g)

χ λ ψ
η π υ

Σταυ-ρέ του Χρι-στού χρι-στι-α - νών ή έλ-πίς πε - πλα -
νη - μέ-νων ό - δη-γέ, χει - μα-ζο - μέ - νων λι - μήν, έν πο -
λέ - μοις νί - κος, οί - κου - μέ - νης ά - σφά - λει - α νο - σούν - των
ί - α - τρός,²⁾ νε - κρών ή ά - νά - στα - σις έ - λέ - η - σον ή - μάς.

Korr.

1) D $\text{C} \text{P, V} \text{2) Men. ιατρέ}$

68. Hymne

D f. 18v; P f. 13r; V f. 14v; U f. 11r; J f. 10v; K f. 16r. (Übertragung nach U)**
Men. p. 103. Dox. p. 78.

2. Plag. (von a)

χ λ ψ
η π υ

Σή - με - ρον
το φυ - τόν της ζω - ης, έκ των της γης ά - δύ -
των άν - ι - στά - με - νον, του έν αυ - τώ πα - γέν - τος Χρι - στού πι -
στού - ται την ά - νά - στα - σιν· και άν - υ - ψού - με -

* Die Martyrie fehlt in D; sie ist aus P ergänzt.

** Da die Entzifferung nach D infolge mehrerer Fehler unmöglich ist, wird im Anhang VIII die Übertragung dieser Hymne nach P, K, V gegeben.

νον χει - ρί - νι - ε - ραίς, την αυ - του προς ου - ρα - νους
κατ - αγ - γέλ - λει άν - ύ - ψω - σιν, δι' ης
το ή - μέ - τε - ρον φύ - ρα - μα, έκ της είς γην
κα - τα - πτώ - σε - ως, είς ου - ρα - νους πο - λι - τεύ -
ε - ται· δι - ό - εύ - χα - ρί - στως βο - ή - σω - μεν·
Κύ - ρι - ε ό - ύ - ψω - θείς έν αυ - τώ,¹⁾ και δι' αυ - του
συν - υ - ψώ - σας ή - μάς, της ου - ρα - νί - ου σου χα - ράς
ά - ξί - ω - σον τους ύ - μνούν - τας σε.²⁾

1) D ο εν αυτω σταυρωθης 2) D ως φιλανθρωπος

69. Hymne

D f. 18v-19r; P f. 13r; V f. 14v; U f. 11v; J f. 10v; K f. 16v. Men. p. 102. Dox. p. 72.

2. Plag.

χ λ ψ
η π υ

Σή - με - ρον προ - έρ - χε - ται, ό σταυ - ρός
του Κυ - ρί - ου, και πι - στοί είς - δέ - χον - ται

αὐ-τόν ἐκ πό-θου καὶ λαμ-βά-νου-σιν
ἰ-ά-μα-τα, ψυ-χῆς τε καὶ σώ-μα-τος, καὶ πά-σης
μα-λα-κί-ας. Αὐ-τόν ἀ-σπα-σώ-με-θα τῇ χα-ρᾷ
καὶ τῷ φό-βῳ, φό-βῳ, δι-ὰ τὴν ἀ-
μαρ-τί-αν, οἱ ἀν-ά-ξι-οι ὄν-τες· χα-ρᾷ
δέ, δι-ὰ τὴν σω-τη-ρί-αν, ἣν παρ-έ-χει
τῷ κό-σμῳ, ὁ ἐν αὐ-τῷ προσ-πα-γεῖς Χρι-στός ὁ
Κύ-ρι-ος, ὁ ἔ-χων τὸ μέ-γα ἔ-λε-ος.

Var.

1) P
αὐ-τόν ἐκ πό-θου καὶ λαμ-βά-νου-σιν ἰ-ά-μα-τα

Korr.

2) D $\text{C} \sim$; P: $\text{C} \sim$

* Initialformel und Anfangston nach V korrigiert. D irrig: $\chi \lambda \pi \delta$
Anfangszeichen in V ist \leftarrow

70. Hymne

D f. 19r; P f. 13v; V f. 14v; U f. 13r; J f. 11r; K f. 17r. Men. p. 98. Dox. p. 70

4. Plag. $\text{C} \sim \text{C} \sim \text{C} \sim \text{C} \sim$ Johannes Monachos

Ὁν-περ πά-λαι Μω-ϋ-σῆς, προ-τυ-πώ-σας ἐν
ἐ-αυ-τῷ, τὸν Ἄ-μα-λήκ κα-τα-βα-λὼν ἐ-τρο-πώ-σα-
το, καὶ Δαυ-ιδ ὁ με-λω-δός, ὑ-πο-πό-δι-όν σοι
βο-ῶν, προσ-κυ-νεῖ-σθαι δι-ε-τά-ξα-το· τί-
μι-ον σταυ-ρόν σου Χρι-στὲ ὁ Θε-ός, σή-με-ρον ἀ-
μαρ-τω-λοὶ προσ-κυ-νοῦ-μεν, χεῖ-λε-σιν ἀν-α-ξί-οις,
σὲ τὸν κα-τα-ξι-ώ-σαν-τα πα-γῆ-ναι ἐν αὐ-τῷ
ἀν-υ-μνοῦν-τες βο-ῶ-μέν σοι· Κύ-ρι-ε σὺν τῷ
λη-στῇ τῆς βα-σι-λει-ας σου ἀ-ξί-ω-σον ἡ-μᾶς.

Var.

Von x an ergibt die Melodiefassung von D eine Anlage und Kadenzierung, die nicht dem 4. Plag. entspricht, sondern dem 3. authent.; diese Abweichung verschwindet in der nachstehenden Melodiefassung in K und P, welche letztere sich von K nur geringfügig unterscheidet.

K u. P:

Ὁν-περ πά-λαι Μω-ϋ - σῆς προ-τυ-πώ-σας ἐν ἐ-αυ-τῷ,
τὸν Ἄ-μα-λήχ κα-τα-βα-λὼν ἐ-τρο-πώ-σα-το·
καὶ Δαυ-ιδ ὁ με-λω-δός, ὑ-πο-πό-δι-ὸν σοι
βο-ῶν, προσ-κυ-νεῖ-σθαι δι-ε-τά-ξα-το, τί-μι-ον
σταυ-ρὸν σου Χρι-στὲ ὁ Θε-ός, σῆ-με-ρον ἀ-μαρ-τω-
λοὶ προσ-κυ-νοῦν-τες, χεῖ-λε-σιν ἀν-αξ-ί-οις, σὲ τὸν
κα-τα-ξι-ώ-σαν-τα πα-γῆ-ναι ἐν αὐ-τῷ ἀν-
υ-μνοῦν-τες δε-ό-με-θα· Κύ-ρι-ε σὺν τῷ λη-
σῆ τῆς βα-σι-λεί-ας σου ἀ-ξί-ω-σον ἡ-μᾶς

71. Hymne

D f. 19v; P f. 13v; Vf. 15r; U f. 12v; J f. 11r; K f. 15v. Men. p. 103. Dox. p. -.

4. Plag.

Ἡ φω-νὴ τοῦ προ-φή-του σου, Μω-ϋ - σέ - ως,
ὁ Θε-ός, πε-πλή-ρω-ται ἡ λέ-γου-σα·
Ὁ - ψε-σθε τὴν ζω-ὴν ἡμ-ῶν κρε-μα-μέ-νην¹⁾
ἀπ-έ-ναν-τι τῶν ὀ-φθαλ-μῶν ὑ-μῶν· σῆ-με-ρον
σταυ-ρὸς ὑ-ψοῦ-ται, καὶ κόσ-μος ἐκ πλά-νης ἡ-λευ-θέ-ρω-ται.
Σῆ-με-ρον τοῦ Χρι-στοῦ ἡ ἀ-νά-στα-σις ἐγ-και-
νί-ζε-ται, καὶ τὰ πέ-ρα-τα τῆς γῆς ἀ-γάλ-λον-ται·
ἐν κυμ-βά-λοις Δαυ-ιδ-τι-κοῖς, ὕ-μνον σοι
προσ-φέ-ρον-τα καὶ λέ-γον-τα· Εἰρ-γά-σω σω-τη-ρί-αν ἐν
μέ-σῃ τῆς γῆς ὁ Θε-ός, σταυ-ρὸν καὶ τὴν ἀ-νά-στα-σιν,

dim.

δι' ὧν ἡ - μᾶς ἔ - σω - σας, ἄ - γα - θεὸς καὶ φιλ -
 άν - θρω - πε. Παν - το - δύ - να - με Κύ - ρι - ε δό - ξα σοι.

Var.

1) K:

κρε - μα - μέ - νην

2) K:

τῆς γῆς ἀ - γάλ - λον - ται ἐν κυμ - βά - λοις Δαυ - ἰ - τι - κοῖς
 ὕ - μνον σοι προσ - φέ - ρον - τα καὶ λέ - γον - τα· Εἰρ - γά - σω σω -
 τη - ρί - αν ἐν μέ - σω τῆς γῆς ὁ Θεὸς, σταυ - ρὸν καὶ τὴν ἀ -
 νά - στα - σιν δι' ὧν ἡ - μᾶς ἔ - σω - σας ἄ - γα - θεὸς
 καὶ φιλ - άν - θρω - πε. Παν - το - δύ - να - με Κύ - ρι - ε δό - ξα σοι.

In dieser Gestaltung der Melodie ist die Modulation in den 2. Ton vermieden, die bei x ihren Ausdruck durch die Kadenzformel des 2. Tones erhält, während bei K an der gleichen Stelle die Melodie im 4. Plag. bleibt, und durch die Kadenz des 4. Plag. in diesem Ton befestigt erscheint. In der Version K steht auch die folgende Phrase Εἰργάσω σωτηρίαν im 4. Plag. (nicht im 2. authent. wie bei D). Ferner verschwindet bei xx τὴν ἀνάστασιν δι' ὧν der Übergang in den 3. Ton mit dem charakteristischen Schritt f-c und den folgenden Intervallen b-a, b-a, welche die tonale Einheitlichkeit des 4. Plag. stören.

15. September

Gedächtnis des Heiligen Märtyrers Niketas.

72. Hymne

D f. 19v; P f. 14r; V f. 15r; U f. 13r; J f. 11r; K f. 17v. Men. p. 105. Dox. p. —.

2. Plag.; (von a)

Theophanes

χ λ η π υ

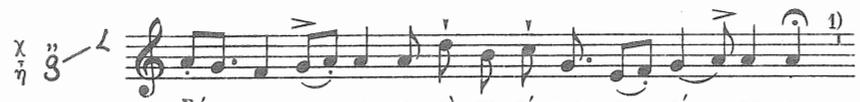
Φω - - στη - - - - - ρα τῶν μαρ -
 τύ - ραν σε ἔ - γνω - μεν Νι - κῆ - τα τοῦ Χρι - στοῦ ἀ - θλή - τα.
acc.
 οὐ - - - - γάρ, τοῦ ἐ - πί γῆς ἄ - ξι - ώ -
 μα - τος τὴν δό - ξαν κα - τα - λεί - ψας, καὶ πα - τρι - κὴν ἀ - θε - ἰ - αν βδε - λυ -
 ξά - με - νος, τοὺς θε - οὺς αὐ - τῶν συν - ἐ - τρι - ψας, καὶ νι -
 κη - τι - κῶς, τοὺς βαρ - βά - ρους κατ - ἡ - σχυ - νας, ὑ - πὲρ Χρι - στοῦ
 τὸ μαρ - τύ - ρι - ον τῆς ὁ - μο - λο - γί - ας ἐκ - τε - λέ - σας³⁾ καὶ στρα -
 τι - ώ - - της τοῦ ἐπ - ου - ρα - νί - ου Θε - οῦ γέ - γο - νας,

Gedächtnis der Heiligen Euphemia.

74. Hymne

D f. 20v; P f. 14v; V f. 15v; U f. 13v; J f. 11v; K f. 18r. Men. p. 115. Dox. p. -.

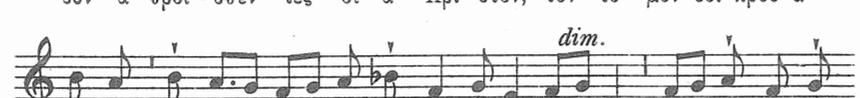
1. Ton



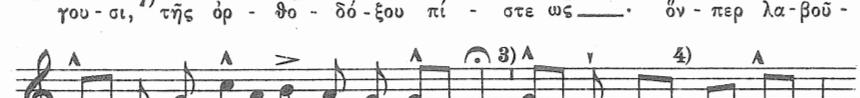
 Σή - με - ρον χο-ροὶ πα-τέ-ρων παν-εύ - φη-με,



 συν-α-θροί-σθέν-τες δι-ὰ Χρι-στόν, τὸν τό-μον σοι προσ-ά -



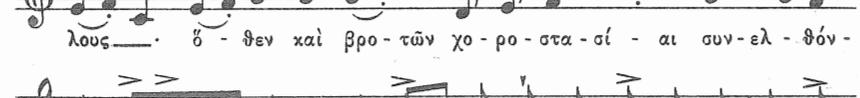
 γου-σι, ⁷⁾ τῆς ὀρ-θό-δό-ξου πί-στε ως. ὄν-περ λα-βοῦ-



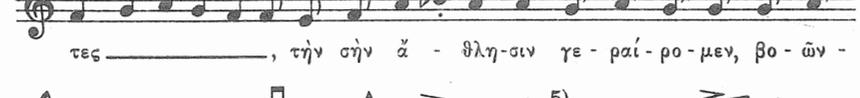
 σα ἐν ταῖς τι-μί-αις σου χερ-σί, φυ-λάτ-τεις ⁸⁾ μέ-χρι τέ-



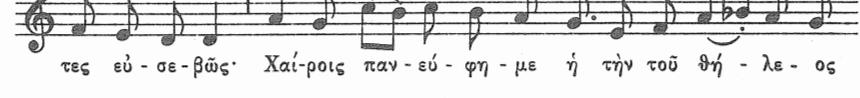
 λους. ὄ-θεν καὶ βρο-τῶν χο-ρο-στα-σί - αι συν-ελ-θόν-



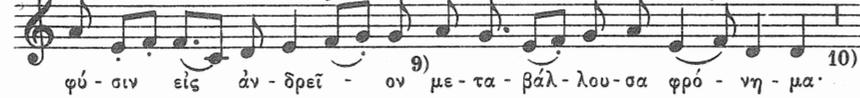
 τες, τὴν σὴν ἄ - θλη-σιν γε-ραί-ρο-μεν, βο-ῶν -



 τες εὐ-σε-βῶς. Χαί-ροις παν-εύ-φη-με ἢ τὴν τοῦ θῆ-λε-ος



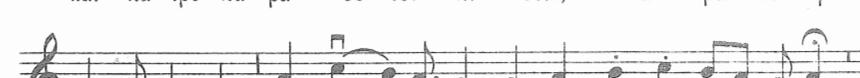
 φύ-σιν εἰς ἀν-δρεῖ - ον ⁹⁾ με-τα-βάλ-λου-σα φρό - νη-μα. ¹⁰⁾



 Χαί-ροις παν-εύ-φη-με ἢ τὴν ὀρ-θό-δο-ξον.



 καὶ πα-τρο-πα-ρά - δο-τον πί - στιν, ἄ - τρω - τον φυ -



 λά - ξα - σα. Χαί - ροις,

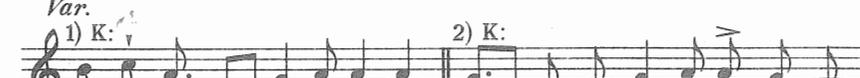


 ἢ πρε-σβεύ - ου - σα ὑ - πὲρ τῶν ψυ - χῶν ἡ - μῶν. ⁶⁾

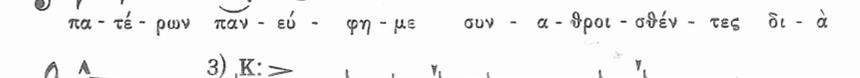
Var.



¹⁾ K: πα-τέ-ρων παν-εύ-φη-με ²⁾ K: συν-α-θροί-σθέν-τες δι-ὰ

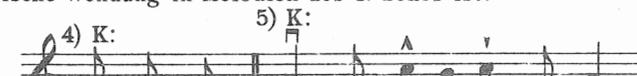


³⁾ K: Χρι-στόν προσ-ά - γου-σι τῆς ὀρ-θό-δό-ξου πί - στε -

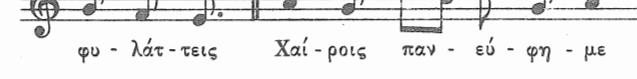


 ως. ὄν-περ λα-βοῦ-σα ἐν ταῖς τι - μί - αις σου χερ-σί

Diese Version stellt unbedingt die reinere Überlieferung dar, da die Kadenz bei πιστεως genau der folgenden μέχρι τέλους entspricht und überdies die melodische Wendung bei ἐν ταῖς τιμίαις mit dem doppelten Quartaufstieg c-f-b eine typische Wendung in Melodien des 1. Tones ist.



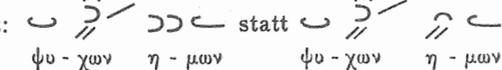
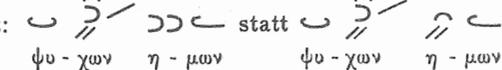
⁴⁾ K:



⁵⁾ K:

φυ - λάτ-τεις Χαί-ροις παν - εύ - φη - με

Korr.

6) bei D fehlerhaft:  statt 

7) D προσαγωμεν 8) D φυλαττην 9) D ανδρειαν 10) Der Satz Χαίροις ... φρόνημα fehlt im Menologium. Er steht an einer Stelle, wo die melodische Phrase, allerdings mit einer Variation, wiederholt wird.

75. Hymne

D f. 20v; P f. 14v; V f. 16r; U f. 14r; J f. 11v; K f. 18r. Men. p. 114. Dox. p. -.

3. Ton (von a)

Ἀ-θλη-τι-κὴν παν-ή-γυ-ριν πι-στοί, θε-ο-
 φρό-νως τε-λου-μέ-νην θε-ώ-με-νοι, τῷ θαυ-μα-στῷ
 ἐν βου-λαῖς Θε-ῶ-ν ἡ-μῶν, εὐ-χα-ρι-στή-ρι-ον αἰ-νον-
 με-λω-δῆ-σω-μεν· τὸ γὰρ ἁ-ό-ρα-τον κρά-τος τῆς
 ἐν-αν-τί-ας δυ-νά-με-ως, ἐν γυ-ναι-κεῖ-α φύ-σει
 κατ-η-γω-νί-σα-το, καὶ τὴν θεῖ-αν ἐ-αυ-τοῦ δύ-να-
 μιν, ἐν ἁ-σθε-νεί-α τε-λει-ώ-σας τῆς καλ-λι-μάρ-τυ-ρος.
 Ταῖς αὐ-τῆς πρε-σβεί-αις σῶ-σον τὰς ψυ-χὰς ἡ-μῶν.
 Var.
 1) K: τῷ θαυ-μα-στῷ ἐν βου-λαῖς

Korr.

2) statt (D) muss wie in anderen Hss. (D) stehen 3) D θεομενην

D f. 21r; P f. 15v; V f. 16r; U f. 14v; J f. 11v; K f. 18v. Men. p. 114. Dox. p. -.

3. Ton (von a)

Ἀ-λη-θεί-ας κρα-τῆ-ρα, ἐξ οἰ-κεί-ων αἰ-μά-των
 ἁ-θλη-τι-κῶν, ἡ παν-εύ-φη-μος μάρ-τυς
 Χρι-στοῦ κε-ρα-σα-μέ-νη, καὶ τοῦ-τον ἁ-εν-νά-ως τῆ ἐκ-κλη-σί-
 α προ-τι-θε-μέ-νη, ἐν αὐ-τῇ τοὺς τῆς εὐ-σε-βεί-ας τρο-
 φί-μους, σο-φί-ας φω-νῆ, προ-τρέ-πε-ται λέ-γου-σα· Ἀ-ρύ-
 σα-σθε πό-μα τῆς ἁ-να-στά-σε-ως μαρ-τύ-ρι-ον,
 τῶν ἁ-πί-στων δι-ω-κτῆ-ρι-ον, πα-θῶν καθ-αρ-τῆ-ρι-ον,
 εὐ-σε-βῶν δὲ ψυ-χῶν φυ-λα-κτῆ-ρι-ον, τῷ Σω-τῆ-ρι κρά-
 ζον-τες· Ὁ πο-τί-σας ἡ-μᾶς, τὸν χει-μάρ-
 ρουν τῆς τρυ-φῆς τοῦ πνεύ-μα-τος, σῶ-σον τὰς ψυ-χὰς ἡ-μῶν.
 Korr.
 1) D hat — statt, wie beispielsweise P, (←) 2) D hat (↘) statt, wie die
 anderen Hss., (↘) 3) D hat (>) statt, wie die anderen Hss., (>)

Korr.

1) D hat — statt, wie beispielsweise P, (←) 2) D hat (↘) statt, wie die anderen Hss., (↘) 3) D hat (>) statt, wie die anderen Hss., (>)

77. Hymne

D f. 21r; P f. —; V f. 16r; U f. 14v; J f. 12r; K f. 18v. Men. p. 114. Dox. p. —.

3. Ton

Var.

1) Men. σφραγισθέντες

Korr.

2) statt (vgl. P, U u. K.)

78. Hymne

D f. 21v; P f. 15r; V f. 16v; U f. 15r; J f. 12r; K f. 19r. Men. p. 110. Dox. p. 74.

2. Plag.

Var.

Von X an verlässt die Melodie die Region des 2. Plag. und begibt sich in die des 3. Tones um am Ende unvermittelt wieder zurück zu modulieren. Dadurch ergibt sich die Notwendigkeit von hier an mehrfach ein \flat einzuführen. Diese Abweichung aus dem 2. Plag. findet sich aber nicht in anderen Hss., beispielsweise nicht in K, der den Charakter der Tonart mit der richtigen Position der Kadenz beibehält:

1) Men. τὸν λογισμὸν. 2) D τους θεῖους πατερας

3) Das Wortspiel mit dem Namen der Heiligen in den Hss. Εὐφημία πανεμφήμε ist im Men. durch Εὐφημία πανένδοξε ersetzt.

79. Hymne

D f. 21v; P f. 15v; V f. 16v; U f. 15v; J f. 12r; K f. 19r. Men. p. 114. Dox. p. 77.

2. Plag.

Johannes Monachos

χ λ η π

1) K, P:

ἐν ἀ-γαλ-λι-ά-σει, τὴν λαμ-πά-δα κατ-έ-χου-σα.

Εἰς ὁ-σμὴν μύ-ρου σου ἐ-δρα-μον, Χρι-στὸ ὁ Θε-ός,

80. Hymne

D f. 22r; P f. 15v; V f. 17r; U f. 15v; J f. 12r; K f. 19v. Men. p. 111. Dox. p. 76.

4. Plag.

Byzantios

χ λ η π

Korr.

1) statt D muss wie in den anderen Hss. stehen.

2) Men. hat mit Vermeidung des Wortspiels (wie in Hymne Nr. 77) πανενδόξου

3) D απας

Gedächtnis des Heiligen Eustathios.

81. Hymne

D f. 22r; V f. 17r; U f. 16r; J f. 12v; K f. 19v. Men. p. 129. Dox. p. —.

2. Ton

Ephraim Karias

χ η ψ * 

 Ὁ δεύ-τε-ρος Ἰ-ὠβ Εὐ-στά-θι-ος, τὸν βί-ον ²⁾ τοὺς ἄ-

 θλους καὶ τοὺς στε-φάνους, εἰς προ-τρο-πήν ἀ-ρε-τῶν ἐ-αυ-τὸν ἡ-

 μῖν προ-θέ-με-νος, ³⁾ καὶ στή-λην καρ-τε-ρί-ας *dim.* ὑ-περ-βάς

 ἀ-λη-θῶς, τὸν Ἰ-ὠβ τῆ ἀ-ρε-τῆς, τῆ συ-ζύ-

 γῳ, καὶ τοῖς τέ-κνοις ὀ-πι-στός ἐν βί-ῳ, καὶ ἀ-κρά-δαν-

 τος ἐν πει-ρα-σμοῖς, καὶ ἐν ἀ-θλή-σει νι-κη-φό-ρος· ὃν προσ-ά-

 ξω-μεν *dim.* εἰς πρε-σβεί-αν Χρι-στῷ, τοῦ δω-ρη-θῆ-ναι ταῖς ψυ-χαῖς ἡ-

 μῶν φω-τι-σμόν καὶ ἰ-λα-σμόν τῶν πλημ-με-λη-μά-των.

Korr.

1) statt D ψ soll wie in den anderen Hss. ψ angenommen werden. (siehe Einleitung S. XL)

2) D τω βω 3) Men. προέθηκε

* Martyrie ist nach V zu korrigieren in ψ

82. Hymne

D f. 22v; V f. 17r; U f. 16r; J f. 12v; K f. 20r. Men. p. 133. Dox. p. —.

4. Ton

Andreas Peros

χ η ψ δ 

 Τίς μὴ μα-κα-ρί-σει σου τὸν παν-ὄλ-βι-ον

 τρό-πον Εὐ-στά-θι-ε; ὅ-τι γεν-ναί-ως ὑπ-ή-νεγ-κας

 τοῦ ἀρ-χε-κά-κου ἐ-χθροῦ τὰς προ-σβο-λὰς· τῆς γὰρ συ-ζύ-

 -γου καὶ τῶν τέ-κνων, ³⁾ τὴν στέ-ρη-σιν οὐκ ἐ-δυσ-φό-

 ρη-σας, ἀλλ' ἐ-βό-ας τὴν εὐ-χά-ρι-στον φω-νὴν τοῦ

 Ἰ-ὠβ· Ἰν-μνός ἐξ-ῆλ-θον ἐκ κοι-λί-ας μη-τρὸς μου,

 γυ-μνός καὶ ἀπ-ε-λεύ-σο-μαι πρὸς τὸν μό-νον θε-

 μι-ουρ-γόν, καὶ σω-τῆ-ρα τῶν ψυ-χῶν ἡ-μῶν.

Korr.

1) statt ψ hat K und anderen folgend ψ zu stehen2) statt ψ muss ψ angenommen werden (vgl. K)

3) D τοῖς τεκνοῖς

83. Hymne

D f. 22v; V f. 17v; U f. 16v; J f. 13r; K f. 20r. Men. p. 133. Dox. p. -.

2. Plag.

χ λ υ
η π

Ἀ-φθό-ρου τό-κου Μα-ρί-ας, ὑπ-άρ-χων μάρ-τυς κα-
 τα-γά-γι-ον, ἀ-λή-κτως πέ-λων ²⁾ ἐν φω-τί ἀ-ύ-
 λω τε, καὶ ἡ-μῖν εὖ-με-νί-ζου Τρι-ά-δα, ἄ-κτι-στον. ³⁾

Var.

Korr.

2) Men. ἀλήκτως τε πέλων 3) Men. Τριάδα τὴν ἄκτιστον

1) D υπαρων

84. Hymne

D f. 23r; V f. 17v; U f. 16v; J f. 12v; K f. 20v. Men. p. 130. Dox. p. -.

2. Plag.

Ephraim Karias

χ λ υ
η π

Ἄ-δα-μάν-τι-νε- τὴν ψυ-χὴν, πῶς σε κατ' ἀ-ξί-
 αν ἐπ-αι-νέ-σω-μεν; τὴν γὰρ φύ-σιν ὑ-περ-έ-βης.
 χρη-μά-των καὶ παί-δων καὶ τῆς συμ-βί-ου στε-ρού-με-νος,
 τὴν μα-κα-ρί-αν ἐ-κεί-νην, καὶ ἀ-οί-δι-μον φω-
 νὴν τοῦ Ἰ-ὠβ ἕξ-ε-βό-η-σας. Ὁ Κύ-ρι-ος ἔ-δω-

κεν, ὁ Κύ-ρι-ος ἀφ-εῖ-λε-το ²⁾ ὡς τῷ Κυ-ρί-ω ἔ-
 δο-ξεν ¹⁾ οὐ-τως καὶ ἐ-γέ-νε-το. Ἄλλ' ὄν ἡ-γά-πη-
 σας ³⁾ θε-ὸν, καὶ ὄν θερ-μῶς ἐπ-ε-πό-θη-σας, πά-λιν σοι
 τοὺς φιλ-τά-τους ἐ-δω-ρή-σα-το, συν-α-θλη-τάς γε-
 νέ-σθαι σοι προ-μη-θευ-σά-με-νος· μεθ' ὧν, δι-
 ἀ ποι-κί-λων βα-σά-νων, τὸ μα-κά-ρι-ον τέ-λος ὑπ-
 ἡ-νεγ-κας. Αὐ-τοὺς καὶ συμ-πρε-σβευ-τάς σου λα-βό-με-νος,
 καρ-τε-ρό-ψυ-χε Εὐ-στά-θι-ε, δυσ-ώ-πη-σον, λυ-
 τρω-θῆ-ναι ἡ-μᾶς τῶν ἀ-νο-μι-ῶν ἡ-μῶν.

Korr.

1) D ; K
 ἔ-δο-ξεν ἔ-δο-ξεν

2) D αφηλατω 3) D αλλω ηγαπισας

85. Hymne

D f. 23r; V f. 18r; U f. 17r; J f. 13r; K f. 21r. Men. p. 134. Dox. p. —.

4. Plag. (von g)

Germanos

χ λ δ
ή π θ

Τὴν στρα-το-πεδ-αρ-χί-αν τῆς κά-τω
βα-σι-λεί-ας ἀ-πο-σει-σά-με-νος, καὶ δι-
ὰ ζώ-ου ὀ-φθέν-τος σοι, ἐν εἰ-κό-νι τοῦ Σω-
τή-ρος ἡ-μῶν, νῦν συγ-χο-ρεῦ-εις τοῖς ἄ-νω,
σὺν γυ-ναι-κί-σου καὶ τέ-κνοις, πάμ-μα-καρ Εὐ-
στά-θι-ε δι-ὸ δυ-σ-ω-ποῦ-μέν σε, τῷ κυ-ρί-
ω πρε-σβέυ-ειν, ὑ-πὲρ τῶν ψυ-χῶν ἡ-μῶν.

Korr.

1) Bezüglich der Martyrie und der Initialnote gehen die Hss. auseinander; D hat $\underline{\text{C}}$ als Initialnote; dies ist offensichtlich ein Schreibfehler, da V mit $\underline{\text{C}}$ beginnt. U hat allerdings als Martyrie $\lambda \delta$ $\underline{\text{C}}$, was einen Beginn von *a* andeutet und als Initialton —, so dass die erste Note ein *h* wäre. Dieser Anfang würde aber nicht zu dem fallenden Quartschrift des nächsten Wortes passen. Aus musikalischen Gründen ist daher — wegen der fortwährenden Wiederkehr des ersten Motives — der Anfang mit *a* der richtige.

2) Men. τοῦ Σωτήρος ἡμῶν γενόμενος ἐραστής, νῦν κτλ.

3) D χωρεῖς

86. Hymne

D f. 23v; V f. 17v; U f. 17r; J f. 13r; K f. 20v; Men. p. 134. Dox. p. —.

4. Plag. (von a)*

χ λ δ
ή π θ

Τῷ ἀ-δύ-τω γνώ-φω εἰς-δύς, καὶ τῷ τῆς δι-και-ο-σύ-
νης ἡ-λί-ω οἰ-κει-ω-θεῖς, τὴν ἐξ ὕ-ψους νο-η-τῶς φα-νεί-
σαν, δι-ὰ ζώ-ου εἰ-κό-να θεί-ως προσ-ψαύ-σας, ἔμ-πνοὺς εἰ-κῶν ὑπ-
ὲρ-ξας, παμ-μά-καρ Εὐ-στά-θι-ε· ὄ-θεν τὴν ἐκ πνεύ-μα-τος καὶ ὕ-
δα-τος φω-τι-σθεῖς ἐν-έρ-γει-αν, τῷ μαρ-τυ-ρι-κῷ τε λου-σά-με-
νος αἱ-μα-τι, ταῖς οὐ-ρα-νί-αις κατ-η-ξί-ω-σαι, συγ-χο-ρεῦ-
ειν τῶν ἀγ-γέ-λων ὀ-μη-γύ-ρε-σιν· ἐν ᾧ, καὶ ἡ-
μᾶς κατ-οι-καί-ω-σον, τῷ Σω-τή-ρι Χρι-στῷ καὶ Θε-ῷ ἡ-μῶν.

Var.

Korr.

1) Men. ἐσχηκῶς ἐνέργειαν 2) D καθοικειωσον

* Die Martyrie dieser Hymne ist in D offenbar verschrieben: $\underline{\text{C}} \underline{\text{C}} \underline{\text{C}}$ gibt keinen Sinn; sie stellt eine dreimalige Wiederholung des *g* vor, ist demnach keine Intonationsformel. Für den Beginn von *g* existiert (vide Tillyard, Handbook Tabelle Seite 33) die einfache Martyrie $\underline{\text{C}}$. Es kann sich daher nur um die vom Schreiber missverstandene Martyrie $\underline{\text{C}} \underline{\text{C}} \underline{\text{C}}$ handeln, eine ungebräuchliche Erweiterung der herkömmlichen Initialformel $\underline{\text{C}}$, welche den Beginn von *a* angibt. Das Notenzeichen $\underline{\text{C}}$ über der ersten Silbe verlangt demnach als tatsächlich erste Note die Quart unter dem *a*, also *e*.

Gedächtnis des Heiligen Phokas.

87. Hymne

D f. 23v; V f. 18r; U f. —; J f. 13r; K f. 21r. Men. p. 136. Dox. p. 80.

4. Ton

Kyprianos

Ἥ
 ἡ δὲ



Ἐκ βρέ-φους ἐ- γέ- νου τοῦ Κυ-ρί-ου 1) ἐ-ρα-
 στῆς, Φω-κᾶ παμ-μα-κά-ρι-στε ἰ-ε-ρο-μάρ-τυς σο-
 φέ 2) τὸ γὰρ ὄ-πλον τοῦ σταυ-ροῦ, ἐπ' ὤ-
 μων ἀ-ρά-με-νος, ἀ-κλι-νώς ἐ-πο-
 ρεύ-θης τὴν ὁ-δὸν τῆς σω-τη-ρί-ας, δι'
 ἧς 3) τῶν ἀγ-γέ-λων ὑφ-έ-στι-ος 3) γέ-
 γο-νας· δαι-μό-νων ἀν-τί-πα-λος, καὶ τοῦ
 κό-σμου πρε-σβευ-τῆς ὤ-φθης δι-α-πρύ-σι-ος. 4)

Var.

2) Men. Χριστοῦ

Korr.

1) D τω κυριω 3) D υπεστειως; Men. συνεστιος 4) D διαπυρισος

Fest der Empfängnis des Täufers

88. Hymne

D f. 24r; V f. 18v; U f. 17v; J f. 13r; K f. 21v. Men. p. 142. Dox. p. 81.

2. Plag. (von a)

Byzantios

Ἥ
 ἡ π



Ἐκ στει-ρευ-ού-σης σή-με-ρον ἠ-δύ-ος,
 καρ-πὸς προσ-ευ-χῆς ἀν-ε-βλά-στη-σεν, Ἰ-ω-άν-νης ὁ πρό-
 δρο-μος. Ἀ-γάλ-λου ἡ ἔ-ρη-μος καὶ χό-ρευ-ε ἡ ἀν-
 θρω-πό-της· ὁ τῆς με-τα-νοί-ας κή-ρυξ ἰ-δοῦ ἄρ-χε-ται, 3)
 ἐν κοι-λί-α μη-τρι-κῆ σαρ-κοῦ-σθαι. Δεῦ-τε
 4) ἀ-γαλ-λό-με-νοι ἐν τῇ ἐν-δό-ξῳ αὐ-τοῦ σὺλ-
 λή-φει, οἱ φιλ-έ-ορ-τοι χο-ρεύ-σω-μεν βο-ῶν-τες
 5) Ὁ ἐν γεν-νη-τοῖς 6) γυ-ναι-κῶν μεί-ζων ὑπ-άρ-
 χων, μὴ δι-α-λί-πης πρε-σβεύ-ων, ὁ-πέρ τῶν πί-στει τε-λούν-των,

την θεί - αν σου σὺλ - λη - ψιν ὅ - πως εὐ - ρω - μεν ἰ - λα - σμόν
 ἄ - μαρ - τι - ῶν _____ , καὶ τὸ μέ - γα ἔ - λε - ος .

Vār.
 1) In U und K ist für die Silbe - θρω - die Gruppe $\text{ⲓ} \text{ⲛ}$ statt D $\text{ⲓ} \text{ⲛ}$ vorgeschrieben. Dies ergibt:

ἄν - θρω - πό - της . ὁ τῆς με - τα - νοί - ας κή - ρυξ κτλ .

und erfordert bei NB eine zweite Änderung, die sich ebenfalls in den anderen Hss. findet: $\text{ⲓ} \text{ⲛ}$ statt $\text{ⲓ} \text{ⲛ}$ um aus der Modulation in den 3. Ton wieder in den 2. Ton zurückzukehren. In diesem Fall weist D die ursprünglichere und einfachere Fassung auf. 2) Man vergleiche mit diesem Melisma die parallele Stelle in der 12. Hymne bei ἐν οὐρανοῖς. Die Anordnung der Neumen ist hier nicht sehr klar, und um eine befriedigende Lesung zu erreichen ist die Aporrhōē ausgelassen.

Korr.
 3) Men. ἔρχεται. 4) D Δε-ε-τ-ε-ε-ε 5) D εκ γεννητης 6) Men. πρεσβύειν

24. September

Gedächtnis der Heiligen Thekla.

89. Hymne

D f. 24r; V f. 18v; U f. 18r; J f. 13v; K f. 22r. Men. p. 151. Dox. p. —.

1. Ton

Anatolios

$\chi \text{ } \overset{\text{dim.}}{\text{3}}$ Ἀ - θλη - τι - κὸν στά - δι - ον σή - με - ρον πρό - κει - ται . λα - οὶ χο -
 ρεύ - σω - μεν _____ , καὶ <τὰ⁵⁾> ἐν αὐ - τῷ τε - λού - με - να πα - ρά - δο - ξα πρᾶγ - μα -
 τα _____ κατ - ο - πτεύ - σω - μεν ἄ - σπι - λος _____ γὰρ ἁ - μνάς _____ πρό - κει - ται σφα - γῆ ,

ὁ - πέρ - τοῦ σφα - ρι - α - σθέν - τος ὁ - πέρ ἡ - μῶν Χρι - στοῦ τοῦ Θε - οῦ , ἡ καλ -
 λι - πάρ - θε - νος Θε - κλα καὶ θε - ὁ - νυμ - φος δι - ὁ τρι - ἄ - δος τῆ πί - στει ,
 τὴν τῶν τυ - ράν - νων κατ - ἠρ - γη - σεν ἁ - θε - ὁ - τη - τα . καὶ σὺν ἄγ - γέ - λους
 χο - ρεύ - ου - σα τῷ Σω - τη - ρι πρε - σβύ - ει σω - θῆ - ναι τὰς ψυ - χὰς ἡ - μῶν .

Korr.
 1) D $\text{ⲓ} \text{ⲛ}$ $\text{ⲓ} \text{ⲛ}$; die anderen Hss. haben $\text{ⲓ} \text{ⲛ}$ $\text{ⲓ} \text{ⲛ}$ $\text{ⲓ} \text{ⲛ}$ /
 προ κει τε προ κει ται λα οι
 Durch diesen Fehler ist D von hier an schwer lesbar. 2) Hier erfolgt der gleiche Fehler bei V; an Stelle eines Terzschrilles zu καὶ erfolgt nur ein Sekundschritt, wodurch jetzt D und V eine Strecke lang gleichartig verlaufen, allerdings beide falsch. 3) Von hier gehen alle Hss. stark auseinander; nur K bleibt richtig, und dient als Vorlage für die Übertragung.

D ὁ - πέρ τοῦ σφα - ρι - α - σθέν - τος ὁ - πέρ ἡ - μῶν Χρι - στοῦ τοῦ
 V
 U

Θε - οῦ , ἡ καλ - λι - πάρ - - θε - νος Θε - κλα καὶ θε - ὁ - νυμ - φος .

4) Die in K eingefügte Hilfsmartyrie ⲓ bestätigt, dass an dieser Stelle der Ton f (Initialton des 3. Authent.) erreicht sein muss. 5) τα fehlt in D.

90. Hymne

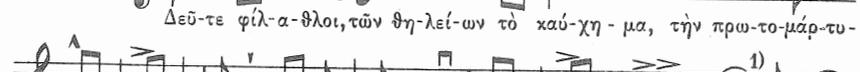
D f. 24v; V f. 19r; U f. 18v; J f. 13v; K f. 22r. Men. p. 152. Dox. p. —.

2. Ton (von h)

Anatolios



 Δεῦ-τε φίλ-α-θλοι, τῶν θη-λεί-ων τὸ καύ-χη-μα, τὴν πρω-το-μάρ-τυ-



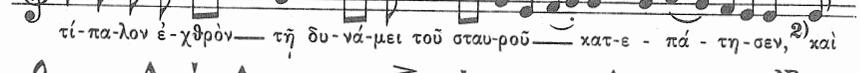
 ρα θε-κλαν, ἐν ὅ-μοις τι-μή-σω-μεν· αὐ-τη γάρ, τὸν ἀν-



 τί-πα-λον ἐ-χθρόν— τῆ δυ-νά-μει τοῦ σταυ-ροῦ κατ-ε-πά-τη-σεν,²⁾ καί



 τὴν νί-κην ἄ-ρα-σα ἄ-ξι-ως ἐ-στε-φα-νώ-θη· δι-ὅ, δυσ-



 ω-πεῖ ἡ πο-λύ-α-θλος, τοῦ ρυ-σθῆ-ναι κιν-δύ-ων καὶ τῆς μελ-λού-σης



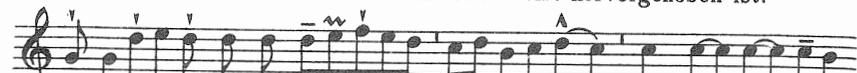
 κρί-σε-ως, τοὺς ἐν πί-στει καὶ πό-θῳ τε-λοῦν-τας τὴν μνή-μην αὐ-τῆς.

Var.

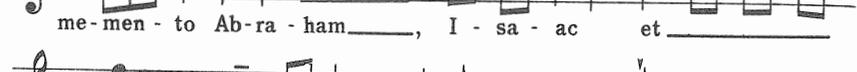
2) Men. αὐτὴ γὰρ κατεπάτησε τοῦ ἐχθροῦ τὰ παλαίσματα

Komm.

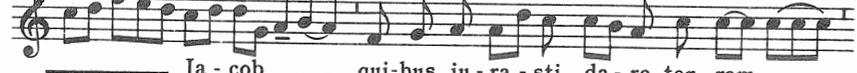
1) Über das Hervorheben der Konjunktionen γὰρ und διὸ (bei NB) vergl. man die Anm. 1 zu der 16. Hymne. Diese Stauung der Spannung durch ein Melisma, welche auf die kommenden Worte vorbereiten soll, findet sich nicht nur in den byzantinischen Hymnen, sondern auch im gregor. Choral. Es sei an das Offertorium vom 12. Sonntag nach Pfingsten, „Precatus est Moyses“ erinnert, in welchem das verbindende *et* zweimal in höchst eindrucksvoller Weise hervorgehoben ist.



 me-men-to Ab-ra-ham, I-sa-ac et



 Ja-cob, qui-bus ju-ra-sti da-re ter-ram



 flu-en-tem lac et mel

91. Hymne

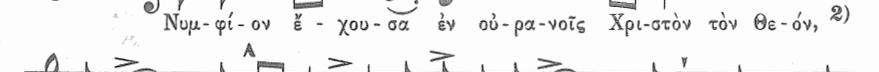
D f. 24v-25r; V f. 19v; U f. 18v; J f. 13v; K f. 22v. Men. p. 151. Dox. p. —.

2. Ton *

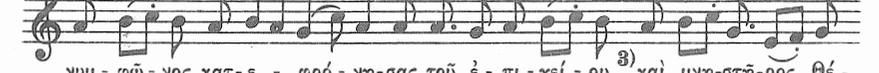
Anatolios



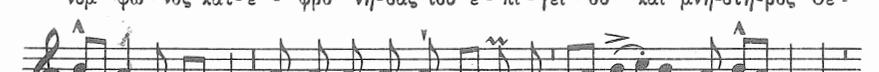
 Νυμ-φί-ον ἔ-χου-σα ἐν οὐ-ρα-νοῖς Χρι-στόν τὸν Θε-όν,²⁾



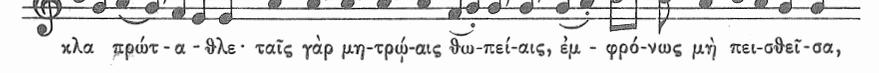
 νυμ-φῶ-νος κατ-ε-φρό-νη-σας τοῦ ἐ-πι-γεί-ου³⁾ καὶ μνη-στή-ρος Θε-



 κλα πρώ-τα-θλε· ταῖς γὰρ μη-τρό-αις θω-πέ-αις, ἐμ-φρό-νως μὴ πει-σθεῖ-σα,



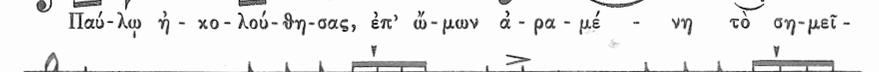
 Παύ-λω ἡ-κο-λού-θη-σας, ἐπ' ὤ-μων ἄ-ρα-μέ-νη τὸ ση-μεῖ-



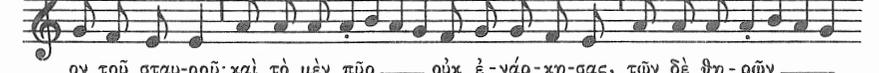
 ον τοῦ σταυ-ροῦ καὶ τὸ μὲν πῦρ οὐκ ἐ-νάρ-κη-σας, τῶν δὲ θη-ρῶν



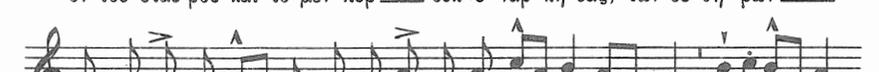
 τὴν ὁ-μό-τη-τα εἰς ἡ-με-ρό-τη-τα μετ-έ-βα-λες, φώ-κας δὲ



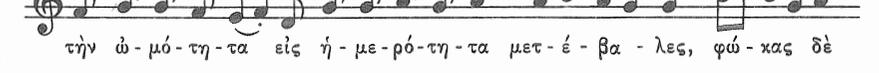
 ἄπ-ε-νέ-κρω-σας, τῆ ἐν Χρι-στῷ κα-τα-δύ-σει τοῦ ἁ-γί-ου



 βαπ-τί-σμα-τος· ἀλλ' ὡς ἐν ἄ-θλοις γεν-ναί-ως, ἐν-θέ-ως δι-α-πρέ-



 ψα-σα, μὴ δι-α-λί-πης ἰ-κε-τεύ-ουσα, ἀ-παύ-στως τῷ Κυ-ρί-ῳ,



 ὑ-πὲρ τῶν πί-στει ἐκ-τε-λοῦν-των τὴν ἁ-ει-σέ-βα-στον μνή-μην σου.

1) D \leftarrow ; in den anderen Hss. \leftarrow 2) Men. Θεὸν ἡμῶν 3) D του επικουρου

* Im Men. als im 1. Ton stehend angeführt.

92. Hymne

D f. 25r; Vf. 18r; U f. 19r; J f. 14r; K f. 22v. Men. p. 151. Dox. p. —.

2. Ton

Anatolios

χ ᾠ ὕ
 Ἄ - να - θεῖ - σα ἐ - αυ - τὴν παν - το - δυ - νά - μω νεύ - μα - τι,
 κρα - τυ - νο - μέ - νη ὡς πρῶτ - α - θλος τοῦ Χρι - στοῦ, τὴν γε - ώ - δη κα -
 τα - λεί - φα - σα στορ - γῆν, ἀν - ε - δύ - σω τὴν λαμ - πά - δα τῆς αἰ - ω -
 νί - ου ζω - ῆς, ὄλ - βι - ος ὑπ - ἀρ - ξα - σα θά - λα - μος· εἰς ὃν αἰ τῶν
 θη - λει - ὦν ἀ - γέ - λαι προ - α - να - παύ - ον - ται, ²⁾ εἰς - ο - δον εὐ -
 ρά - με - ναι τῆς αἰ - ω - νί - ου ζω - ῆς· μεθ' ὧν _____, ἰ - κέ -
 τευ - ε ἀ - πό - στο - λε θε - κλα ὑ - πέρ τῶν ψυ - χῶν ἡ - μῶν.

Korr.

1) statt D / haben die anderen Hss. > 2) Men. προσαναπ.

93. Hymne

D f. 25v; Vf. 19v; U f. 19r; J f. 14r; K f. 23r. Men. p. 151. Dox. p. —.

4. Ton

Anatolios

χ ᾠ δ
 Χο - ρεί - ας ἐ - γεί - ρα - τε φι - λο - μάρ - τυ -
 ρες _____ τῶν ἀ - γώ - νων γὰρ ἐφ - έ - στη - κεν ὁ

και - ρός _____, και τῆς πρω - το - μάρ - τυ - ρος _____
 ἡ ἐ - τή - σι - ος μνή - μη, πάν - τας πρὸς δο - ξο - λο -
 γί - αν προ - τρέ - που - σα θε οῦ· θε - κλα γὰρ
 πρῶ - τη μαρ - τυ - ρων ἐν γυ - ναι - ξίν, τὸ ἀ - θλη -
 τι - κὸν _____ στά - δι - ον ἀν - ὑ - σα - σα, ³⁾
 πρῶ - τη και στε - φη - φό - ρος ἀν - α -
 δέ - δει - κται, ⁴⁾ ἐν παρ - ρη - σί - α
 πρέ - σβεύ - ου - σα ὑ - πέρ τῶν ψυ - χῶν ἡ - μῶν

Var.

Die Stelle von 1) bis NB ist nach K übertragen, da D sichtlich eine verdorbene Fassung enthält, wie die Wiedergabe der Var. zeigt:

πάν - τας πρὸς δο - ξο - λο - γί - αν προ - τρέ - πε - τε θε - οῦ· θε -
 κλα γὰρ πρῶ - τη μαρ - τυ - ρων ἐν γυ - ναι - ξί, τὸ

In D steht über πάν(τας) bei 1) / während die anderen Hss. nur / haben, welch letztere Version unbedingt die richtige ist.

3) D ανοισσα; K ανοιξασα. 4) D αναδεδειξαι.

94. Hymne

D f. 25v-26r; V f. 19v; U f. 19v; J f. 14r; K f. 23r. Men. p. 152. Dox. p. -.

4. Ton

χ ἡ 3

Korr.
1) D φλογαίς σου φλογαί. 2) Men. ἐπουρανίου

95. Hymne

D f. 26r; V f. 20r; J f. 14r; K f. 23v. Men. p. 147. Dox. p. -.

2. Plag.

Anatolios

χ ἡ 3

Korr.
1) D $\text{C} \text{C} \text{C}$; die anderen Hss. $\text{C} \text{C} \text{C}$ 2) D $\text{C} \text{C} \text{C}$ τω α-λι-θει ε-ρα-στη
die anderen Hss. $\text{C} \text{C} \text{C}$ 3) D παρρησία
τω α-λη-θει ε-ρα-στη
4) Men. τῶν πιστῶς ἐκτελούντων... λύτρωσαι τὰς ψυχὰς ἡμῶν

96. Hymne

D f. 26r; V f. 20r; U f. 20r; J f. 14v; K f. 23v. Men. p. 147. Dox. p. -.

4. Plag (von a)

Anatolios

Λε-όν - των όρ-μάς κατ-ε - πά - τη -
 σας· και θά-μου - ριν κατ-αι-σχύ - να - σα, ¹⁾ πρω-το - μάρ-τυς
 πο-λύ - α - θλε, ²⁾ ή - κο - λού-θη-σας τῷ νυμ-φί - ω σου κρά -
 - ζου - σα. Είς ό-σμήν μύ-ρου σου έ - δρα-μον Χρι-στέ·
 δι - ό και Παῦ - λον δι - ώ - κου-σα, έξ ού - ρα - νοῦ έ - δέ - ξω
 τὸ χά-ρι σμα, και τὸ στέ - φος κε-κλή-ρω-σαι πα -
 ρά τοῦ ά - θλο - θε - του Θε - οῦ, και πρε-σβεύ - εις ά -
 παύ-σως, δω-ρη-θῆ - ναι πται-σμά-των ί - λα - σμόν, τοίς έν πί -
 στει έκ - τε - λοῦ - σι ³⁾ τὸ ί - ε - ρόν σου μνη-μό - συ - νον.

Korr.

1) D κατεσχουσα 2) Men. πρωτομάρτυς Ἀπόστολε 3) D τους εν πιστει εκτελου-
 τας.

Gedächtnis der Heiligen Euphrosyne

97. Hymne

D f. 26v; V f. 20v; U f. 20v; J f. 14v; K f. 24r. Men. p. 153. Dox. p. -.

2. Ton

Josephos Studites

Τὸ κα - θα - ρόν τῆς ά-γνεί-ας σου χρι - μα,
 ἄ - μω-μόν έξ άν-δράν φυ - λά - ξα - σα, νόμ-φη Θε - οῦ έ - χρη-μά -
 τι - σας, Εὐ - φρω-σύ - νη παμ-μα - κά - ρι - στε, σώ - μα-τος μέν κάλ -
 λος ά-σκη-τι-κοίς πό-νοις μα - ρά - να - σα, ψυ-χῆν δέ ώ - ρα - ί -
 - σα - σα, ²⁾ τῆ εὐ - μορ-φί - α τῆς χά - ρι - τος· έν γάρ
 τῷ ἄρ-ρε-νι τὸ θῆ - λυ σα-φῶς ύ - πο - κρύ - ψα - σα, έ - λα -
 θες τοῦ Βε - λί - αρ τὰ έν - ε - δρα, άγ-γε - λι - κῶς ά - πο - βι -
 ώ - σα - σα. Ἄλλ' αἴ - τη-σαι ει - ρῆ - νην τοίς πό-θῳ εὐ - φη -
 μού-σι σε, ώς χα-ρᾶς έπ - ώ - νυ - με ³⁾ κο-σμο - χαρ - μό - συ - νε.

Korr.

1) Statt D ; in den anderen Hss. 2) D ωρεωσασα 3) Men. επώνυμος

Fest des Heiligen Apostels Johannes des Evangelisten

98. Hymne

D f. 323r; V f. 20v; U f. 20v; K f. 24. Men. p. 160. Dox. p. -.

1. Ton

Germanos

Korr.

1) Statt C ist C zu lesen (vgl. U) 2) Statt C ist C zu lesen (vgl. V, K u. U)

* In D fehlen an dieser Stelle die 10 folgenden Stichera vom Fest des Heiligen Johannes, welches am 26. September gefeiert wird. Es findet sich in der Handschrift der Vermerk (fol. 26v): ζητει του θεολογου εις το τελος. Man findet diese Stichera, die in den anderen Hss. an der ihnen datumsmässig zugehörenden Stelle eingeordnet sind, am Ende des Kodex, fol. 323v - 325r. Die Blätter sind stark abgegriffen. Anscheinend war die Verehrung des Heiligen Johannes von besonderer Bedeutung für das Kloster, in dem der Kodex D in Verwendung stand; denn es war gebräuchlich, die Hymnen jener Feste, die dem Schutzheiligen eines Klosters gewidmet waren, an den Schluss der Sammlung zu setzen.

D f. 323r; V f. 20v; U f. 21r; K f. 25. Men. 160. Dox. p. -.

1. Ton

Andreas Peros

Korr.

1) Statt C ist C zu lesen (vgl. K, U, V) 2) Statt C ist C zu lesen (vgl. K, U, V). 3) Statt C ist C zu lesen (vgl. V u. U). 4) D αυτην

100. Hymne

D f. 323r; V f. 21r; U f. 21r; K f. 25. Men. p. 160. Dox. p. -.

1. Ton

101. Hymne

D f. 323v; V f. 21r; U f. 21r; K f. 25. Men. p. 160. Dox. p. —.

1. Ton

χ ῥ̄ 3)

κέ-κρα-γεν βο-ῶν, τὸν προ-αι-ώ-νι-ον λό-γον ἐν ἀρ-
 χῇ ὑπ-άρ-χειν πρὸς Θε-όν, καὶ αὐ-τὸν εἶ-ναι τὸν Θε-όν, Ἰ-ω-
 άν-νη ἀ-πό-στο-λε, ἐ-πι-στή-θι-ε Χρι-στοῦ καὶ φί-
 λε γνή-αι-ε, καὶ τῆς τρι-ά-δος τὸ ἥ-δυ-σμα,
 τῆς Ἐ-φέ-σου, καὶ τῆς Πά-τρου
 τὸ στή-ριγ-μα τὸ ἄ-σει-στον, ἡ-μῶν δὲ βο-ή-θει-α·
 πρέ-σβευ-ε Θε-ο-λό-γε παμ-μα-κά-ρι-στε, ἐκ δυσ-σε-
 βῶν ἐ-χθρῶν, αἰ-σθη-τῶν καὶ νο-η-τῶν, λυ-τρω-θῆ-ναι
 λα-ὸν τὸν τὴν μνή-μην σου ἀ-εὶ ἐκ-τε-λοῦν-τα πι-στῶς.

Korr.

1) Statt ist zu lesen, vgl. V 2) Men. ὡς

102. Hymne

D f. 323v; V f. 21r; U f. 21v; K f. 25. Men. p. 159. Dox. p. —.

2. Ton

χ ῥ̄ 3)

ον τῶν θεί-ων λό-γων, τὸν ἀρ-χη-γόν τῆς ὀρ-θο-δο-
 ξί-ας, καὶ κή-ρυ-κα πρώ-τι-στον, τῆς ἀ-λη-θοῦς
 δογ-μά-των Θε-οῦ σο-φί-ας, τὸν ἡ-γα-
 πη-μέ-νον, Ἰ-ω-άν-νην καὶ παρ-θέ-νον, με-ρό-
 πων γέ-νος κα-τὰ χρέ-ος εὐ-φη-μή-σω-μεν·
 οὐ-τος γὰρ ἀλ-λη-κτον ἔ-χων τὸ θεῖ-ον ἐν ἐ-
 αυ-τῷ τὸ ἐν ἀρ-χῇ μὲν ἔ-φη-σε τοῦ λό-γου, αὐ-θις
 τε τὸ πρὸς τὸν πα-τέ-ρα ἀ-χώ-ρι-στον, καὶ τὸ
 ἴ-σον με-τὰ ταῦ-τα τῆς τοῦ πα-τρός οὐ-σί-ας,

δει - κνύ - ων ἡ - μῖν, δι' αὐ - τοῦ τὴν ὀρ - θο - δο - ξί - αν τῆς
 ἀ - γί - ας τρι - ἄ - δος, δη - μι - ουρ - γόν τε ὄν - τα σὺν τῷ
 πα τρί, καὶ ζω - ἦν *dim.* φέ - ρον - τα καὶ φῶς ἀ - λη - θι - νόν
 _____, τὸν αὐ - τὸν ἔ - δει - ξεν ἡ - μῖν. Ὡ
 θαύ - μα - τος ἐκ - στα - τι - κοῦ καὶ πράγ - μα - τος σο - φι - σι - κοῦ
 _____, ὅ - τι πλή - ρης ὦν τῆς ἀ - γά - πης πλή - ρης γέ - γο -
 νε ⁴⁾ καὶ τῆς θε - ο - λο - γί - ας _____, δό ξη καὶ τι - μῆ
 καὶ πί - στει, θέ - με - θλος ὑπ - ἄρ - χων τῆς ἀ - κραι - φνοῦς
 _____ *dim.* ἡ - μῶν πί - στε - ως δι' ἧς τύ - χαι - μεν τῶν αἰ - ω - νί -
 _____ *dim. acc.* ων ἀ - γα - θῶν ἐν τῇ ἡ - μέ - ρα τῆς χρί - σε - ως.

Korr.

1) Statt ♩ ist ♩ zu lesen (vgl. K u. U) 2) Statt ♩ ist ♩ zu lesen (vgl. K u. U) 3) Statt ♩ ist ♩ zu lesen (vgl. K u. U) 4) D γεγονας

D f. 324r; V f. 21v; U f. 22r; K f. 26. Men. p. 160. Dox. p. -.

2. Ton

Theophanes

χ ὤ
 Τὴν τῶν ἀ - πο - στό - λων ἀκ - ρά - τη - τα τῆς θε - ο - λο -
 γί - ας τὴν σάλ - πιγ - γα _____, τὸν πνευ - μα - τι - κὸν στρα -
 τη - γόν _____, τὸν τὴν οἰ - κου - μέ - νην θε - ῶ καθ - υ - πο -
 τά - ξαν - τα, δεῦ - τε _____, οἱ πι - στοὶ _____ μα -
 κα - ρί - σω - μεν Ἰ - ω - ἄν - νην τὸν ἀ - οἶ - δι - μον, ἐκ γῆς
 _____ μεθ - ι - στά - με - νον, καὶ γῆς οὐκ ἀ - φι - στά - με - νον, ἀλ - λά ζῶν -
 _____ τα καὶ μέ - νον - τα, τὴν φο - βε - ρὰν τοῦ Δε - σπό - του δευ - τέ - ραν
 ἔ - λευ - σιν _____ ἦν ἀ - κα - τα - κρί - τως, ὑπ - αν - τῆ - σαι
 ἡ - μῖν ¹⁾ αἰ - τη - σαι, *dim.* φί - λε μου - σι - κέ _____, Χρι - στοῦ
 ἐ - πι - στή - θι - ε _____, τοὺς ἐκ πό - θου τε - λοῦν - τας τὴν μνή - μην σου.

Var.

1) Men. ἡμᾶς.

104. Hymne

D f. 324v; V f. 21v; U f. 22v; K f. 26. Men. p. 162. Dox. p. -.

2. Ton

Θε-ο-λό-γε παρ-θέ-νε, μα-θη-τά ή-γα-πη-μέ-νε του Σω-

 τή-ρος, ταῖς ἰ-κε-σί-αις σου ή - μάς ———, πε ρί-σω - ζε

 δε-ό-με-θα, ἀ-πό βλά-βης παν-τοί-ας ὅ-τι σου ἐ-σμέν ποι-μι-ον.

Korr.

- 1) Statt ist zu lesen (vgl. K, U, V) 2) Statt ist zu lesen
3) Statt ist zu lesen (vgl. K, U, V)

105. Hymne

D f. 324v; V f. 22r; U f. 22v; K f. 26. Men. p. 161. Dox. p. -.

4. Ton

Byzantios

Ἀ-να-πε-σὼν ἐν τῷ στή-θει του δι-δα-σκά-λου Χρι-

 στοῦ ———, ἐν τῷ δεί-πνῳ Κυ-ρί-ου, ή-γα-πη-μέ-νε μα-θη-τά,

 ἐ-κεῖ-θεν ἔ-γνωσ τὰ ἄρ-ρη-τα, και τήν οὐ-ρά-νι-ον πᾶ-σιν ἐ-

 βρόν-τη-σας φω-νήν· Ἐν ἀρ-χῇ ἦν ὁ λό-γος, και ὁ λό-γος ἦν πρὸς

 τὸν Θε-ὸν και Θε-ὸς ἦν ὁ λό-γος· τὸ φῶς τὸ ἀ-λη-θι-

 νὸν το φω-τί-ζον ——— πάν-τα ἄν-θρω-πον εἰς τὸν κό-σμον ἐρ-

χό-με-νον, Χρι-στός ὁ Θε-ὸς και Σω-τήρ τῶν ψυ-χῶν ή-μῶν.

Korr.

- 1) Statt ist zu lesen

106. Hymne

D f. 324v; V f. 22r; U f. 23r; K f. 26. Men. p. 161. Dox. p. -.

2. Plag.

Johannes Monachos

Ἀ-πό-στο-λε Χρι-στοῦ εὐ-αγ-γε-λι-στά, θε-ο-λό-

 γε· τῶν ἀ-πορ-ρή-των μύ-στης γε-νό-με-νος, τῆς σο-φί-ας τὰ ἀ-

 πόρ-ρη-τα ή-μῖν ἐ-βρόν-τη-σας δόγ-μα-τα, τὸ Ἐν ἀρ-χῇ ἦν

 τρα-νώ-σας τοῖς πι-στοῖς· και τὸ Οὐκ ἦν ἀ-πο-βα-λὼν, τῶν αἰ-ρε-τι-

 ζόν-των ἀπ-ε-κρού-σω τοὺς λό-γους, ἐ-πι-στή-θι-ος φα-νείς και

 φί-λος ή-γα-πη-μέ-νος, ὡς Ἡ-σα-ί-ας ὁ με-γα-λο-

 φω-νό-τα-τος, και Μω-σῆς ὁ θε-ό-πτης παρ-ρη-σί-αν ἐ-χων πρὸς

 Θε-ὸν, ἐκ-τε-νώσ ἰ-κέ-τευ-ε ——— ὑ-πὲρ τῶν ψυ-χῶν ή-μῶν.

Korr.

- 1) Statt = zu lesen. 2) Statt — ist zu lesen (vgl. K).
3) Statt ist zu lesen.

107. Hymne

D f. 325r; V f. 22r; U f. 23r; K f. 27. Men. p. 173. Dox. p. -.

4. Plag.

χ λ
η π δ

27. September

Gedächtnis des Heiligen Kallistratos und seiner 49 Gefährten.

108. Hymne

D f. 26v; V f. -; U f. 20v; J f. 16r; K f. 26v. Men. 174. Dox. p. -.

4. Ton

Byzantios

χ λ
η π δ

Gedächtnis des Heiligen Chariton

109. Hymne

D f. 27r; V f. 22v; U f. 23v; J f. 16r; K f. 27r. Men. p. 178. Dox. p. -.

4. Ton

Johannes Monachos

χ λ
η π δ

Korr.

1) D steht irrtumlich für (K). 2) D εξων.

30. September

Gedächtnis des Heiligen Gregor von Armenien

110. Hymne

D f. 27r; V f. 22r; U f. 24r; J f. 16r; K f. 27r. Men. p. 190. Dox. p. -.

2. Plag. (von a)

Sergios

χ λ
η π δ

ἐν ἀμ-φο-τέ-ροις γάρ —, ἡ-ρί-στευ-σας Γρη-γό-ρι - ε. Ἄλ-λά
 μὴ παύ-σῃ δυσ-ω - πῶν εὐ-α - ρε - στή-σας Χρι-στῷ, σω-θῆ - ναι τὰς ψυ-χὰς
 ἡ - μῶν ὡς ἔ - χων ἰ - ε - ρο - μάρ - τυς — παρ-ρη - σί - αν πολ-λήν.

Korr.

1) D διηγησεται 2) D αποφθεγοιτω

111. Hymne

D f. 27v; V f. 22v; U f. 24r; J f. 16r; K f. 27r. Men. p. 191. Dox. p. —.

2. Plag. (von a)

Εἰς τὸν ἄ - δυ - τον γνό - φον τοῦ ἁ - φρά -
 στου φω-τός, εἰς - δύ - σας νο - η - τῶς ¹⁾ ὁ μάρ-τυς καὶ ποι-μὴν, ἐ - μν -
 ἡ - θη ²⁾ τὰ ἁ - πόρ-ρη-τα, τῶν μυ - στη - ρί - ων Χρι-στοῦ, ¹⁾ ὡς μάρ-τυς
 μὲν φω - τι - ζόμε-νος, ὡς ποι-μὴν δὲ μν - στα-γω-γού-με-νος.
 δι - ὀ δι-πλοῦς καὶ τοὺς στε-φά-νους ἐκ τῆς ἁ - νω δό-ξης ἀν - ε - δή -
 σα - το, πρε-σβεύ-ων πάν-το - τε Χρι-στῷ — ὁ - πὲρ τῶν ψυ-χῶν ἡ - μῶν.

Korr.

1) Men. Θεοῦ. 2) D εμνηθης

A N H A N G

3. Hymne

I

χ η υ *

D Θαύ-μα-στός εἶ ὁ Θε-ός, καὶ θαυ-μα-στά τὰ ἔρ-γα σου, καὶ αἱ ὀ-δοί

P

Q

K

V

J

D σου ἀν-εξ-ι-χνεύ-α-στοι. — πέ-λεις γὰρ σο-φί-α τοῦ πα-τρός,

P θε-οῦ

Q θε-οῦ

K

V

J

D *dim. acc.*
 και ύ - πό - στα - σεις τε - λεί - α — και δύ - να - μεις, συν - άν - αρ - χός
 P *dim. acc.*
 Q *dim.*
 K
 V
 J

D
 τε και συν - ερ - γί - α · παν - το - δυ - νά - μω εξ - ου - σί - α — κό - σμω έπ -
 P
 Q
 K
 V
 J

D *dim.*
 ε - δή - μη - σας —, ζη - τών θ έ - κάλ - λυ - νας πλά - σμα, άν - εκ - φρά - στως
 P *dim.*
 Q *dim.*
 K
 V
 J

D
 εξ ά - πειρ - άν - δρου, μη τρα - πεις τη θε - ό - τη - τι —
 P
 Q
 K
 V
 J

D παν-το-δύ-να-μῶ σου λό-γῳ συ-στη-σά-με-νος,

P *dim. acc.*

Q *dim.*

K *dim.*

V *dim.*

J *dim.*

D εὐ-λό-γη-σον τὸν στέ-φα-νον τοῦ ἐ-νι-αυ-τοῦ

P *dim.*

Q *dim.*

K *dim.*

V *dim.*

J *dim.*

D τῆς χρη-στό-τη-τός σου, καὶ τὰς αἰ-ρέ-σεις κα-τά-βα-λε,

P

Q

K

V

J

D δι-ὰ τῆς Θε-ο-τό-κου, ὡς ἀ-γα-θὸς καὶ φιλ-άν-θρωπος.

P *dim.*

Q *dim.*

K *dim.*

V *dim.*

J *dim.*

Korr.

- 1) V: statt $\text{S} \sim$ muss $\text{D} \sim$ angenommen werden
- 2) V: statt $\text{S} \sim$ muss $\text{S} \sim$ angenommen werden

5. Hymne

* Die Initialmartyrie von D ist irrig; P und Q geben die richtige an: (f)-g-ah-c

D
 δω-ρού-με-νος εἰ-ρή - νην ταῖς ἐκ-κλη-σί - αῖς σου, νί-κας τῷ πι-στο-τά-

P

Q

K

V

J

D
 τῷ βα-σι - λεῖ, εὐ-φο-ρί-αν δὲ τῇ γῆ, καὶ ἡ-μῖν τὸ μέ-γα ἔ-λε-ος.

P

Q

K

V

J

Korr.

- 1) V: statt muss angenommen werden
- 2) Q: statt muss angenommen werden
- 3) K: statt muss angenommen werden
- 4) V: statt muss angenommen werden

IV

7. Hymne

P
 Αἰ πο-ρεῖ-αι σου ὁ Θε-ός, αἰ πο-ρεῖ-αι σου με-γά-λαι καὶ θαυ-μα-σταί· δι -

V

Q

J

K

P
 ὁ — τῆς οἰ-κο-νο-μί-ας σου, τὴν δυ-να-στεί-αν, με - γα-λει-οῦ-μεν,

V

Q

J

K

P
 V
 Q
 J
 K

ὅ - τι φῶς ἐκ φω-τός, ἐπ-ε-δή-μη-σας εἰς τα-λαί-πω-ρον κό-σμον σου, καὶ τὴν

P
 V
 Q
 J
 K

πρῶ-την ἀν-εἶ-λες ἀ-ράν, τοῦ πα-λαι-οῦ Ἀ-δάμ, ὡς εὐ-δό-κη-σας Λό-γε,

P
 V
 Q
 J
 K

καὶ ἡ-μῖν ἐν σο-φί-α και-ρούς καὶ χρό-νους ὑπ-έ-θου, τοῦ δο-ξά - -

P
 V
 Q
 J
 K

ζειν, τὴν παν-τουρ-γι-κὴν σου ἀ-γα-θό-τη-τα· Κύ - ρι - ε δό - ξα σοι.

Korr.

- 1) P statt
- 2) V statt
- 3) V statt
- 4) V statt
- 5) P statt

V

8. Hymne

P *dim.*
Σὺ Βα-σι-λεῦ, ὁ ὢν, καὶ δι-α-μέ-νων καὶ εἰς αἰ-ῶ-νας

V

Q *dim.* 1)

J

K

P *dim.*
ἀ-τε-λευ-τή-τους, δέ-ξει δυσ-ώ-πη-σιν αἰ-τούν-των ἀ-

V *dim.* 3)

Q *dim.*

J *dim.*

K *dim.*

P μαρ-τω-λῶν σω-τη-ρί-αν καὶ πα-ρά-σχοι φιλ-άν-θρω-πε

V

Q

J

K

P τῇ γῆ σου εὐ-φο-ρί-αν, εὐ-κρά-τους τοὺς ἀ-έ-ρας χα-ρι-ζό-με-νος·

V 4)

Q

J

K

P *τῷ* nu - στρο - τὰ - τῷ βα - σι - λεί σου - πο - λέ - ηται, κα - τὰ ἀ - θε - ων
 V ⁵⁾
 Q
 J
 K

P βαρ - βά - ρων, ὡς πο - τα ρῷ Δαυ - ίδ ———, ὁ - τι ἦλ - θο -
 V
 Q
 J
 K

P σαν οὐ - τοι ἐν σπη - ναις σου, καὶ τὸν πᾶν - ἄ - γι - ον τό - πον ——— ἐ -
 V
 Q
 J
 K

P μί - α - νων Σῶ - σερ ——— ἀλλ' αὐ - τὸς ——— ὁὐ - πη - σαι ———,
 V
 Q
 J
 K

P
V
Q
J
K

νί - κας Χρι-στὲ ὁ Θε-ός, τῇ πρε-σβεί-α τῆς Θε-ο-

8)

P
V
Q
J
K

τό-κου· νί - κη γάρ σου τῶν ὀρ-θο-δό-ξων καὶ καύ - χη-μα.

τό

Korr.

- 1) statt 2) statt 3) statt 4) statt
 5) statt 6) statt 7) statt 8) statt

VI

9. Hymne

P
V
Q
J
K

Ὁ πνεύ-μα-τι ἀ - γί - ω συν - ημ - μέ - νος, ἄν - αρ - χε

P
V
Q
J
K

Λό-γε καὶ Υἱ - έ, ἀ - πάν-των ὀ - ρα - τῶν καὶ ἀ - ο - ρά-των,

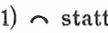
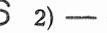
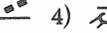
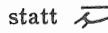
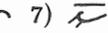
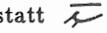
P
 συμ-παν-τουρ-γός και συν-δη-μι-ουρ-γός, τόν στέ-φα-νον
 V
 Q
 J
 K

P
 τοῦ ἐ-νι-αυ-τοῦ εὐ-λό-γη-σον, φυ-λάτ-των ἐν εἰ-
 V
 Q
 J
 K

P
 ρή-νη τῶν ὀρ-θο-δό-ξων τὰ πλή-θη, πρε-σβεί-αις
 V
 Q
 J
 K

P
 τῆς Θε-ο-τό-κου, και πάν-των τῶν ἀ-γί-ων σου.
 V
 Q
 J
 K

Korr.

- 1)  statt  2)  statt  3)  statt  4)  statt  5)  statt  6)  statt  7)  statt 

VII

18. Hymne

dim.

D Νέ-ον φυ-τόν καθ - ά - περ έ - λαι-ας, τῆ του θε-ου τρα-πέ-ζη γε-γέ -

P

K

V

J

Q

D νη-σαι, ως υι-ός των πο-ρευ-θέν - των τῆν του Κυ-ρί-ου ό-δόν _____.

P

K

V

J

Q

D δι - ά μαρ-τυ - ρί - ου ευ-λό - γη - σέ σε Κύ-ρι - ος, και βλέ-πεις τὰ ά -

P

K

V

J

Q

έ-γνώ-ρι - σέ

D γα-θα της ά-νω Σι-ών, έν - τρυ-φών της θεί-ας ά - γαλ-λι - ά - σε - ως,

P

K

V

J

Q

D
 σὺν τοῖς γο-νεῦ-σι δι-ὰ παν-τός —, Μά-μα ἀ-ξι-ύ-μνη-τε,

P

K

V

J

Q

D
 ὧν κοι-νω-νοῦς ἡ - μάς ταῖς ἰ-κε-αί - αἰς σου γε-νέσ-θαι ποι-η-σον.

P

K

V

J

Q

VIII

68. Hymne

D
 Σή - με - ρον

P

K

V

U

D
 τὸ φυ-τὸν τῆς ζω-ῆς, ἐκ τῶν τῆς γῆς ἀ-δύ-των ἀν-ι - στά - με - νον,

P

K

V

U

D
 του ἐν αὐ - τῷ πα - γέν - τος Χρι - στοῦ πι - στοῦ - ται τὴν ἀ - νά -

P

K

V

U

D
 στα - σιν· καὶ ἀν - υ - ψού - με - νον χερ - σὶν ἰ - ε - ραῖς, τὴν αὐ -

P

K

V

U

D
 τοῦ πρὸς οὐ - ρα - - νοῦς . . . κατ - αγ - γέλ - λει ἀν - ὄ -

P

K

V

U

D
 ψω - σιν, δι' ἧς . . . , τὸ ἡ - μέ - τε - ρον φύ - ρα - μα,

P

K

V

U

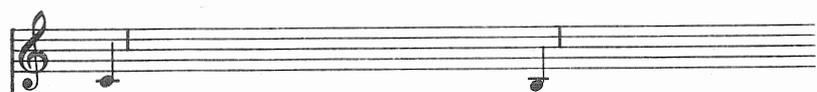
D  εκ τῆς εἰς γῆν κα-τα-πτώ-σε-ως, εἰς οὐ-ρα-νοὺς — πο-λι-τεύ-

P 

K 

V 

U 

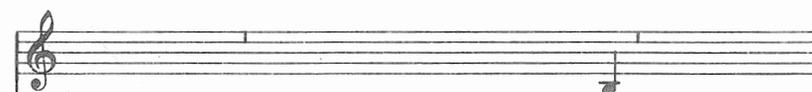
D  ε-ται· δι-ὸ εὐ-χα-ρί-στως βο-ή-σω-μεν· Κύ-ρι-ε ὁ ἐν αὐ-

P  ὑ-ψω-

K 

V  ὑ-ψω-

U  ὑ-ψω-

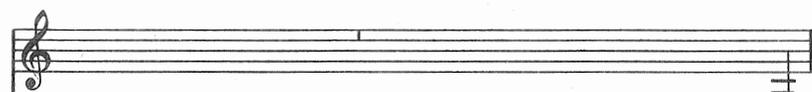
D  τῷ σταυ-ρω-θείς, καὶ δι' αὐ-τοῦ συν-υ-ψώ-σας ἡ-μᾶς, τῆς οὐ-ρα-νί-ου

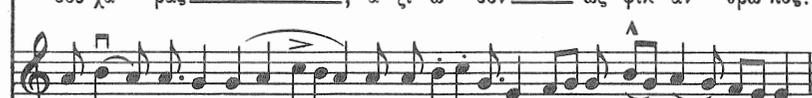
P  θεῖς ἐν αὐ-τῷ

K 

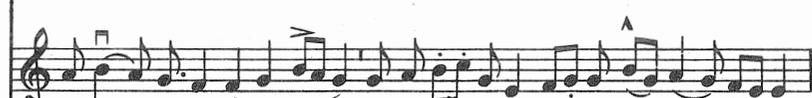
V  θεῖς ἐν αὐ-τῷ

U  θεῖς ἐν αὐ-τῷ

D  σου χα-ρᾶς —, ἀ-ξί-ω-σον — ὡς φιλ-άν-θρω-πος.

P 

K 

V  τοὺς ὑ-μνοῦν-τας σε

U  τοὺς ὑ-μνοῦν-τας σε

ADDENDUM

14. September

51a. Hymne

D f. 184v; P f. 10r; V f. 11r; U f. 7r; J f. 8r; K f. 12r. Men. p. 96. Dox. p. 60.

1. Ton



Korr.

1)  wie in P, U u. K statt  2) Men. καὶ ἀνύψωσον τοῦ ὀρθοδόξου λαοῦ σου τὸ κέρασ νοσηтык² København

ALFABETISCHES VERZEICHNIS DER SEPTEMBERHYMNEN

	Seite		Seite
Ἐκ Δεξιῶν τοῦ σωτῆρος	92	Ἐκ ρίζης ἀγαθῆς, ἀγαθὸς ἐβλάστησε καρπὸς	16
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Ἐκ στερευούσης σήμερον νηδύος	101
Ἐκ Δεξιῶν τοῦ σωτῆρος	92	Ἐκ στερευούσης σήμερον νηδύος	101
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Ἐν εὐσήμερον ἡμέρα ἑορτῆς	45
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Ἐπέστη ἡ εἴσοδος τοῦ ἐνιαυτοῦ	3
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Εὐαγγελιστὰ Ἰωάννη	120
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Ἡ ἀπαρχὴ τῆς ἡμῶν σωτηρίας	32
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Ἡ βασιλεία σου Χριστέ	10
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Ἡγάπησας θεοφόρε	19
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Ἡ διηριθμένη ταῖς ἀρεταῖς	90
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Ἡ παγκόσμιος χαρὰ ἐκ τῶν Δικαιῶν	36
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Ἡ προορισθεῖσα παντάνασσα	35
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Ἡ τῶν λειψάνων σου θήκη	18
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Ἡ τῶν χειρῶν ἐναλλαγή	64
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Ἡ φωνὴ τοῦ προφήτου σου Μωυσέως	81
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Ἡ φωνὴ τῶν προφητῶν σου	73
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Θαυμαστός εἶ ὁ Θεός	7
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Θεῖα χάρις ἐπηώρητο	21
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Θεῖος θησαυρὸς ἐν γῆ κρυπτόμενος	63
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Θεολόγε παρθένε	118
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Θεοφόρε Χαρίτων	121
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Ἱερεὺς ἐννομάτατος	27
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Ἱεροσύνης νομικῆς	31
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Κροτήσωμεν σήμερον ἄσματικὴν πανήγυριν	69
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Λεόντων ὄρμας κατεπάτησας	110
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Μαθητὰ τοῦ σωτῆρος	114
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Νέον φυτὸν καθάπερ ἐλαίας	23
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Νυμφίον ἔχουσα ἐν οὐρανοῖς	105
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Ὁ ἀρρήτων σοφία συστησάμενος	15
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Ὁ δεῦτερος Ἰώβ Εὐστάθιος	94
Ἐκ βρέφους ἐγένου τοῦ Κυρίου ἐραστής	100	Ὁ ἐν σοφίᾳ τὰ πάντα Δημιουργήσας	8

	Seite		Seite
Ὁ ἐπὶ τὸν κόλπον, τὸν πατρικόν.	54	Σὺ μου σκέπη κραταία.	65
Οἱ τῷ αἵματι Χριστοῦ	90	Τῆ Νικομηδέων μεγαλοπόλει	25
Ὁνπερ πάλαι Μωϋσῆς	79	Τὴν μνήμην τῶν ἐγκαινίων	57
Ὁ πνεύματι ἀγίῳ	14	Τὴν στρατοπεδαρχίαν	98
Ὅσιε πάτερ, καλὴν ἐφεῦρες κλίμακα	20	Τὴν τῶν ἀποστόλων ἀκρότητα	117
Ὁ τετραπέρατος κόσμος	74	Τὴν ὑπεράνθρωπον ἄθλησιν	108
Ὅτε τῷ πάθει σου κύριε	22	Τῆς νίκης ἐπόνυμος	84
Ὁ τῶν ἀπορρήτων	113	Τίς ἐπαξίως τῶν ἀρετῶν σου	121
Πάλαι μὲν ἐγκαινίζων	51	Τίς μὴ μακαρίσει σου	95
Πᾶσα γλώσσα κινεῖσθω	93	Τίς ὁ ἦχος τῶν ἑορταζόντων	34
Ποταμοὶ θεολογίας	112	Τὸ καθαρὸν τῆς ἀγνείας	111
Προαιώνιε Λόγε τοῦ Πατρὸς	9	Τὸ μνημόσυνόν σου	17
Πρὸς ἑαυτὸν ἐπανάγου	53	Τὸν ἐγκαινισμόν τελοῦντες	52
Πρὸ τοῦ τιμίου σταυροῦ σου	120	Τὸν υἱὸν τῆς βροντῆς	115
Προτυπῶν τὸν σταυρόν	60	Τοῦ τιμίου σταυροῦ	68
Σήμερον ἡ στεῖρα Ἄννα	44	Τὸ φυτευθὲν ἐν κρανίῳ	59
Σήμερον ξύλον ἐφανέρωθη	74	Τὸ φυτὸν τῆς ἀγνείας	113
Σήμερον ὁ τοῖς νεροῖς θρόνοις	40	Τῷ ἀδύτῳ γνόφῳ εἰσδύς	99
Σήμερον προέρχεται ὁ σταυρός	77	Τῶν προφητῶν αἱ φωναὶ	75
Σήμερον στερωτικαὶ πύλαι	43	Φωστῆρα τῶν μαρτύρων	83
Σήμερον τῆς παγκοσμίου χαρᾶς	43	Φωτολαμπῆς ἀστέρων τύπος	71
Σήμερον, τὸ φυτὸν τῆς ζωῆς	76	Χορείας ἐγείρατε φιλομάρτυρες	106
Σήμερον χοροὶ πατέρων	86	Χριστὲ ὁ Θεὸς ἡμῶν, ὁ ἐν σοφίᾳ	6
Σήμερον ὡς ἀληθῶς	154	Χριστὲ ὁ Θεὸς ἡμῶν ὁ τὴν ἐκούσιον	
Σταυρὲ τοῦ Χριστοῦ	76	σταύρωσιν	66
Στεῖρα ἀγονος ἡ Ἄννα	38	Ὡ μακαρία Δυάς	49
Σὺ Βασιλεῦ ὁ ὢν	13	Ὡς καθαρὸς ἱερεὺς	30

ALPHABETISCHES VERZEICHNIS DER MELODEN¹⁾

	Nach d. Angaben d. Menaion	Nach d. Angaben d. Hs. U
Anatolios	24, 28, 43, 44, 51, 59, 61, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96.	42, 44, 46, 74, 79, 88, 89, 90, 96
Andreas Hierosolymites		83, 93, 94
Andreas Peros (oder Pyrrhos)	7, 82, 99.	82, 110, 111
Byzantios	9, 18, 80, 88, 105, 108	
Ephraim Karias	20, 41, 81, 84	41, 81, 84, 85
Germanos (d. Patriarch)	14, 16, 17, 30, 31, 32, 85, 98, 102	30, 31, 32, 75, 76, 86, 98, 99, 100, 101
Johannes Monachos	1, 2, 4, 5, 6, 8, 42, 46, 50, 58, 64, 70, 79, 106, 109	64
Johannes Damaskenos		43, 45, 48, 49, 50, 68, 78, 80, 102, 107
Johannes Monachos Damaskenos		33, 34
Josephos Studites	97	
Kasia (εικασίας)		91
Konstantinos Despotes		72, 73
Kyprianos	3, 13, 56, 87	92
Leo d. Kaiser	57	
Leo Despotes		58, 64
Leo Maistor		106, 108
Sergios (Hagiopolites)	33, 34, 35, 39, 40, 110	40
Stephanos Hagiopolites	26, 36, 37, 38	47, 51
Theodoros Studites(?)		97
Theophanes	55, 72, 103	
Theophanes Protothronos		67, 103, 104

(1) In diesem Verzeichnis sind die Namen angeführt genau nach den Angaben des Menaion, bez. der Hs. U, ohne dass damit für die Unterscheidung homonymer Meloden ein Präjudiz gegeben sein soll.

