

### 3. AUSGEWÄHLTE GATTUNGEN IM SUPPLEMENTUM GRAECUM

#### 3.1 DAS ANASTASIMATARION: GESCHICHTE UND ENTSTEHUNG

Vor der ab dem 17. Jahrhundert bekannten Form der sog. „Anastasimataria“ waren die meisten der (Anastasima)Gesänge in den Sticheraria enthalten, die aus dem 11. bis 15. Jahrhundert datieren<sup>555</sup>. Diese umfaßten vor allem jene Stichera, die eine eigene Melodie besitzen (Stichera *idiomela*) und meist nur einmal pro Kirchenjahr gesungen werden. Insgesamt bestand das Sticherarion gemäß dem Aufbau des liturgischen Jahres aus drei Teilen (d. h. dem unbeweglichen und dem beweglichen Kirchenjahr sowie den Auferstehungsgesängen der Oktoechos) und beinhaltete ca. 1400 Gesängen (siehe Kap. 1. 2).

Daß sich das Anastasimatarion aus dem Sticherarion entwickelt hat, wird u. a. durch die Tatsache belegt, daß die Anastasimataria des 17. Jahrhunderts häufig Bestandteil einer Anthologie sind<sup>556</sup>. Der dritte Teil des Sticherarion, die Oktoechos<sup>557</sup> (d. h. die Sonntagsoffizien in den acht Tönen), wurde im Laufe des 16. Jahrhunderts vom Sticherarion abgetrennt und häufig mit einer Anthologie kombiniert. Zu den Gattungen, die in der Oktoechos enthalten sind, zählen die Stichera *anastasima anatolika*, die *Anastasima alphabetika*, die *Stichera dogmatika*<sup>558</sup> und – in einem eigenen, anschließenden Kapitel – die elf *Heothina*. Diese Stichera wurden schließlich im 17. Jahrhundert zum sogenannten Anastasimatarion zusammengefaßt (zum Aufbau siehe Kap. 3. 1. 2).

Von der Anthologie „borgte“ sich die neue Gattung des Anastasimatarion auch die vorangehende *Papadike*. Dies zeigt sich deutlich in den Handschriften Suppl. gr. 118, 130, 160 und 180<sup>559</sup>, deren Anastasimatarion ebenfalls mit einer *Papadike* beginnt (siehe Kap. 4. 3). Die Übernahme dieser musikalischen Unterweisung aus den *Akoluthien* ist darüber hinaus als Indiz für die Bedeutung dieser Gattung für die Sänger und deren Ausbildung zu werten<sup>560</sup>.

Noch im 18. Jahrhundert ist das Anastasimatarion oftmals Teil einer Anthologie, obwohl in dieser Zeit die Gesänge parallel dazu bereits in eigenständigen Manuskripten erschienen. Die Struktur des Repertoires dürfte zu dem Zeitpunkt vervollständigt worden sein, als die Stichera *anastasima* vom Sticherarion in die Anthologie übernommen und die *Kekragaria*, die *Dogmatika* und die *Pasapnoaria* hinzugefügt wurden<sup>561</sup>.

Die alten Sticheraria umfaßten darüber hinaus auch die *Anabathmoi* (aus dem *Orthros*), die in die *Anastasimataria* des 17. Jahrhunderts nicht mehr aufgenommen wurden. Die Handschriften des

<sup>555</sup> ŞIRLI, *Anastasimatarion* 52.

<sup>556</sup> ŞIRLI, *Anastasimatarion* 53, A. 6: „The first musical manuscripts to have included the Propedia were the *Akoluthiai* (*Papadiké*). It is in the repertory of the *Akoluthia*, which was shortened more or less drastically, that the Anthology originates.“

<sup>557</sup> Siehe dazu im Detail A. E. ALYGIZAKES, *Θέματα Εκκλησιαστικής Μουσικής*. Thessaloniki 1978, 171–174.

<sup>558</sup> STRUNK, *Melody Construction* 196 nennt diese Gattungen das „marginale Repertoire“ im Gegensatz zum „Standardrepertoire“, da sie nur in wenigen Handschriften enthalten sind und ihre Melodien von einander abweichen (siehe dazu auch Kap. 1. 2).

<sup>559</sup> Suppl. gr. 190 beginnt mit „Τὴν παγκοσμίαν δόξαν“: Es fehlt sowohl eine Überschrift als auch das „Κύριε, ἐκέκραξα“, „Κατευθυνθήτω“ und „Δόξα πατρί“. Es ist wahrscheinlich, daß sich davor, wie in den anderen genannten Codices, eine *Papadike* befand.

<sup>560</sup> ŞIRLI, *Anastasimatarion* 52.

<sup>561</sup> ŞIRLI, *Anastasimatarion* 53.

Supplementum graecum, Suppl. gr. 118, 130, 160, 180 und 190, weisen dementsprechend ebenfalls keine Anabathmoi auf. Diese kommen lediglich in einer einzigen (postreformatorischen) Handschrift aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, im Anastasimatarion von Petros Peloponnesios in Suppl. gr. 161 vor (siehe Kap. 3. 1. 2). Die Anabathmoi komponierte Petros Peloponnesios zwar neu, er übernahm aber sowohl die Anordnung als auch die Texte, wie sie bereits in mittelbyzantinischen Codices (beispielsweise in Theol. gr. 181<sup>562</sup>) vorkommen: Eingeteilt in acht Gruppen (eine für jeden Echos) bestehen die Antiphonen der Anabathmoi aus jeweils drei Troparia. Dabei übernehmen die Antiphonen der authentischen Echoi die Verse der ersten zwölf Gradualpsalmen, die plagalen beginnen dann mit Psalm 119 und verwenden prinzipiell die selben Psalmen und Verse wie die parallelen authentischen Modi<sup>563</sup>.

Das Anastasimatarion Petros Peloponnesios' weicht allerdings vom überlieferten Aufbau dieser Gattung (wie er in den Codices vor 1800 vertreten ist) erheblich ab, da darin mehr Gesänge enthalten sind. Durch diese Erweiterungen ähnelt es eher einer Akoluthie des Hesperinos und des Orthros als einem Anastasimatarion (siehe Kap. 1. 2 und im Detail Kap. 3. 1. 2).

Eine weitere Gruppe von drei Stichera anastasima, die die oben erwähnten ergänzen und in einigen Handschriften Ioannes Damaskenos (7. Jhd.) zugeschrieben werden, sind nur in einigen wenigen Sticheraria enthalten<sup>564</sup>. In den postbyzantinischen Handschriften und somit auch im Supplementum graecum gehören sie jedoch zum festen Bestandteil des Anastasimatarion und haben ihren Platz vor den Stichera anatolika. Die Kekragaria, das „Θεὸς Κύριος“ (d. h. der Refrain nach der Großen Litanei), die Theotokia (dogmatika), die Pasapnoaria und die Heothina, die ebenfalls in das Anastasimatarion eingegliedert wurden, befanden sich ab der Mitte des 14. Jahrhunderts in den Akoluthien<sup>565</sup>.

Für die Entstehung der neuen Gattung des Anastasimatarion dürften mehrere Faktoren ausschlaggebend gewesen sein. Die Tendenz, die einzelnen Teile des Sticherarion voneinander zu trennen, hatte sich schon vor dem 17. Jahrhundert abgezeichnet und setzte sich in den nächsten hundert Jahren immer mehr durch. Für die Ausbildung des Anastasimatarion dürften, wie Şirli schreibt, sowohl stilistische als auch praktische Gründe eine Rolle gespielt haben<sup>566</sup>. Waren die oktoechischen Gesänge bis ungefähr ins 14. Jahrhundert nach Gattungen geordnet, war nun die thematische Einheit der Auferstehungsgesänge gegeben, die während des Hesperinos am Samstag und des Orthros am Sonntag gesungen werden: Allen acht Echoi sind gleich viele Gesänge zu einem Thema zugeordnet und bilden somit acht Abschnitte.

Der praktische Aspekt hingegen bezieht sich darauf, daß im täglichen liturgischen Gebrauch neben allgemeinen Gesängen auch Stichera anastasima (und Kekragaria) verwendet wurden. Die

<sup>562</sup> Vgl. fol. 300v bis 307r. Siehe auch STRUNK, Antiphons of the Oktoechos 166, der als älteste Beispiele für die Anabathmoi die Codices Laura F. 67 (spätes 10. Jahrhundert) und Vatopedi 1488 (ca. 1050) in Chartres-Notation anführt.

<sup>563</sup> Siehe STRUNK, Antiphons of the Oktoechos 167: Echos Protos und Plagios Protos: Ps. 119, 120, 121; Echos Deuterios und Plagios Deuterios: Ps. 122, 123, 124; Echos Tritos und Echos Barys: Ps. 125, 126, 127; Echos Tetartos und Plagios Tetartos: Ps. 128, 129, 130. Der Plagios Tetartos schließt darüber hinaus noch eine vierte und fünfte Antiphon von Ps. 132 für Heiligenfeste an. Der dritte Vers jeder Antiphon ist dem Heiligen gewidmet. Petros Peloponnesios hält sich sowohl an die Texte als auch an die Abfolge und fügt ebenfalls die beiden zusätzlichen Antiphonen an den Plagios Tetartos an. H. J. W. TILLYARD, The Hymns of the Octoechus (*MMB Transcripta* 5, 2). Kopenhagen 1949, XIV.

<sup>564</sup> H. J. W. TILLYARD, The Hymns of the Octoechus (*MMB Transcripta* 3, 1). Kopenhagen 1940, XII führt diese nur für den Codex Peribleptos aus dem Jahr 1280 an: „In late MSS and in the Paracletice they are placed in sets of three, just before the Stichera Anatolica, sung on Saturday evenings, in the proper Mode. Of manuscripts in the Round Notation neither D nor B contains them, nor have I seen them in any MS earlier than the fifteenth century, except the newly discovered Codex Peribleptos (N) now at Cardiff.“

<sup>565</sup> Zu Asmatikon, Psaltikon und Akoluthie siehe Kap. 1. 2.

<sup>566</sup> ŞIRLI, Anastasimatarion 52.

Sänger konnten so das Anastasimatarion als überschaubares Handbuch<sup>567</sup> verwenden. Dieser Umstand, daß die Gesänge des Anastasimatarion nicht nur einmal im Jahr gesungen wurden, sondern mehrmals, entsprechend dem Zyklus der acht Wochen, dürfte ebenfalls maßgeblich zur Verbreitung des Anastasimatarion ab dem 17. Jahrhundert beigetragen haben. Dadurch waren sie den Sängern – wenn diese sie nicht sogar auswendig konnten – vertrauter als andere Gesänge.

Dies verdeutlicht darüber hinaus die (vor allem für die postbyzantinische Musik) bedeutsame Wechselwirkung zwischen schriftlicher und mündlicher Tradition<sup>568</sup>. Es wird dadurch aber auch die Seltenheit der Sticheraria im 15./16. Jahrhundert verständlich: Auf Grund des Papiermangels wurden nur die notwendigsten Gesänge niedergeschrieben, nicht jedoch solche, die durch ihre häufige Verwendung jeder Sänger auswendig konnte.

---

<sup>567</sup> Siehe dazu auch MAKRIS, Die musikalische Tradition des Anastasimatarion 31: „Die Herausbildung des Anastasimatarion im Laufe des 16. Jahrhunderts entspricht der allgemeinen Tendenz während der Turkokratie, die musikalischen Bücher handlicher und praktischer zu gestalten [...] somit besitzt der Kirchsänger ein sehr praktisches Hilfsmittel zum Singen der gewöhnlichen Sonntagsoffizien und der Schüler ein handliches, in die oktomodale Praxis einführendes Lehrbuch.“

<sup>568</sup> MAKRIS, Die musikalische Tradition des Anastasimatarion 18.

### 3. 1. 1 Die Fassung von *Chrysaphes ó Néoc* sowie weitere Versionen des *Anastasimatarion*

Wie Gregorios Stathis schreibt, dürfte zwischen dem Sticherarion und dem Anastasimatarion des 17. Jahrhunderts eine Zwischenstufe bestanden haben<sup>569</sup>: Stathis führt dazu ein „Anastasimatarion“ an, das in dem Sticherarion Dionysiu 564 aus dem Jahr 1445 enthalten ist<sup>570</sup> sowie ein vollständiges Anastasimatarion ohne Kekragaria und Pasapnoaria in der Sticherarion-Oktoechos Handschrift Panteleimon 936 von der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert<sup>571</sup>.

Es dürfte also verschiedene Versionen innerhalb der Sticheraria vor dem Anastasimatarion Chrysaphes ó Néoc gegeben haben. Allerdings finden sich dazu nur vereinzelte Hinweise. Als sogenannte „alte“ oder „klassische Fassung“ des Anastasimatarion gelten jene Quellen, die Tillyard bzw. Tardo für ihre Transkriptionen heranzogen: Im Fall von Tillyard sind dies der Wiener Codex Theol. gr. 181 (der sog. Codex Dalasseni aus dem Jahr 1221<sup>572</sup>), die Athener Handschrift EBE 974 (13. Jhd.) sowie der Codex Peribleptos (13. Jhd.)<sup>573</sup>.

Tardo verwendete für seine Transkriptionen der Gesänge die Codices Ambrosianus gr. 44 (A 139 sup.)<sup>574</sup> aus dem Jahr 1342, Ambrosianus gr. 733 (S 28 sup.) und Neapolitanus gr. 17 (C. II. 17), wobei die beiden letzteren laut Tardo aus dem 14. Jahrhundert stammen. Für die übrigen Gesänge zog Tardo verschiedene Handschriften heran und wählte jeweils die Fassung, die ihm am originalsten erschien<sup>575</sup>. Allerdings stimmen die Melodien der Auferstehungsgesänge bei Tillyard und Tardo nicht unbedingt überein, da es unterschiedliche Traditionsstränge gegeben haben dürfte (siehe dazu im Detail Kap. 3. 1. 4). Wie Strunk anmerkt, wurden die Sticheraria anastasima erst im 14. Jahrhundert niedergeschrieben, waren also bis zu diesem Zeitpunkt lediglich oral überliefert worden. Die schriftlichen Versionen spiegeln daher die jeweiligen, von Schreiber zu Schreiber unterschiedlichen Überlieferungen wider<sup>576</sup>.

Sowohl die Übertragungen Tillyards als auch Tardos werden in Kap. 3. 1. 4 als Vergleich herangezogen. Es ist jedoch schon jetzt anzumerken, daß sich die Version von Chrysaphes ó Néoc nicht direkt auf die „alte“ Fassung stützt<sup>577</sup>; dazwischen dürfte es noch eine weitere Entwicklungs- oder Vorstufe gegeben haben (siehe dazu ebenfalls Kap. 3. 1. 4).

Gregorios Stathis führt nun in seinem Katalog einige Anastasimataria des ausgehenden 16./beginnenden 17. Jahrhunderts an, die er als eine solche Vorstufe zur Fassung von Chrysaphes bezeichnet: Die Codices Xeropotamu 263 aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts<sup>578</sup> und

<sup>569</sup> STATHIS, *Tà Χειρόγραφα* II, 688

<sup>570</sup> STATHIS, *Tà Χειρόγραφα* II, 688.

<sup>571</sup> STATHIS, *Tà Χειρόγραφα* II, 241.

<sup>572</sup> Siehe dazu C. HØEG–H. J. W. TILLYARD–E. WELLESZ, *Sticherarium. Codex Vindobonensis Theol. Gr. 181 (MMB 1)*. Kopenhagen 1935.

<sup>573</sup> Datierungen nach TILLYARD, *The Hymns of the Octoechos* I, XXIIIff. und II, XIIIf. Siehe auch DENS., *Ἑωθινὰ Ἀναστάσιμα. The Morning Hymns of the Emperor Leo. ABSA* 30 (1928–1930) 90, wo Tillyard für den Codex EBE 974 allerdings noch das frühe 14. Jahrhundert angibt. Hingegen datiert STRUNK, *Melody Construction* 201, A. 10, den Codex Peribleptos in das Jahr 1447, in dem die Handschrift in das Kloster Nea Peribleptos kam.

<sup>574</sup> Siehe J. RAASTED–L. PERRIA, *Sticherarium Ambrosianum (MMB 11)*. Kopenhagen 1992.

<sup>575</sup> TARDO, *L’Ottoeco XXVIII*f.

<sup>576</sup> O. STRUNK, P. Lorenzo Tardo. *BollGrott* 21 (1967) (Ndr.: *Essays on Music in the Byzantine World*. New York 1977, 256).

<sup>577</sup> Vgl. dazu v. a. MAKRIS, *Die musikalische Tradition des Anastasimatarion* 46, der im Anhang seiner Arbeit einen Versionsvergleich bringt.

<sup>578</sup> STATHIS, *Tà Χειρόγραφα* I, 12f.

Xeropotamu 259 (Mitte 17. Jahrhundert)<sup>579</sup> sowie Xeropotamu 273 (2. Hälfte 16. Jhd.)<sup>580</sup> und Xeropotamu 280 (2. Hälfte 16. Jhd.), die er als „alte Anastasimataria“<sup>581</sup>, wohl im Gegensatz zum „neuen Anastasimatarion“ von Chrysaphes bezeichnet. Xeropotamu 263, 273 und 280 gehören zur Gattung der Anastasimatarion-Anthologie, Xeropotamu 259 kombiniert das Anastasimatarion mit den Großen Horen.

Die Codices Xeropotamu 280 und 259 bringen eine Fassung, die melodisch zur alten Version oft weiter entfernt ist als zu der von Chrysaphes. Makris führt dies in seiner Analyse darauf zurück, daß der melodische Traditionsbruch bereits vor Chrysaphes stattgefunden haben muß<sup>582</sup>. Codex Xeropotamu 273 hingegen, der nur die Stichera anastasima, ohne die Anastasima der Ainoi enthält (die Kekragaria sind erst in der anschließenden Anthologie zu finden), scheint „charakteristisch für eine Zeit des Übergangs vom Sticherarion zum Anastasimatarion“<sup>583</sup> zu sein.

Im Gegensatz zu Stathis und Makris vermutet Şirli, daß zwischen Ioannes Damaskenos' Version und der von Chrysaphes ὁ Νέος keine andere existiert hat. Sie begründet dies damit, daß die Melodie von Xeropotamu 273 ident ist<sup>584</sup> mit der Transkription Tillyards nach dem Codex Peribleptos von 1280<sup>585</sup>. Makris führt an, daß Xeropotamu 273 tatsächlich noch der alten Version zuzuschreiben ist, allerdings findet sich in einigen Gesängen eine Mischung aus der alten und der mittleren Fassung<sup>586</sup>. Einerseits könnte dies darauf zurückzuführen sein, daß Xeropotamu 273 älter als Xeropotamu 280 und 259 ist, andererseits aber auch darauf, daß sich die Zwischenstufe nicht sofort und nicht überall einheitlich durchsetzte, sondern vorerst parallel zur alten Version bestand.

Chrysaphes' autographe Handschrift (und gleichzeitig das erste bekannte datierte Anastasimatarion) stammt aus dem Jahr 1671<sup>587</sup>. In der Anthologie Xenophontos 128 wird das Anastasimatarion als Chrysaphes' eigenes vermerkt: „Ἀρχὴ σὺν Θεῶ ἁγίῳ, τῷ Σαββάτῳ ἑσπέρας, κεκραγάριον πρῶτον μετὰ τῶν ἡμετέρων [Χρυσάφη τοῦ Νέου] ἀναστασίμων“<sup>588</sup>. Es weist zusätzlich die Ioannes Damaskenos zugeschriebenen Kekragaria sowie die elf Heothina von Ioannes Glykys auf. Chrysaphes scheint neben der melodischen Version somit auch den standardisierten Sammlungstypus<sup>589</sup> des späten 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts festgelegt haben.

<sup>579</sup> STATHIS, *Tὰ Χειρόγραφα I*, 7: „Πλήρες τὸ Ἀναστασιματάριον, χωρὶς τῶν κεκραγαρίων, κατὰ τὸ πρὸ τοῦ Χρυσάφη τοῦ νέου μέλος (πιθανὸν Γεωργίου Ραιδεστινοῦ).“ MAKRIS, *Die musikalische Tradition des Anastasimatarion* 50 hingegen führt an, daß dieses Anastasimatarion kaum von Georgios Rhaidestenos, dem Lehrer von Chrysaphes ὁ Νέος stammen kann, da dessen Blütezeit erst im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts beginnt: „Diese Vermutung von Stathes beruht vielleicht auf einer Bemerkung von Chrysaphes selbst im Kolophon seines autographen Anastasimatarion, derzufolge seine Umarbeitung (‘Kallopismos’) der zeitgenössischen konstantinopolitanischen Gesangspraxis auf Grund der Lehre von G. Rhaidestenos entspricht.“

<sup>580</sup> STATHIS, *Tὰ Χειρόγραφα I*, 33.

<sup>581</sup> STATHIS, *Tὰ Χειρόγραφα I*, 43: „Ἀκολουθεῖ τὸ παλαιὸν Ἀναστασιματάριον, με δευτέραν, διὰ κοκκίνης μελάνης ἐνιαχοῦ, σημιογραφίαν, προδρομικὴν τοῦ καλλωπισμοῦ τοῦ Χρυσάφη τοῦ νέου.“

<sup>582</sup> MAKRIS, *Die musikalische Tradition des Anastasimatarion* 46f.

<sup>583</sup> MAKRIS, *Die musikalische Tradition des Anastasimatarion* 39.

<sup>584</sup> ŞIRLI, *Anastasimatarion* 55: „The same manuscript [...] contains below the black neumas, which represent the main version, a parallel version in red ink, which is smaller. This version obviously resembles that ascribed to Chrysaphes the New a century later. Unfortunately, I cannot draw a definitive conclusion – as I only have the photocopy of a single page at my disposal – but I cannot help relating this fact to the numerous titles in the manuscripts in which Chrysaphes is considered the exegete and not the author of the Stichera Anastasima.“

<sup>585</sup> TILLYARD, *The Hymns of the Octoechos II*, 87.

<sup>586</sup> MAKRIS, *Die musikalische Tradition des Anastasimatarion* 47f.

<sup>587</sup> STATHIS, *Tὰ Χειρόγραφα II*, 57–68 und CHATZEGIAKUMES, *Χειρόγραφα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς* 138–140. Weitere autographe Manuskripte von Chrysaphes sind die Codices Panteleimon 993 (um 1680, siehe STATHIS, *Tὰ Χειρόγραφα II*, 370–375), Iberon 1224 (STATHIS, *Ἡ Δεκαπεντασύλλαβος* 116), weiters Halmiros, Archäologisches Museum 15 (1672) und EBE 947 (1680; zu beiden siehe CHATZEGIAKUMES, *Χειρόγραφα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς* 86, A. 108).

<sup>588</sup> Nach STATHIS, *Tὰ Χειρόγραφα II*, 57 auf fol. 7r der Handschrift. CHATZEGIAKUMES, *Χειρόγραφα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς* 34.

<sup>589</sup> MAKRIS, *Die musikalische Tradition des Anastasimatarion* 31.

Die Fassung von Chrysaphes sollte sich als äußerst stabil erweisen: Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schufen Daniel Protopsaltes sowie Iakobos Protopsaltes zwei weitere Versionen des Anastasimatarion, die sich jedoch nicht durchgesetzt haben dürften. Die Handschriften des Supplementum graecum enthalten keine der beiden Fassungen. Auch Stathis führt sie nur für ein einziges Buch, Xeropotamu 374, aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an<sup>590</sup>.

Die rumänischen Codices enthalten laut Şirli ebenfalls selten und wenn, dann nur Ausschnitte (d. h. die Kekragaria, Theotokia dogmatika mit dazugehörigem Sticheron sowie die Pasapnoaria) aus einem dieser Anastasimataria. In der Version von Iakobos Protopsaltes schließen daran die elf Heothina an<sup>591</sup>. Diese kommen in einem einzigen Codex des Supplementum graecum, Suppl. gr. 150, vor<sup>592</sup>, jedoch ohne das Anastasimatarion selbst (siehe Kap. 3. 2 und 3. 2. 2).

Zu diesen beiden oben genannten Fassungen ist aus der selben Zeit noch eine dritte von Georgios aus Kreta zu zählen, die Suppl. gr. 156, 157 und 163 aufweisen. Allerdings handelt es sich hierbei um ein unvollständiges Anastasimatarion, da nur die ersten drei Stichera anastasima sowie die Stichera anatolika und das anschließende Theotokion im Echos Deuterios enthalten sind<sup>593</sup>.

Die Version hingegen, die die am weitesten verbreitete nach der von Chrysaphes ὁ Νέος werden sollte, stammt von Petros Peloponnesios und datiert ebenfalls aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Durchsetzen konnte sie sich aber erst etwa hundert Jahre später, als sie dem reformierten System angepaßt und in handschriftlichen wie in gedruckten Büchern verwendet wurde. In den Codices des Supplementum graecum, die fast durchwegs vom Beginn des 19. Jahrhunderts stammen, scheint das Anastasimatarion von Petros Peloponnesios daher auch nur ein einziges Mal, in Suppl. gr. 161, auf. In den rumänischen Codices findet es sich laut Şirli ebenfalls weit seltener als jenes von Chrysaphes. Sie nimmt an, daß die „heirmologische“ Version von Petros Peloponnesios zurückhaltender aufgenommen wurde, da sie den neuen Richtlinien, die Daniel Protopsaltes in seinem Anastasimatarion festlegte, folgt<sup>594</sup>.

Petros Peloponnesios erweiterte sein Anastasimatarion darüber hinaus um Gesänge, die die anderen Fassungen nicht enthalten: Dazu zählen die Kekragaria (nicht nur Vers 1 und 2, sondern der gesamte Ps. 140 und 141), das Apostichon nach den Stichera anastasima mit Theotokion, das Prokeimenon, die Apolytikia und Kathismata (des Orthros), die Hypakoai und die Anabathmoi sowie die Ainoi, die Makarismoι und schließlich die einander mit den elf Heothina abwechselnden Exaposteilaria (zu den Heothina im Detail siehe Kap. 3. 2)<sup>595</sup>.

Der Vollständigkeit halber sei ein weiteres Anastasimatarion aus dem Jahr 1809 erwähnt: Es stammt von Dionysios Photeinos (1777–1821), einem Schüler von Iakobos Protopsaltes und Petros Byzantios. Allerdings dürfte dieses Anastasimatarion nur in der Walachei verbreitet gewesen sein – im Supplementum graecum findet es sich in keiner Handschrift<sup>596</sup>.

<sup>590</sup> STATHIS, *Tà Χειρόγραφα I*, 266.

<sup>591</sup> ŞIRLI, *Anastasimatarion* 55f.: „[...] in the case of Iakovos' version too most sources attest him as the exegete of the old melodies [...].“

<sup>592</sup> Siehe ebf. ŞIRLI, *Anastasimatarion* 56, die schreibt: „[...] Iakovos the Protopsaltes' Kekragaria and Heotina [sic], for instance, were intensely copied in the Anthologies dating to the late 18<sup>th</sup> century and the beginning of the 19<sup>th</sup>, in independent series (being subsequently transposed in the New System).“

<sup>593</sup> Vgl. ŞIRLI, *Anastasimatarion* 56.

<sup>594</sup> ŞIRLI, *Anastasimatarion* 56.

<sup>595</sup> Vgl. wiederum ŞIRLI, *Anastasimatarion* 56f.: „Peter Lampadarios [...] introduced in his Anastasimatarion a series of chants specific to the Vespers and Orthros services, overstepping the stylistic boundaries of the initial repertory [...] Peter Lampadarios' Anastasimatarion can be said to be a singular model of repertory, as no other subsequent version has an identical structure.“

<sup>596</sup> ŞIRLI, *Anastasimatarion* 57. Zu Dionysios Photeinos siehe v. a. N. GHEORGHIȚĂ, *The Anastasimatarion of Dionysios Photeinos*, in: *Acta Musicae Byzantinae IV*. Iași 2002, 97–107.

### 3. 1. 2 Die Gestaltung des Anastasimatarion in den Handschriften des Supplementum graecum

Um auf die Anastasimataria in den Handschriften des Supplementum graecum im Detail eingehen zu können, soll zu Beginn der allgemeine Aufbau sowie die einzelnen Bestandteile dieser Gesangssammlung dargestellt werden. Das Anastasimatarion läßt sich in zwei Abschnitte unterteilen, wobei der erste, längere die Gesänge des Hesperinos, der zweite die des Orthros enthält. Dies sieht zusammengefaßt wie folgt aus<sup>597</sup>:

#### *Hesperinos*

- Kekragaria (Vers 1 und 2 von Ps. 140; nicht in allen Handschriften)
- 3 Stichera anastasima (sog. Stichera der Kekragaria)
- 4 Stichera anatolika
- Doxologie („Δόξα Πατρί“ [...] „Καὶ νῦν καὶ ἀεὶ“)
- Theotokion dogmatikon
- Apostichon
- 3 Stichera alphabetika
- Theotokion

#### *Orthros*

- Pasapnoaria/Stichera der Ainoi (Ps. 150, 6: „Πᾶσα πνοή“ und Ps. 148, 2: „Αἰνεῖτε αὐτόν“)
- 4 Stichera anastasima
- 4 Stichera anatolika
- Makarismos

#### 1) *Hesperinos*

##### a) *Kekragaria*

Die Kekragaria, benannt nach den Anfangsworten des Psalms 140 („Κύριε, ἐκέκραξα“<sup>598</sup>) stehen zumeist am Beginn jedes Echos, sie können in einigen Handschriften aber auch fehlen. Suppl. gr. 118 etwa bringt einen oktoechalen Zyklus der Kekragaria in einem eigenen Kapitel, anschließend an das Anastasimatarion. Im Gegensatz zur Melodie bleibt der Text (Vers 1 und 2 des Psalms mit Wiederholungen einzelner Wörter) in allen acht Echoi gleich.

Schriftliche Aufzeichnungen der Kekragaria finden sich erst in den Akoluthien zu Beginn des 14. Jahrhunderts, als Vers 1 des Psalms mit Neumen versehen wurde; zwei Jahrhunderte später wurde schließlich auch Vers 2 notiert und an Vers 1 angeschlossen<sup>599</sup>.

<sup>597</sup> Siehe auch im Anhang unter Übereinstimmungen I.

<sup>598</sup> „Κύριε, ἐκέκραξα πρὸς σέ, εἰσάκουσόν μου· πρόσχευε τῇ φωνῇ τῆς δεησεώς μου ἐν τῷ κεκραγένοι με πρὸς σέ. Κατευθυνθήτω ἡ προσευχή μου ὡς θυμίαμα ἐνώπιόν σου, ἔπαρσις τῶν χειρῶν μου θυσία ἑσπερινή“. In der Lutherbibel ist dies Psalm 141: „Herr, ich rufe zu dir. Eile mir zu Hilfe; höre auf meine Stimme, wenn ich zu dir rufe. / Wie ein Rauchopfer steige mein Gebet vor dir auf; als Abendopfer gelte vor dir, wenn ich meine Hände erhebe.“

<sup>599</sup> S. KUJUMDZIEVA, The Kekragaria in the Sources from the 14<sup>th</sup> to the beginning of the 19<sup>th</sup> Century, in: Cantus Planus. Papers read at the 6<sup>th</sup> Meeting in Eger 1993. Budapest 1995, 451f.

Die erste Version der Melodie der Kekragaria soll laut Überlieferung von Ioannes Damaskenos stammen. In vielen Handschriften des 18. Jahrhunderts wird darauf noch in der Titelüberschrift hingewiesen, wie beispielsweise in Suppl. gr. 160 (fol. 10r: „Ἀναστασιματᾶριον σὺν Θεῷ ἁγίῳ συντεθὲν παρὰ κύρ Χρυσάφῃ τοῦ Νέου· τὰ δὲ κεκραγάρια παρὰ κύρ Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ“)<sup>600</sup>. Auch die Fassung der Kekragaria von Chrysaphes ὁ Νέος wird mit der von Ioannes Damaskenos in Verbindung gebracht und zählt zu der am weitesten verbreiteten sowohl im Rahmen der Anastasimataria als auch der Anthologien<sup>601</sup>. Petros Peloponnesios vertonte im Unterschied zu Chrysaphes alle Verse von Psalm 140 und 141 (siehe Suppl. gr. 161).

b) *Drei Stichera anastasima*

Diese Stichera folgen unmittelbar auf die Kekragaria, weshalb sie auch „Stichera der Kekragaria“ genannt werden. Insgesamt gibt es davon 24 kurze Stichera, drei für jeden Echos. Sie gehören der Kategorie der sog. Idiomela an, also Stichera, die über eine eigene Melodie verfügen. Ihre Texte, die sich von Echos zu Echos ändern, behandeln das Thema der Auferstehung und beziehen sich an vielen Stellen auf die Psalmen<sup>602</sup>. Die Melodien dieser Stichera werden in manchen Handschriften ebenfalls Ioannes Damaskenos zugeschrieben<sup>603</sup>.

c) *Vier Stichera anatolika*

Insgesamt gibt es acht Stichera anatolika in jedem Echos des Anastasimatarion, vier für den Hesperinos, die auf die ersten drei Stichera anastasima folgen sowie vier für den Orthros. Die Texte, die ebenfalls in jedem Echos verschieden sind, beziehen sich wiederum auf die Auferstehung, stellen aber die längsten aller Auferstehungsverse dar. Die Herleitung ihres Namens ist nicht gesichert; laut Tillyard könnte er sich auf Anatolios den Jüngeren (Konstantinopel, 8. Jhd.)<sup>604</sup> beziehen, oder aber einfach „aus dem Osten“ bedeuten. Zusammen mit den Anabathmoi bildeten sie den Mittelpunkt der Oktoechos in den alten Sticheraria<sup>605</sup>:

„The hymns commemorate Our Lord’s Resurrection and mostly narrate some of the incidents connected with it, although many of these are passed over, while others among the hymns contain praises without telling of separate events [...] These subjects are sometimes combined in the same hymn [...] and] will show how narrow the poet’s range was. His treatment has little originality, but he avoids obscurity and is moderate in the use of rhetoric. There are very few Old Testament allusions, except for the fall of Adam.“<sup>606</sup>

d) *Doxologie und Theotokia*

Das Theotokion, das an die Doxologie („Δόξα Πατρι“ [...] „Καὶ νῦν καὶ ἀεὶ“) nach den Stichera anatolika anschließt, wird in den Codices oft auch nur „Dogmatikon“ (der Theotokos) genannt, da

<sup>600</sup> KUJUMDZIEVA, The Kekragaria 449.

<sup>601</sup> KUJUMDZIEVA, The Kekragaria 453.

<sup>602</sup> TILLYARD, The Hymns of the Octoechos II, XII und I, XI: „These are not found in musical MSS of the Middle Byzantine Notation, but only in late collections.“ Tillyard gibt auch an, daß in manchen alten Sticheraria elf Stichera anatolika zu finden sind (z. B. in Theol. gr. 181 aus dem 13. Jhd.); ŞIRLI, Anastasimatarion 53.

<sup>603</sup> TILLYARD, The Hymns of the Octoechos II, XII.

<sup>604</sup> PAPADOPULOS, Συμβολαὶ 240f.; TILLYARD, The Hymns of the Octoechos I, XIII f.

<sup>605</sup> H. J. W. TILLYARD, The Stichera Anastasima in Byzantine Hymnody. BZ 31 (1931) 13.

<sup>606</sup> TILLYARD, The Hymns of the Octoechos I, XIII f.: Lobpreisungen: Echos I: Nr. 1–4; Echos II: Nr. 2, 15; Echos III: Nr. 4; Echos IV: Nr. 1, 2; Plag. I: Nr. 8–10; Plag. IV: Nr. 3–6. Christi Abstieg in den Hades und die Öffnung des Paradieses: Echos I: Nr. 5, 7; Echos II: Nr. 3; Echos III: Nr. 3, 8; Echos IV: Nr. 4; Plag. I: Nr. 2, Echos Barys: Nr. 5; Plag. IV: Nr. 8. Die Frauen am Grab: Echos I: Nr. 6; Echos II: Nr. 1; Echos III: Nr. 5–7; Echos IV: Nr. 7. Das Versiegeln und Öffnen des Grabes, die Bestechung der Soldaten: Echos I: Nr. 8, Echos II: Nr. 8, Echos IV: Nr. 6, 8; Plag. I: Nr. 4, 9; Plag. II: Nr. 2, 3, 8, 9; Plag. IV: Nr. 7.



es sich auf das „Dogma“ der Jungfrau Maria bezieht<sup>607</sup>. Wie Tillyard schreibt, sind die Theotokia „lyrischer“, es werden häufiger ausgefallene Wörter verwendet, ähnlich dem Stil Ioannes Damaskenos, der in manchen Handschriften wiederum als Autor angeführt wird<sup>608</sup>.

Einen Hinweis auf die Urheberschaft Ioannes Damaskenos' soll erstmals Mamukas von Athen gegeben haben: Wie Tardo anführt, ergibt die zweite Serie der Theotokia (am Schluß des Hesperinos vor den Pasapnoaria des Orthros), von Echos Protos bis Echos Barys geordnet, in der Akrostichis den Namen ΙΩΑΝΝΟΥ (Ioannes)<sup>609</sup>:

Ἴδου πεπλήρωται ἡ τοῦ Ἡσαίου πρόρρησις.  
 Ὡ θαύματος καινοῦ,  
 Ἄσπόρως ἐκ θεοῦ πνεύματος  
 Νεῦσον παρακλήσει.  
 Ναός καὶ πύλη ὑπάρχεις.  
 Ὅ ποιητὴς καὶ λυτρωτὴς  
 Ὑπὸ τὴν σὴν, δέσποινα, σκέπην.

Die Anfangsbuchstaben der vier Zeilen des Theotokion des Plagios Tetartos bilden das abschließende AMHN (Amen):

Ἀνύμφευτε παρθένε, ἡ τὸν Θεὸν ἀφράστως συλλαβοῦσα σαρκί,  
 Μήτηρ Θεοῦ τοῦ ὑψίστου, σὼν ἱκετῶν παρακλήσεις δέχου, πανάμωμε,  
 Ἡ πᾶσι χορηγοῦσα καθαρισμόν τῶν πταισμάτων,  
 Νῦν τὰς ἡμῶν ἱκεσίας προσδεχομένη, δυσώπει σωθῆναι πάντας ἡμᾶς.

e) *Apostichon und Stichera alphabetika*

Sowohl das Apostichon als auch die darauffolgenden drei Stichera alphabetika (benannt nach ihrer alphabetischen Abfolge)<sup>610</sup> haben stets Christus zum Thema: Dabei werden zumeist die zwei Gegensätze, nämlich die Leiden der Passion und der Triumph der Auferstehung besungen<sup>611</sup>. Melodisch gesehen unterscheiden sie sich nur geringfügig von den Stichera anatolika<sup>612</sup>. Einige Stichera des 13. Jahrhunderts (wie beispielsweise die Handschrift Sinai 1220) geben Ioannes Damaskenos wiederum als Autor an<sup>613</sup>. Nach den Stichera alphabetika kommt das bereits oben beschriebene Theotokion, das den ersten Teil des Anastasimatarion beschließt.

<sup>607</sup> TARDO, L'Ottoeco XI.

<sup>608</sup> TILLYARD, The Hymns of the Octoechos II, XIV. Siehe auch ŞIRLI, Anastasimatarion 53: „The Dogmatica included in the repertory of the old Anastasimatarion is that announcing the stichera dedicated to the Mother of God; I believe it was singled out from all the other Dogmatica with the precise aim of pinpointing the importance of the Theotokion.“

<sup>609</sup> TARDO, L'Ottoeco XIII.

<sup>610</sup> TARDO, L'Ottoeco XI bezeichnet alle vier Gesänge als Aposticha, da sie sich am Schluß des Hesperinos befinden.

<sup>611</sup> TARDO, L'Ottoeco XI.

<sup>612</sup> STRUNK, Melody Construction 192: „[...] of the twenty-four alphabetic stichera [...] more than half can be shown to have been built in just this way from older poems belonging to the cycle of Anatolika.“

<sup>613</sup> ŞIRLI, Anastasimatarion 54.

2) *Orthros*a) *Pasapnoaria und Stichera anastasima*<sup>614</sup>

Den sogenannten Pasapnoaria liegen Verse von Psalm 150 und 148 zugrunde, die wieder in jedem Echos mit einer anderen Melodie wiederholt werden<sup>615</sup>. Die darauffolgenden vier Stichera anastasima (der Pasapnoaria) sind unterschiedlich lang. Auch ihre Texte variieren von Echos zu Echos, obwohl sie thematisch eine Einheit bilden und sich auf die Kreuzigung und die Auferstehung Christi beziehen. Es gibt keine eindeutigen Hinweise auf den Autor; die Anastasima des Echos Protos beinhalten allerdings ebenfalls ein Sticheron, das Anatolios zugeschrieben wird<sup>616</sup>.

b) *Vier Stichera anatolika*

Wie schon im Hesperinos-Teil des Anastasimatarion folgen auch im Orthros wieder vier Stichera anatolika. Diese zweite Gruppe an Anatolika setzt in ihren Texten das Thema der Erlösung der Menschheit durch das Opfer Christi fort<sup>617</sup>.

c) *Makarismos*

Die meisten Anastasimataria des 17. und 18. Jahrhunderts beinhalten als Abschluß jedes Echos ein Troparion, das nach dem Anfangswort der Seligpreisungen „Makarismos“ genannt wird und den Anfang der Liturgie markiert (in den alten Sticheraria befand sich an dieser Stelle ein Heothinon Leon VI.<sup>618</sup>). Die Texte, die ebenfalls wieder von Echos zu Echos verschieden sind, beziehen sich auf die Verkündigung der Auferstehung Jesu unter Andeutung seiner Kreuzigung und seiner göttlichen Macht und enden stets mit einer Bitte um Errettung<sup>619</sup>.

In den 18 Codices des Supplementum graecum ist das Anastasimatarion insgesamt zehn Mal vertreten und zählt so zu einer der häufigsten Gattungen. Fünf Mal kommt es in den Handschriften des ausgehenden 18. Jahrhunderts vor<sup>620</sup>:

*Suppl. gr. 118 (Ende 1800)*

fol. 9r–113v: „Ἀναστάσιμα· καλλωπισμὸς κυρ Χρυσάφη καὶ πρωτοψάλτου τῆς μεγάλης ἐκκλησίας“. Anastasimatarion von Chrysaphes ὁ Νέος: Der Aufbau und die Melodie sind bis auf geringfügige Unterschiede gleich wie in Suppl. gr. 130, 160, 180 und 190. Die Kekragaria am Beginn fehlen; sie befinden sich in einem eigenen Abschnitt anschließend an das Anastasimatarion. In einem separaten Kapitel folgen die elf Heothina von Ioannes Glykys (zu den Heothina siehe Kap. 3. 2. 1).

<sup>614</sup> Vor den Pasapnoaria befanden sich im Teil der Oktoechos der Sticheraria noch die sog. Anabathmoi (d. h. Antiphonen zu den Gradualpsalmen, Ps. 119–133). Die Gesänge, die zum Orthros zählen, werden Theodoros Studites (8. Jhd.) zugeschrieben; allerdings finden sie sich nicht im Aufbau der Anastasimataria. Siehe dazu STRUNK, *The Antiphons of the Oktoechos 165–190*; TARDO, *L’Ottoeco XIV*; MAKRI, *Die musikalische Tradition des Anastasimatarion 24f.*

<sup>615</sup> Ihr Name setzt sich, wie schon bei den Kekragaria, aus den ersten Worten des Psalm zusammen: „Πᾶσα πνοὴ αἰνεσάτω τὸν Κύριον. Αἰνεῖτε τὸν Κύριον ἐκ τῶν οὐρανῶν, αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν τοῖς ὑψίστοις. Αἰνεῖτε αὐτόν, πάντες οἱ ἄγγελοι αὐτοῦ, αἰνεῖτε αὐτόν, πᾶσαι αἱ δυνάμεις αὐτοῦ“. Lutherbibel Ps. 148, 1–2: „Lobet den Herrn vom Himmel her, lobt ihn in den Höhen: Lobt ihn, all seine Engel, lobt ihn, all seine Scharen.“

<sup>616</sup> ŞIRLI, *Anastasimatarion 54.*

<sup>617</sup> TARDO, *L’Ottoeco XV*; ŞIRLI, *Anastasimatarion 54.*

<sup>618</sup> TARDO, *L’Ottoeco XV*; TILLYARD, *The Hymns of the Octoechos I, XI.*

<sup>619</sup> ŞIRLI, *Anastasimatarion 54.*

<sup>620</sup> Für eine inhaltliche Aufschlüsselung siehe im Anhang „Übereinstimmungen I und III“.

*Suppl. gr. 130 (Mitte 18. Jhd.)*

p. 15–p. 184: „Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ τῶν κεκραγαρίων καὶ ἀναστασίμων, ἐκαλλωπίσθησαν δὲ παρὰ κύρ Γερμανοῦ ἀρχιερέως Νέων Πατρῶν“. Obwohl in der Titelüberschrift Germanos Neon Patron als Exeget angegeben ist, handelt es sich doch um das Anastasimatarion von Chrysaphes ὁ Νέος. Dies zeigt ein Vergleich mit den Codices Suppl. gr. 118, 160, 180 und 190, wovon es sich nur geringfügig unterscheidet<sup>621</sup>. Auch Chatzegiakumes und Şirli führen einige Anastasimataria an, die Germanos zugeschrieben sind<sup>622</sup>. Suppl. gr. 130 bringt zu Beginn die Kekragaria; ebenfalls in einem eigenen Kapitel befinden sich die elf Heothina von Ioannes Glykys, jedoch nicht unmittelbar anschließend an das Anastasimatarion.

*Suppl. gr. 160 (Ende 18. Jhd.)*

fol. 10r–103r: „Ἀναστασιματάριον σὺν Θεῷ ἁγίῳ συντεθὲν παρὰ κύρ Χρυσάφου τοῦ Νέου· τὰ δὲ κεκραγάρια παρὰ κύρ Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ“. Suppl. gr. 160 stimmt mit wenigen Abweichungen mit Suppl. gr. 118, 130, 180 und 190 überein und bringt, wie Suppl. gr. 130, am Beginn jedes Echos die Kekragaria und nach dem Anastasimatarion die elf Heothina von Ioannes Glykys.

*Suppl. gr. 180 (18. Jhd.)*

fol. 5r–130v: Ohne Titelüberschrift und Komponisteneintragung, da die ersten Seiten des Codex verloren gegangen sind. Echos Protos beginnt dadurch erst mit den Stichera anatolika (ab „Εὐφράνθητε οὐρανοί“), darüber hinaus fehlen im ersten Ton das Apostichon, das erste Sticheron alphabetikon sowie das erste Sticheron anastasimon nach den Pasapnoaria. Ab dem Echos Deuteros ist das Anastasimatarion vollständig wiedergegeben, jedoch ohne die anfänglichen Kekragaria und stimmt mit dem von Chrysaphes ὁ Νέος in den Codices Suppl. gr. 118, 130, 160 und 190 überein. Es folgen darauf nicht alle elf Heothina von Ioannes Glykys, sondern nur Heothinon sechs (ab der zweiten Hälfte), sieben, acht, neun und zehn.

*Suppl. gr. 190 (Ende 18. Jhd.)*

fol. 1r–25v: Auch in Suppl. gr. 190 fehlen die ersten Seiten des Codex (er beginnt im Echos Protos mit dem Theotokion „Τὴν παγκόσμιον δόξαν“) und dadurch die Titelüberschrift. Allerdings handelt es sich hier um eine verkürzte Fassung des Anastasimatarion, da nur die Kekragaria, die Theotokia dogmatika, die Pasapnoaria sowie die Theotokia am Schluß des Hesperinos (die in der Akrostichis „Ἰωάννου Ἀ[μὴν]“ ergeben) enthalten sind. Die Melodien dieser Teile stimmen mit denen von Chrysaphes in Suppl. gr. 118, 130, 160 und 180 überein. Daran schließen ebenfalls wieder die elf Heothina von Ioannes Glykys an.

<sup>621</sup> Siehe dazu auch MAKRIS, Die musikalische Tradition des Anastasimatarion 70f., der ebenfalls auf Suppl. gr. 130 eingeht: „Das enthaltene melodische Material entspricht im großen und ganzen der chrysaphischen Version, weist aber sporadische Veränderungen auf, im Sinne des Austausches von Kadenzformeln oder der Umgestaltung von Melismata [...] Manchmal stehen diese Abweichungen mit der mittleren Version in Verbindung, die anscheinend auch nach der Durchsetzung der chrysaphischen Version nicht total vergessen wurde [...] Die Wahrscheinlichkeit, daß Germanos mit dieser leicht veränderten Form des Anastasimatarion von Chrysaphes in Zusammenhang steht, ist sehr gering [...]“; ŞIRLI, Anastasimatarion 66.

<sup>622</sup> CHATZEGIAKUMES, Χειρόγραφα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς 35 und 87, A. 116, bringt insgesamt fünf Codices; ŞIRLI, Anastasimatarion 61.

Die übrigen fünf Anastasimataria befinden sich in den folgenden postreformatorischen Codices:

*Suppl. gr. 156 (1. Hälfte 19. Jhd.)*

fol. 100v–105v: „Στιχηρὰ ἀναστάσιμα ψαλλόμενα εἰς τὸν ἑσπερινὸν τῆς μεγάλης καὶ ἁγίας κυριακῆς τοῦ πάσχα τοῦ ... Γεωργίου Κρητός“. Von Georgios aus Kreta gibt es, wie bereits oben erwähnt, kein vollständiges Anastasimatarion, sondern nur die ersten drei Stichera anastasima und Stichera anatolika sowie das anschließende Theotokion aus dem Echos Deuterios. Diese werden, wie in der Titelüberschrift angegeben, während des Hesperinos am Ostersonntag gesungen. Die Melodie entspricht der in Suppl. gr. 157 und 163. Die elf Heothina werden bei der Kurzfassung von Georgios aus Kreta nicht angefügt.

*Suppl. gr. 157 (1. Hälfte 19. Jhd.)*

fol. 98v–103v: „Στιχηρὰ ἀναστάσιμα ψαλλόμενα εἰς τὸν ἑσπερινὸν τῆς λαμπροφόρου ἀναστάσεως Γεωργίου τοῦ Κρητός“. Der Aufbau und die Melodie von Georgios aus Kreta stimmen mit Suppl. gr. 156 und 163 überein und sind ebenfalls für die Auferstehung gedacht.

*Suppl. gr. 163 (26. 9. 1821)*

fol. 194v–198v: „Στιχηρὰ ἀναστάσιμα ψαλλόμενα εἰς τὸν ἑσπερινὸν τῆς λαμπροφόρου ἀναστάσεως μελουρηθέντα παρὰ Γεωργίου τοῦ Κρητός“. Auch hier wieder finden sich die schon aus Suppl. gr. 156 und 157 bekannten Gesänge Georgios aus Kreta für die Auferstehung.

*Suppl. gr. 158 (1. Hälfte 19. Jhd.):*

fol. 1r–20v: „Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ τοῦ στιχηρατικοῦ μέλους, δογματικὰ κατ’ ἦχον μελοποιηθέντα παρὰ κύρ Χρυσάφει τοῦ Νέου, ὁμοῦ μετὰ τῶν δοξαστικῶν αὐτοῦ.“ Wie die Titelüberschrift besagt, wurden die Gesänge nach der Melodie von Chrysaphes ὁ Νέος ausgesetzt. Leider findet sich keine namentliche Erwähnung des Exegeten. Die Melodie zeigt kaum Ähnlichkeiten mit Suppl. gr. 118, 130, 160, 180 und 190. Darüber hinaus handelt es sich nicht um eine vollständige Fassung des Anastasimatarion, sondern nur um die Theotokia dogmatika mit vorangestellter Doxologie von Echos Protos bis Echos Barys. Darauf folgt ebenfalls eine Exegesis der elf Heothina von Ioannes Glykys.

*Suppl. gr. 161 (1. Hälfte 19. Jhd.)*

fol. 2r–232v: „Νέον ἀναστασιματάριον Πέτρου Πρωτοψάλτου“. Bei diesem „Neon Anastasimatarion“ handelt es sich allerdings nicht, wie in der Titelüberschrift angegeben, um eine Fassung von Petros (Protopsaltes) Byzantios, sondern von seinem Zeitgenossen Petros Peloponnesios. Wie bereits in Kap. 2 hingewiesen, kommt es in vielen Codices zu einer Verwechslung der verschiedenen „Petroi“<sup>623</sup>. Vergleicht man die Melodien der Gesänge in Suppl. gr. 161 mit den Beispielen bei Şirli, ist das Anastasimatarion eindeutig als jenes von Petros Peloponnesios zu identifizieren.

Die Überschrift in Suppl. gr. 161 ist deshalb irreführend, da sie sich nur auf die Kekragaria bezieht, die Petros Byzantios bekanntermaßen ergänzte<sup>624</sup>. Jeweils vor dem ersten Sticheron anastasion ist dann in jedem Echos Petros Lampadarios (Peloponnesios) angeführt. Schwieriger ist es jedoch, die an das Anastasimatarion anschließenden Exapostelaria und Heothina dem richtigen

<sup>623</sup> Siehe dazu v. a. den Artikel von STATHIS, Ἡ Σύγχυση.

<sup>624</sup> Siehe CHATZEGIAKUMES, Χειρόγραφα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς 48.

Meloden zuzuordnen, da hier weder der eine noch der andere Komponist genannt wird (zu diesem Problem siehe im Detail Kap. 3. 2)<sup>625</sup>.

Die Version Petros Peloponnesios<sup>3</sup>, die sich aufgrund der zusätzlich eingefügten Gesänge grundlegend von den anderen Anastasimataria unterscheidet, ist in keinem weiteren Codex des Supplementum graecum enthalten. Şirli, die in mehreren rumänischen Handschriften auch das Anastasimatarion von Daniel Protopsaltes gefunden hat, weist daraufhin, daß Petros Peloponnesios Daniels „abridged version“ sowohl in melodischer als auch in modaler Hinsicht folgt. In direktem Vergleich wird dieser „Verwandtschaftsgrad“ sichtbar, als ganze Motive und Phrasen von Petros Peloponnesios übernommen wurden<sup>626</sup>. Leider kann dies anhand einer Supplementum-Handschrift nicht gezeigt werden, da das Anastasimatarion von Daniel Protopsaltes in keinem der Codices enthalten ist.

---

<sup>625</sup> Vgl. STATHIS, *Tà Xειρόγραφα II*, 561, der für das in der Handschrift Simonos Petras 9 enthaltene Anastasimatarion angibt: „Αναστασιματάριον Πέτρου Πελοποννησίου–Πέτρου Βυζαντίου, 1. Ἀρχή τοῦ πλαγίου πρώτου ἤχου. Τὰ παρόντα Πέτρου Πρωτοψάλτου (τοῦ Βυζαντίου) ...“ und als Erläuterung anführt: „Ἀκολουθοῦν οἱ στίχοι καὶ ἐφεξῆς τὰ στιχηρὰ ἰδιόμελα τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου ... Ἐν τέλει τὸ α΄ ἐξαποστειλάριον μετὰ τοῦ θεοτοκίου καὶ τὰ ἕνδεκα ἑωθινὰ τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου.“

<sup>626</sup> ŞIRLI, *Anastasimatarion* 75f.

*3. 1. 3 Der formelhafte Aufbau des Anastasimatarion Chrysaphes ó Néoc  
in Suppl. gr. 118, 130, 160, 180 und 190*

Wie sieht nun die Ausgestaltung des Anastasimatarion in den Supplementa des 18. Jahrhunderts im Detail aus? Das Hauptaugenmerk richtet sich im folgenden auf die Gattungen der Stichera anastasima, anatolika und alphabetika, die Theotokia, die Aposticha, die Pasapnoaria sowie die Makarismoi; die Kekragaria sowie die Doxologie sind aus der Analyse ausgenommen.

Auf den ersten Blick lassen sich in den einzelnen Gesängen des Anastasimatarion Formeln<sup>627</sup> erkennen, die zu einem bestimmten Repertoire zu gehören scheinen. Eine Analyse des Anastasimatarion von Chrysaphes muß sich daher – will man einen repräsentativen Überblick über die insgesamt 192 Gesänge gewinnen – zwangsläufig auf eine Untersuchung der verwendeten Formeln stützen. Im folgenden sollen daher die Formeln von insgesamt vier Modi, nämlich Echos Protos, Echos Deuterus sowie Plagios Protos und Plagios Deuterus repräsentativ für die übrigen Echi betrachtet werden. Anhand des so erstellten Formelrepertoires lassen sich anschließend die Zusammenhänge sowohl innerhalb der einzelnen Gattungen als auch hinsichtlich der anderen Gruppen erkennen. Darüber hinaus wird deutlich, daß jeder Echos über sein eigenes Formelrepertoire verfügt, das mit dem der anderen Echi kaum oder nur bedingt Gemeinsamkeiten und Überschneidungen aufweist. Man kann also davon ausgehen, daß jeder Modus seine eigenen Merkmale und Charakteristika besitzt, die ihn von den anderen (auch hörbar) unterscheiden.

Die in den nun folgenden Tabellen für jeden Echos aufgelisteten Formeln<sup>628</sup> vermitteln nicht nur einen Eindruck davon, welche Fülle und Varianten möglich sind, sondern auch wie variabel der Einsatzbereich dieser konkreten musikalischen Kleinformen sein kann. Das Formelgefüge ist dabei so dicht, daß die einzelnen Kompositionen wie von „Netzen“ überzogen scheinen.

Als Formeln werden dabei solche Neumengruppen bezeichnet, die mindestens zweimal innerhalb der Gesänge eines Echos verwendet werden und dabei die gleiche Neumenabfolge aufweisen sowie auf der selben Tonhöhe bzw. im Quintabstand (in seltenen Fällen auch im Terzabstand) dazu anzutreffen sind. Bis auf wenige Ausnahmen werden der Einfachheit halber und um die Liste nicht endlos fortzusetzen, wiederum nur solche als Formeln angenommen, die aus mehr als zwei (und mindestens drei) Neumen bestehen. Ansonsten gelten solche Teile als Übergangspassagen<sup>629</sup> zwischen den einzelnen Formeln.

Die als Formeln gekennzeichneten Teile sind in sich selbst geschlossen und an keine bestimmte Tongruppe vor- oder nachher gebunden. Sie können nahtlos von einer anderen Formel aus- oder in diese übergehen, wobei manchmal der Anfang oder der Schluß einer Formel fehlt. Die zweite Möglichkeit besteht darin, daß eine Formel erst durch eine nicht weiter definierte Neumenfolge, die als Übergangspassage fungiert, erreicht wird. Dazu dienen vor allem einzeln auftretende Intervallsprünge bzw. stufenweise ab- oder aufsteigende Sekundschritte.

<sup>627</sup> J. RAASTED, *Compositional Devices in Byzantine Chant*. *CIMAGL* 59 (1989) 247: „It is a well-known fact that each genre of Byzantine chant makes use of a rather restricted number of musical motifs, formulas and phrases which occur again and again, as centonizations or as variations of some basic models.“

<sup>628</sup> Siehe im Anhang III, Formeltabellen für das Anastasimatarion Chrysaphes ó Néoc, die genaue Auflistung der Gestalt der einzelnen Formeln.

<sup>629</sup> Siehe dazu WELLESZ, *History of Byzantine Music* 325: „Byzantine melodies [...] are built up from a number of melodic formulae which are linked by short transitional passages.“

Um eine solche Formelliste erstellen zu können, müssen künstliche Trennungen in der Melodielinie gemacht werden. Dabei kann es vorkommen, daß manche Formeln häufig an eine zweite bestimmte Neumengruppe gebunden sind. Da diese jedoch nicht zwangsläufig aufeinanderfolgen müssen, sondern auch anders weitergeführt werden können, werden solche Gruppen ebenfalls als eigenständige Formeln klassifiziert. Dazu kommt eine Fülle an Variationen, die, wenn sie von der ursprünglichen Form nur in geringem Maß abweichen, zu der Stammformel hinzugerechnet werden (diese werden in der Tabelle mit einem Asterisk bezeichnet). Weichen die Formeln jedoch von einem Grundmodell signifikant ab und treten sie darüber hinaus in dieser veränderten Form öfter auf, werden sie wiederum als eigene Formeln in die Liste aufgenommen. Daraus ergibt sich auch die unterschiedliche Zahl an Formeln für jeden Echos: Die beiden authentischen Töne weisen jeweils 48 verschiedene Formeln auf, der Plagios Protos hingegen nur 37 und der Plagios Deuterios 44.

Ein weiteres Merkmal des Formelgeflechts besteht darin, daß sich die Formeln zum Ende eines Textabschnittes hin oder vor einer Signatur verfestigen. Am Beginn eines Textteils wird die Formelstruktur dann wieder variabler und spaltet sich mehr und mehr in Variationen schon bekannter oder überhaupt in neue Formeln auf. Auch wenn in der Formelübersicht im Anhang bewußt auf die rhythmischen Zeichen und die großen Hypostasen sowie deren Transkription in das westliche Notensystem verzichtet wird, kann davon ausgegangen werden, daß Formeln mit gleicher Neumenabfolge stets auch durch den gleichen Rhythmus und den gleichen Ausdruck gekennzeichnet sind.

### Echos Protos

	Τὸς ἐσπερινὰς ἠμῶν εὐχὰς, St. anastasimon	Κυκλώσατε, λαοί, Σιών, St. anastasimon	Δεῦτε, λαοί, ὑμνήσωμεν, St. anastasimon	Εὐφράνητε, οὐρανοί, St. anatokikon	Τὸν σαρκὶ ἐκουσίως, St. anatokikon	Τῷ ζωοδόχῳ σου τάφῳ, St. anatokikon	Τὸν τῷ πατρὶ συνάναρχον, St. anatokikon	Τὴν παγκόσμιον δόξαν, Theotokion	Τῷ πάθει σου, Χριστέ, Apostichon	Ἀγαλλιάσθω ἡ κρίσις, St. alphabetikon	Βασιλεὺς ὑπάρχων οὐρανοῦ, St. alphabetikon	Γυναίκες μωροφόροι μύρα, St. alphabetikon	Ἰδοὺ πεπλήρωται ἡ τοῦ Ἡσαίου, Theotokion	Πάσα πνοὴ ἀνεσάτω τὸν Κύριον, Ps. 129,6	Αἰνεῖτε αὐτόν, πάντες οἱ ἄγγελοι, Ps. 121,2	Ὑμνοῦμεν σου, Χριστέ, St. anastasimon	Ὁ σταυρὸν ὑπομείνας, St. anastasimon	Ὁ τὸν Ἄϊδην σκυλεύσας, St. anastasimon	Τὴν θεοσπερτὴ σου, St. anastasimon	Ὅτε προσπλώθης τῷ ἔθλῳ, St. anatokikon	Ὁδυρόμενοι μετὰ σπουδῆς, St. anatokikon	Τὴν τῶν παθῶν θείων, St. anatokikon	Τὸ φιλοτάραχον γένος, St. anatokikon	Διὰ βριόσεως ἐξηγάγε, Makarismos
1	13	12	1*	1	12	22	8*	22	12	37	12	44*	44	8	12	1	1	26	1	1	1			
2	14	3	42	<sup>630</sup>	6	3	6*	22*	42*	3	3	3	3	26	46	31	13	3	46			21		
3	3	13	2	3	13	18	14*	30		24*	13	22*	43	43*	22*	6	26	3	26	13	6	13		
4	38	14	5	10	6	23	28	24	3	10	6*	4*	44	44	16*	7	3	40*	3	37	27	6		
5	10	3	38	3	25*	3	27	13	22*	3	13	5	3	3		6	6*	37	13	28*	10	31		
6	3	10	39*	22	6*	9*	10	16*	28*	34*	6	6*	43	43*		46	10*	3	6	8*	3	29	3	
7	7	3	28*	7	7	7	3		13	41	25	13	44	45		3	7	24*	4*	12	9	26		
6	2*	17	13	14	3	22	22		22*?	35	6*	6	3			13	16*	1*	20	3	26	29	9	

<sup>630</sup> Leere Kästchen bedeuten eine keiner Formel zuordbare Neumenfolge, die als Übergangspassage dient. Die Ziffern stehen allerdings in jedem Echos für unterschiedliche Formeln, d. h. Formel 1 des Echos Protos ist nicht gleich der Formel 1 des Echos Deuterios usw. Einzige Ausnahme ist die Formel 3, die tatsächlich in allen vier Modi die selbe Neumenabfolge aufweist.





Τὰς ἑσπερινὰς ἡμῶν εὐχὰς, St. anastasimon	
Κυκλώσατε, λαοί, Σιών, St. anastasimon	
Δεῦτε, λαοί, ὑμνήσωμεν, St. anastasimon	
Εὐφράνηθητε, οὐρανοί, St. anatolikon	
Τὸν σαρκί ἐκουσίως, St. anatolikon	
Τῷ ζωοδόχῳ σοῦ τάφῳ, St. anatolikon	
Τὸν τῷ πατρὶ συνάναρχον, St. anatolikon	
Τὴν παγκόσμιον δόξαν, Theotokion	4*
Τῷ πάθει σοῦ, Χριστέ, Apostichon	33
Ἄγγελιάσθω ἡ κτίσις, St. alphabetikon	27*
Βασιλεὺς ὑπάρχων οὐρανοῦ, St. alphabetikon	3
Γονάτικες μυροφόροι μύρα, St. alphabetikon	22*
Ἴδου πλήρωται ἡ τοῦ Ἡσαΐου, Theotokion	10*
Πᾶσα πνοὴ αἰνεσάτω τὸν Κύριον, Ps. 129,6	3
Αἰεῖτε αὐτόν, πάντες οἱ ἄγγελοι, Ps. 121,2	28*
Ἵμνοῦμεν σοῦ, Χριστέ, St. anastasimon	16
Ὁ σταυρὸν ὑπομείνας, St. anastasimon	
Ὁ τὸν Ἄδην σκυλεύσας, St. anastasimon	
Τὴν θεοπρεπὴ σου, St. anastasimon	
Ὅτε προσπλώθης τῷ ξύλῳ, St. anatolikon	
Ὀδορομένοι μετὰ σποδοῆς, St. anatolikon	
Τὴν τῶν παθῶν θείαν, St. anatolikon	
Τὸ φιλοτάραχον γένος, St. anatolikon	
Διὰ βρώσεως ἐξήγαγε, Makarismos	

Der Beginn und das Ende der Gesänge sind, wie oben erwähnt, üblicherweise am einheitlichsten gestaltet. Dies trifft auch für das Anastasimatarion zu: Dabei ist die Formel 1 (in insgesamt neun Gesängen) die am häufigsten verwendete Initialformel, die sich, mit ihrem Quintsprung ab- und der Sexte aufwärts, charakteristisch durch den ganzen Echos zieht. Vor allem der Quintsprung wird zu *dem* Merkmal der Gesänge des Echos Protos, da er markant genug ist, um von den Zuhörern erkannt und erinnert zu werden. Darüber hinaus zeigt sich bei der Verwendung der Formel 1, daß auch die Gattungszusammengehörigkeit – zumindest teilweise – eine Rolle spielt: Sie wird in den Stichera anastasima und anatolika als Initialformel verwendet.

Weiters werden die Formeln 8, 12, 13 und 26 am Beginn der Anastasima und Anatolika eingesetzt. Charakteristisch wiederum ist, daß die Formel 12 mit einer Quinte ab- und einer Quinte aufwärts beginnt, also in gewisser Weise eine Variation der Formel 1 darstellt. Darüber hinaus wird auch die Formel 12 am Beginn der Stichera alphabetika sowie der Theotokia eingesetzt und verknüpft so die verschiedenen Gattungen untereinander. Die beiden Letztgenannten verwenden ebenfalls die Formel 22, die durch einen Quintsprung abwärts charakterisiert wird. Die Formel 8 hingegen steht auch am Beginn des Apostichon.

Ein noch einheitlicheres Bild herrscht bei den Schlußformeln vor: Als Gegenstück zur Initialformel 1 ist die Schlußformel 16 anzusehen, die bei insgesamt fünfzehn Gesängen am Ende anzutreffen ist. Eine Variante von 16 stellt die Schlußformel 32 dar, die wie erstere auf einem Terzsprung abwärts endet und bei sechs Gesängen eingesetzt wird. Hierbei läßt sich somit keine Präferenz bestimmter Gattungen für bestimmte Schlußformeln erkennen, vielmehr drücken alle Gesänge ihre Echoszusammengehörigkeit durch einen einheitlichen Schluß aus.

Von diesem Schema weichen lediglich die beiden Psalmverse „Πᾶσα πνοή“ sowie „Αἰεῖτε αὐτόν, πάντες οἱ ἄγγελοι“ ab. Sie gehen sowohl in der Wahl ihrer Initial- (44) und Schlußformel (45) als auch in ihrem Aufbau eigene Wege und unterscheiden sich grundsätzlich von den übrigen Gesängen des Echos (siehe weiter unten).

Der Ambitus im ersten Ton erstreckt sich von d'–d'', in seltenen Fällen auch um eine Sekunde erweitert von c'–e''. Der Anfangston liegt entweder auf a' oder d', die Finalis stets auf a'. Die Länge der einzelnen Gesänge unterscheidet sich stark: Am auffälligsten ist dies wohl bei den beiden Theotokia zu beobachten, die (mit 18 bzw. 27 Zeilen<sup>631</sup>) in allen Echoi zu den längsten Stücken zählen. Die Stichera anastasima hingegen weisen eine Länge zwischen drei und neun Zeilen auf, wobei die Anastasima des Orthros kürzer gehalten sind. Die Stichera anatolika sind mit 9 bis 15 Zeilen etwas länger auskomponiert; ähnlich auch die Alphabetika mit 11 bis 17 Zeilen. Zu den kurzen Kompositionen zählen außerdem das Apostichon (5 Zeilen), die Psalmverse (6 bzw. 4 Zeilen) und der Makarismos (6 Zeilen) am Schluß jedes Echos. Im Verhältnis zu ihrer Länge und Wortanzahl weisen die Gesänge mehr oder weniger Formeln auf. Zumeist kann davon ausgegangen werden, daß auf zwei bis drei Worte eine Formel kommt. In den Theotokia kann dies leicht variieren, da sie die beiden einzigen Stücke sind, die in größerer Zahl melismatische Einschübe aufweisen.

Der Formelaufbau selbst variiert, bis auf die Initial- und Schlußformeln, relativ stark auch innerhalb der gleichen Gattungen. Die ersten drei Stichera anastasima sind unterschiedlicher gestaltet als dies auf den ersten Blick anzunehmen ist. Vor allem das erste, „Τὰς ἑσπερινὰς ἡμῶν εὐχὰς“, bildet eine eigene, geschlossene Einheit. Nummer zwei und drei weisen mehr Ähnlichkeiten auf, wobei „Κυκλώσατε, λαοί“ eine verkürzte Version von „Δεῦτε, λαοί, ὑμνήσωμεν“ darstellt. Ersteres setzt mit den Formeln 13 und 14 ein, vor denen „Δεῦτε λαοί“ noch die Formeln 12 und 3 bringt. In „Κυκλώσατε, λαοί“ wird anschließend der Mittelteil auf zwei Formeln reduziert und endet dann wie „Δεῦτε, λαοί“ auf der Formelabfolge 2\*–11–6\*–16. Noch weniger einheitlich sind die vier Stichera anastasima des Orthros: Während das erste („Ἵμνοῦμεν σοῦ, Χριστέ“) nur über vier Formeln verfügt, ist das vierte („Τὴν θεοπρεπῆ σου συγκατάβασιν“) mit 16 Formeln ungleich länger. Außer den Schlußformeln 16 bzw. 32 finden sich in der Formelabfolge keine Gemeinsamkeiten.

Die vier Stichera anatolika sowohl des Hesperinos als auch des Orthros, sind ebenfalls weniger einheitlich gestaltet als die Anastasima: Zwar sind immer wieder die gleichen Formeln anzutreffen, allerdings werden sie an unterschiedlichen Stellen innerhalb der Gesänge eingesetzt und jeweils anders fortgeführt. Erst am Schluß herrscht wieder ein einheitliches Bild vor. Desgleichen weisen auch die Stichera alphabetika keine größere Geschlossenheit als die beiden vorangegangenen Gattungen auf. Die Gemeinsamkeiten beschränken sich hauptsächlich auf die Initial- und Schlußformeln sowie auf einige wenige Übereinstimmungen innerhalb eines Stückes, wie etwa die Formelabfolge 25\*–6\*–31–13 in „Ἀγαλλιάσθω ἡ κτίσις“ und „Γυναῖκες μυροφόροι μύρα“.

Die beiden Theotokia sind insofern ähnlich gestaltet, als sie Formeln in ihrem Repertoire enthalten, die in keinem anderen Gesang vorkommen<sup>632</sup> (u. a. 47 und 48). Was die Abfolge der einzelnen Neumengruppen betrifft, kann jedoch ebenfalls keine Übereinstimmung festgestellt werden. Die einzige Ausnahme dürften somit nur die beiden Psalmverse darstellen, die (wohl auch aufgrund ihrer Textähnlichkeit) fast völlig ident sind. Dabei ist „Αἰνεῖτε αὐτόν, πάντες οἱ ἄγγελοι“ eine verkürzte Version des „Πᾶσα πνοή“. Beide setzen sich aus Formeln (43, 44 und 45) zusammen, die in den übrigen Gesängen nicht verwendet werden. Der kurze Apostichongesang hat mit den anderen Stücken die Schlußformel 16 gemeinsam, weist ansonsten aber eine willkürliche Abfolge gängiger Formeln auf. Im Gegensatz dazu unterscheidet sich die Melodie des Makarismos völlig von den anderen Gesängen, so daß außer 3 und 9 keine weitere Formel auszumachen ist. Vielmehr besteht der Makarismosvers aus einer nicht weiter zuordbaren Aneinanderreihung von Sekund- und Terzschritten. Der erste Ton vermittelt nun zwar – bedingt durch die Wiederkehr gleicher Formeln – einen Eindruck großer Ähnlichkeit, allerdings sind diese Gemeinsamkeiten bei einem direkten Vergleich nicht so groß, wie man vermuten würde. Einige Teile können bedingt als Wiederholungen bezeichnet werden, jedoch ist die Aneinanderreihung der einzelnen Formeln zu unabhängig, als daß sich ein bestimmtes Schema daraus ableiten ließe.

<sup>631</sup> Die Zeilenzählung richtet sich nach Cod. Suppl. gr. 118.

<sup>632</sup> Zur Eigenständigkeit der Theotokia siehe bes. Kap. 3. 1. 4.

*Echos Deuterios*

Τῷ πρὸ τῶν αἰώνων, St. anastasimon	Χριστὸς ὁ Σωτήρ ἡμῶν, St. anastasimon	Σὺν ἀρχαγγέλοις ὑμνήσομεν, St. anastasimon	Σὲ τὸν σταυρωθέντα καὶ ταφέντα, St. anatolikon	Ἐν τῷ σταυρῷ σου κατήγγησας, St. anatolikon	Ἡνοήγησάν σοι, Κύριε, St. anatolikon	Τὸν σωτήριον ἕμιον ἄδοντες, St. anatolikon	Παρήλθεν ἡ σκιά τοῦ νόμου, Theotokion	Ἡ ἀνάστασίς σου, Χριστέ Σωτήρ, Apostichon	Διά ξύλου, Σῶτερ, κατήγγησας, St. alphabetikon	Ἐν τῷ σταυρῷ, Χριστέ, St. alphabetikon	Ζωοδότα Χριστέ, St. alphabetikon	Ὁ θαύματος καινοῦ, Theotokion	Πᾶσα πνοὴ αἰνεῖσάτω τὸν Κύριον, Ps. 129,6	Αἰνεῖτε αὐτόν, πάντες οἱ ἄγγελοι, Ps. 121,2	Πᾶσα πνοὴ καὶ πᾶσα κτίσις, St. anastasimon	Εἰπάτωσαν Ἰουδαῖοι, St. anastasimon	Χαίρετε, λαοί, καὶ ἀγαλλιᾶσθε, St. anastasimon	Ἄγγελος μὲν τὸ χαίρει, St. anastasimon	Ἐρραναν μύρα μετὰ δακρύων, St. anatolikon	Αἰνεοῦσάν ἔθνη καὶ λαοί, St. anatolikon	Ἔσταυρώθης, ἐτάφης, St. anatolikon	Ὅντως παράνομοι σφραγισάντες, St. anatolikon	Τὴν φωνὴν σοι προσάγομεν, Makarismos
45	1	1	14*	1	1*	15	45*	14	38	43*	38*	23*	25	25	9*	9*	46	3	35*	44	9	46*	39
9	35	1*	9*	2	2	3	5	42	8	9	9	3*	24	24	8	28	9*	9	30*	10	30*	28	39
28	30	28*	28*	1*	5	8	9*	31*	7	3	28*	4*	25	25	7		3	8*	35*	36	28*	28*	
9*		10*	4	3	47	7*	3	3	2	32*	7	3	24*	24	14*	30*	8	7*	30*	8	30*	33	5*
8	14	11*	14*	2	10	29	13	9*	14*	17	48*		9	26	10	44	7*	31*	13*	7	28	7*	
7	10		12	8	43	9	21	27	8	8	7	9*	26		11	47*	28*	10*	7	33	3*	43*	
27*	36	27*	3	7	5	10	3	9*	7	7	10*	41			47*	33	7*	34*	6	7	6	46*	
	6	5*	33	17*	10	11	5	6*	15*	20	30*	30				7	8			36		10	
5			7*	9*	11	7	15*		24*	18	31	3			3	47*		7*		8			
4*		16	34	28	5	47	3		8	9	3	3*			6	12	40	27*		7		40*	
6*			3	40	18	12	13*		7*	8*	9*	8				3	41*	10		37*			
			13	6*	6	3	13		3	7	10*	7*						30*		6		33*	
16			7*			6*	7		42	27*	18*	27*			9	41	27*					33	
			28				12		27*	10	3*	7			6		9*					41	
			1*				3		6*	17	8	12*						28*					
			29				47			7	7	3						3				3	
			4*							48	20*	10						9*				41	
							5			6	12*	8						28*				33*	
							8				7	7						8					
							7				6	9*						7				40*	
							15					32						37					
																		14*					
							23					21						6					28



die Intonationsformel des neanes für den zweiten Ton (h'-a'-g'-a'-h'). Im Theotokion wird diese durch ein *Oligon* und die *Dyo Kentemata* (zu h'-c''-h'-a'-g'-a'-h') erweitert. Strenggenommen könnte diese Neumenfolge auch als eigenständige Formel angesehen werden; allerdings findet sie sich in keinem weiteren Gesang des Echos Deuterios.

Die Schlußformeln hingegen bilden wiederum ein einheitliches Bild. Diesmal ist es die Formel 6, die in insgesamt fünfzehn Stücken Verwendung findet, unabhängig davon, um welche Gattung es sich handelt. Die mit ihr verwandte Formel 16 kommt in zwei der Stichera anastasima des Hesperinos vor. Die Theotokia hingegen weisen beide die Formel 22 auf, die Psalmverse die Formel 26. Lediglich der Makarismosvers geht mit einer Variante der Formel 14 wiederum eigene Wege. Innerhalb des Gerüsts der Initial- und Schlußformeln sind die einzelnen Gesänge (mit Ausnahme der Psalmverse) also erneut äußerst unterschiedlich gestaltet: Weder innerhalb der selben Gattungen noch zwischen den einzelnen Gruppen finden sich signifikante Gemeinsamkeiten.

*Plagios Protos*

Διά του τιμίου σου σταυρού Χριστέ, St. anastasimon	Ὁ πῖν ἀνάστασιν διδούς, St. anastasimon	Μέγα θαύμα ὁ τῶν ἀοράτων κτίστης, St. anastasimon	Ἐσπερινήν προσκύνησιν, St. anatolikon	Τὸν ἀρχηγὸν τῆς σωτηρίας ἡμῶν, St. anatolikon	Οἱ τῆς κουστωδίας ἐνηχοῦντο, St. anatolikon	Κύριε, ὁ τῶν Ἄϊδην σκυλεύσας, St. anatolikon	Ἐν τῇ ἐρυθρᾷ θαλάσῃ, Theotokion	Σὲ τὸν σαρκωθέντα Σωτήρα, Apostichon	Νυγείσης σου τῆς πλευρᾶς, St. alphabetikon	Ξένη σου ἡ σταύρωσις, St. alphabetikon	Ὁ δι' ἡμᾶς σαρκί πάθος, St. alphabetikon	Ναός και πύλη ὑπάρχεις, Theotokion	Πάσα πνοὴ ανεσάτω τὸν Κύριον, Ps. 129,6	Αἰνεῖτε αὐτόν, πάντες οἱ ἄγγελοι, Ps. 121,2	Κύριε, ἐσφραγισμένου τοῦ τάφου, St. anastasimon	Κύριε, τοὺς μοχλοὺς τοὺς αἰωνίους, St. anastasimon	Κύριε, αἱ γυναικες ἔδραμον, St. anastasimon	Κύριε, ὡσπερ ἐξηλήθεις, St. anastasimon	Κύριε, ὁ βασιλεὺς τῶν αἰώνων, St. anatolikon	Κύριε, τὰ ὑπερλάμποντά σου θαύματα, St. anatolikon	Μυροφόροι γυναικες, τὸν τάφον σου, St. anatolikon	Τοῦ θεοδέγμονος τάφου, St. anatolikon	Ὁ ληστής ἐν τῷ σταυρῷ, Makarismos
1	5*	11	7*	5	1*	3	1*	1*	3*	3*	5	36*	11	24	3	3	3	3	3	3	36	5	
	7	1	33	37	33*	5		7*	5	17	15		5	23	5*	5*	5*	5	5	5	2*	1*	
15		7	15	8	7	33	7*	1*	8		3		23	24	7*	7	28*	7*	7*	8	23	15	
13	17		5	24*	3	5*	15	27	27*	3	5*	3	24*	23	8	5	23*	5	27*		8	5	
	26	8	5	5*	9	15	2*	8	7	11	3	5*	5*	25	5*	33	27*	7*	35	15	2*	15	
8	3	16	7	8	2*	5	8	5	5*	2*	8	9	29*	4	3	7	7*			5	7*		
2		3	27	6	12		2*	7	14*	6	17	27*	7		11	5*	16*	5*	8	6	5	8	
7*	5*	37	11	3	3	5	6	10	12	3	5*	10*	25		8	10*	31	10	5	3	7*	9	
	23*	8	8	16*	5	33	3			32*	12	28	4		35*		29*	5*	7	12	35*	3	
4*	5	5*	5*		5*	4	8	15	15*	7	4*	12*				5*	10	33	29*	2*	6	8	
	34	33	17	6	23*		26*	14	5	35*		22			3	7*	11	11	10	7	3	30	
	33	7	15	3	35		17	14*	7*	6		21			7	5*	3*	18*		24*	5*	9	
	6*	8	4		3			4	24	3		3			13	8	27	5*	4	27*	7*	5	
	3	6		31	10		16			5*					8	12*	12*	12		43	5	7*	



Διά τοῦ τιμίου σου σταυροῦ Χριστέ, St. anastasimon	
Ὁ πῖν ἀνάστασιν διδούς, St. anastasimon	
Μέγα θαῦμα ὁ τῶν ἀοράτων κτίστης, St. anastasimon	
Ἐσπερινήν προσκύνησιν, St. anatolikon	
Τὸν ἀρχηγὸν τῆς σωτηρίας ἡμῶν, St. anatolikon	
Οἱ τῆς κουστωδίας ἐνηχοῦντο, St. anatolikon	
Κύριε, ὁ τὸν Ἄϊδην σκυλεύσας, St. anatolikon	
Ἐν τῇ ἐρυθρᾷ θαλάσῃ, Theotokion	
Σὲ τὸν σαρκωθέντα Σωτήρα, Apostichon	
Νυγείσης σου τῆς πλευρᾶς, St. alphabetikon	
Ξένη σου ἡ σταύρωσις, St. alphabetikon	
Ὅ δι' ἡμᾶς σαρκὶ πάθος, St. alphabetikon	
Ναὸς καὶ πύλη βῆταρχεῖς, Theotokion	
Πᾶσα πνοὴ ἀνεσάτω τὸν Κύριον, Ps. 129,6	
Αἰεῖτε αὐτόν, πάντες οἱ ἄγγελοι, Ps. 121,2	
Κύριε, ἐσφραγισμένου τοῦ τάφου, St. anastasimon	
Κύριε, τοὺς μοχλοὺς τοὺς αἰωνίους, St. anastasimon	
Κύριε, αἱ γυναικὲς ἔδρομον, St. anastasimon	
Κύριε, ὥσπερ ἐξήλθες, St. anastasimon	
Κύριε, ὁ βασιλεὺς τῶν αἰώνων, St. anatolikon	
Κύριε, τὰ ὑπερλάμποντά σου θαύματα, St. anatolikon	
Μυροφόροι γυναικὲς, τὸν τάφον σου, St. anatolikon	
Τοῦ θεοδέγμονος τάφου, St. anatolikon	11
Ὁ ληστής ἐν τῷ σταυρῷ, Makarismos	8
	5
	36*
	5
	35
	18
	8*
	9
	5
	6
	3
	4

Die Formeln des Plagios Protos gehören zwar ebenfalls einem eigenständigen Repertoire an, weisen nun allerdings auch Übereinstimmungen mit dem Echos Protos auf. Insgesamt finden sich für beide Töne achtzehn gemeinsam verwendete Formeln<sup>634</sup>: Eine Tatsache, die die engen Verwandtschaftsverhältnisse zwischen den jeweiligen authentischen und plagalen Echoi deutlich macht. Dabei handelt es sich nicht nur um kurze, einfache und daher häufig einsetzbare Formeln, sondern durchaus auch um komplexere Neumenkombinationen. Ein Vergleich der übereinstimmenden Formeln zeigt weiters, daß diese auf der selben Tonhöhe (bzw. in seltenen Fällen auch im Quintabstand dazu) anzutreffen sind, obgleich der Echos Protos auf a', und der Plagios Protos auf d' beginnt. Der Klangeindruck dürfte daher für beide Töne ähnlich gewesen sein, da auf den selben Tonschritten die gleichen Melodieformeln verwendet werden. Trotzdem ist durch die übrigen Formeln die Eigenständigkeit und Differenziertheit der beiden Echoi gewährleistet.

<sup>634</sup> Der Echos Protos umfaßt insgesamt 48, der Plagios Protos 38 Formeln.

Darüber hinaus finden sich in gleicher Weise Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten zwischen Echos Protos und Plagios Protos: Die Länge der Gesänge – und dadurch auch die jeweilige Anzahl der Formeln – richtet sich naturgemäß wieder nach der Textlänge bzw. der Wortanzahl. Auffällig ist jedoch die Tatsache, daß das letzte Sticheron anatolikon vor dem Makarismosvers sowohl im Plagios Protos als auch im Plagios Deuterios (zu letzterem siehe weiter unten) den längsten Gesang darstellt, während sonst lediglich die beiden Theotokia länger ausgearbeitet sind. In den authentischen Echoi ist dies nicht der Fall; hier paßt das abschließende Sticheron anatolikon zu der Länge der übrigen Stichera (im Echos Deuterios ist es auch bereits etwas länger).

Zu den Gemeinsamkeiten zählen wiederum die markanten Intervalle, die der Plagios Protos übernimmt, und zwar hauptsächlich die für den authentischen ersten Ton charakteristischen Quintsprünge. Ansonsten vermittelt der Plagios Protos ein weniger einheitliches Bild in der Verwendung seiner Formeln. Die Initialformeln gehen zwar weiterhin relativ konform (die allen Echoi gemeinsame Formel 3 steht hier am Beginn von insgesamt neun Gesängen), darüber hinaus werden aber auch andere an den Anfang gestellt: viermal die Formeln 1 und 5, jeweils nur ein einziges Mal die Formeln 7, 11, 24 und 36. Die Schlußformeln stellen sich gewohnt einheitlich dar; vorherrschend findet sich die Formel 4 bei zwanzig Gesängen, während nur die beiden Theotokia die Formel 19 am Schluß verwenden.

Auffallend einheitlich sind in ihrem Formelaufbau lediglich die vier Stichera anastasima sowie die ersten drei Stichera anatolika des Orthros. Sie beginnen mit der Kombination 3–5–7, bevor jedes für sich eigenständig weitergeführt wird. Weitere übereinstimmende Passagen treten innerhalb der Gesänge kaum auf und beschränken sich dann auf jeweils nur zwei Formeln.

*Plagios Deuterios*

	Νίκην ἔχων, Χριστέ, St. anastasimon	Σήμερον ὁ Χριστός θάνατον, St. anastasimon	Σέ, Κύριε, τὸν ὄντα, St. anastasimon	Ἐν τῷ σταυρῷ σου, Χριστέ, καυχώμεθα, St. anatolikon	Διὰ παντός εὐλογούντες, St. anatolikon	Δόξα τῇ δυνάμει σου, Κύριε, St. anatolikon	Ἡ ταφή σου, Κύριε, St. anatolikon	Τίς μὴ μακαρίση, Θεοτοκίον	Τὴν ἀνάστασίν σου, Χριστέ, Apostichon	Πύλος συντριψας χάλκας, St. alphabetikon	Ῥεύσας ἡμᾶς τῆς πύλαι, St. alphabetikon	Σταυροφείεις, ὡς ἡβουλίθης, St. alphabetikon	Ὁ ποιητὴς καὶ λυτρωτὴς, Θεοτοκίον	Πᾶσα πνοὴ αἰνεσάτω τὸν Κύριον, Ps. 129,6	Αἰεῖτε αὐτόν, πάντες οἱ ἄγγελοι, Ps. 121,2	Ὁ σταυρός σου, Κύριε, ζωή, St. anastasimon	Ἡ ταφή σου, δέσποτά, St. anastasimon	Σὺν πατρὶ καὶ πνεύματι, St. anastasimon	Τριήμερος ἀνέστης, Χριστέ, St. anastasimon	Κύριε, μέγα καὶ φοβερόν, St. anatolikon	Ὁ παρόνομοι Ἰουδαῖοι, ποῦ εἶσιν, St. anatolikon	Σφραγισθέντος τοῦ μηνύματος, St. anatolikon	Τὸ ζουδοχόν σου μηνύμα, St. anatolikon	Μνήσθητί μου, ὁ Θεός, ὁ Σωτήρ μου, Makarismos
44*	44	37	39*	39	3	5	5	24	27*	20	17*	3	31	31	5	5	5	20*	44	29*	5	5*		
1	4*	1*	5*	25	25*	21	9*	24	8	3	17*	5	10	30*	35	35	35	43	12*	18	1*	39*		
8*	1*	8	33	10*	5	10	8*	23	33	9*	2*	22*	3	29	36	36	36	42		41	5	18*	3	
1	8	5	10	12*	9	6	10	9*	23*	8*	20*	11	29	30*	8	8	8		25	23*	12*			
2	5	20*	6	37*	8	29*	9*	8	18	5	3	20	30	22*	37	37	37	42	11	40*	40	23*		
10	7	14	5	1*2	11*	35	8*		22	12*	38	3	29		34	34	34		34	8	8	5		
	6	25*	10*	10	9*	12	17		11	18*	18	23*	18*		36	36	23*		40*	5	20*	5		
4	5	39*	6	6	7*				20	11	18*	5*	22*		8	8	25	43*	8	10*	3	12		





Νίκην ἔχων, Χριστέ, St. anastasimon		
Σήμερον ὁ Χριστός θάνατον, St. anastasimon		
Σέ, Κύριε, τὸν ὄντα, St. anastasimon		
Ἐν τῷ σταυρῷ σου, Χριστέ, καυχώμεθα, St. anatolikion		
Διὰ παντός εὐλογοῦντες, St. anatolikion		
Δόξα τῇ δυνάμει σου, Κύριε, St. anatolikion		
Ἡ ταφή σου, Κύριε, St. anatolikion		
Τις μὴ μακαρίσῃ, Θεοτοκίον		
Τὴν ἀνάστασίν σου, Χριστέ, Apostichon		
Πύλας συντριψας χαλκᾶς, St. alphabetikon		
Ῥεῖσος ἡμᾶς τῆς πάσαι, St. alphabetikon	19	
Σταυρωθεῖς, ὡς ἠβουλήθης, St. alphabetikon	28	
Ὁ ποιητὴς καὶ λυτρωτὴς, Θεοτοκίον	26	
Πᾶσα πνοὴ αἰνεᾷτω τὸν Κύριον, Ps. 129,6	3	
Αἰνεῖτε αὐτὸν, πάντες οἱ ἄγγελοι, Ps. 121,2	10	
Ὁ σταυρός σου, Κύριε, ζωή, St. anastasimon	5	
Ἡ ταφή σου, δέσποτα, St. anastasimon	11*	
Σὺν πατρὶ καὶ πνεύματι, St. anastasimon	32*	
Τριήμερος ἀνέστης, Χριστέ, St. anastasimon	3	
Κύριε, μέγα καὶ φοβερόν, St. anatolikion	15	
Ὁ παράνομοι Ιουδαῖοι, ποῦ εἰσιν, St. anatolikion	10	
Σφραγισθέντος τοῦ μνημείου, St. anatolikion	10*	
Τὸ ζωοδόχον σου μνημα, St. anatolikion	6	3
Μνησθητί μου, ὁ Θεός, ὁ Σωτήρ μου, Makarismos		

Ein ähnliches Bild wie beim Plagios Protos ergibt sich nun auch beim Plagios Deuterios. Wiederum werden hier Formeln des authentischen Echos übernommen und an den gleichen Tonstufen verwendet. Das Formelrepertoire war somit einerseits eigenständig, andererseits aber auch äußerst variabel einsetzbar. Für den Komponisten selbst ergab sich so eine fast unüberschaubare Fülle an Möglichkeiten, auf die er zurückgreifen konnte. Der Eindruck, daß die Gesänge des Anastasimatarion einander sehr ähneln, jedoch kaum zwei gleich sind (mit Ausnahme der Pasapnoaria), wird somit erhärtet.

Der Plagios Deuterios mit 44 verschiedenen Formeln übernimmt von seinem authentischen Vorbild insgesamt zwölf. Die Übereinstimmungen sind daher etwas weniger markant als im ersten Ton. Zwar bewegt sich die Melodie im Plagios Deuterios wie im authentischen Vorbild zumeist über Sekundschritte stufenweise weiter, jedoch finden sich hier größere Intervallsprünge als im Echos Deuterios (der hauptsächlich Terzen aufweist).

Ein weiteres auffälliges Merkmal im Plagios Deuterios sind die drei Stichera anastasima des Orthros, wovon die ersten zwei („Ὁ σταυρός σου, Κύριε, ζωή“ und „Ἡ ταφή σου, δέσποτα“) völlig ident sind. Das dritte Sticherion anastasimon übernimmt ebenfalls großteils die Formelabfolge der beiden vorangegangenen; lediglich das vierte ist unabhängig gestaltet. Eine solche Übereinstim-

mung innerhalb einer Gattung war bisher in keinem anderen Ton anzutreffen. Im Plagios Deuterios dürfte dies durch den ähnlichen Text der beiden Stichera bedingt sein, die auf den Worten „[...] σὲ τὸν ἀναστάντα, Θεὸν ἡμῶν ὑμνοῦμεν, ἐλέησον ἡμᾶς“ enden. Das Bemerkenswerte daran ist, daß man somit annehmen kann, daß gleicher Text auch gleiche Formeln bedeutet – um dies den Hörern ebenfalls bewußt zu machen, wie beispielsweise bei den Pasapnoaria.

Darüber hinaus ist die Gestaltung des zweiten plagalen Tons, vor allem was die Länge der einzelnen Gesänge betrifft, ähnlich der bereits beschriebenen Echoi. Die Initial- und Schlußformeln sind hier hingegen weniger einheitlich anzutreffen: Am häufigsten tritt die Formel 5 (insgesamt sieben Mal) am Anfang der Gesänge auf sowohl bei den Stichera anastasima als auch den anatolika und den Theotokia. Weiters findet sich dreimal die Formel 44 und zweimal die Formeln 3, 20, 31 und 45, jeweils nur ein einziges Mal die Formeln 17, 24, 27, 29 und 37. Auch die Schlußformeln weisen eine größere Vielfalt als in den anderen Tönen auf: So werden die Formeln 8, 22 und 25 in vier Gesängen eingesetzt, die Formeln 6 und 12 in drei, 16 in zwei und die Formeln 23 und 42 in nur jeweils einem Stück. In den übrigen Echoi waren stets lediglich zwei verschiedene Schlußformeln zu finden, wobei nur die Theotokia eigene Wege gingen, alle anderen Gesänge aber stabil eine einzige Schlußformel verwendeten.

### *Zusammenfassung*

Anhand der oben beschriebenen vier Echoi lassen sich nun folgende Merkmale der Formelgestaltung innerhalb der Gesänge des Anastasimatarion von Chrysaphes ὁ Νέος zusammenfassen: Eine Zusammengehörigkeit bzw. eine Übereinstimmung innerhalb der selben Gesangsgattungen ist nur bedingt erkennbar. Zumeist beschränken sich diese auf die gleichen Initial- und Schlußformeln. Allerdings gestalten sich die Gemeinsamkeiten innerhalb der Stichera anastasima häufig nicht ausgeprägter als im Vergleich mit den Anatolika. Beide Sticheragattungen lassen sich daher zumeist zu einer Gruppe zusammenfassen, wobei Übereinstimmungen, sofern sie anzutreffen sind, innerhalb der jeweiligen Stichera des Hesperinos bzw. des Orthros aufscheinen. Etwas abgegrenzt dazu treten die drei Stichera alphabetika auf, die jedoch nur in einigen wenigen Fällen ein geschlosseneres Bild, als die beiden anderen Sticheragattungen bieten.

Die Theotokia bilden eine eigene unabhängige Gruppe innerhalb der Echoi des Anastasimatarion. Dies ist einerseits dadurch gegeben, daß ihr Text zumeist länger als jener der übrigen Gesänge ist, und sie dadurch auch eine größere Anzahl an Formeln aufweisen, andererseits aber vor allem durch die Verwendung eigener Binnen- und Schlußformeln. Die Initialformeln hingegen sind selten für beide Theotokia gleich. Darüber hinaus verfügen sie über Formeln, die in den anderen Gesängen nicht vorkommen, weshalb sich die Theotokia auch hörbar von den Stichera unterscheiden und abgehoben haben dürften (siehe dazu auch Kap. 3. 1. 4).

Das Apostichon wiederum läßt sich in den meisten Fällen zu den Stichera des Anastasimatarion hinzuzählen sowohl was die Initial- als auch die Schluß- und Binnenformeln betrifft. Weder finden sich hier markantere Übereinstimmungen noch größere Unterschiede. Eine eigenständige Gruppe bilden die beiden Psalmverse. Sie sind die einzigen Gesänge, die in ihrem Aufbau fast völlig ident sind, was auf ihre Textähnlichkeit zurückzuführen ist. Auch sie weisen, wie die Theotokia, ein eigenständiges Formelrepertoire auf, das von den anderen Gesängen nicht übernommen wird.

Eine Ausnahme stellt schließlich der Makarismosvers am Ende jedes Echos' dar: Hier lassen sich nur in den seltensten Fällen Formeln ausmachen – am ehesten noch im Echos Deuterios. Geprägt wird der Makarismos von weitgehend freien Neumenfolgen, die sich nicht in ein einheitliches Schema bringen lassen. Man kann daher davon ausgehen, daß dieser zu einer gänzlich eigenständigen Gattung gehört und sich am Schluß jedes Tones deutlich von den übrigen Gesängen unterscheidet.

Die Dichte des Formelnetzes ist von Gesang zu Gesang unterschiedlich. Reihen sich die Formeln in einigen nahtlos aneinander, treten in anderen wieder größere Lücken dazwischen auf, die

entweder mit sog. Übergangspassagen, also freien Neumenfolgen gefüllt sind, oder aber mit einer kurzen Melodieform, die sich kein zweites Mal innerhalb des Echos findet. Darüber hinaus werden die Formeln stark variiert. Dabei ist hauptsächlich der Beginn unterschiedlich gestaltet, da er sich beispielsweise mit einer vorangegangenen Formel überschneiden kann bzw. die Formel durch eine andere Neumenabfolge erreicht wird. Weiters treten auch Bruchstücke, zumeist die zweite Hälfte einer Formel, auf. Dies ist insofern verwirrend, da dieser abgespaltene Teil von mehreren Formeln stammen kann. Häufig ist erst durch die Tonhöhe, auf der dieses Bruchstück notiert ist, ersichtlich, welcher Formel es zugerechnet werden kann.

Die Unterlegung der einzelnen Wörter durch Formeln gestaltet sich unterschiedlich: Zumeist kann davon ausgegangen werden, daß die Formel mit einem Wortbeginn und -ende zusammenfällt. Dies ist oftmals ein Hinweis auf die Länge und Gestalt einer Formel. Allerdings werden die Formeln, wie bereits oben angedeutet, an ihrem Anfang häufig aufgebrochen, d. h. daß sie mit der vorangegangenen Formel verschmelzen oder sich überlappen; darüber hinaus kann sich vor einer Formel auch eine freie Neumenabfolge befinden. In diesen Fällen entspricht die Länge einer Formel nicht der Länge eines Wortes. Immer wieder ist daher zu beobachten, daß in der Mitte eines Wortes eine neue Formel beginnt. Eine besondere Hervorhebung oder Interpretation des Textes durch bestimmte Formeln ist allerdings nicht zu beobachten. Für häufig wiederkehrende Worte wie „ἀνάστασις“, „Κύριε“, „Αἰδης“, „σαυρός“ u. ä. werden nicht die gleichen Formeln bzw. wird nicht eine ähnliche Melodielinie verwendet. Auch bestimmte Intervallsprünge lassen sich nicht zu konkreten Stellen im Textverlauf in Bezug setzen. Das Text-Melodieverhältnis scheint hierbei nur eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben.

Die Echosverwandtschaften werden ausgeprägt dargestellt: Finden sich zwischen verschiedenen Modi keine gemeinsamen Formeln, so greifen die zusammengehörigen authentischen und plagalen Echospaare sehr wohl auf ein ähnliches Repertoire zurück. Wurden dabei beispielsweise bestimmte Formeln nur in den Theotokia eingesetzt, werden diese auch im plagalen Ton nur in dieser Gattung verwendet. Obwohl beide Modi einen Teil der Formeln gemeinsam verwenden, wird dieser jedoch durch neue Formeln so erweitert, daß trotzdem jeder Ton eine eigene Klanggestalt erhält.

Der Eindruck, den die Gesänge des Anastasimatarion von Chrysaphes ὁ Νέος abschließend bieten, ist einerseits ein einheitlicher, ähnlicher, andererseits aber auch ein sehr individueller. Dies wird vor allem in den Tabellen bei der konsekutiven Auflistung der einzelnen Formeln deutlich. Ähnlich muß es auch den Hörern ergangen sein: Bekanntes wechselt sich mit Neuem ab oder wird in anderen Zusammenhängen gebracht, abgewandelt durch die Vielfalt der musikalischen Kleinformen.

Dem Komponisten standen somit Variations- und Gestaltungsmöglichkeiten zur Verfügung, die man auf den ersten Blick nicht annehmen würde. Gerade in der byzantinischen Musik, die sich im Gegensatz zur westlichen Kompositionsweise hauptsächlich auf die Erweiterung und Ausformung bereits vorhandenen Materials stützt, blieben dem jeweiligen Meloden doch genügend kompositorische Freiräume für die eigene Gestaltungsweise. Dabei stand dem Komponisten überliefertes Material zur Verfügung, das nun neu zusammengesetzt und erweitert werden konnte, indem das Formelrepertoire teilweise übernommen, aber auch gemäß der eigenen Kunstfertigkeit variiert und ausgebaut wurde. Das Ergebnis schließlich brachte etwas dem Hörer Vertrautes und doch Neues, das die Tradition weder verleugnete, noch bei ihr stehenblieb.

### 3. 1. 4 Exkurs: Welche Vorbilder verwendete Chrysaphes ó Νέος für sein Anastasimatarion?

In Kap. 3. 1. 1 ist bereits die historische Entwicklung der Gattung des Anastasimatarion skizziert worden. Im folgenden soll nun, unter Berücksichtigung der Erkenntnisse aus der Formelanalyse des vorangegangenen Kapitels untersucht werden, inwieweit sich Chrysaphes noch bzw. nicht mehr auf ältere Vorläufer des Anastasimatarion stützte und/oder dieses Material erweiterte.

Der erste Vergleich muß zwangsläufig mit der sogenannten „alten“ oder „klassischen Fassung“ des Anastasimatarion beginnen, die Tillyard und Tardo für ihre Transkriptionen heranzogen. Tillyard verwendete für die Stichera anastasima, alphabetika sowie das Theotokion des Orthros (wie oben erwähnt) die Codices Theol. gr. 181 sowie in geringerem Ausmaß die Athener Handschrift EBE 974; den sog. Codex Peribleptos zog er für die Stichera anatolika heran. Alle drei Manuskripte werden von Tillyard ins 13. Jahrhundert datiert<sup>635</sup>.

Tardo hingegen nahm die Handschriften Ambrosianus gr. 44 (A 139 sup.) aus dem Jahr 1342<sup>636</sup> für den Echos Tetartos und die plagalen Echoi, Ambrosianus gr. 733 (S 28 sup.) für die Idiomela des Orthros sowie Neapolitanus gr. 17 aus dem 14. Jhd. (für die ersten drei Echoi) als Basis für seine Transkriptionen der Stichera. Für die übrigen Gesänge wählte Tardo jeweils die Fassung aus verschiedenen Handschriften aus, die ihm am originalsten erschien<sup>637</sup>. Wie zu sehen sein wird, stimmen die Melodien der Auferstehungsgesänge bei Tillyard und Tardo nicht immer überein, da es bereits in diesem Stadium unterschiedliche Traditionsstränge, in der die jeweiligen Schreiber standen, gegeben haben dürfte<sup>638</sup>.

Im Echos Protos weichen bei Tillyard und Tardo hauptsächlich die Stichera anastasima und anatolika, und dabei wiederum vor allem die Schlüsse, voneinander ab. Die Stichera alphabetika hingegen dürften einheitlicher tradiert worden sein, da sie weit weniger Unterschiede aufweisen als die übrigen Stichera. Beim Theotokion des Orthros gehen die Handschriften Tillyards und Tardos streckenweise konform, allerdings immer wieder unterbrochen von Passagen mit unterschiedlicher Melodieentwicklung. Darüber hinaus finden sich in Tardos Manuskripten, die ca. hundert Jahre jünger als der Codex Theol. gr. 181 sind, bereits mehr melismatisch ausgearbeitete Einschübe.

Auffallend ist weiters, daß dort, wo Tillyards und Tardos Handschriften voneinander abweichen, auch bei Chrysaphes eine neue Melodievariante aufscheint. Nur an einigen wenigen Stellen kann eindeutig zurückverfolgt werden, auf welche Version sich Chrysaphes tatsächlich bezogen hat: Zumeist handelt es sich dabei einmal um die Tillyards und einmal um die Tardos, so daß nicht mehr eindeutig festgestellt werden kann, auf welche Fassung Chrysaphes häufiger zurückgegriffen

<sup>635</sup> TILLYARD, *The Hymns of the Octoechos I*, XXIII<sup>f</sup>. sowie II, XIII<sup>f</sup>. Hingegen gibt STRUNK, *Melody Construction* 201, A. 10, für den Codex Peribleptos das Jahr 1447 an, in dem die Handschrift in das Kloster Nea Peribleptos kam.

<sup>636</sup> Siehe RAASTED–PERRIA, *Sticherarium Ambrosianum*.

<sup>637</sup> TARDO, *L'Ottoeco XXVIII*.

<sup>638</sup> Siehe dazu auch TARDO, *L'Ottoeco XXVIII*: „Non farà quindi meraviglia, se qualche inciso da noi riprodotto non corrisponderà perfettamente col codice Vind. 181, pubblicato in fototipia dagli Editori dei Monumenta Musicae Byzantinae (Copenhagen 1935), essendo noto, a confessione degli esimi editori, che nel detto codice si trovano molti sbagli, i quali però facilmente si correggono mediante il confronto con altri mss., come abbiamo constatato nel corso del presente lavoro [...] La sola età di un ms. melurgico non è sempre buon argomento, che depone a favore della genuinità e correttezza del testo melodico, come nel caso del ms. Vind. 181, il quale pur essendo del 1221, tuttavia è inferiore per esattezza grafica e melodica ad altri mss. di epoca posteriore, come p. e. al ms. Ambrosiano 44, che è del 1342.“

haben könnte. Viel mehr scheint sich die chrysaphische Version bereits auf spätere Entwicklungsstufen der Gesänge gestützt zu haben. Im zweiten Schritt schließlich soll daher ein Blick auf jene Fassungen geworfen werden, die in der Zeit zwischen der „klassischen“ und der von Chrysaphes ὁ Νέος im 17. Jahrhundert entstanden sind, welche jener wohl ebenfalls in seine Umarbeitungen und Erweiterungen mit einbezogen hat.

Der folgende Vergleich mit Tillyard und Tardo bezieht sich – stellvertretend für die übrigen Töne – auf die Gesänge des Echos Protos, und zwar jeweils auf ein Sticheron anastasimon, ein Sticheron anatolikon, das Theotokion des Hesperinos<sup>639</sup> sowie auf das Apostichon und ein Sticheron alphabetikon, so daß jede Gattung einmal vertreten ist.

*Sticheron anastasimon*

„Τὰς ἐσπερινὰς ἡμῶν εὐχὰς“

Abb. 1-5

Der Bezug zwischen Chrysaphes und den alten Versionen aus dem 13./14. Jahrhundert<sup>640</sup> wird nur schrittweise und auch nicht an allen Stellen deutlich. Erhalten geblieben ist hier die syllabische Bearbeitung bei Chrysaphes, d. h. das Sticheron wurde von ihm nur unwesentlich stärker melismatisch gedehnt. Die Erweiterung der Melodielinie erfolgt durch einige, zumeist kleine Intervallschritte, seltener durch größere Sprünge.

Der markante Beginn von „Τὰς ἐσπερινὰς“ mit einer Quinte abwärts und – nach der Repetition auf vier *Isa* – einer Sexte mit angeschlossener Sekunde aufwärts, ist bereits eine eigene Ergänzung von Chrysaphes. Grundgerüst dafür war lediglich die erwähnte Repetition, die sich auch in den beiden alten Fassungen, allerdings auf dem Anfangston *a'* findet. Die Thematismoskadenz auf *c''*–*h'*–*a'* (Terz–Sekunde–Sekunde gebildet aus der Tongruppe *Oligon* über *Kentema* worauf ein *Apostrophos* sowie die *Dyo Apostrophoi* folgen) ist ebenfalls nicht in den alten Handschriften anzutreffen. Anders beim nächsten Wort „εὐχὰς“: Hier weist die Melodielinie erstmals Ähnlichkeiten zu Theol. gr. 181 auf; die chrysaphische Version bringt übereinstimmend die Sekundlinie *e'*–*f'*–*g'*–*a'*, die in Tardos Manuskript durch einen Quartsprung zu *e'*–*f'*–*h'*–*g'*–*a'* aufgebrochen wird. Chrysaphes bezog diesen Quartsprung nicht in seine Komposition ein, sondern hielt sich an die schlichtere Aufwärtsbewegung. Die erneut daran anschließende Thematismosformel als Kadenz ist wiederum nur in der chrysaphischen Fassung vertreten.

Ähnlich gestalten sich auch die folgenden Abschnitte des Sticheron: Die Melodielinie *a'*–*h'*–*c''* (bei „πρόσδεξαι“) in den alten Handschriften erweitert Chrysaphes durch einen Quartsprung auf-, eine Quinte ab- und eine weitere Quarte aufwärts (*a'*–*d''*–*g'*–*c''*). Während die Melodie bei Tillyard und Tardo bei „ἄγιε“ stufenweise zu *c''* ansteigt, bringt die neue Fassung eine Auf- und Abwärtsbewegung (*g'*–*f'*–*g'*–*a'*), um daran einen Quartsprung anzuschließen und auf *d'* (die alten Codices auf *g'*) zu enden.

Erst im nächsten Teil („καὶ παράσχου ἡμῖν ἄφεσιν ἁμαρτιῶν“) gleichen sich die Versionen wieder an. Alle drei steigen zu Beginn auf den Tönen *e'*–*f'*–*a'*–(*h'*) an und bringen auf den beiden letzten Worten die gleiche Formel 7<sup>641</sup> (Sekunde auf- sowie eine Terz und zwei weitere Sekunden abwärts). Im Anschluß daran wiederholt Chrysaphes bei „ὄτι μόνος εἶ“ die Formel 6 von „καὶ παράσχου“. In den beiden alten Fassungen findet sich an dieser Stelle keine Wiederholung, sondern lediglich eine stufenweise Aufwärtsbewegung.

Ab „ὁ δεῖξας“ schließlich überwiegen wieder die Ähnlichkeiten, diesmal vor allem mit der bei Tardo angegebenen Melodie, die hier auf *e'*–*f'*–*g'*–*a'* (bei Tillyard auf *g'*–*a'*–*h'*–*c''*) ansteigt. Interessant ist, daß Chrysaphes nicht den kurzen Einschub *a'*–*g'*–*a'*–*g'* übernimmt (wie bei

<sup>639</sup> Die Stichera anastasima für den Orthros sind bei Tillyard und Tardo nicht angegeben; die Stichera anatolika für den Orthros werden lediglich bei Tillyard angeführt.

<sup>640</sup> Die Beispiele finden sich bei TILLYARD, *The Hymns of the Octoechos II*, 87 nur in westlicher Notenschrift, bei TARDO, *L'Ottoeco 5* hingegen sind sie auch mit Neumen versehen, was einen Vergleich wesentlich erleichtert.

<sup>641</sup> Zu den einzelnen Formeln siehe wieder Anhang III.

Tardo), sondern das Schluß-a' repetiert. Bei der Schlußphrase des Sticheron, „ἐν κόσμῳ τὴν ἀνάστασιν“, erweitert Chrysaphes wiederum die Version von Theol. gr. 181 und füllt c'–c'–c'–h'–a'–c'–h'–a' zu c'–c'–c'–**d'**–h'–**c'**–a'–**h'**–c'–a'–a' aus.

*Sticheron anatolikon*

„Εὐφράνθητε οὐρανοί“<sup>642</sup>

Das erste Sticheron anatolikon beginnt wie „Τὰς ἑσπερινὰς ἡμῶν εὐχὰς“ mit den für den Echos Protos markanten Quintsprüngen ab- und aufwärts. War dies beim ersten Sticheron anastasimon noch eine eigene Erweiterung von Chrysaphes, so stützt sich dies nun auf konkrete Vorbilder in der alten Fassung. Tillyards und Tardos Transkriptionen der alten Version beginnen ebenfalls mit den beiden Quintsprüngen a'–d'–a', repetieren aber in weiterer Folge viermal den Ton a', während bei Chrysaphes die Melodie in Sekundschritten bis zu d' ansteigt, um auf der ersten Silbe von „σαλπίατε“ durch eine Quinte abwärts ebenfalls wiederum auf g' zu enden. Die einfache Abfolge auf den folgenden drei Silben g'–a'–g'–(f')–e'–f' wird in der neuen Version abermals erweitert, vorerst durch eine Quarte aufwärts g'–c'', um daran anschließend über h'–a'–g' abzustiegen und ebenfalls auf e'–f' zu enden.

Im nächsten Abschnitt („τὰ θεμέλια“) bewegt sich die Melodie bei Chrysaphes um eine Quarte hinunter, so daß die anfangs gleichlautende Neumenfolge g'–a' über e' zu f'–d' hinabsteigt, worauf bei den Worten „τῆς γῆς“ der Ton d' – wie das a' in der alten Version – dreimal repetiert wird. Anschließend folgt in der chrysaphischen Fassung der nun schon bekannte Quintsprung aufwärts zu a' und eine weiter ausgebaute Melodielinie, als dies in den Handschriften bei Tillyard und Tardo der Fall ist. Bei dem Wort „βοήσατε“ schließt an die Quinte noch eine Quarte aufwärts auf d' an, worauf die Melodie graduell über c'–c'–h'–h'–a'–a' (d. h. die Formel 38) absteigt. Am Beginn von „τὰ ὄρη εὐφροσύνην“ finden sich erneut – in einer Variante der Anfangssequenz des Sticheron – die Quart- bzw. Quintsprünge auf- und abwärts. Diese Linie, bestehend aus a'–d'–g'–d'–h', hat diesmal offensichtlich die alte Version, a'–(h')–c'–d'–h', als Grundlage.

Die Weiterführung („ἰδοὺ γὰρ ὁ Ἐμμανουήλ“) stützt sich zwar einerseits ebenfalls auf die Melodie, wie sie in den alten Codices zu finden ist, nämlich auf a'–h'–c'–a'–a'–(h'–g')–a', wird dann jedoch etwas verändert weitergeführt, so daß sich am Beginn von „τὰς ἀμαρτίας ἡμῶν“ wieder der obligatorische Quintsprung aufwärts, d'–a', findet. Chrysaphes schließt daran eine eigenständige Sequenz an, die erst wieder im nächsten Abschnitt („τῷ σταυρῷ προσήλωσε“) zur alten Fassung zurückkehrt. Auffallend ist, daß der gleichlautende Beginn über e'–f'–(f')–g'–a' in der chrysaphischen Version nicht einer bestimmten Formel zugeordnet werden konnte (siehe die Tabelle zum Echos Protos im vorigen Kapitel). Erst die folgende Ausformung (a'–**h'**–**a'**–g'–**f'**–g'–**a'**–**f'**–e'–d'), die die alte Melodie a'–g'–g'–d'–e' bei Tardo erweitert, entspricht der Formel 13. Die Transkription Tillyards hingegen weist eine leicht veränderte Variante dazu auf. Während die Handschriften aus dem 13./14. Jahrhundert auf der letzten Silbe von „προσήλωσε“ noch ein kurzes Melisma bis zu c' (Tardo) bzw. zu d' (Tillyard) hinunter anschließen, endet hier bereits der Abschnitt bei Chrysaphes. Dadurch, daß diese Erweiterung in die neue Version nicht übernommen wird, verstärkt sich noch der Eindruck der Einfachheit der Melodielinie.

Der Teil „καὶ ζωὴν ὁ διδούς“ weist wieder mehr Ähnlichkeiten zwischen Chrysaphes und den alten Fassungen auf, die jedoch bereits bei Tillyard und Tardo etwas voneinander abweichen. „Θάνατον ἐνέκρωσε“ hingegen stellt sowohl eine Erweiterung als auch eine Reduktion bei Chrysaphes dar: Aus h'–g'–g' (Tardo) und c'–a'–a' (Tillyard) über dem Wort „θάνατον“ wird in der neuen Version „g'–**f'**–**e'**–**d'**–**g'**–**a'**–**h'**–g'“. Chrysaphes baut anschließend die ersten Silben von „ἐνέκρωσε“ länger aus, in den klassischen Versionen ist hingegen auf der letzten Silbe ein Melisma

<sup>642</sup> TILLYARD, The Hymns of the Octoechos I, 3; TARDO, L'Ottoeco 7f.

zu finden. Erst hier treffen die Handschriften bei der Abwärtsbewegung f'–e'–d' wieder zusammen.

Als bekanntes Gliederungsmerkmal steht am Beginn des letzten Abschnitts („τὸν Ἀδάμ ἀναστήσας ὡς φιλάνθρωπος“) in der neuen Version abermals die Quinte aufwärts auf d'–a'. Die drei Silben von „τὸν Ἀδάμ“, denen in den alten Codices lediglich drei Töne gegenübergestellt werden, baut Chrysaphes zu einer längeren, leicht melismatisch ausgeformten Linie (a'–c'–h'–a'–g'–g'–a') aus, die er durch die Thematismoskadenz (c'–h'–a') abschließt. Auf dem Wort „ἀναστήσας“ bringt er nur die viermalige Wiederholung von c', um anschließend auf der Formel 16 auf dem Anfangston a' zu enden. Hier gehen die beiden Fassungen nicht mehr konform, da in den Handschriften des 13./14. Jahrhunderts eine andere Melodie zu finden ist, die darüber hinaus nicht auf a', sondern eine Quinte tiefer auf d' ausklingt.

### *Theotokion*

#### *„Τὴν παγκόσμιον δόξαν“*

Den Beginn des Theotokion bringt Chrysaphes in Anlehnung an die klassische Version, wie sie bei Tillyard und Tardo zu finden ist<sup>643</sup>. Die Initialformel 22 übernimmt die ersten vier Töne a'–a'–h'–c'', bewegt sich dann aber statt einer Terz, eine Quarte hinunter zu g' und führt anschließend statt der schlichten Ursprungsmelodie a'–g'–h'–a' (bei Tillyard a'–g'–a'–g'), die etwas erweiterte Abfolge g'–a'–c''–h'–a'–a' an. Auch der nächste Abschnitt „τὴν ἐξ ἀνθρώπων σπαρείσαν“ wird kaum verändert, die Formel 6 entspricht bis auf geringfügige Abweichungen der alten Melodielinie, wie sie bei Tillyard zu finden ist (aus e'–f'–a'–h'–a'–g'–a'–g' wird e'–f'–a'–h'–a'–g'–a'–a'–a').

Allerdings entfernen sich die Melodien in weiterer Folge wieder etwas von einander. Bei „καὶ τὸν δεσπότην τεκοῦσαν“ – wofür sich in der chrysaphischen Fassung die Formeln 14 und 28 finden – entwickelt sich die alte Melodie oftmals in die entgegengesetzte Richtung. Vor allem der folgende Abschnitt („τὴν ἐπουράνιον πύλην“) wird von Chrysaphes durch einen auf- und absteigenden Quartsprung, a'–d'–a', erweitert und nach einer abwärts gleitenden Sekundlinie von c'' bis g' durch die Thematismoskadenz abgeschlossen. Diese Elemente sind in der ursprünglichen Fassung nicht enthalten. Hier findet sich stattdessen eine in Sekund- und Terzschriften leicht an- und absteigende Melodielinie, die im Gegensatz zur chrysaphischen Version hier ein kurzes Melisma auf der ersten Silbe von „πύλην“ bringt.

Auch der nächste Teil, „ὑμνήσωμεν Μαρίαν τὴν παρθένον“, weist kaum Ähnlichkeiten zwischen alter und neuer Fassung auf. Während sich bei Tardo die Melodie nach einem anfänglichen Quartsprung, der bei Tillyard fehlt, nur in Sekunden auf- und abwärtsbewegt, baut Chrysaphes wiederum mehrere Intervallsprünge ein: Auf der zweiten Silbe von „ὑμνήσωμεν“ eine Quarte abwärts (c''–g') sowie auf „Μαρίαν τὴν“ erneut das Merkmal des Echos Protos, nämlich die Bewegung Quinte abmit anschließender Quarte aufwärts (a'–d'–g') mit daran folgender Thematismosfigur.

Die beiden Versionen gehen im nächsten Abschnitt („τῶν ἀσωμάτων τὸ ἕσμα“) erstmals wieder konform: Hier übernimmt Chrysaphes Neume für Neume die alte Melodielinie, bestehend aus a'–g'–a'–h'–c''–h', worauf als einziger Unterschied die Kadenz auf c'–h'–a' (bzw. a'–g'–a'–g' bei Tillyard), zur Thematismosformel d'–c''–h'–a' erweitert wird. Damit enden vorerst die Gemeinsamkeiten. Im Abschnitt „καὶ τῶν πιστῶν τὸ ἐγκαλλώπισμα“ bringt die chrysaphische Version mit den Formeln 4 und 5 erneut eine eigene Wendung in der Melodielinie.

Der Oktavsprung d'–d'', der am Beginn von „αὕτη γὰρ ἀνεδείχθη οὐρανός“ steht, findet sich in den alten Handschriften nicht, wie auch das Melisma auf der letzten Silbe von „αὕτη“ und „γάρ“ eine spätere Ergänzung darstellt. Überhaupt ist dieser Teil bei Chrysaphes weit virtuoser ausgestaltet als in der klassischen Version. Aus den Tönen d'–h'–c''–h'–a' bei Tardo und a'–e'–f'–d' bei Tillyard wird auf „ἀνεδείχθη“ eine sich auf und ab bewegende Gesangslinie (siehe Formel 15),

<sup>643</sup> TILLYARD, *The Hymns of the Octoechos II*, 111f.; TARDO, *L'Ottoeco* 11f.



die bis zu e' hinaufsteigt und die alte Fassung nur als kaum mehr erkennbares Grundgerüst verwendet. Auf „οὐρανός“ schließlich kommen beide Melodien wieder näher zusammen, obwohl auch auf diesem Wort Chrysaphes mehr Neumen einfügt als ursprünglich vorhanden waren (aus a'-a'-h'-c'-h'-a' bei Tardo bzw. der Repetition a'-a'-a' bei Tillyard wird a'-c'-h'-a'-g'-g'-a' mit anschließender Thematismoskadenz). Durch melismatische Einschübe dieser Art wird aber deutlich, weshalb die Theotokia zumeist zu den längsten und auch am freiesten ausgearbeiteten Gesängen des Anastasimatarion zählen.

Im Abschnitt „καὶ ναὸς τῆς θεότητος αὐτῆ“ hingegen kommt in der alten Version auf der letzten Silbe von „θεότητος“ eine kurze melismatische Umspielung (a'-h'-a'-g' bei Tardo und a'-h'-c'-g' bei Tillyard) vor, die Chrysaphes nicht übernimmt. Als Gemeinsamkeit dient beiden Fassungen die ansteigende Melodielinie bei „τῆς θεό-“ auf g'-a'-h'-c' (Tardo) bzw. a'-h'-a'-c' (Tillyard), die jedoch unterschiedlich erreicht und fortgeführt wird. Auf der letzten Silbe von „αὐτῆ“ bringt Chrysaphes erneut ein Melisma mit anschließender Thematismoskadenz. Auffallend ist, daß diese kurzen Einschübe keiner bekannten Formel zuzuordnen sind, und somit freie Neumenabfolgen als Verzierungen einzelner Silben darstellen.

In weiterer Folge („τὸ μεσότοιχον τῆς ἐχθρῶς καθελοῦσα“) bewegt sich die alte Melodielinie bei Tardo bis hinauf zu f', bei Tillyard bis zu e', was Chrysaphes nicht übernimmt. Er bringt als virtuosos Element bei dem Wort „ἐχθρῶς“ den Quintsprung ab- mit anschließender Oktave aufwärts (a'-d'-d'). Statt der drei Repetitionen am Beginn des folgenden Abschnitts „εἰρήνην ἀντεισῆξε, καὶ τὸ βασιλεῖον ἀνέωξε“, weist die neue Fassung die Formel 8 auf. Diese Wiederholungen werden erneut bei „καὶ τὸ βα-“ aufgegriffen, aber auch hier ersetzt sie Chrysaphes durch die gewundene Linie der Formel 2.

Der weitere Verlauf des Theotokion wird in den Versionen ebenfalls so unterschiedlich gestaltet, daß sich kaum noch Ähnlichkeiten erkennen lassen. Bei „ταύτης οὖν κατέχοντες, τῆς πίστεως τὴν ἄγκυραν“ steigt die Melodielinie bei Tardo erneut bis zu f' an und repetiert vor allem den Ton d'. Bei Chrysaphes hingegen bewegt sich die Linie, wie bei Tillyard, zu d' hinab, gemäß der Formeln 13 und 19, deren besonderes Merkmal Quartsprünge sind. Diese Entwicklung setzt sich auch bei dem folgenden „ὑπέρωμαχον ἔχομεν“ fort: Beide Melodien entwickeln sich völlig unterschiedlich, was noch durch das lange Melisma auf der letzten Silbe von „ἔχομεν“ in der chrysaphischen Version hervorgehoben wird (siehe Formel 47).

Die Ausgestaltung von „τὸν ἐξ αὐτῆς τεχθέντα Κύριον“ wird weiterhin in der alten und neuen Fassung unterschiedlich angelegt: Chrysaphes bringt wiederum als Zitat des Echos Protos die Sprünge a'-d'-g' am Beginn des Wortes „Κύριον“, dessen letzte Silbe er anschließend durch die Formel 33 melismatisch dehnt. Die alten Handschriften hingegen weisen eine einfache, erneut durch Repetitionen gekennzeichnete Fortführung der Melodielinie auf. In dem Abschnitt „θαρσεῖτε τοίνυν, θαρσεῖτε, λαὸς τοῦ Θεοῦ“ setzt Chrysaphes der sich hauptsächlich in Sekunden fortbewegenden alten Melodie eine unabhängige Ausarbeitung entgegen, die vor allem durch die bekannten Quartsprünge a'-d'-a' gekennzeichnet wird.

Zum Abschluß („καὶ γὰρ αὐτὸς πολεμήσει“) hin weisen nun erstmals beide Fassungen Neume für Neume wieder die selbe Melodie auf, nämlich a'-g'-a'-h'-c'-d'-h'-c'-h'-a' bzw. eine Quinte tiefer bei Tillyard (d. h. die Formel 28). Die letzte Phrase „τοὺς ἐχθροὺς ὡς παντοδύναμος“, die bei Chrysaphes, wie bei fast allen Gesängen des Echos Protos durch die Formel 16 gebildet wird, korrespondiert nicht mit der alten Version.

Das Theotokion bietet insofern ein unterschiedliches Bild zu den Stichera anastasima und anatolika, als es eine freiere und auch mehr melismatische Form aufweist. Dies verstärkt den Eindruck, der bereits im vorangegangenen Kapitel bei der Formelanalyse deutlich wurde: Die Theotokia bilden eine eigene, von den übrigen Gesängen relativ unabhängige Gattung<sup>644</sup>, die Chrysaphes

<sup>644</sup> Siehe dazu v. a. die Analyse bei STRUNK, P. Lorenzo Tardo 258–261: „I take as my principal example the Ordinary Dogmatikon of the Protos, Τὴν παγκόσμιον δόξαν, the one melody transcribed by both editors, Tillyard after Athens 974, Father Lorenzo after Milan, Ambrosiana gr. 44 [...] For the first four lines the [...] transcriptions are identical,

eigenständig sowohl durch neue Formeln als auch durch freie Neumenabfolgen so stark erweitert, daß fast von einer Neukomposition gesprochen werden kann (siehe dazu weiter unten)<sup>645</sup>.

*Apostichon*<sup>646</sup>

„Τῷ πάθει σου, Χριστέ“

Die Formel 8 am Beginn des Apostichon entspricht genau der Melodie der alten Fassung bei Tardo. Die folgenden drei Repetitionen auf g' über den ersten drei Silben von „πάθων ἡλευθερώθημεν“ baut Chrysaphes jedoch zu a'-h'-c''-g' aus und setzt dies anschließend, eine Quarte höher, in einer etwas erweiterten Melodie fort. Bei „καὶ τῇ“ treffen beide Versionen wieder auf a' zusammen, indem die alte Fassung einen Quintsprung hinauf macht. Bereits ab „ἀναστάσει σου ἐκ φθοράς“ gehen die alten und neuen Handschriften auseinander. Bei Chrysaphes steigt die Melodie bis d'' hinauf, um sich anschließend in einer Quarte zu a' hinabzubewegen. Bei Tardo reicht die Melodielinie nur bis zu c'' hinauf und trifft schließlich bei „φθοράς“ mit Chrysaphes bei a'-h'-c'' wieder zusammen.

Die Linie a'-g'-a'-g'-a'-g'-f' über „λυτρώθημεν“ wird in der chrysaphischen Fassung so erweitert, daß die Ursprungsmelodie noch erkennbar ist. Damit enden jedoch die Gemeinsamkeiten. Den Schluß des Apostichon arbeitet Chrysaphes, wie schon bei den Stichera und dem Theotokion zu beboachten war, eigenständig aus, indem er nach dem Oktavsprung d'-d'' wiederum die Formel 16 verwendet. Die alte Version hingegen bringt eine einfache Aufwärtsbewegung in Sekundschritten von e' bis zu c'' und endet nach einer Terz abwärts ebenfalls auf a'.

*Sticheron alphabetikon*

„Ἀγαλλιάσθω ἡ κτίσις“<sup>647</sup>

Die Formel 22 am Beginn des ersten Sticheron alphabetikon ist eine freie Erweiterung der alten Version, mit der sie nur die ersten drei repetierten Töne gemeinsam hat. Auch der folgende Abschnitt bei „οὐρανοὶ εὐφραινέσθωσαν“ wird bei Chrysaphes so ausgebaut und verändert, daß die

---

or substantially identical, but with line 5 [d. h. ὑμνήσωμεν Μαρίαν] Ambrosiana gr. 44 strikes out in a path of its own. From this point on, while for the most part in general agreement save for frequent transpositions to the fifth above or below, the versions of the Athens and Milan manuscripts are at times in open contradiction – three lines [d. h. καὶ τῶν πιστῶν, τῆς ἐχθρᾶς, τῆς πίστεως τὴν ἄγκυραν] are totally different, two others [d. h. θαρσεῖτε τοῖνον, τοὺς ἐχθρούς] drastically altered [...] If one accepts the premise that the text-critical value of a source in Middle Byzantine notation is directly proportionate to the fidelity with which it transmits the readings of the Coislin archetype, one will not hesitate to give the preference to the version of the Athens manuscript, although even here the transmission falls short of the ideal. The Milan version includes rather more that is spurious [...] It is noteworthy, however, that the opening and closing sections of the melody are more or less faithfully reproduced in all [...] versions. Where there has been reliance upon memory, as there has been here, the beginning and end of a melody will be remembered longer and more accurately than what lies in between [...] On widening the scope of the inquiry, drawing on a considerable number of additional sources, it becomes evident that the versions of the Athens and Milan manuscripts prefigure the two principal forms of the tradition [...] Characteristic of this form of the tradition [d. h. Athens 974], the more conservative of the two, is its tendency to remain in the lower and middle registers, with occasional cadences on the lower finalis [...] Characteristic of this form of the tradition [d. h. Ambrosiana 44], the less conservative of the two, is its predilection for the upper register [...].“

<sup>645</sup> Vgl. MAKRIS, Die musikalische Tradition des Anastasimatarion 49: „Im Rahmen der Entwicklung des melodischen Materials scheinen die Theotokia am labilsten zu sein [...] In der mittleren Version werden oft bei den Theotokia längere Melismata eingeschoben, besonders auf der letzten Silbe; Chrysaphes übernimmt diese Technik und verwendet sie manchmal bis zur Unkenntlichkeit des Gesanges. Diese Labilität der musikalischen Tradition der Theotokia ist vielleicht auf ihre Position im liturgischen Geschehen zurückzuführen. Sie stehen jedesmal am Schluß einer Hymnengruppe – und damit einer ununterbrochenen Reihe von Gesängen – und bieten daher den Rahmen an, in dem der jeweilige Melograph [...] seine ganze Kunst demonstriert.“

<sup>646</sup> Die Aposticha finden sich nur bei TARDO, L'Ottoeco 13, nicht jedoch bei Tillyard.

<sup>647</sup> TILLYARD, The Hymns of the Octoechos I, 109, TARDO, L'Ottoeco 13ff.

ursprüngliche Melodie kaum noch darunter zu erkennen ist. Dabei arbeitet er vor allem mit dem sekundenweisen Ansteigen und dem Quintsprung abwärts d''–g' auf der ersten Silbe von „εὐφραινέσθωσαν“. Im folgenden gehen alte und neue Fassung getrennte Wege: Bei „χείρας κροτεῖτω τὰ ἔθνη μετ' εὐφροσύνης“, wo sich die neue vor allem durch Quartsprünge aufwärts von der graduell an- und absteigenden alten Melodielinie abhebt.

Ein ähnliches Bild herrscht auch bei dem Vers „Χριστὸς γὰρ ὁ Σωτὴρ ἡμῶν“ vor. In der chrysaphischen Melodielinie werden diese Abschnitte stärker ausgebaut: Die einzige Ähnlichkeit besteht darin, daß sich beide Fassungen bei „ἡμῶν“ abwärts bewegen, wobei die neue auf d', die alte auf c' endet. Bei der Phrase „τῷ σταυρῷ προσήλωσε“ kommt es wieder zu einer Angleichung der beiden Melodien: Auf der ersten Silbe von „προσήλωσε“ weisen beide einen Quartsprung abwärts auf und, obwohl Chrysaphes die Melodielinie wieder um einige Neumen erweitert, münden beide auf dem Ton a'. Der nächste Abschnitt („τὰς ἀμαρτίας ἡμῶν“) ist gleich, was in der chrysaphischen Version einer Variante der Formel 25 entspricht. Allerdings läßt Chrysaphes das Melisma auf der letzten Silbe von „ἡμῶν“ weg.

Die alte und die neue Fassung stimmen noch bis zur Phrase „καὶ τὸν θάνατον“ überein. Im Anschluß daran unterlegt Chrysaphes den drei Silben des Wortes „νεκρώσας“ lediglich die Abfolge g'–h'–c''–a', während in den Transkriptionen Tillyards und Tardos auf der letzten Silbe der – sonst für die neue Version typische – Intervallsprung a'–d' zu finden ist. Auf dem Ton d' im Abschnitt „ζῶην ἡμῖν ἔδωρήσατο“ treffen die Handschriften wieder zusammen. Übereinstimmend wird dieser Ton noch zweimal am Beginn von „πεπτωκότα τὸν Ἀδάμ“ wiederholt. Allerdings steigt die Melodielinie in den alten Handschriften nun bis zu c' ab, bei Chrysaphes im Gegensatz dazu von c' bis zu c'' hinauf, um daran die Thematismoskadenz anzuschließen.

Im folgenden Abschnitt findet sich auf der letzten Silbe von „παγενῆ“ ein kurzes Melisma statt des ursprünglichen Sekundschrilles h'–c''. Den Schluß des ersten Sticheron alphabetikon bildet in gewohnter Weise die Formel 16, die mit der alten Melodiefolge keine Ähnlichkeiten aufweist. Auffallend ist, daß im Gegensatz dazu die klassische Version keine oder höchstens nur entfernt ähnliche Schlußformeln bringt, so daß diese „Vereinheitlichung“ aus einer späteren Entwicklungsstufe stammen dürfte. Sowohl die Pasapnoaria als auch der Makarismosvers werden bei Tillyard und Tardo nicht wiedergegeben, so daß hier ein Vergleich ausbleiben muß.

Abschließend lassen sich nun folgende Punkte zusammenfassen:

Chrysaphes arbeitet, wie an den einzelnen Gesängen zu sehen war, seine eigene Fassung des Anastasimatarion mit folgenden Mitteln aus: In einigen wenigen Fällen übernimmt er die bestehende Melodielinie Neume für Neume (die so einer Formel entspricht), weit häufiger jedoch baut er sie durch den Einschub von Sekundschrillen aus und dehnt dabei die Silben stärker, als dies in der alten Version der Fall ist. Auch diese Erweiterung kann unterschiedlich gestaltet sein, manchmal handelt es sich nur um den Einschub einzelner Neumen, so daß die Basis weitgehend erkennbar bleibt. Die Ausformungen können jedoch auch so eigenständigen Charakter annehmen, daß die ursprüngliche Melodielinie nur noch an einzelnen Punkten oder Eckpfeilern mit der chrysaphischen Fassung zusammentrifft.

Darüber hinaus verwendet Chrysaphes häufig einzelne, echospezifische Charakteristika, wie beispielsweise die Quintsprünge im ersten Ton. Sie finden sich vor allem am Beginn der Gesänge bzw. der einzelnen Textabschnitte und dienen wohl als Erkennungszeichen und Orientierungspunkt für Sänger und Hörer gleichermaßen. Diese Sprünge finden sich nur selten in der klassischen Version, weshalb sie durchaus als eine eigenständige Ergänzung von Chrysaphes anzusehen sind. An vielen Stellen werden die Verfremdungen jedoch so dicht, daß man von einem Vergleich mit den alten Handschriften absehen und dies als Neukomposition bezeichnen muß.

Die chrysaphische Fassung weicht somit wesentlich stärker von ihrem vierhundert Jahre älteren Vorbild ab, als dies etwas bei den Heothina Leon VI. und der Nachkomposition von Ioannes Glykys der Fall ist (siehe Kap. 3. 2. 1). Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, daß zwischen der

in den Codices des 13. und 14. Jahrhunderts enthaltenen Fassung und den Kompositionen von Chrysaphes weitere Zwischenformen bestanden haben dürften, auf die sich Chrysaphes ebenfalls gestützt haben könnte. Versionen, die älter als die chrysaphische, jedoch jünger als jene bei Tillyard und Tardo sind, finden sich beispielsweise in den Athener Codices EBE 929 (aus dem 16. Jahrhundert) und EBE 941 (ca. 17. Jahrhundert)<sup>648</sup>. Ob die Gesänge hier von einem bestimmten Meloden stammen, kann nicht mehr nachvollzogen werden, da sich in keiner der beiden Handschriften ein Hinweis auf einen Komponisten für das Anastasimatarion genannt wird.

Im folgenden Vergleich sollen nun diese beiden Fassungen – wiederum anhand der fünf ausgewählten Gesänge des ersten Tones („Τὰς ἐσπερινὰς ἡμῶν εὐχάς“, „Εὐφράνθητε οὐρανοί“, „Τὴν παγκόσμιον δόξαν“, „Τῷ πάθει σοῦ, Χριστέ“ und „Ἀγαλλιάσθω ἡ κτίσις“) – Chrysaphes' Version gegenübergestellt werden, um herauszufinden, ob sie tatsächlich als Bindeglied zu den Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts in Frage kommen.

„Τὰς ἐσπερινὰς ἡμῶν εὐχάς“ entspricht in EBE 929 (fol. 28r) fast vollständig der bei Tillyard (und etwas weniger der bei Tardo) angeführten Form, weicht also in gleichem Maß wie die alte Version von der chrysaphischen ab (siehe oben). Der ca. hundert Jahre jüngere Codex EBE 941 (fol. 1r) hingegen zeigt ein anderes Bild: Er ist bereits eindeutig einer mittleren oder neuen Fassung zuzuschreiben, die folglich zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert entstanden sein dürfte. Sie entspricht fast durchwegs neumengetreu Chrysaphes' Komposition, wie sie in den Supplementum-Handschriften aufscheint. Sowohl der markante Quintsprung abwärts am Beginn des Sticheron als auch die Gliederung der einzelnen Abschnitte ist in beiden Handschriften gleich.

Den einzigen Unterschied bildet die Phrase „ἄφεισιν ἁμαρτιῶν“, die in EBE 941 eine melodische Variante aufweist: Statt g'-g'-a'-f'-e'-d'-d'-(e') wie bei Chrysaphes, besteht dieser Teil aus der längeren und höher aufsteigenden Tonfolge h'-g'-a'-h'-c''-h'-a'-a'-a'-g'-a', die erst durch eine abschließende Quarte abwärts ebenfalls zu e' zurückkehrt.

Ein ähnliches Bild ergibt sich auch bei „Εὐφράνθητε οὐρανοί“: Wiederum stimmt EBE 929 (fol. 1v) mit der alten Fassung bei Tillyard und Tardo überein. Dabei ist auffällig, daß die Athener Handschrift an mehreren Stellen zwischen Neumen- und Textzeile in roter Tinte eine zweite Neumenzeile aufweist. Diese Variante bringt zumeist eine Version der Melodie, die mit der Fassung bei Tardo übereinstimmt. Offensichtlich wurde solcherart die alte Melodie teilweise noch parallel zur neuen weitertradiert.

Allerdings weist EBE 929 nach dem Teil „τῷ σταυρῷ προσ(ήλωσε)“ Lagenverluste auf: fol. 2r beginnt hier mit dem Ende des dritten Sticheron anatolikon „Τὸν τῷ πατρὶ συνάναρχον“. Es ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß auch die übrigen Abschnitte von „Εὐφράνθητε οὐρανοί“ mit der alten Fassung konform gehen.

EBE 941 (fol. 29r) bringt ebenfalls wieder eine Version, die mit der chrysaphischen Ähnlichkeiten erkennen läßt: Der Beginn mit dem Quintsprung ab- und aufwärts ist beiden Fassungen gemeinsam. Ab „τὰ θεμέλια“ entwickeln sich die beiden Melodien jedoch unterschiedlich weiter. In EBE 941 steigt die Tonfolge bis zu c'' an und endet auf a', während sich Chrysaphes zu d' hinab bewegt. Auf der ersten Silbe von „βοήσατε“ gleicht dies Chrysaphes durch einen Quintsprung aufwärts zu a' aus. Im Abschnitt „βοήσατε τὰ ὄρη“ erweitert Chrysaphes die Melodielinie a'-d''-h'-c''-a'-e'-f'-g'-a'-a' durch die Formeln 38 und 39 zu a'-d''-c''-c''-h'-h'-a'-a'-d''-g'. Er läßt somit die Melodie schrittweise absteigen und fügt am Schluß der Phrase noch zweimal die charakteristischen Quintsprünge auf- und abwärts an.

Auch in weiterer Folge sind die beiden Fassungen unterschiedlich ausgearbeitet. Erst ab „τὰς ἁμαρτίας“ finden die Melodien wieder zusammen und stimmen bis „καὶ ζῆν ὁ διδούς“ überein.

<sup>648</sup> Zusätzlich dazu wurde das Anastasimatarion von Chrysaphes ὁ Νέος auch mit den folgenden Athener Handschriften verglichen: EBE 943 (17. Jhd.?), EBE 944, (17. Jhd.), EBE 2220 (1745), EBE 901 (17. Jhd.), EBE 930 (18. Jhd.), EBE 940 (18. Jhd.), EBE 955 (18. Jhd.), EBE 956 (18. Jhd.), MPT 110 (Ende 18. Jhd.), MPT 111 (1763) und MPT 825 (17. Jhd.); sie alle weisen nur geringfügige Abweichungen zum Anastasimatarion von Chrysaphes, wie es in den Codices des Supplementum graecum enthalten ist, auf.

Der Abschnitt „θάνατον ἐνέκρωσε“ ist unterschiedlich auskomponiert. Auffallend ist anschließend das Melisma bei „τὸν Ἀδάμ“, das in EBE 941 nicht aufscheint und das eine eigene Erweiterung Chrysaphes' darstellt. Die Schlußphrase „ἀναστήσας ὡς φιλόανθρωπος“ ist in beiden Handschriften wiederum übereinstimmend gestaltet.

Der Vergleich von Chrysaphes' „τὴν παγκόσμιον δόξαν“ mit den Versionen in den beiden Athener Handschriften bestätigt die weiter oben geäußerte Feststellung über die Theotokia: Diese Gattung stellt die weitaus traditionsunabhängigste des Anastasimatarion dar. Chrysaphes' Fassung weist mit EBE 929 (fol. 2r)<sup>649</sup> keine und mit EBE 941 (fol. 30v) nur wenige Gemeinsamkeiten auf. Dies ist u. a. dadurch bedingt, daß Chrysaphes' Ausarbeitung die am stärksten melismatische ist. Darüber hinaus geht er in fast allen Abschnitten eigene melodische Wege, die mit den älteren Fassungen keinerlei Ähnlichkeiten mehr enthalten. Einzig mit EBE 941 stimmt Chrysaphes bei den Phrasen „πίστην τὸ ἐγκαλλώπισμα, ταύτην οὖν κατέχοντες“ sowie am Schluß (ab „καὶ γὰρ αὐτὸς πολεμήσει“) überein. Chrysaphes' Theotokion stellt somit tatsächlich eine weitgehende Neukomposition dar, wobei sich im Gegensatz zu den anderen Gesängen auch mit der „mittleren“ Version von EBE 941 kaum Berührungspunkte ergeben.

Die Melodie des Apostichon „τῷ πάθει σοῦ, Χριστέ“ wurde von Chrysaphes ebenfalls weitgehend unabhängig bearbeitet. Wie bereits im Vergleich mit der alten Fassung ersichtlich war, nahm Chrysaphes nur wenige Anregungen früherer Bearbeitungen auf. Dies ist beim Vergleich mit der Handschrift EBE 941 (fol. 31v) ebenfalls zu beobachten, die hier mit der chrysaphischen Version lediglich den Schluß gemeinsam hat. Allerdings stimmt EBE 941 in der ersten Phrase („τῷ πάθει σοῦ, Χριστέ“) mit der Version bei Tardo genau überein; im Anschluß daran entwickelt aber auch sie sich eigenständig weiter. EBE 929 (fol. 3r) weist im Unterschied zu den vorangegangenen Gesängen ebenfalls mehr Unterschiede zur alten Version auf, dürfte sich also hinsichtlich der Aposticha bereits deutlich weiter entwickelt haben. Unter der neuen Melodie ist jedoch weiterhin die alte Version ausschnittsweise notiert, so wie sie bei Tardo zu finden ist.

Das Sticheron alphabetikon „Ἀγαλλιάσθω ἡ κτίσις“ erscheint in seiner Entwicklung ebenfalls unabhängiger als beispielsweise die Stichera anastasima. EBE 929 (fol. 3r) orientiert sich allerdings noch hauptsächlich an der Tradition, wie sie EBE 974 bei Tillyard sowie die von Tardo verwendeten Handschriften aufweisen. Chrysaphes nahm die Änderungen, die in den mittleren Versionen aufscheinen, jedoch kaum auf: Seine Version des Sticheron steht der aus dem 16. Jahrhundert nicht näher als der „klassischen“ Fassung, wie sie bei Tillyard und Tardo zu finden ist.

Aber auch mit EBE 941 (32r) lassen sich bei Chrysaphes nur vereinzelt Übereinstimmungen erkennen, beispielsweise bei „γὰρ ὁ Σωτὴρ ἡμῶν“ und „τὰς ἁμαρτίας ἡμῶν καὶ τὸν θάνατον“ sowie die Schlußsequenz ab „(ἀνα)στήσας ὡς φιλόανθρωπος“. An den übrigen Stellen ist die Melodielinie zu unterschiedlich, als daß die Version aus dem 17. Jahrhundert als Vorbild für Chrysaphes gedient haben könnte.

Somit läßt sich die nach dem Vergleich mit der klassischen oder alten Fassung geäußerte Vermutung bestätigen, daß sich Chrysaphes zwar auf vorangegangene Versionen stützte, diese jedoch eigenständig weiter ausarbeitete und entwickelte. Einige Abschnitte deuten daraufhin, daß Chrysaphes „mittlere“ Fassung gekannt und teilweise auch darauf zurückgegriffen haben dürfte. Die engste Verwandtschaft mit Handschriften des 16./17. Jahrhunderts weist allerdings nur das anfängliche Sticheron anastasimon „Τὰς ἐσπερινὰς ἡμῶν εὐχὰς“ auf.

Daß es bei diesen mittleren Versionen ebenfalls Unterschiede gibt, läßt sich anhand der beiden Athener Handschriften bestätigen. Dabei dürften sich diese auf die verschiedenen Traditionen gestützt haben, die schon bei den von Tillyard und Tardo verwendeten Codices erkennbar waren. Davon ausgehend sind im 16. Jahrhundert noch vermehrt Anklänge an die alten Fassungen zu

<sup>649</sup> EBE 921 stimmt wie in den Gesängen zuvor bemerkt, großteils mit Tillyard und Tardo überein, wobei wieder an jenen Stellen, wo die Melodie abweicht, unter der Neumenzeile die alte Fassung notiert ist.

erkennen<sup>650</sup>. Es ist also anzunehmen, daß vor allem ab dem Beginn des 17. Jahrhunderts eine signifikante Weiterentwicklung und Veränderung des Grundmaterials stattfand<sup>651</sup>, die Chrysaphes ebenfalls in seine Kompositionen (teilweise) einbezog und aufs Neue veränderte.

---

<sup>650</sup> Vgl. MAKRIS, Die musikalische Tradition des Anastasimatarion 72: „Irgendwann im Laufe der erwähnten Zeit [d. h. die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts] begannen neu komponierte Kola und Gruppen von Kola in die Gesänge einzudringen und das alte Material allmählich zu verdrängen; jene davon, die sich durch einen Prozeß der Selektion endlich durchsetzen konnten, formierten sich schon vor 1600 in einer neuen Version, unter geringer Beteiligung von Kola, die der alten melodischen Tradition treu bleiben. Das alte Formel-Repertoire steht in dieser „mittleren“ Version immer noch im Vordergrund, obwohl auch neue Formeln eingeführt werden. Der oligotonische Charakter der Gesänge wird ebenfalls beibehalten [...]“

<sup>651</sup> Siehe ebf. MAKRIS, Die musikalische Tradition des Anastasimatarion 72f.: „Der Grund für den beschriebenen Wandel liegt wahrscheinlich darin, daß das ältere fixierte Material unverbindlich geworden ist, vielleicht wegen des für eine Zeit der Dekadenz durchaus vorstellbaren Mangels an verbreiteten Notationskenntnissen. Die umformende Kraft der mündlichen Überlieferung kam zum Zug. Es ist jedoch nicht auszuschließen, daß die Fixierung der mittleren Version um das Ende des 16. Jh.s mit irgendeinem anonymen Meister in Verbindung steht [...] Die mittlere Version herrschte vermutlich bis zu der Zeit von Chrysaphes in der Tradition. Eine weitere, der mittleren folgende Übergangsversion konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht entdeckt werden. Die chrysaphische Umarbeitung stützt sich auf die neuen melodischen und modalen Gegebenheiten der mittleren Version, die Melodien sind jedoch auf eine freie Weise weiter verändert, unter Verwendung von teils schon bekannten, teils – hauptsächlich bei den Melismata – neuen Formeln. Es ist nicht klar, ob diese Veränderungen nur auf Chrysaphes selbst oder auch auf die Gesangstradition seiner Zeit zurückzuführen sind.“

### 3.3 DIE CHERUBIKA: VORLÄUFER UND LITURGISCHER HINTERGRUND<sup>704</sup>

Das Cherubikon<sup>705</sup>, das auch „Mystischer Hymnus“ genannt wird, zählt zu den liturgischen Gesängen<sup>706</sup>, die durch die Jahrhunderte von einer Vielzahl von Komponisten immer wieder neu vertont wurden<sup>707</sup>, da es sich wegen seines Textes und Themas besonders für die Chormusik eignet. Erstmals wird das Cherubikon von dem Historiker Georgios Kedrenos (11./12. Jahrhundert) erwähnt. Dieser schreibt, daß es ab 573/74, d. h. dem neunten Regierungsjahr Kaiser Iustinos II. (565–578), in der Liturgie gesungen wurde<sup>708</sup>. Dabei berichtet Kedrenos, daß Kaiser Iustinos anordnete, den Cherubimhymnus, wie auch das „Cenae tuae“ (also der Gesang „Τοῦ δεῖπνου σου“, der in der Gründonnerstagsliturgie anstelle des „Οἱ τὰ χερουβίμ“ verwendet wird) in der Liturgie zu singen. Allerdings nennt er weder den Meloden noch den Teil der Liturgie, in den es eingefügt wurde<sup>709</sup>.

Hingegen gibt Eutychios, Patriarch von Konstantinopel (552–565, 577–582), indem er in seinem „Sermo de Paschate et de Sanctissima Eucharistia“<sup>710</sup> die Verehrung der noch nicht konsekrierten Gaben verurteilt, einen Hinweis auf einen Vorläufer des Cherubikon während des „Großen Einzuges“: Da er hier von einem „König der Herrlichkeit“ („Ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης“), statt vom „König des Alls“ („Ὁ βασιλεὺς τῶν ὅλων“) des Cherubikon spricht, dürfte sich seine Kritik nicht auf den Cherubimhymnus bezogen haben, sondern auf einen Psalm, der vor der Einsetzung des Cherubikon an dessen späteren Platz in der Liturgie (d. h. bei der Gabendarbringung) erklang. Dabei dürfte es sich um den Psalm 23 handeln, der in seinem Text die Bezeichnung „König der Herrlichkeit“ insgesamt fünfmal aufweist<sup>711</sup>. Dafür, daß es sich dabei um einen Vorläufer des Cherubikon handelt, spricht auch die Tatsache, daß es üblich war, bei der Gabenprozession vor zum Altar einen Psalm mit Refrain zu singen.

<sup>704</sup> Für eine ausführliche Darstellung des liturgischen Hintergrundes des Cherubikon u. a. N.-M. JAKLITSCH, Die zehn Cheroubika des Chrysaphes o Neos in der Wiener Handschrift suppl. gr. 190. *JÖB* 49 (1999) 205–238.

<sup>705</sup> F. E. BRIGHTMAN–C. E. HAMMOND, *Liturgies Eastern and Western*. Oxford 1965, 377–379: Der Text des Cherubikon lautet: „Οἱ τὰ χερουβίμ μουσικῶς εἰκονίζοντες καὶ τῇ ζωοποιῷ τριάδι τὸν τρισάγιον ἕμνον προσάδοντες πᾶσαν τὴν βιωτικὴν ἀποθώμεθα μέριμνα, ὡς τὸν βασιλέα τῶν ὅλων ὑποδεξόμενοι ταῖς ἀγγελικαῖς ἀοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν, ἀλληλοῦῖα, ἀλληλοῦῖα, ἀλληλοῦῖα.“ „Die wir die Cherubim auf mystische Weise versinnbildlichen und der lebensspendenden Dreifaltigkeit den dreimalheiligen Lobgesang singen, wir wollen nun jede irdische Sorge ablegen, denn wir werden den König des Alls aufnehmen, der von Engelscharen unsichtbar behütet und begleitet wird. Alleluia, alleluia, alleluia.“

<sup>706</sup> Das Cherubikon befindet sich im zweiten Teil der Liturgie, im Opfertagesdienst (nach der Messe der Katechumenen), wo es bei der Gabenprozession zum Altar, vor der Wandlung von Brot und Wein, gesungen wird.

<sup>707</sup> CONOMOS, *The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycle 71*: „The majority of Late Byzantine music scribes devote many folios to it [d. h. the Cherubic hymn], offering a broad range of modal and festal selections.“

<sup>708</sup> Georgios Kedrenos 685.

<sup>709</sup> Da das Cherubikon immer die Darbringung der Gaben begleitet (wo es sich auch noch heute befindet), ist anzunehmen, daß es zum Großen Einzug gesungen wurde.

<sup>710</sup> TAFT, *Great Entrance* 42.

<sup>711</sup> In Psalm 23, Vers 7–10 heißt es: „Ἄρατε πύλας, οἱ ἄρχοντες ὑμῶν, καὶ ἐπάρθητε, πύλαι αἰώνιοι, καὶ εἰσελεύσεται ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης. / τίς ἐστιν οὗτος ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης; κύριος κραταῖος καὶ δυνατός, κύριος δυνατός ἐν πολέμῳ. / ἄρατε πύλας, οἱ ἄρχοντες ὑμῶν, καὶ ἐπάρθητε, πύλαι αἰώνιοι, καὶ εἰσελεύσεται ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης. / τίς ἐστιν οὗτος ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης; κύριος τῶν δυνάμεων, αὐτός ἐστιν ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης.“

Vor der Einsetzung des Cherubikon durch Kaiser Iustinos dürfte dieser Psalm bei der Gabenprozession von den Kantoren gesungen worden sein, wahrscheinlich mit dem Alleluia als responsorischer oder antiphonaler Refrain vom Volk. Das Cherubikon selbst könnte zuerst als Refrain, angehängt an den früheren Alleluia-Refrain, zu dem Psalm dazugekommen und von den Psaltai oder vom Volk gesungen worden sein<sup>712</sup>. Erst nach und nach dürfte das Cherubikon eigenständig geworden sein, um schließlich den Alleluia-Refrain und den Psalm gänzlich zu verdrängen.

Der Gesang des Cherubimhymnus wurde ursprünglich nicht unterbrochen. Als es jedoch im 14. Jahrhundert, bedingt durch eine Ausweitung des liturgischen Ritus, zu einer Unterbrechung des Cherubikon kam, brachte dies einige Textänderungen mit sich: So findet sich in Manuskripten ab ca. dem 15. Jahrhundert statt der Aoristform „ὑποδεξάμενοι“ fast einheitlich das Futurpartizip „ὑποδεξόμενοι“<sup>713</sup>. Das Alleluia wiederum, mit dem der Hymnus beendet wird, ist ein verbreiteter Schluß byzantinischer Troparia. Ursprünglich gab es allerdings nur ein Alleluia und nicht, wie seit dem 15./16. Jahrhundert, die auch heute übliche dreimalige Wiederholung<sup>714</sup>.

Neben dem „Οἱ τὰ χερουβίμ“ werden noch drei weitere Gesänge als Cherubika bezeichnet: „Τοῦ δεῖπνου σου“ für den Gründonnerstag, „Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ“ für die Karsamstagsvigil sowie „Νῦν αἱ δυνάμεις“ für die Präsanctifikaten-Liturgie, d. h. die Liturgie der vorgeweihten Gaben, die während der Fastenzeit mittwochs und freitags gefeiert wird. Der Text vom Karsamstag, der aus der Basileiosliturgie stammt, dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach in seinem Kern der älteste sein. Der Cherubimhymnus des Gründonnerstags findet sich darüber hinaus im gemeinsamen Kommuniongebet von Priester und Diakon in der Chrysostomos-Liturgie<sup>715</sup>.

Von den frühesten Zeiten an dürfte die byzantinische Liturgie eine Form des Einzugs mit den heiligen Gaben in den Altarraum gekannt haben<sup>716</sup>, auch wenn die Zeremonie zu Beginn noch nicht so ausgebaut war, wie man es in späteren Beschreibungen findet<sup>717</sup>. Auch gibt es keinen Hinweis darauf, daß in Byzanz die Gläubigen an der Prozession während der Meßfeier teilnahmen, um die Gaben vor zum Altar zu tragen. Der Große Einzug dürfte sich daher aus einer früheren Gabenübertragung der Diakone entwickelt haben<sup>718</sup>.

Allmählich bekam der einfache Akt, bei dem die Gaben zum Altar vorgetragen wurden, eine verstärkte rituelle und symbolische Bedeutung, bedingt vor allem durch sich entwickelnde theologische Interpretationen sowie durch die Ausweitung der Liturgie an dieser Stelle. Allerdings läßt sich kein genauer Zeitpunkt für diese nicht plötzlich durch ein äußeres Ereignis beeinflusste Entwicklung bestimmen. Als möglicher Datierungsansatz könnte das ausgehende 4. Jahrhundert<sup>719</sup> angenommen werden, da bereits von Theodor von Mopsuestia († 426) eine eingehende Schilderung der Gabenprozession in dessen 15. Katechetischer Homilie vorhanden ist, in der die Pro-

<sup>712</sup> LEEB, Die Gesänge im Gemeindegottesdienst von Jerusalem 119.

<sup>713</sup> Ähnlich verhält es sich auch mit der Variante von „πᾶσαν τὴν / νῦν βιωτικὴν“: Obwohl in älteren Manuskripten sowohl die eine als auch die andere Form anzutreffen ist, kann doch davon ausgegangen werden, daß ab ca. dem 15. Jahrhundert der Gebrauch von „πᾶσαν τὴν βιωτικὴν“ vorherrschte. Siehe D. E. CONOMOS, Trisagia and cheroubika 33f. und TAFT, Great Entrance 56f.

<sup>714</sup> LEVY, Hymn for Thursday 81ff., 88, 163 und TAFT, Great Entrance 57f. Siehe dazu auch Le Typicon de la Grande Eglise II, ed. J. MATEOS. Rom 1963, 96.

<sup>715</sup> K. ONASCH, Einführung in die Konfessionskunde der Orthodoxen Kirchen. Berlin 1962, 115f.; P. SIMIĆ, Ein östlicher cherubischer Hymnus. *BSt* 30 (1969) 118.

<sup>716</sup> Die Prozession der Gaben entstand zuerst aus der rein praktischen Notwendigkeit, daß die Gaben nach vorne gebracht werden mußten. Siehe u. a. *PG* 6, 428, wo der Märtyrer Iustinus (2. Hälfte 2. Jhd.) als einer der frühesten Zeugen diesen Liturgieteil in der „Apologia pro Christianis“ beschreibt.

<sup>717</sup> Siehe etwa Nikolaos Kabasilas: Explication de la Divine Liturgie. *SC* 4 bis. Paris 1967, 162.

<sup>718</sup> TH. F. MATHEWS, The Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy. London 1971, 156f. und TAFT, Great Entrance 11.

<sup>719</sup> MATHEWS, Early Churches 157.



zession tatsächlich schon die Ausmaße eines Großen Einzuges annimmt. Die Zeremonie fand zu diesem Zeitpunkt jedoch noch in absolutem Stillschweigen statt<sup>720</sup>.

Der Gesang des Cherubikon dient den Gläubigen als Vorbereitung auf den folgenden Teil der Liturgie, insbesondere auf das Kommen Christi im eucharistischen Opfer und ist daher nicht nur als einfacher Begleitgesang zur Gabenprozession gedacht. Darüber hinaus weist es auf das Sanctus, den „dreimal heiligen Hymnus“, voraus. Dabei repräsentieren die Christen die Cherubim und deren Dienst, wodurch die areopagitische Anschauung, daß die irdische Liturgie eine Imitation und Reflexion der himmlischen darstellt, hier besonders verdeutlicht wird<sup>721</sup>.

Das Cherubikon ist als Warnung und Aufforderung an die Gläubigen gedacht, sich nicht in irdischen Mühseligkeiten zu verlieren, da das Ziel ein größeres und bedeutenderes ist. Die Teilnehmer des Gottesdienstes sollen gänzlich frei von irdischen Sorgen sein, weil sie den „König des Alls“ empfangen werden. Indem alles Irdische abgelegt wird, sind sie bereit, sich einzig um die Rettung ihrer Seele zu kümmern<sup>722</sup>. Empfangen wird der „König des Alls“ in der Kommunion, womit der Hymnus und die Gabenprozession die zentrale Aufgabe übernehmen, die Gläubigen auf die bevorstehende Kommunion vorzubereiten. Somit beginnt bereits im Großen Einzug der „Empfang“ Christi, obwohl er sich erst in der Wandlung von Brot und Wein und der darauffolgenden Kommunion ganz erfüllen wird<sup>723</sup>.

Die Deutung des Cherubikon geht jedoch über den Aspekt der Vorbereitung der Gläubigen und des Empfangs Christi noch hinaus: In Psalm 23, dem Vorläufer des Cherubimhymnus, wird auf den triumphalen Abstieg Christi nach seinem Tod in die Vorhölle hingewiesen, was wiederum zum Gedanken des Großen Einzuges, wo sich Christus zu seinem Einzug als „König der Herrlichkeit“ in den Tempel vorbereitet, thematisch Bezug nimmt. Der „König des Weltalls“ aus dem Cherubikon ist so gleichzeitig der „König der Herrlichkeit“ des Psalms, der sich vor dem Eintritt in den Altarraum befindet<sup>724</sup>. Das Cherubikon spiegelt daher auch einen österlicher Kontext wider, da die Gläubigen die Leiden Christi und seine Auferstehung erneut vor sich sehen. Diese Interpretation scheint in byzantinischen Quellen erstmals bei Patriarch Germanos (†733) auf<sup>725</sup>.

<sup>720</sup> Siehe die Schilderung in *Les Homélie Catéchétiques de Théodore de Mopsueste*, edd. R. TONNEAU–R. DEVREESSE. Rom 1949, 503–509. Für weitere Beschreibungen der Gabenprozession siehe auch: Georgios Pachymeres, Kommentar zu Pseudo-Dionysios *De caelesti hierarchia*. *PG* 3, 437; Maximus der Bekenner, *Mystagogia*. *PG* 91, 693; *Chronicon Paschale I*, ed. L. DINDORF. Bonn 1832, 705f.; St. Germanos of Constantinople. *On the Divine Liturgy*, ed. P. MEYENDORFF. New York 1984, 86 sowie Kabasilas, *Explication* 162.

<sup>721</sup> ONASCH, *Konfessionskunde* 116.

<sup>722</sup> Der Text des Cherubikon drückt daher in verkürzter Form die Lehre Christi nach Lukas 21, 34 aus.

<sup>723</sup> Siehe u. a. Theodor von Andida, *Commentatio Liturgica*. *PG* 140, 441; Ioannes Chrysostomos, 14. Homilie: In *Epistulam ad Philippenses*. *PG* 62, 105.

<sup>724</sup> LEEB, *Gesänge von Jerusalem* 121.

<sup>725</sup> Germanos von Konstantinopel 86. Ähnlich kommt diese Deutung auch bei Kabasilas, *Explication* 162ff. vor.

### 3. 3. 1 *Cherubika und ihre Komponisten: Vergleich untereinander und mit älteren Vorgängern*

Insgesamt 48 verschiedene Fassungen des „Οἱ τὰ χερουβίμ“ sind in nur zwei der Codices aus dem 18. Jahrhundert, nämlich Suppl. gr. 130 und 190 enthalten, die auch einige Übereinstimmungen aufweisen. Zweimal findet sich darüber hinaus das Cherubikon für die Karsamstagvigil („Σιγησάτω πᾶσα σάρξ“) und einmal das Cherubikon für den Gründonnerstag („Τοῦ δείπνου σου“).

Die meisten Vertonungen (insgesamt elf) stammen von Chrysaphes ὁ Νέος, gefolgt von Antonios Hiereus (acht) und Balasios (sieben) sowie Germanos Neon Patron (sechs), Petros Bereketes (vier), Ioakeim Bizyes (drei) und Theophanes Karykes (zwei). Von den übrigen Meloden, Ioannes Glykys, Damianos von Vatopedi, Kallistos Hieromonachos, Klemens Hieromonachos (von Lesbos), Paulos Hiereus, Serapheim Hieromonachos, Athanasios Patriarches (von Adrianopel) und Anastasios Rhapsaniotes gibt es jeweils nur eine Fassung. Suppl. gr. 130, der auch nach Folien umfangreichere Codex, weist die größte Auswahl an Cherubika auf.

Die Anordnung in den beiden Handschriften sieht folgendermaßen aus: Suppl. gr. 130 enthält insgesamt drei Abschnitte mit Cherubika – und somit auch die größere Anzahl als in Suppl. gr. 190 – wobei sich der erste nach den Trishagia und den Koinonika (p. 311–p. 325) und der zweite nach dem Amomos (p. 441–p. 485) befindet. Hier folgt außerdem direkt auf einige Cherubika das „Αἰνεῖτε τὸν Κύριον“, das in Suppl. gr. 190 in einem separaten Teil an die Cherubika anschließt. Der dritte Abschnitt (p. 674–p. 697) mit der Überschrift „Χερουβικὰ σύντρομα“ schließlich ist im zweiten Teil des Codex von der Hand des zweiten Schreibers enthalten. Unabhängig davon befindet sich auf p. 626 ein Cherubikon von Damianos von Vatopedi.

#### 1. *Abschnitt*

##### *Echos Protos*

Chrysaphes ὁ Νέος (p. 311)

##### *Echos Tetartos*

Chrysaphes ὁ Νέος (p. 313)

##### *Plagios Protos*

Paulos Hiereus (p. 316)

Chrysaphes ὁ Νέος (p. 318)

##### *Echos Barys*

Chrysaphes ὁ Νέος (p. 320)

##### *Plagios Tetartos*

Chrysaphes ὁ Νέος (p. 323)

Der erste Abschnitt gestaltet sich bis auf eine Ausnahme ausschließlich aus Cherubika von Chrysaphes ὁ Νέος. Allerdings sind sie nicht wie in Suppl. gr. 190 (siehe unten) vollständig für alle

Echoi angeführt, sondern nur für den authentischen und plagalen Protos und Tetartos sowie den Echos Barys (der wiederum in Suppl. gr. 190 fehlt).

## 2. Abschnitt

### *Echos Deuterios*

Chrysaphes ὁ Νέος (p. 441)

### *Plagios Deuterios*

Chrysaphes ὁ Νέος (p. 448)

### *Echos Protos*

Chrysaphes ὁ Νέος (p. 453)

Kallistos Hieromonachos (p. 457: ohne anschließendes Koinonikon)

Balasios (p. 458)

Germanos Neon Patron (p. 461)<sup>726</sup> (ab hier ohne anschließendes Koinonikon)

Germanos Neon Patron (p. 463)

Balasios (p. 466)

### *Echos Tritos*

Chrysaphes ὁ Νέος (470v)

### *Echos Tetartos*

Germanos Neon Patron (473r)

### *Plagios Protos*

Germanos Neon Patron (p. 476)

Theophanes Karykes (p. 478)

Klemens Hieromonachos von Lesbos (p. 481)

### *Plagios Tetartos*

Germanos Neon Patron (p. 483)

Im Unterschied zum ersten Abschnitt ist der zweite weitaus umfangreicher gestaltet, wobei jedoch keine oktoechale Reihung zu erkennen ist<sup>727</sup>. So beginnt dieser Teil mit dem authentischen und plagalen Deuterios (beide Cherubika wiederum von Chrysaphes ὁ Νέος), um daran mit dem Echos Protos anzuschließen. Fortgesetzt wird dies durch den Echos Tritos und Echos Tetartos (der Echos Deuterios wird nicht noch einmal gebracht), worauf nur der Plagios Protos und der Plagios Tetartos anschließen.

<sup>726</sup> Ab hier folgen keine Koinonika auf die Cherubika.

<sup>727</sup> Siehe dazu CONOMOS, *The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycle 71*: „Unlike the Asmatika, most of the new books do not follow any consistent plan – neither the oktoechal scheme nor the calendar arrangement.“

*3. Abschnitt**Echos Protos*

Antonios Hiererus (p. 674)

*Echos Deuterios*

Antonios Hiererus (p. 674)

*Echos Tritos*

Antonios Hiererus (p. 675)

*Echos Tetartos*

Antonios Hiererus (p. 676)

*Plagios Protos*

Antonios Hiererus (p. 677)

*Plagios Deuterios*

Antonios Hiererus (p. 678)

*Echos Barys*

Antonios Hiererus (p. 678)

*Plagios Tetartos*

Antonios Hiererus (p. 679)

*Echos Protos*

Petros Bereketes (p. 680)

*Echos Deuterios*

Petros Bereketes (p. 681)

*Echos Tritos*

Balasios (p. 682)

*Plagios Protos*

Athanasios Patriarches von Adrianopel (p. 684)

Ioakeim Bizyes (p. 685)

*Plagios Deuterios*

Ioakeim Bizyes (p. 686)

*Echos Barys*

Ioakeim Bizyes (p. 687)

*Echos Deuterios*

Balasios (p. 690)

*Echos Tritos*

Balasios (p. 692)

*Plagios Deuterios*

Balasios (p. 694)

*Echos Barys*

Anastasios Rhapsaniotes (p. 696)

*Plagios Deuterios*

Petros Bereketes (p. 697)

Zu Beginn weist der dritte Abschnitt eine oktoechale Gliederung auf: Die Cherubika von Antonios Hiereus werden vollständig für alle acht Echoi gebracht. Daran schließen die ersten drei authentischen Modi von Balasios an, allerdings fehlt bereits wieder der Echos Tetartos, wie auch – nach dem Plagios Protos, Plagios Deuterios und Echos Barys von Ioakeim Bizyes – der Plagios Tetartos. In völlig freier Aneinanderreihung folgen nun erneut der Echos Deuterios und Echos Tritos sowie der Plagios Deuterios, der Echos Barys und nochmals der Plagios Deuterios.

In Suppl. gr. 190 befinden sich die Cherubika ebenfalls nach den Trishagia, worauf in einem eigenen Abschnitt die Koinonika folgen. Die Cherubika sind nicht nach Komponisten, sondern analog zu den acht Echoi angeordnet<sup>728</sup>, wobei sich auf den fol. 43r bis 81r jeweils vierzehn Fassungen für die authentischen und vierzehn für die plagalen Modi finden. Im Gegensatz zu Suppl. gr. 130 wirkt der Abschnitt hier stärker durchgegliedert und überschaubarer.

*Echos Protos*

Chrysaphes ὁ Νέος (43r)  
 Germanos Neon Patron (44v)  
 Chrysaphes ὁ Νέος (46r)  
 Paulos Hiereus (47v)  
 Balasios (48v)

*Echos Deuterios*

Chrysaphes ὁ Νέος (50v)  
 Balasios (52v)  
 Chrysaphes ὁ Νέος (54r)

*Echos Tritos*

Chrysaphes ὁ Νέος (55r)  
 Balasios (56v)  
 Chrysaphes ὁ Νέος (58r)

---

<sup>728</sup> Für eine Gliederung nach Komponisten siehe Anhang II.

*Echos Tetartos*

Chrysaphes ó Néoc (59r)  
 Balasios (60v)  
 Damianos von Vatopedi (62r)

*Plagios Protos*

Chrysaphes ó Néoc (63v)  
 Theophanes Karykes (64v)  
 Ioakeim Bizyes (65v)  
 Germanos Neon Patron (66v)  
 Serapheim Hieromonachos (68v)

*Plagios Deuterios*

Chrysaphes ó Néoc (69v)  
 Ioakeim Bizyes (71v)  
 Balasios (72r)  
 Ioannes Glykys (74r)

*Echos Barys*

Petros Bereketes (75r)  
 Ioakeim Bizyes (76v)

*Plagios Tetartos*

Chrysaphes ó Néoc (77v)  
 Balasios (79r)  
 Antonios Hiereus (80v)

Mag die Anordnung der Komponisten auf den ersten Blick willkürlich erscheinen, läßt sich doch ein Schema erkennen: Von Chrysaphes ó Néoc stammen insgesamt zehn Kompositionen für alle Echoi außer dem Echos Barys (je zwei für Echos Protos, Echos Deuterios, Echos Tritos sowie je eines für Echos Tetartos, Plagios Protos, Plagios Deuterios und Plagios Tetartos), die stets am Beginn jedes Echos anzutreffen sind. In Echos Deuterios, Echos Tritos und Echos Tetartos rahmen darüber hinaus jeweils zwei Cherubika von Chrysaphes eines von Balasios ein. Die meisten Vertonungen finden sich für den authentischen und plagalen Echos Protos, für die übrigen Modi zumeist drei bzw. vier Cherubika, für den Echos Barys nur zwei.

Von Germanos Neon Patron sind lediglich zwei für den authentischen und plagalen Echos Protos enthalten, die übrigen vier Cherubika finden sich nur in Suppl. gr. 130. Von Balasios wiederum ist jeweils ein Cherubikon für die authentischen Echoi sowie für den Plagios Deuterios und Plagios Tetartos in Suppl. gr. 190 zu finden, von Ioakeim Bizyes je eines für den Plagios Protos, Plagios Deuterios und Echos Barys (übereinstimmend mit Suppl. gr. 130) und von den übrigen Meloden jeweils eines<sup>729</sup>.

<sup>729</sup> Siehe dazu auch CHATZEGIAKUMES, *Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας* 84, 88, 94, 97, 102, 113, 128, 130, 133f., 143, wo sich für die Codices aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (vor allem Anthologien der Papadike) ähnliche Aufstellungen finden. Zumeist enthalten die Handschriften eine Fülle an Cherubika verschiedenster Komponisten, hauptsächlich jedoch von Chrysaphes ó Néoc, Germanos Neon Patron, Petros Bereketes und Balasios. Cherubika älterer Meloden sind ebenfalls nur spärlich vertreten, hauptsächlich von Manuel Chrysaphes und Ioannes Glykys.

*Die Komponisten*

Bei den Meloden handelt es sich – mit Ausnahme von Ioannes Glykys – ausschließlich um Persönlichkeiten des 17. und 18. Jahrhunderts. Cherubika früherer Komponisten finden sich in Suppl. gr. 130 und 190 nicht<sup>730</sup>. Auf die Meloden, die bereits in Kap. 2 bzw. was Glykys betrifft in Kap. 3. 2 ausführlich besprochen wurden, wird hier nicht mehr eingegangen. Stattdessen soll in einem kurzen Abschnitt auf die übrigen Komponisten, deren Cherubika in den beiden Codices enthalten sind, eingegangen werden. Zumeist handelt es sich dabei um weniger bekannte Meloden, von denen kaum Details zu Leben und Werk überliefert sind<sup>731</sup>.

*Klemens Hieromonachos von Lesbos (um 1600)*

Klemens Hieromonachos stammte aus Lesbos, wirkte dort im Kloster Leimonos ungefähr zwischen 1580 und 1630 und dürfte sich am Berg Athos aufgehalten haben. Zu seinem Œuvre zählen neben Cherubika auch Alleluaria, Theotokia, Koinonika und Pasapnoaria des Orthros. Einige seiner Werke wurden von Chrysanthos von Madytos in das reformierte System übertragen<sup>732</sup>. Darüber hinaus war Klemens Hieromonachos als Schreiber tätig; so findet sich ein Autograph aus dem Kloster Leimonos (Nr. 288), das ein Anastasimatarion von Manuel Chrysaphes enthält, welches – um das Jahr 1600 entstanden – möglicherweise Klemens' älteste Handschrift darstellt. Bis jetzt sind nur zwei weitere Autographen bekannt (Kloster Leimonos Nr. 212, das Theotokia von ihm selbst enthält sowie die Athener Handschrift EBE 2796, ein Oikoimatarion von Ioannes Kladas)<sup>733</sup>.

Chatzeziakumes nimmt an, daß Klemens Hieromonachos' Tätigkeit als Schreiber reicher war als es die drei Autographen belegen. Allerdings blieb dies bis heute unerforscht. Auf Klemens als Meloden trifft man hingegen häufig in Handschriften des 17. und 18. Jahrhunderts<sup>734</sup>. Außer Cherubika sind in Suppl. gr. 130 und 150 noch Pasapnoaria von ihm enthalten.

*Paulos Hiereus (um 1700)*

Zu Paulos Hiereus sind nur wenige Details überliefert. Er stammte aus Skopelos und der Höhepunkt seines Wirkens wird ca. um das Jahr 1700 angenommen. Drei Autographen aus den Jahren 1692 bis 1699 sind erhalten (die Athener Codices EBE 902 und EBE 900, die zwei Bände einer Anthologie der Papadike darstellen, weiters ein Sticherarion-Triodion-Pentekostarion aus dem Kloster Chilandar Nr. 47 sowie ein Anastasimatarion von Chrysaphes ó Néoc aus dem Kloster Hagia auf Andros Nr. 41). Im Supplementum graecum finden sich außer dem Cherubikon keine weiteren Kompositionen von Paulos Hiereus, wie auch Chatzeziakumes darüber hinaus keine Gesänge für ihn anführt<sup>735</sup>.

*Kallistos Hieromonachos (um 1700?)*

Zu Kallistos Hieromonachos sind keine gesicherten Daten überliefert. Er dürfte um das Jahr 1700 gewirkt haben, ohne daß nähere Angaben zu Orten vorliegen. In den Handschriften bei Chatzeziakumes werden neben Cherubika auch Koinonika für Kallistos Hieromonachos angeben<sup>736</sup>.

<sup>730</sup> Zum Vergleich siehe etwa den Wiener Codex Phil. gr. 194 (15. Jhd.), der auf den folia 129v bis 158r Cherubika von Ioannes Damaskenos, Manuel Agallianos (14. Jhd.), Xenos Korones (14. Jhd.), Markos Hieromonachos (1. Hälfte 15. Jhd.) und – als einzige Übereinstimmung mit Suppl. gr. 130 und 190 – Ioannes Glykys enthält.

<sup>731</sup> Siehe zu den Komponisten auch die Überblickstabelle in Kap. 2.

<sup>732</sup> CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 313f.

<sup>733</sup> CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 45ff.

<sup>734</sup> CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 46f.

<sup>735</sup> CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 363f.

<sup>736</sup> CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 306f.

*Athanasios Patriarches von Adrianopel (Ende 16./Anfang 17. Jahrhundert)*

Athanasios wurde Ende des 16. Jahrhunderts auf Kreta geboren und soll ein Schüler von Balasios gewesen sein<sup>737</sup>. Bis 1692 war er als Metropolit von Tyrnovo und bis 1709 als Metropolit von Adrianopel tätig, bevor er in diesem Jahr als Athanasios V. Patriarch von Konstantinopel wurde, was er bis 1711 blieb. Neben Griechisch soll er auch Latein und Arabisch beherrscht haben. Als Werke sind u. a. kalophonische Heirmoi, Koinonika und Cherubika überliefert, wovon Churmuzios Chartophylax einige Gesänge in das neue System transkribierte<sup>738</sup>. In den Supplementa sind Cherubika und Koinonika von Athanasios zu finden.

*Ioakeim Bizyes († August 1720)*

Über Ioakeim ist lediglich bekannt, daß er Metropolit von Bizyes war und 1772 starb. Nach Papadopulos soll er ein Schüler von Balasios gewesen sein<sup>739</sup>. Neben den Cherubika sind auch Koinonika von Ioakeim Bizyes überliefert<sup>740</sup>.

*Antonios Hiereus (Ende 17.–Anf. 18. Jhd.)*

Auch zu Antonios Hiereus sind nur spärliche Angaben vorhanden. Aus den Jahren 1675 bis 1724/28 sind insgesamt acht Handschriften von Antonios Hiereus bekannt, u. a. aus dem Athoskloster Iberon. Darüber hinaus verfaßte er eigene Kekragaria, Koinonika, Pasapnoaria des Orthros sowie Cherubika<sup>741</sup>. Im Supplementum graecum sind nur seine Cherubika und Koinonika enthalten.

*Damianos von Vatopedi (Ende 17.–Anfang 18. Jhd.)*

Damianos, Mönch des Athosklosters Vatopedi, gilt als ausgezeichnete Lehrer von Schülern wie Panagiotos Chalatzoglu oder Petros Bereketes. Der Höhepunkt seines Wirkens wird um das Jahr 1740 angesetzt<sup>742</sup>. Zwei Autographe von 1679 und 1680 sind bekannt (aus dem Kloster Vatopedi Nr. 1473 und aus dem Großen Laura Kloster Nr. E. 16). Damianos verfaßte vor allem kalophonische Heirmoi, Koinonika, Pasapnoaria des Orthros sowie Cherubika. Einige Gesänge wurden wiederum von Churmuzios Chartophylax in das neue System übertragen<sup>743</sup>.

*Serapheim Hieromonachos (2. Hälfte 17. Jhd.)*

Serapheim wirkte als Mönch des Klosters Leimonos auf Lesbos. Zum Unterschied zu den anderen Meloden ist er nicht nur als Schreiber musikliturgischer, sondern auch theologischer Codices (etwa eines Psalters) bekannt, die aus den Jahren 1667 bis 1703 datieren<sup>744</sup>. Zu den Musikhandschriften zählen u. a. ein Sticherarion-Anastasimatarion-Heirmologion von Chrysaphes ó Néoc aus dem Kloster Leimonos Nr. 239 von 1672/73, das Serapheim in Konstantinopel von

<sup>737</sup> PAPADOPULOS, Συμβολαί 304.

<sup>738</sup> CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 264.

<sup>739</sup> PAPADOPULOS, Συμβολαί 306.

<sup>740</sup> CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 302.

<sup>741</sup> CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 266f.

<sup>742</sup> PAPADOPULOS, Συμβολαί 310.

<sup>743</sup> CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 288.

<sup>744</sup> CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 383.



einem Autograph Chrysaphes' abschrieb<sup>745</sup>. Darüber hinaus verfaßte er Doxastika und Kratemata. Im Gegensatz zum Supplementum graecum führt Chatzeziakumes keine Cherubika an.

*Anastasios Rhapsaniotes (2. Hälfte 18. Jhd.)*

Zu Anastasios Rhapsaniotes fehlen außer der ungefähren Zeitangabe, die ihn ins 18. Jahrhundert rückt, sämtliche Details. Chatzeziakumes führt an, daß er Doxologien, kalophonische Heirmoi, Poyeleoi und den Akathistos Hymnos vertonte<sup>746</sup>. Suppl. gr. 130 ist die einzige Handschrift des Supplementum graecum, in der Werke von Anastasios Rhapsaniotes enthalten sind. Dazu zählen neben den Cherubika auch Doxologien, Gesänge aus der Präsanctifikaten-Liturgie und den Großkompleten sowie verschiedene Heirmoi.

In den Asmatika aus dem 13. Jahrhundert (etwa in Codex Laura Γ. 3 oder in Vaticanus gr. 1606)<sup>747</sup> gibt es, im Unterschied zu späteren Cherubika, die eine Fülle an Melodien aufweisen, nur eine Fassung für den Hymnus<sup>748</sup>. In Handschriften aus dem 14. und 15. Jahrhundert finden sich hingegen bereits siebzehn verschiedene Versionen des Cherubikon (sieben von Meloden des 14., acht von Komponisten des 15. Jahrhunderts sowie zwei ältere Beispiele). Dabei werden die Cherubika in den Handschriften chronologisch angeordnet, so daß auf die vor dem bzw. im 14. Jahrhundert, jene im 15. Jahrhundert entstandenen Kompositionen anschließen; dieses chronologische Ordnungsprinzip läßt sich in den postbyzantinischen Codices des Supplementum graecum nicht mehr erkennen<sup>749</sup>.

Der Komponistname wird beim Cherubikon stets angeführt, wie sich laut Conomos im 14./15. Jahrhundert auch zusätzliche Angaben zur Herkunft oder zur Ausführung des Hymnus u. ä. finden können. Dies ist bei jüngeren Handschriften nicht mehr der Fall. Allerdings weisen auch die Wiener Handschriften Phil. gr. 194 (15. Jahrhundert) und Theol. gr. 185 (um 1400) nur Komponistennamen bei den einzelnen Cherubika auf. Bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts dürften lediglich der Echos Deuterios und der Echos Tetartos (authentisch und plagal) für das Cherubikon verwendet worden sein, mit Ausnahme einer Fassung von Xenos Korones im Plagios Protos<sup>750</sup>. Dies läßt sich ebenfalls anhand der Cherubika in Phil. gr. 194 und Theol. gr. 185 nachvollziehen, wobei

<sup>745</sup> CHATZEZIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 79 und 82. Serapheim verfaßte noch drei weitere Musikhandschriften: das Anastasimatarion-Doxastarion des Sticherarion Leimonos 242 (S. 74–79), das Sticherarion von Chrysaphes ó Néoc Leimonos 235 (S. 90f.) sowie das Heirmologion von Balasios, Leimonos 252 (S. 91ff).

<sup>746</sup> CHATZEZIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 380f.

<sup>747</sup> LEVY, Hymn for Thursday 130f. und A. 19 schreibt zu den Melodien des Cherubikon: „The preserved melodies begin with the 12th century, and the three earliest chants – one each in Greek, Latin and Slavic – form a particularly interesting group [...] The Slavic chant, which appears as part of a cycle of Communion, is transmitted by a dated manuscript of 1207, the Uspensky Kondakar of the Historical Museum in Moscow, but it may also have been copied in the Blagoveshchensky Kondakar at Leningrad, a slightly earlier manuscript [...] and it is preserved in the Synodalny Kondakar, a manuscript of the 13th century now at Moscow. Last of all, the Greek melody, again a Communion, appears in a number of manuscripts of the 13th century.“ MORAN, Ordinary Chants I, 106.

<sup>748</sup> HARRIS, Communion Chants 51: „Unlike the music for the Roman Mass, these chants are not arranged in cycles of ordinary and proper chants; in fact, for the Eisodikon, Trisagion, and Cheroubikon the Asmatikon provides only a single unvarying chant.“ O. STRUNK, Chants of the Byzantine-Greek Liturgy, in: Die Gesänge der byzantinisch-griechischen Liturgie, in: Geschichte der katholischen Kirchenmusik I, ed. K. G. FELLERER. Kassel 1972 (Ndr.: Essays on Music in the Byzantine World. New York 1977, 324f.): „With the singing of the Alleluia, the solemn reading of the Gospel, and the chanting of a litany for the catechumens, the first part of the Divine Liturgy is at an end. After the chanting of a litany for the faithful, the service continues with the offertory, or cherubic hymn, and for this we return to the Asmatikon, where we find single settings for two such hymns – the ordinary one (Οι τὰ χερουβίμ), with its pseudo-Dionysian overtones, and the one substituted for it on Holy Saturday (Σιγηάτω πάσα σάρξ) [...] The first of the two hymns is represented in the Asmatikon only by its first line and by its final Alleluia. Either this setting was regarded in its day as too well known to require copying or the intervening lines were sung by a soloist whose melody the Psaltikon has not preserved.“

<sup>749</sup> CONOMOS, Trisagia and Cheroubika 121.

<sup>750</sup> CONOMOS, Trisagia and Cheroubika 121.

die Fassungen von Ioannes Damaskenos, Manuel Agallianos und Ioannes Glykys im Plagios Deuteros, die von Markos Hieromonachos im Plagios Tetartos sowie jene von Xenos Korones einzig im Plagios Protos notiert sind. In den Supplementa hingegen sind die Cherubika, wie oben aufgelistet, in allen acht Echoi zu finden; das einzige Cherubikon aus dem 13./14. Jahrhundert von Ioannes Glykys (Suppl. gr. 190, fol. 74r) steht wiederum im Plagios Deuteros.

Zwischen den Cherubika des 14. und 15. Jahrhunderts finden sich Unterschiede in der Gestaltung der Melodielinie: Während sich die Cherubika des 14. Jahrhunderts aus einer willkürlichen Abfolge mehrerer Melodieformeln zusammensetzen (wobei einige ident, andere wiederum variiert wiederholt werden), weisen jene aus dem 15. Jahrhundert einen freieren kompositorischen Aufbau aus. Dabei arbeiten die Komponisten vorwiegend mit Einheiten, die sich zwischen zwei medialen Signaturen befinden, deren Melodielinie aber frei ausgestaltet ist<sup>751</sup>. Die Cherubika in den Handschriften des 18. Jahrhunderts weisen ebenfalls noch Formeln für die einzelnen Abschnitte des Gesangs auf. Im folgenden Kapitel soll dies genauer untersucht werden.

---

<sup>751</sup> CONOMOS, *Trisagia and Cheroubika* 121, siehe auch 35f.: „New demands were continually being made on the composers and by the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries these were satisfied with the advent of new musical books which reveal unprecedented techniques of professional composition and, with the Cheroubikon on particular, new expressions of interplay between dramatic and musical forces [...] From the earliest times, however, the music for the Cheroubikon must have been quite elaborate.“

### 3. 3. 2 Der melodische Aufbau der Cherubika des 17. und 18. Jahrhunderts

Ausgehend von Chrysaphes ὁ Νέος, von dem die meisten Cherubika in Suppl. gr. 130 und 190, nämlich insgesamt elf stammen, sollen die Fassungen der übrigen Komponisten untersucht und sowohl untereinander als auch mit jenen von Chrysaphes verglichen werden. Dabei steht vor allem die Frage nach dem melodischen Aufbau der Cherubika und der Behandlung der einzelnen Textabschnitte im Vordergrund. Finden sich für gleiche Abschnitte auch ähnliche melodische Charakteristika und Ausarbeitungen? Weisen Cherubika des selben Echos Gemeinsamkeiten auf? Inwiefern unterscheiden sich die Cherubika syntoma von den länger ausgearbeiteten Versionen? Anhand des Echos Protos, Echos Tetartos und Plagios Deuterios soll diesen Fragen stellvertretend für die übrigen Modi nachgegangen werden.

#### *Echos Protos*

Wie sind nun die Cherubika des Echos Protos von Chrysaphes ὁ Νέος, Germanos Neon Patron, Balasios, Paulos Hiereus, Kallistos Hieromonachos, Antonios Hiereus und Petros Bereketes aufgebaut? Die beiden Cherubika von Chrysaphes ὁ Νέος (Nr. I: Suppl. gr. 130, p. 311/Suppl. gr. 190, fol. 43r sowie Nr. II: Suppl. gr. 130, p. 453/Suppl. gr. 190, fol. 46r) umfassen ca. 24 bzw. 31 Neumenzeilen. Die Fassungen von Germanos Neon Patron (Nr. I: Suppl. gr. 130, p. 461/Suppl. gr. 190, fol. 44v und Nr. II: Suppl. gr. 130, p. 463) sind mit 30 respektive 38 Zeilen etwas länger.

Abb. 24

Abb. 28, 30

Vergleicht man die vier Fassungen untereinander fällt die übereinstimmende Anfangssequenz von Chrysaphes II und Germanos I auf: Beide Stücke verwenden zweifellos die selbe Formel (→ — [← ←] → — —) unter den Worten „οἱ τὰ χε“. Der einzige Unterschied besteht in den beiden *Isa* in Chrysaphes II. Im Mittelteil dieses Abschnitts gehen die Melodien auseinander, um sich dann in der Schlußformel (————— ↘ ↙ ↻) wieder zu treffen.

Diese Übereinstimmungen zwischen Chrysaphes II und Germanos I setzen sich auch in den nächsten Abschnitten weiter fort: Bei „μυστικῶς“ beginnen beide Cherubika mit einem Quartsprung auf- und abwärts. Allerdings ist Germanos I hier weitaus kürzer gestaltet als Chrysaphes II, wo sich ein langes Melisma auf der letzten Silbe „-ῶς“ befindet. Am Beginn des nächsten Wortes, „εἰκονίζοντες“, befindet sich in beiden Versionen die aus drei *Oliga* bestehende Aufwärtsbewegung, wonach ein freier Übergang folgt, bis Chrysaphes und Germanos auf der selben Schlußformel (← → ↘ ↙ ↻) enden.

Daran anschließend („καὶ τῆ ζωοποιῶ“) kommt in beiden Stücken ein Quartsprung aufwärts, der bei Chrysaphes, nicht jedoch bei Germanos in die Gegenrichtung weitergeführt wird. Hier schließt ein kurzer Einschub bei Chrysaphes II an, der bei Germanos I nicht enthalten ist. Ab der Formel ↘ ↙ — — gehen beide wieder konform, wobei Chrysaphes die Melodie am Schluß um eine Formel erweitert.

Die beiden Versionen weichen erstmals bei dem Wort „τριᾶδι“ voneinander ab, allerdings weist Germanos I Gemeinsamkeiten mit Chrysaphes' Cherubikon im Echos Deuterios (Nr. III: Suppl. gr. 130, p. 441/Suppl. gr. 190, fol. 50v) auf. Diesen Teil übernimmt Germanos fast gänzlich und erweitert ihn abschließend um eine kurze Sequenz. Auch der Teil „τὸν τρισάγιον“ stimmt zwischen Chrysaphes II und Germanos I nur am Beginn überein, danach folgt in beiden Stücken eine freie Ausgestaltung der Melodie. Das gleiche gilt für „ὑμνον“, wobei Germanos I wieder kurz im Mittelteil Gemeinsamkeiten mit Chrysaphes III erkennen läßt.

Auch die beiden nächsten Abschnitte, „προσάδοντες“ sowie „πάσαν τὴν βιωτικὴν“, weisen weniger gemeinsame Merkmale als die vorangegangenen Sequenzen auf: Diese Teile unterlegt Germanos I mit längeren Melodien als Chrysaphes II. Am Beginn von „ἀποθώμεθα μέριμναν“ finden sich bei Germanos I Übereinstimmungen mit Chrysaphes I und III sowie am Schluß mit Chrysaphes I und II, was darauf hindeutet, daß sich das Formelgeflecht zumeist zu Beginn und zum Ende eines Abschnittes hin verfestigt und die Meloden auf ein ähnliches oder sogar identisches Repertoire zurückgriffen. Der Höhepunkt und das Kernstück des Cherubikon, die Phrase „ὡς τὸν βασιλέα“, ist in seiner äußeren Gestaltung wiederum bei Chrysaphes II und Germanos I ähnlich: Beide steigen zu Beginn eine Quinte aufwärts und verzeichnen die für diesen Teil typische Aufwärtsbewegung aus mehreren aufeinanderfolgenden *Oliga* (bis hinauf zu f').

Ein Vergleich der Teretismoι-Sequenzen der einzelnen Stücke ist wenig zielführend, da dieser Teil von jedem Meloden eigenständig und unterschiedlich auskomponiert wird. So beginnen die Teretismoι bei Germanos beispielsweise mit einer Folge repetierter *Isa*, Chrysaphes I hingegen mit einem Quintsprung abwärts. Die Melodie der Teretismoι kann sich aus Formeln bzw. Bruchstücken von Formeln oder aber aus einer freien Aneinanderreihung von Auf- und Abwärtsschritten (zumeist im Sekundabstand) zusammensetzen.

Bei den verwendeten Formeln greifen die Komponisten für die Teretismoι großteils auf das Repertoire des jeweiligen Echos zurück<sup>752</sup>. Trotzdem können keine Übereinstimmungen zwischen den einzelnen Cherubika gefunden werden, weil die Formeln weitaus willkürlicher als in den anderen Abschnitten eingesetzt werden. Dabei verwenden einige Meloden immer wieder leicht variiert die gleiche Formel hintereinander (im Echos Protos beispielsweise Balasios), während andere (hier etwa Paulos Hierous) vermehrt Sprünge in die Melodielinie der Teretismoι einbauen und so das Formelgeflecht aufbrechen. Die Komponisten dürften in diesem melismatischen, virtuoson Einschub die Tatsache, daß er nicht an einen bestimmten Text oder an eine vorgegebene Tradition gebunden ist, bewußt für eine freiere Gestaltung genutzt haben<sup>753</sup>.

„Τῶν ὄλων“ ist bei Chrysaphes I und II gleich ausgestaltet, allerdings finden sich keine Gemeinsamkeiten mit Germanos. Auch bei „ὑποδεξόμενοι“ überwiegen wiederum die Unterschiede und die beiden Versionen finden erst in der Schlußformel zusammen; davor ist Chrysaphes II länger auskomponiert. Die Unterlegung des Wortes „ἀοράτως“ ist – außer der Terz aufwärts zu Beginn – in der weiteren Folge ebenfalls unterschiedlich gearbeitet; das gleiche gilt für den Teil „δορυφορούμενον τάξεσιν“. Die Alleluiasequenzen wiederum werden ähnlich wie die Teretismoι zu individuell behandelt, als daß ein Vergleich sinnvoll wäre.

Der Schluß von Chrysaphes II und Germanos I ist somit weit unterschiedlicher gestaltet, als es der Beginn vermuten läßt. Dies überrascht insofern als sich, wie bereits oben beschrieben, die Schlüsse oftmals wieder aneinander angleichen. Trotzdem kann zwischen den beiden Cherubika von einer so großen Ähnlichkeit gesprochen werden, daß es für den Hörer wohl kaum möglich war, das Cherubikon Chrysaphes' von jenem von Germanos zu unterscheiden. Beide Meloden verfügen über ein ähnliches, teilweise sogar gleiches Formelrepertoire, was wohl u. a. auch damit zu erklären ist, daß Germanos Schüler von Chrysaphes war.

Die beiden Cherubika von Chrysaphes hingegen lassen vor allem in der Verwendung gleicher Formeln ihre „Verwandtschaft“ erkennen. Allerdings sind die einzelnen Abschnitte zumeist recht unterschiedlich gestaltet und enden nur auf der gleichen Schlußformel. Eine Ausnahme stellt der

<sup>752</sup> Vgl. auch CONOMOS, *Trisagia and Cheroubika* 286, der ebenfalls zu dieser Beobachtung gelangt: „[...] although the music was set to meaningless syllables, thereby offering the Byzantine composer previously unpossessed scope to concentrate on musical composition per se, a strong sense of tradition [...] induced composers to associate their musical embellishments with the standard formulae of the hymn to which they were attached.“

<sup>753</sup> Siehe dazu ebf. CONOMOS, *Trisagia and Cheroubika* 274, der schreibt: „Such unprecedented freedom initiated a new type of Byzantine chant, very florid and virtuosic in style, which required considerable training on the part of the choir and soloists for accurate performance.“

Teil „τῶν ὄλων“ dar, der bei beiden ident ist. Ansonsten kann Chrysaphes I als eine kürzer komponierte Version des Cherubikon II betrachtet werden.

Auch was Germanos II, das längere der beiden Cherubika im Echos Protos, betrifft, finden sich kaum bis gar keine Gemeinsamkeiten zu Chrysaphes I oder II. Zwar kann es vorkommen, daß einige Formeln innerhalb der einzelnen Abschnitte gleich sind, ausgeprägte Übereinstimmungen treten jedoch nicht mehr auf. Dies ist auch darauf zurückzuführen, daß die einzelnen Abschnitte zumeist länger melismatisch ausgearbeitet sind als bei den oben besprochenen Stücken.

Das Cherubikon von Balasios (Nr. I: Suppl. gr. 130, p. 458), das den Zusatz „σύντομον“ – „kurz“ trägt, ist nur sechzehn Neumenzeilen lang und enthält keine Teretismoi nach „ὡς τὸν βασιλέα“. Die einzelnen Teile sind entsprechend kürzer und weniger melismatisch ausgearbeitet, als dies bei den vorangegangenen, längeren Cherubika der Fall war. Allerdings finden sich immer wieder Anklänge an die Stücke von Chrysaphes und Germanos in Form von Intervallsprüngen bzw. kurzen Einschüben.

Der Beginn von „οἱ τὰ χερουβίμ“ bringt jedoch drei repetierte *Isa*, wie sie nicht die Cherubika das Echos Protos, sondern die des Echos Tritos von Chrysaphes aufweisen. Dabei handelt es sich aber mehr um eine zufällige Ähnlichkeit, als um eine bewußte Anlehnung an diese Cherubika, da keine weiteren Gemeinsamkeiten anzutreffen sind. In weiterer Folge stimmt der Beginn von „εἰκονίζοντες“ mit Chrysaphes I überein sowie der zweite Teil dieses Abschnitts mit Chrysaphes II inklusive der Schlußformel  $\leftarrow \rightarrow \curvearrowright \leftarrow$  (siehe dazu weiter unten).

Die nächsten Sequenzen bringen ebenfalls immer wieder kurze Anklänge an die vorangegangenen Cherubika: So fängt etwa die Phrase „καὶ τῆ ζωοποιῶ“ mit einem Quartsprung aufwärts wie Chrysaphes II und Germanos I an, wobei auch der Schluß (ab der Stelle  $\curvearrowright \rightarrow \text{—} \rightarrow \text{—}$  usw.) mit letzterem übereinstimmt. Nicht alle Wörter sind kurz ausgearbeitet, so ist beispielsweise „τριάδι“ mit einem ausgedehnteren Melisma unterlegt als die längere Komposition Balasios II.

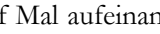
Der Teil „προσάδοντες“ stellt eine Wiederholung von „εἰκονίζοντες“ dar und hat mit Chrysaphes I den Beginn sowie mit Germanos II die Schlußformel gemeinsam. Auch „πάσαν τὴν βιωτικήν“ bringt keine neue Melodie, sondern wiederholt jene, die „καὶ τῆ ζωοποιῶ“ unterlegt ist, wobei der Schluß mit Chrysaphes I und Germanos I wieder ident ist. Das „ὡς τὸν βασιλέα“, das nicht wie üblich wiederholt wird, stimmt ab der Mitte ( $\text{—} \curvearrowright \text{—}$  usw.) mit Chrysaphes II überein. „ὑποδεξόμενοι“ schließlich ist erneut eine Wiederholung von „προσάδοντες“, während die letzten Abschnitte des Cherubikon in ihren Schlußformeln wieder Anklänge an Chrysaphes und Germanos bringen.

Die kurze Komposition von Balasios setzt sich aus bekannten Elementen und Formeln zusammen und stellt sozusagen das – kaum melismatisch gedehnte – „Gerüst“ eines Cherubikon dar. Allerdings gibt Balasios seinem Cherubikon trotz der Kürze eine definitive Gliederung, indem er bestimmte Abschnitte mit der selben Melodie unterlegt. Eine Technik, die er auch in seinem längeren Cherubikon II im Echos Protos anwendet. Im Gegensatz zu letzterem, ist die kurze Version linearer gearbeitet, weist nicht so viele Sprünge auf und dürfte technisch gesehen, vor allem aufgrund der fehlenden Teretismoi, weniger virtuos und daher auch leichter zu bewältigen gewesen sein.

Das zweite Cherubikon im Echos Protos von Balasios (Nr. II: Suppl. gr. 130, p. 466/Suppl. gr. 190, fol. 48v) ist mit insgesamt 37 Neumenzeilen die längste Version nach Germanos II. Es beginnt untypisch mit einem Quintsprung ab- und aufwärts und endet mit einem langen Melisma auf der letzten Silbe von „(χερουβί)μ“. Der Anfang des nächsten Teils, „μυστικῶς“, stimmt mit Germanos I überein: Beide Fassungen steigen eine Quinte mit darauf folgendem *Kratemohyporrhöon* abwärts, um daran die Formel bestehend aus  $\curvearrowright \rightarrow \text{—}$  ( $\curvearrowright$ ) anzuschließen.


Damit enden vorerst die Gemeinsamkeiten. Auch den Abschnitt „εἰκονίζοντες“ beginnt Balasios II mit einem Quintsprung, diesmal allerdings aufwärts, wonach er diesen Teil in einer markanten, dreimal wiederholten Aufundabbewegung, bestehend aus *Pelasthon* und *Dyo Apostrophoi* weiterführt. Balasios setzt seine eigenständige Gestaltung über die nächsten Abschnitte („καὶ τῆ



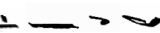
ζωοποιῶ“ – „τριάδι“ – „τὸν τρισάγιον“ – „ὕμνον“) hinweg fort, die unterschiedlich lang ausgedehnt werden: Während „τριάδι“ im Gegensatz zu den beiden Cherubika von Chrysaphes und Germanos nur kurz ausgearbeitet ist, zeichnet „τὸν τρισάγιον“ ein langes Melisma auf der betonten Silbe „-ά-“ aus.

„Προσάδοντες“ beginnt wiederum mit dem mittlerweile charakteristischen Quintsprung auf- und abwärts und stellt bei genauerer Betrachtung eine Wiederholung der Melodie von „εἰκονίζοντες“ dar, wobei die markante, aus *Pelasthon* und *Dyo Apostrophoi* bestehende Bewegung insgesamt fünf Mal aufeinanderfolgt. Die Schlußformel () ist ident mit Chrysaphes I und II sowie Germanos I und zählt, wie sich in weiterer Folge zeigen wird, zu der am häufigsten verwendeten Neumenfolge. „Πᾶσαν τὴν βιωτικὴν“ weist in seinem Mittelteil entfernte Ähnlichkeiten mit Germanos II auf, während „ἀποθώμεθα μέριμνα“ erneut eine Wiederholung von „εἰκονίζοντες“ bzw. „προσάδοντες“ darstellt. Der Teil endet, wie auch die Cherubika von Chrysaphes und Germanos, auf der oben beschriebenen Schlußformel.

Die Phrase „ὡς τὸν βασιλέα“ beginnt gleichfalls mit dem Merkmal von Balasios, dem Quintsprung auf- und abwärts und stimmt dadurch kurzfristig mit Chrysaphes II überein. Auch der Teil „τῶν ὄλων“ nach dem Teretismoi-Einschub fängt mit einer Quinte abwärts an. „ὑποδεξόμενοι“ wiederum ist eine Wiederholung der nun schon vertrauten Melodie von „εἰκονίζοντες“. Die übrigen Abschnitte sind kaum mit den anderen Cherubika vergleichbar, mit Ausnahme der bekannten Schlußformel in „δορυφορούμενον τάξεσιν“, die mit Chrysaphes I und II sowie Germanos II übereinstimmt.

Das Cherubikon von Balasios ist, betrachtet man es nochmals zusammenfassend, äußerst eigenständig gestaltet: Balasios arbeitet dabei vor allem mit für den Hörer gut wahrnehmbaren Merkmalen, wie beispielsweise den Quintsprüngen auf- und abwärts am Beginn der meisten Phrasen. Auch die Ausführung der einzelnen Abschnitte ist individuell gestaltet sowohl was ihre Länge als auch ihre Formeln betrifft. Zumeist finden sich Gemeinsamkeiten mit den anderen Stücken nur in den Schlußformeln, die wohl zum Standardrepertoire jedes Komponisten des 17./18. Jahrhunderts gehörten. Balasios' Cherubikon vermittelt einen durchdachten kompositorischen Eindruck, da durch die Worte „εἰκονίζοντες“, „προσάδοντες“ und „ὑποδεξόμενοι“, die alle mit der selben Melodie unterlegt werden, eine markante Dreiteilung entsteht. Dieses Schema könnte darüber hinaus sowohl den Sängern als auch den Hörern als Orientierungspunkt gedient haben.

Von Paulos Hiereus stammt nur ein einziges Cherubikon (Suppl. gr. 130, p. 316/Suppl. gr. 190, fol. 47v), wie auch keine anderen Gesänge von ihm im Supplementum graecum enthalten sind. Mit insgesamt 23 Neumenzeilen liegt es ungefähr in der Mitte zwischen kurzen und langen Kompositionen. Der Schluß des ersten Teils, „οἱ τὰ χερουβίμ“, stimmt mit Chrysaphes I überein (). Nach dem kurz ausgearbeiteten „μυστικῶς“, beginnt „εἰκονίζοντες“ mit einem Oktavsprung aufwärts, der sich in keinem der übrigen Cherubika findet; ansonsten ist auch dieser Abschnitt kaum melismatisch gedehnt.

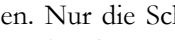
Der Teil „καὶ τῇ ζωοποιῶ“ bedient sich des nun schon bekannten Formelrepertoires und stimmt zu Beginn mit Germanos I, am Schluß mit Chrysaphes I, Germanos I sowie Balasios I () überein. Eine interessante Gemeinsamkeit ergibt sich bei „τὸν τρισάγιον“, das erstmals ein langes Melisma aufweist: Die erste Silbe „τρισ-“ übernimmt Neume für Neume die Melodie von Balasios II (ab  usw.). Anschließend fehlt bei Paulos Hiereus ein Einschub von Balasios II,  gehen beide Cherubika jedoch wieder bis zum Schluß konform.

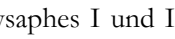
Auch das folgende Wort, „ὕμνον“, weist die Quartsprünge auf- und abwärts von Balasios II auf. Erst „προσάδοντες“ weicht davon ab und stimmt mit dem Beginn von Chrysaphes I und Balasios I überein. Dies ändert sich im nächsten Abschnitt, „ἀποθώμεθα“, wo erneut die selbe Melodie wie Balasios II erscheint, ohne aber das Melisma auf „μέριμνα“ zu übernehmen. Die Gemeinsamkeiten mit Balasios II setzen sich dann beim ersten Teil von „ὡς τὸν βασιλέα“ fort, wo Paulos erneut die Melodie von Balasios aufgreift.

Für den Teil „τῶν ὄλων“ finden sich zwei Versionen: In Suppl. gr. 130 stimmt dieser Abschnitt mit dem Beginn von Balasios II überein und setzt so die vorangegangene Tendenz fort; Suppl. gr. 190 hingegen bringt eine Version, die ähnlich der von Germanos II ist. In den abschließenden Teilen des Cherubikon treten hauptsächlich einzelne Übereinstimmungen vor allem mit den Schlußformeln der anderen Stücke auf.

Was bei Paulos Hiereus auffällt, ist die enge Verwandtschaft zu Balasios II. Einzelne Teile stimmen in einem Ausmaß überein, daß die Vermutung nahe liegt, Paulos habe das Cherubikon seines Zeitgenossen Balasios nicht nur gekannt, sondern auch als Vorlage verwendet. Die übrigen Abschnitte bringen die für das 17./18. Jahrhundert gängigen Formeln dieser Gattung. Eigenständige Elemente des Komponisten können nur bedingt ausgemacht werden – dafür bräuchte es zumindest ein zweites, längeres Cherubikon von Paulos Hiereus.

Von Kallistos Hieromonachos ist ebenfalls nur ein einziges Cherubikon in den Supplementum-Handschriften enthalten (Suppl. gr. 130, p. 457). Obwohl es lediglich sechzehn Neumenzeilen lang ist, statt der üblichen drei nur zwei Alleluia und wie Balasios I keine Teretismoι aufweist, trägt es nicht die Bezeichnung „σύντομον“. Die ersten beiden Abschnitte, „οἱ τὰ χερουβίμ“ und „μυστικῶς“, beginnen beide mit einem Quintsprung abwärts, „εἰκονίζοντες“ mit einer Oktave aufwärts. Gemeinsamkeiten mit den anderen Cherubika lassen sich, bis auf die anfänglichen Intervallsprünge, nicht ausmachen.

Der Teil „καὶ τῇ ζωοποιῶ“ beginnt mit einer Sexte aufwärts und bringt im weiteren Verlauf kurze Anklänge an verschiedene Formeln, die aus den anderen Stücken bekannt sind, ohne jedoch eine konkrete Ähnlichkeit erkennen zu lassen. Nur die Schlußformel (  ) stimmt mit Chrysaphes I, Germanos I und Balasios I überein. Auch die meisten der nächsten Abschnitte beginnen mit einem Intervallsprung, der hauptsächlich zwischen einer Quarte oder Sexte aufwärts angesiedelt ist. „Προσῄδοντες“ übernimmt wieder fast vollständig die Melodie von „εἰκονίζοντες“; „ὡς τὸν βασιλέα“ fängt traditionell mit einer Quinte auf- und abwärts an, die auch Chrysaphes II, Paulos Hiereus und Balasios II aufweisen. Damit enden die Gemeinsamkeiten. In den abschließenden Teilen des Cherubikon verstärkt sich noch der eigenständige Eindruck, denn auch mit anderen Stücken übereinstimmende Schlußformeln sind bei Kallistos Hieromonachos selten anzutreffen. Das einzige Charakteristikum – zumindest für dieses Cherubikon von Kallistos – ist die Verwendung von Intervallsprüngen zu Beginn der einzelnen Abschnitte.

Einen ähnlichen Eindruck vermittelt auch das Cherubikon von Petros Bereketes (Suppl. gr. 130, p. 680), mit siebzehn Neumenzeilen nur unwesentlich länger als jenes von Kallistos Hieromonachos. Allerdings bringt Bereketes eine Sequenz mit Teretismoι nach dem „ὡς τὸν βασιλέα“. Die ersten beiden Teile, „οἱ τὰ χερουβίμ“ sowie „μυστικῶς“, enthalten Anklänge an verschiedene Formeln, wobei der erste entfernte Ähnlichkeiten zu Germanos I erkennen läßt, der zweite aber die Schlußformel (  ) mit Chrysaphes I und II, Balasios I und II sowie Germanos I und Paulos Hiereus gemeinsam hat.

Auffallend ist bei den nächsten Abschnitten, daß Bereketes häufig mit einem Quintsprung aufwärts beginnt („καὶ τῇ ζωοποιῶ“, „τριάδι“, „πᾶσαν τὴν βιωτικὴν“, „ἀποθώμεθα μέριμναν“, „ὡς τὸν βασιλέα“, „ταῖς ἀγγελικαῖς“), wobei in einigen Fällen wieder die Schlußformeln mit den anderen Cherubika übereinstimmen. Darüber hinaus lassen sich keine Gemeinsamkeiten feststellen; Bereketes, wie auch Kallistos Hieromonachos, arbeiten hinsichtlich Aufbau und Formelstruktur vorwiegend eigenständig und unabhängig.

Ganz anders geartet sind hingegen die Cherubika von Antonios Hiereus. Oktoechisch angeordnet, tragen sie die Bezeichnung „σύντομον“ und weisen dementsprechend keine Teretismoι und nur ein abschließendes Alleluia auf. Der Vergleich des Cherubikon im Echos Protos (Suppl. gr. 130, p. 674) mit den oben besprochenen Gesängen zeigt folgendes: Das Stück von Antonios Hiereus stellt eine verkürzte Fassung von Chrysaphes I dar. Dabei geht Antonios Hiereus nach einem bestimmten Schema vor, das mehrere Möglichkeiten der Verkürzung bzw. Veränderung zuläßt: a) die Schlußformel wird weggelassen (bei „οἱ τὰ χερουβίμ“), b) der Mittelteil wird ausgelassen, so daß

Abb. 32

Abb. 31

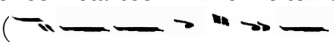
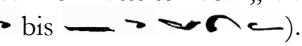
der Beginn ohne Überleitung in die Schlußformel übergeht; dabei kann der Anfang oder das Ende des Abschnitts leicht variiert sein (z. B. bei „τὸν τρισάγιον“, „εἰκονίζοντες“, „προσάδοντες“), c) der Mittelteil kann etwas abgeändert sein (etwa bei „καὶ τῇ ζωοποιῶ“). Die übrigen Teile entsprechen fast zur Gänze den Cherubika von Chrysaphes. Somit ergeben sich folgende Stückpaare:

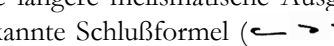

	<i>Anonios Hierous</i>	<i>Chrysaphes ó Néoc</i>
Echos Protos:	Suppl. gr. 130, p. 674 =	Suppl. gr. 130, p. 311 / Suppl. gr. 190, fol. 43r
Echos Deuterios:	Suppl. gr. 130, p. 674 =	Suppl. gr. 190, fol. 54r
Echos Tritos:	Suppl. gr. 130, p. 675 =	Suppl. gr. 190, fol. 58r
<b>Echos Tetartos:</b>	<b>Suppl. gr. 130, p. 676 ≠</b>	<b>Suppl. gr. 130, p. 313 / Suppl. gr. 190, fol. 59r</b>
Abb. 26 Plagios Protos:	Suppl. gr. 130, p. 677 =	Suppl. gr. 130, p. 318 / Suppl. gr. 190, fol. 63v
Plagios Deuterios:	Suppl. gr. 130, p. 678 =	Suppl. gr. 130, p. 448 / Suppl. gr. 190, fol. 69v
Abb. 27 Echos Barys:	Suppl. gr. 130, p. 678 =	Suppl. gr. 130, p. 320
Plagios Tetartos:	Suppl. gr. 130, p. 679, Suppl. gr. 190, fol. 80v =	Suppl. gr. 130, p. 323 / Suppl. gr. 190, fol. 77v

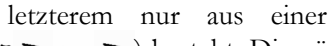
Die einzige Ausnahme stellt der Echos Tetartos dar, der sowohl in Suppl. gr. 130 als auch in Suppl. gr. 190 nur durch ein Cherubikon von Chrysaphes, anstatt wie sonst üblich durch zwei, vertreten ist. Antonios jedoch dürfte hier auf den nicht in den Supplementa enthaltenen Gesang zurückgegriffen haben. Ansonsten zieht Antonios stets das kürzere Cherubikon von Chrysaphes heran, um es ein weiteres Mal zu verkürzen, die Teretismoi wegzulassen und nur ein Alleluia zu übernehmen.

#### *Echos Tetartos*

Wie sieht nun die melodische Gestaltung im Echos Tetartos im Vergleich zum Echos Protos aus? Insgesamt gibt es in diesem Modus fünf Cherubika im Supplementum graecum: von Chrysaphes ó Néoc (Suppl. gr. 130, p. 313/Suppl. gr. 190, fol. 59r), Germanos Neon Patron (Suppl. gr. 130, p. 473), Balasios (Suppl. gr. 190, fol. 60v), Damianos von Vatopedi (Suppl. gr. 130, p. 626/Suppl. gr. 190, fol. 62r) und, wie bereits oben beschrieben, von Antonios Hierous (Suppl. gr. 130, p. 676).

Die beiden Cherubika von Chrysaphes und Germanos weisen, wie schon im Echos Protos, auch im Echos Tetartos Ähnlichkeiten auf. Der Mittelteil von „οἱ τὰ χερουβίμ“ ist in beiden Stücken gleich (  bis ). Während Germanos an dieser Stelle endet, hängt Chrysaphes noch zusätzlich eine Formel an, bei Germanos ist hingegen der Beginn dieses Abschnitts länger ausgestaltet.

Die Unterlegung des Wortes „μυστικῶς“ weist keine Übereinstimmungen auf, erst die nächsten Phrase, „εἰκονίζοντες“, beginnt bei beiden Cherubika mit einer Oktave aufwärts. Allerdings folgt darauf eine längere melismatische Ausgestaltung bei Germanos, so daß nur die aus dem Echos Protos bekannte Schlußformel (  ) bei beiden ident ist. Der Quintsprung am Beginn von „καὶ τῇ ζωοποιῶ“ bei Chrysaphes wird von Germanos nicht übernommen. Daran schließt jedoch bei beiden die gleiche Melodie an, wobei Germanos die Formel  einmal mehr wiederholt als Chrysaphes. Die weitere Fortführung stimmt erneut überein, allerdings hängt Germanos am Schluß drei Formeln mehr an als Chrysaphes.

„Τριάδι“ wird von Germanos länger ausgearbeitet als dies bei Chrysaphes der Fall ist, da dieser Teil bei letzterem nur aus einer kurzen Überleitung mit angehängter Schlußformel (  ) besteht. Die nächsten beiden Abschnitte „τὸν τρισάγιον“ und „ἕμνον“ weisen keinerlei Ähnlichkeiten auf. Auch bei dem Wort „προσάδοντες“, das bei Germanos die gleiche Melodie besitzt wie „εἰκονίζοντες“, stimmen nur die letzten zwei Formeln mit Chrysaphes überein.



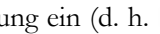


anschließt. Die letzten beiden Abschnitte, „ἀοράτως“ sowie „δορυφορούμενον τάξεσιν“ sind bei Balasios eigenständig bearbeitet, wobei „τάξεσιν“ auf der gleichen Schlußformel wie Chrysaphes und Germanos endet.

Was im Unterschied zu Balasios' Cherubika im Echos Protos hier auffällt, sind die Übereinstimmungen mit Chrysaphes. Immer wieder finden sich in den verschiedenen Abschnitten nicht nur einzelne gemeinsame Formeln, sondern ganze Melodieteile, die ident sind. Dies war im Echos Protos nicht der Fall, wo Balasios' eigenständige Elemente weitaus stärker hervortraten. Trotzdem kann man auch bei seinem Cherubikon im Echos Tetartos von einem eigenen Aufbau sprechen, wobei zu erkennen ist, daß Balasios hier hauptsächlich durch Formelwiederholungen ein bestimmtes Schema in seine Komposition bringt.

Das Cherubikon von Damianos von Vatopedi, mit 24 Neumenzeilen etwas kürzer als die vorhin besprochenen Gesänge, zeigt ebenfalls ein enges Verwandtschaftsverhältnis zu den anderen Stücken, wobei vor allem die Nähe zu Balasios auffällt. Dies ist bereits im ersten Abschnitt zu sehen, wo das Wort „οἱ“ nicht nur mit einem Quintsprung auf- und abwärts beginnt, sondern auch in weiterer Folge einschließlich des Schlusses mit Balasios übereinstimmt. Einzige Ausnahme ist der bei Damianos anders ausgearbeitete Mittelteil. Auch die nächste Sequenz, „τά“, beginnt wie bei Balasios mit einer Quinte abwärts, allerdings geht die übrige Melodie bei Damianos eigene Wege.

Die Übereinstimmungen setzen sich bei „μυστικῶς“ vorerst nicht weiter fort; „εἰκονίζοντες“ beginnt lediglich wie bei Chrysaphes, Germanos und Balasios mit einer Oktave aufwärts, um sich dann anders und vor allem kürzer als in den anderen Cherubika weiter zu entwickeln. Der erste Teil von „καὶ τῆ ζω-“ ist anschließend wieder zur Gänze gleich mit Balasios, wobei letzterer diesen Abschnitt länger ausgestaltet, Damianos jedoch nur eine kurze Kadenz folgen läßt. „Τριάδι“ und „τὸν τρισάγιον“ enthalten zwar Formeln aus dem gängigen Repertoire, trotzdem lassen sich keine Gemeinsamkeiten zu den anderen Cherubika feststellen. Auch „ὑμνον“ weist zu Beginn nur den Oktavsprung aufwärts wie bei Balasios auf, wird dann aber von Damianos anders weitergeführt.

„Προσάδοντες“ verwendet den Schluß dieser Phrase von Balasios und setzt davor lediglich zwei Neumen als Überleitung ein (d. h. ) . Der Abschnitt „πάσαν τὴν βιωτικὴν“ ist abermals eigenständig bearbeitet, desgleichen stimmt auch „ἀποθώμεθα μέριμναν“ nur in der bekannten Schlußformel mit Chrysaphes, Germanos und Balasios überein. „Ὡς τὸν βασιλέα“ beginnt bei Damianos wie bei Chrysaphes und Germanos mit einer Quinte auf- und abwärts, wird dann aber anders weitergeführt. Dafür ist der erste Teil der Teretismoι fast gänzlich gleich mit Balasios – ein Umstand, der bis jetzt noch bei keinem weiteren Cherubikon zu beobachten war.

Die restlichen Abschnitte des Cherubikon von Damianos weisen hingegen keine Ähnlichkeiten, außer in Bezug auf die Schlußformeln, zu den anderen Meloden auf. Sie sind von größerer Eigenständigkeit geprägt, als der erste Teil des Cherubikon. Allgemein läßt sich jedoch zusammenfassen, daß Damianos in seiner Formelsprache ein Nahverhältnis vor allem zu Balasios und Germanos, weniger zu Chrysaphes aufweist. Die Teile, die mit Balasios übereinstimmen, lassen darauf schließen, daß Damianos das Cherubikon von Balasios möglicherweise gekannt hat. Darüber hinaus läßt Damianos durchaus auch eigene Charakteristika in Gestaltung und Aufbau erkennen. Leider kann dies nicht durch ein weiteres Stück von ihm untermauert werden, da nur ein einziges Cherubikon von Daniel in den Supplementa vertreten ist.

### *Plagios Deuterios*

Zum Abschluß sollen, um einen repräsentativen Querschnitt präsentieren zu können, die Cherubika einer plagalen Tonart untersucht werden; vor allem deshalb, weil dieser Modus als einziger ein Cherubikon eines älteren Komponisten, nämlich von Ioannes Glykys (Suppl. gr. 190, fol. 74r), enthält. Die übrigen Cherubika des Plagios Deuterios stammen wiederum von Chrysaphes ὁ Νέος (Suppl. gr. 130, p. 448/Suppl. gr. 190, fol. 69v), Balasios (Suppl. gr. 130, p. 694/Suppl. gr. 190, fol. 72r), Petros Bereketes (Suppl. gr. 130, p. 697), Antonios Hiereus (Suppl. gr. 130, p. 678) und erstmals von Ioakeim Bizyes (Suppl. gr. 130, p. 686/Suppl. gr. 190, fol. 71v).



deln. Bereits die Versionen des Cherubikon, die sich in Theol. gr. 185 (fol. 259) und Phil. gr. 194 (fol. 132r) finden, weisen eine Fülle an Abweichungen auf. An vielen Stellen gehen die Melodielinien auseinander, bzw. enthält der etwas jüngere Codex Phil. gr. 194 Melismata, die Theol. gr. 185 noch nicht aufweist.

Das gleiche gilt auch für die Fassung, die Conomos laut der Athener Handschrift EBE 2458 (aus dem Jahr 1336) anführt<sup>754</sup>. Sie ist in vielen Abschnitten gleichlautend mit Theol. gr. 185 (letztes Viertel 14. Jhd.), doch dürfte es sich bei letzterem um einen etwas jüngeren Codex handeln, da bereits einige Stellen melismatisch ausgearbeitet sind und sich auch sonst mehrere Abweichungen zu EBE 2458 finden. Phil. gr. 194 (15. Jhd.) ist demgemäß von der Athener Handschrift noch weiter entfernt als Theol. gr. 185.

Vergleicht man die Versionen des 14./15. Jahrhunderts Abschnitt für Abschnitt mit jener in Suppl. gr. 190, lassen sich kaum noch Gemeinsamkeiten erkennen. Nur an einigen wenigen Stellen scheint so etwas wie ein ursprüngliches Gerüst durch. Dies ist beispielsweise bei „εικονίζοντες“ der Fall, das mit den älteren Vorbildern den Beginn gemeinsam hat, im Anschluß daran aber wesentlich länger ausgearbeitet wird. Ähnlich ist auch der Abschnitt „καὶ τῆ ζωοποιῶ“ gestaltet, wo sich ebenfalls zu Beginn Anklänge an die Melodie in Theol. gr. 185 finden, das weitere Formelrepertoire aber jenem des 18. Jahrhunderts entspricht.

Bei „τριάδι“ stimmt der Beginn bis zur ersten *Medialmartyria* zwischen alter und neuer Fassung überein. Ein Melisma auf der letzten Silbe, das in Theol. gr. 185 noch nicht, aber in Phil. gr. 194 bereits enthalten ist, wird dann in Suppl. gr. 190 bis auf die Schlußformel neumengetreu übernommen. In dem Teil „τὸν τρισάγιον“ lassen hingegen nur noch einige Intervallsprünge (etwa die Terz und die Quarte aufwärts) eine gemeinsame Basis erahnen, während die Melodielinien sonst eigene Wege gehen. Das gleiche gilt für „ἕμνον“, wo zwar einige gemeinsame Anhaltspunkte aufscheinen, die melodische Verarbeitung jedoch gänzlich auseinandergeht: In Suppl. gr. 190 ist die Melodie länger gestaltet und auch das, wiederum nur in Phil. gr. 194 enthaltene Melisma, wird nicht übernommen.

Es gibt aber auch Abschnitte, wie beispielsweise „προσάδοντες“, wo die beiden alten Handschriften die Melodie weiter ausbauen, als dies in Suppl. gr. 190 der Fall ist. Dabei bringt der jüngere Codex nicht etwa eine Verkürzung der Melodie, sondern eine gänzlich neue Ausarbeitung. Bei „πάσαν τὴν βιωτικὴν“ stimmt erneut der Beginn mit Theol. gr. 185 überein, allerdings ist dieser Teil ebenfalls weitaus länger verarbeitet als das Original, wobei das Melisma auf „βιωτικὴν“ von Phil. gr. 194 nicht übernommen wird. Weder „ἀποθώμεθα μέριμναν“ noch „ὡς τὸν βασιλέα“ bringen Anhaltspunkte zu den älteren Vorbildern, aber auch Suppl. gr. 190 läßt die Teretismo-Sequenz nach „ὡς τὸν βασιλέα“ weg. Erst am Beginn von „ὑποδεξόμενοι“ stimmen die Versionen wieder überein und zeigen in weiterer Folge einige Berührungspunkte. Dies gilt auch für „δορυφορούμενον τάξεις“ sowie für den Beginn der Allalua-Sequenz, wo die Anfänge großteils übereinstimmen, ohne daß die Fortführung gleich wäre.

Die Version, die sich in Suppl. gr. 190 von Glykys' Cherubikon findet, läßt sich somit wohl eher als Nach- oder sogar Neukomposition der Originalmelodie bezeichnen. Wie die Unterschiede zwischen Theol. gr. 185 und Phil. gr. 194 zeigen, dürfte die Tradition bereits hundert Jahre nach Glykys nicht mehr stabil gewesen sein, so daß das häufig gesungene Cherubikon mit verschiedenen zusätzlichen Melismata und melodischen Veränderungen angereichert wurde. In Suppl. gr. 190 hat sich das Cherubikon so weit von der Ursprungsmelodie entfernt, daß sich nur noch an wenigen Stellen Anklänge daran finden.

Bemerkenswert ist, daß es sich bei dieser neuen Version nicht lediglich um eine melismatische Erweiterung, sondern um eine Übertragung in das Formelgefüge des 18. Jahrhunderts handelt. Vergleiche mit den anderen Cherubika dieses Echos zeigen, daß sich Übereinstimmungen beispielsweise mit dem Cherubikon von Balasios nachweisen lassen, etwa der gemeinsame Beginn von

<sup>754</sup> CONOMOS, *Trisagia and Cherubika 147ff.*: Leider bringt Conomos nur die Transkription der Melodie, nicht jedoch die Neumen, was den Vergleich etwas erschwert.

„οἱ τὰ χερουβίμ“ oder die melodische Unterlegung von „τριάδι“. Darüber hinaus weist das Cherubikon in Suppl. gr. 190 die schon von den anderen Echoi bekannten gängigen Schluß- und auch Binnenformeln auf. Es handelt sich hier somit nicht um eine Be- oder Überarbeitung, wie dies bei den Heothina von Glykys in den Supplementa der Fall war, sondern um eine (fast) eigenständige Neuschöpfung.

Ein Charakteristikum der alten Version, wie sie bei Conomos zu finden ist, wird allerdings in Suppl. gr. 190 übernommen: Das Cherubikon von Glykys in EBE 2458 läßt sich in fünf Teile gliedern, wo jeweils die gleiche Melodie mit einem anderen Textabschnitt unterlegt wird. So stimmen etwa „οἱ τὰ χερουβίμ“, „ζωοποιῶ“, „τὴν βιωτικὴν“, „ὡς τὸν βασιλέα“, „τῶν ὄλων“ und „ταῖς ἀγγελικαῖς“ überein; eine weitere Gruppe bringt die gleiche Melodie bei „εἰκονίζοντες“, „πάσαν“, „ἀοράτως“ usw.<sup>755</sup> In der neuen Fassung wird dieser Aufbau teilweise beibehalten, so daß die Teile „οἱ τὰ χερουβίμ“, „ζωοποιῶ“, „τὴν βιωτικὴν“ etc. ebenfalls in ihrer Melodie ident sind. Dies ist jedoch nur in diesem Abschnitt der Fall, die übrigen bei Conomos angeführten Übereinstimmungen zwischen den einzelnen Teilen können in Suppl. gr. 190 nicht ausgemacht werden.

Zusammenfassend läßt sich beobachten, daß die Cherubika im Plagios Deuterios weit weniger Sprünge aufweisen als jene der authentischen Echoi. Ihre Melodielinie ist, unabhängig von den Charakteristika der einzelnen Meloden, wesentlich linearer geführt. Interessant wäre ein Vergleich mit einem Cherubikon von Germanos im Plagios Protos, um feststellen zu können, ob dieses wiederum in dem Ausmaß Gemeinsamkeiten mit Chrysaphes enthält, wie dies bei den beiden anderen Cherubika der Fall war.

Betrachtet man abschließend nochmals die Gattung der Cherubika in den Handschriften des 18. Jahrhunderts so läßt sich feststellen, daß die Ähnlichkeiten innerhalb der selben Echoi, vor allem was die Formeln betrifft, äußerst groß sind. Die Übereinstimmungen, die sich kurzzeitig zu anderen Modi ergeben, sind eher zufälligen Charakters. Am ähnlichsten untereinander sind die Gesänge des Echos Protos. Möglicherweise ist dieser Umstand darauf zurückzuführen, daß die Cherubika dieses Echos am häufigsten eingesetzt wurden bzw. am bekanntesten waren und daher gegenseitig auch als Vorlage dienten.

Die Cherubika weisen eine Vielzahl an gattungsspezifischen Gemeinsamkeiten sowie ein ausgeprägtes, eigenes Formelrepertoire auf, wie es auch beim Anastasimatarion zu beobachten war. Trotzdem zeichnet die einzelnen Gesänge jeweils auch ein bestimmtes Maß an Eigenständigkeit und schöpferischer Freiheit aus. Vor allem in Bezug auf Länge, melismatische Ausschmückung und Gestaltung der einzelnen Textabschnitte, konnten die Meloden ihre eigenen Charakteristika einbringen. Das gleiche gilt für den Aufbau der Cherubika: Einzelne Komponisten, wie beispielsweise Balasios, legen dem Gesang eine Dreiteilung durch die Wiederholung gleicher Melodiesequenzen zugrunde. Andere wiederum arbeiten kurze markante Einschübe, wie etwa bestimmte Intervallschritte am Beginn der einzelnen Abschnitte als Merkmale für die Sänger und die Hörer ein.

Der Mittelteil des Cherubikon, das „ὡς τὸν βασιλέα“, erfährt in allen Cherubika eine besondere Ausarbeitung, die zumeist durch eine ansteigende Sekundlinie geprägt ist. Die Teretismoi- sowie die Alleluiasequenzen zählen zu den am freiesten gestalteten Abschnitten, wo kaum Formeln verwendet werden, sondern jeder Melode die für diese Zeit typischen virtuosen Melismata einbaut. Dem gegenüber stehen die sog. „kurzen“ Cherubika, die bis auf wenige Ausnahmen dadurch ge-

<sup>755</sup> CONOMOS, Trisagia and Cherubika 146 und 150: „In the analytical transcription here it is demonstrated that this hymn can be neatly reduced to five melodic groupings [...] The composer has confined himself so precisely that even the accents, dynamics and time values recur at exactly the same point in the repeated phrases, despite the fact that they are randomly dispersed throughout the chant. A somewhat rigid formulaic structure clearly makes the hymn easier to learn and to sing, and undoubtedly this explains the popularity of Glykys' setting [...] This setting provides a strong contrast to the previous ones. It certainly identifies the work of an individual intent on creating a completely organised musical composition with regularly recurring musical phrases.“

kennzeichnet sind, daß sie keine Teretismoi enthalten und am Schluß nur ein Alleluia auskomponieren.

Darüber hinaus hat der Vergleich mit Handschriften des 14./15. Jahrhunderts gezeigt, daß die Cherubika eine sich stärker entwickelnde Gattung als etwa die Heothina darstellen. Ihre Tradition dürfte weniger stabil und mehr den jeweiligen Kompositionsstilen unterworfen gewesen sein. Das Cherubikon, das im 18. Jahrhundert Ioannes Glykys zugeschrieben wird, weist dementsprechend kaum noch Gemeinsamkeiten mit der ursprünglichen Komposition auf. Zusammengefaßt ergeben die Cherubika daher das Bild einer Gattung, die nach außen hin eine große (auch formelhafte) Geschlossenheit aufweist, ohne jedoch deshalb in kompositorischer Hinsicht ihre Eigenständigkeit zu verlieren.

### 3. 3. 3 Sammlungen von Cherubika in den reformierten Handschriften

Im Unterschied zu den Codices des 18. Jahrhunderts sind die Cherubika in den Handschriften des 19. Jahrhunderts bis auf wenige Ausnahmen stets oktoechisch angeordnet. Diese „Sammlungen“ von Cherubika finden sich in den Codices Suppl. gr. 151, 152, 153, 159 und 162. Dabei können alle acht Cherubika von einem Meloden stammen, oder aber sie weisen eine bestimmte Abfolge von Komponisten auf. Die folgende Auflistung bringt einen Überblick über die Meloden und ihre Vertonungen, wie sie in den einzelnen Handschriften zu finden sind:

#### *Gregorios Protopsaltes*

Echos Protos:	Suppl. gr. 151 (136v), Suppl. gr. 152 (15r), Suppl. gr. 159 (51r), Suppl. gr. 162 (87v)
Echos Deuterios:	Suppl. gr. 151 (139v), Suppl. gr. 152 (17r), Suppl. gr. 159 (54r), Suppl. gr. 162 (89r)
Echos Tritos:	Suppl. gr. 151 (142v), Suppl. gr. 152 (19v), Suppl. gr. 159 (57r), Suppl. gr. 162 (90v)
Echos Tetartos:	Suppl. gr. 151 (146r), Suppl. gr. 152 (22v), Suppl. gr. 159 (60v), Suppl. gr. 162 (92r)
Plagios Protos:	Suppl. gr. 151 (149v), Suppl. gr. 152 (25r), Suppl. gr. 159 (64r), Suppl. gr. 162 (93v)
Plagios Deuterios:	Suppl. gr. 151 (153r), Suppl. gr. 152 (27v), Suppl. gr. 159 (67v), Suppl. gr. 162 (95v)
Echos Barys:	Suppl. gr. 151 (156v), Suppl. gr. 152 (30r), Suppl. gr. 159 (70v), Suppl. gr. 162 (97r)
Plagios Tetartos:	Suppl. gr. 151 (160v), Suppl. gr. 152 (32v), Suppl. gr. 159 (74r), Suppl. gr. 162 (98v)

Darüber hinaus bringt Suppl. gr. 162 eine weitere Reihe von acht Cherubika Gregorios Protopsaltes', die auch in Suppl. gr. 153 enthalten sind, nicht jedoch in den übrigen Codices. Es handelt sich dabei um eine länger ausgearbeitete Version als bei den vorangegangenen:

Echos Protos:	Suppl. gr. 153 (54v), Suppl. gr. 162 (62v)
Echos Deuterios:	Suppl. gr. 153 (59r), Suppl. gr. 162 (65r)
Echos Tritos:	Suppl. gr. 153 (63v), Suppl. gr. 162 (68r)
Echos Tetartos:	Suppl. gr. 153 (69r), Suppl. gr. 162 (71v)
Plagios Protos:	Suppl. gr. 153 (73v), Suppl. gr. 162 (74v)
Plagios Deuterios:	Suppl. gr. 153 (78r), Suppl. gr. 162 (77v)
Echos Barys:	Suppl. gr. 153 (83r), Suppl. gr. 162 (80v)
Plagios Tetartos:	Suppl. gr. 153 (88v), Suppl. gr. 162 (84r)

*Petros Peloponnesios–Gregorios Protopsaltes*

Alle fünf Codices enthalten weiters einen Abschnitt mit Cherubika syntoma, wo immer abwechselnd Kompositionen von Petros Peloponnesios und Gregorios Protopsaltes angeführt werden. Diese Cherubika verfügen im Unterschied zu den vorangegangenen über keine Teretismoi-Sequenz:

Echos Protos:	Petros Peloponnesios: Suppl. gr. 151 (95r), Suppl. gr. 152 (35r), Suppl. gr. 153 (94v), Suppl. gr. 159 (1r), Suppl. gr. 162 (23r)
Echos Deuterios:	Gregorios Protopsaltes: Suppl. gr. 151 (96v), Suppl. gr. 152 (fol.36v), Suppl. gr. 153 (95v), Suppl. gr. 159 (2v), Suppl. gr. 162 (24r)
Echos Tritos:	Gregorios Protopsaltes: Suppl. gr. 151 (98v), Suppl. gr. 152 (37v), Suppl. gr. 153 (97v), Suppl. gr. 159 (4r), Suppl. gr. 162 (24v)
Echos Tetartos:	Petros Peloponnesios: Suppl. gr. 151 (100v), Suppl. gr. 152 (39r), Suppl. gr. 153 (98v), Suppl. gr. 159 (6v), Suppl. gr. 162 (26r)
Plagios Protos:	Petros Peloponnesios: Suppl. gr. 151 (102r), Suppl. gr. 152 (40r), Suppl. gr. 153 (100r), Suppl. gr. 159 (9r), Suppl. gr. 162 (26v)
Plagios Deuterios:	Gregorios Protopsaltes: Suppl. gr. 151 (104r), Suppl. gr. 152 (41v), Suppl. gr. 153 (101v), Suppl. gr. 159 (10v), Suppl. gr. 162 (27v)
Echos Barys:	Petros Peloponnesios: Suppl. gr. 151 (105v), Suppl. gr. 152 (43r), Suppl. gr. 153 (103r), Suppl. gr. 159 (12v), Suppl. gr. 162 (28v)
Plagios Tetartos:	Petros Peloponnesios: Suppl. gr. 151 (107v), Suppl. gr. 152 (44r), Suppl. gr. 153 (104r), Suppl. gr. 159 (14r), Suppl. gr. 162 (29v)

*Petros Peloponnesios*

Von Petros Peloponnesios stammen außerdem oktoechische Cherubika in Suppl. gr. 153 und Suppl. gr. 162, die kürzer als jene von Gregorios Protopsaltes sind:

Echos Protos:	Suppl. gr. 153 (12v), Suppl. gr. 162 (35r)
Echos Deuterios:	Suppl. gr. 153 (15v), Suppl. gr. 162 (37r)
Echos Tritos:	Suppl. gr. 153 (18v), Suppl. gr. 162 (38v)
Echos Tetartos:	Suppl. gr. 153 (20v), Suppl. gr. 162 (40r)
Plagios Protos:	Suppl. gr. 153 (23v), Suppl. gr. 162 (42r)
Plagios Deuterios:	Suppl. gr. 153 (26r), Suppl. gr. 162 (43v)
Echos Barys:	Suppl. gr. 153 (28v), Suppl. gr. 162 (45v)
Plagios Tetartos:	Suppl. gr. 153 (31r), Suppl. gr. 162 (47r)

Weiters werden Cherubika von Petros Peloponnesios angeführt, die ausnahmsweise weder vollständig für alle acht Echoi noch in oktoechischer Reihenfolge aufscheinen. In Suppl. gr. 153 werden sie als „syntoma“ bezeichnet, da sie keine Teretismoi-Sequenz beinhalten:



Echos Protos:	Suppl. gr. 153 (105v), Suppl. gr. 162 (30v)
Echos Barys:	Suppl. gr. 153 (106v), Suppl. gr. 162 (31r)
Echos Tetartos:	Suppl. gr. 153 (108r), Suppl. gr. 162 (32r)
Plagios Tetartos:	Suppl. gr. 153 (109r), Suppl. gr. 162 (33r)
Plagios Protos:	Suppl. gr. 153 (110v), Suppl. gr. 162 (33v)

*Petros Byzantios*

Von Petros Byzantios hingegen finden sich die Cherubika wiederum in der gewohnten Reihenfolge in allen fünf Codices. Von der Länge her liegen sie in der Mitte zwischen der ersten und zweiten Cherubika-Reihe von Gregorios Protopsaltes:

Echos Protos:	Suppl. gr. 151 (109r), Suppl. gr. 153 (33v), Suppl. gr. 159 (25r), Suppl. gr. 162 (49r)	Abb. 33-36
Echos Deuterios:	Suppl. gr. 151 (113r), Suppl. gr. 153 (36v), Suppl. gr. 159 (28v), Suppl. gr. 162 (50v)	
Echos Tritos:	Suppl. gr. 151 (116r), Suppl. gr. 153 (39r), Suppl. gr. 159 (31v), Suppl. gr. 162 (52v)	
Echos Tetartos:	Suppl. gr. 151 (119v), Suppl. gr. 153 (41v), Suppl. gr. 159 (35r), Suppl. gr. 162 (54r)	
Plagios Protos:	Suppl. gr. 151 (123r), Suppl. gr. 153 (44v), Suppl. gr. 159 (38r), Suppl. gr. 162 (56r)	
Plagios Deuterios:	Suppl. gr. 151 (126v), Suppl. gr. 153 (47r), Suppl. gr. 159 (41r), Suppl. gr. 162 (57v)	
Echos Barys:	Suppl. gr. 151 (129v), Suppl. gr. 153 (49v), Suppl. gr. 159 (44r), Suppl. gr. 162 (59v)	
Plagios Tetartos:	Suppl. gr. 151 (133r), Suppl. gr. 153 (52r), Suppl. gr. 159 (47r), Suppl. gr. 162 (61r)	

*Konstantinos Byzantios*

Dies gilt auch für Konstantinos Byzantios, dessen oktoechische Cherubika in Suppl. gr. 151 und 162 angeführt werden. Obwohl sie nicht als „syntoma“ bezeichnet werden, verfügen sie über keine Teretismoi-Sequenz. Das „ὡς τὸν βασιλέα“ wird aber durch die Stützsilbe „χε-“ gedehnt. Die Melismata auf dem ersten Wort „οἱ (τὰ χερουβίμ)“ zählen zu den längsten im Vergleich mit den übrigen Cherubika. Darüber hinaus enthält Suppl. gr. 162 zwei Cherubika für den Echos Tetartos, wobei jedoch das zweite nicht in Suppl. gr. 151 aufscheint:

Echos Protos:	Suppl. gr. 151 (163r), Suppl. gr. 162 (7r)
Echos Deuterios:	Suppl. gr. 151 (167r), Suppl. gr. 162 (8v)
Echos Tritos:	Suppl. gr. 151 (170r), Suppl. gr. 162 (9v)
Echos Tetartos:	Suppl. gr. 151 (173r), Suppl. gr. 162 (11r)
Echos Tetartos:	Suppl. gr. 162 (12v)
Plagios Protos:	Suppl. gr. 151 (176r), Suppl. gr. 162 (13v)
Plagios Deuterios:	Suppl. gr. 151 (179v), Suppl. gr. 162 (15r)
Echos Barys:	Suppl. gr. 151 (182v), Suppl. gr. 162 (16v)
Plagios Tetartos:	Suppl. gr. 151 (186r), Suppl. gr. 162 (18r)

*Daniel Protopsaltes*

Von Daniel Protopsaltes finden sich nur Cherubika in den ersten drei authentischen Echoi:

Abb. 37-42

Echos Protos:	Suppl. gr. 153 (1r), Suppl. gr. 159 (77r)
Echos Deuterios:	Suppl. gr. 153 (5r), Suppl. gr. 159 (82r)
Echos Tritos:	Suppl. gr. 153 (9r), Suppl. gr. 159 (87r)

Bei den auf den vorangegangenen Seiten angeführten Cherubika handelt es sich um insgesamt 56 Fassungen von „Οἱ τὰ χερουβίμ“. Darüber hinaus gibt es in Suppl. gr. 151, 153 und 162 ebenfalls Versionen des „Σιγησάτω πᾶσα σάρξ“ sowie des „Τοῦ δείπνου σου“ von Iakobos Protopsaltes, Petros Peloponnesios und Georgios aus Kreta.

Die größte Vielfalt an Cherubika findet sich in Suppl. gr. 162, wo die Fassungen aller oben genannten Komponisten, mit Ausnahme jener von Daniel Protopsaltes, enthalten sind. Möglicherweise waren diese auf den ersten Lagen verzeichnet, da die fol. 1r bis 6v fehlen und der erste Abschnitt mit den Worten „Ἐτέρα Χερουβικά“ beginnt. So ist anzunehmen, daß sich ursprünglich davor bereits eine Reihe an Cherubika befand. Gefolgt wird Suppl. gr. 162 von Suppl. gr. 153, wo bis auf die Cherubika von Konstantinos Byzantios und die erste Reihe von Gregorios Protopsaltes alle anderen Vertonungen vollständig aufgelistet sind. Diese beiden Handschriften können auch insofern als ein Paar angesehen werden, als ihr Repertoire (Gesänge aus den Basileios- und Chrysostomos-Liturgie, Koinonika etc.) großteils übereinstimmt (siehe Kap. 1. 2).

Suppl. gr. 159 hingegen ist der einzige Codex, der nur aus Cherubika und Koinonika besteht. Er enthält von ersteren aber nur eine Auswahl, nämlich jene von Gregorios Protopsaltes, Petros Peloponnesios, Petros Byzantios und Daniel Protopsaltes. Suppl. gr. 151 und 152 beinhalten im Gegensatz dazu eine Fülle an verschiedenen Gattungen und Gesängen und bringen somit nur eine begrenzte Anzahl an Cherubika. In Suppl. gr. 151 zählen dazu die Versionen von Gregorios Protopsaltes, Petros Peloponnesios, Petros Byzantios und Konstantinos Byzantios, in Suppl. gr. 152 lediglich jene von Gregorios Protopsaltes und Petros Peloponnesios.

Betrachtet man die Meloden, so fällt auf, daß die Sammlung von Cherubika, in der die Versionen von Petros Peloponnesios mit jenen von Gregorios Protopsaltes abwechseln, in allen fünf Handschriften zu finden ist. Es dürfte sich dabei wohl um eine in dieser Zeit am häufigsten abgeschriebene und verwendete Cherubika-Fassung handeln. Gefolgt wird diese von Gregorios Protopsaltes' Cherubika-Reihe, die mit Ausnahme von Suppl. gr. 153 ebenfalls in allen übrigen Codices angeführt wird. An dritter Stelle stehen die Kompositionen von Petros Byzantios, die in insgesamt vier Handschriften aufscheinen. Die übrigen Meloden, also Konstantinos Byzantios, Daniel Protopsaltes sowie Petros Peloponnesios (beide Versionen) kommen nur in jeweils zwei Büchern vor.

Signifikant ist, daß in den Handschriften des Supplementum graecum aus dem 19. Jahrhundert lediglich Cherubika von Meloden des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, nicht jedoch von älteren enthalten sind. Auch Werke von Komponisten des 17./18. Jahrhunderts, wie etwa Chrysaphes ὁ Νέος, Germanos Neon Patron, Petros Bereketes oder Balasios fehlen gänzlich, noch finden sich, wie anzunehmen wäre, Überarbeitungen oder Exegeseis früherer Cherubika in den Handschriften.

In Chatzegiakumes' Katalog sind vergleichsweise wenige Handschriften angeführt, die in dem Ausmaß Cherubika bringen, wie die des Supplementum graecum. Hauptsächlich ein Codex, die „Sammlung von Cherubika und Koinonika“ von 1823 aus der Athener Sammlung Païduse (Συλλογή Παϊδοῦση) Nr. 5, kann als Äquivalent zu den hier besprochenen Handschriften angesehen werden<sup>756</sup>. Darin sind u. a. „kurze“ Cherubika von Gregorios Protopsaltes enthalten (fol. 1r–35v), die, wie Chatzegiakumes angibt, im zweiten Band des Ταμείου Ἀνθολογίας in Konstantinopel 1824

<sup>756</sup> CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 244.

veröffentlicht wurden. Dabei dürfte es sich aber um andere Cherubika als im Supplementum graecum handeln, wo von Gregorios Protopsaltes zwei Reihen von mit Teretismoi auskomponierten „langen“ Cherubika stammen.

Ansonsten finden sich bei Chatzeziakumes verstreut Cherubika vor allem in Codices des 18. Jahrhunderts, die jenen im vorangegangenen Kapitel dargestellten entsprechen. Darüber hinaus weisen die Handschriften des Chatzeziakumes-Katalogs Cherubika auf, die um 1800 bzw. Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden und insofern mit den Supplementum-Codices hier nicht vergleichbar sind, da sie noch in der alten Notation verfaßt wurden.

Die Merkmale der Cherubika in den reformierten Handschriften hier lassen sich nur schwer ausmachen. Vom Aufbau her gibt es eine Besonderheit: Statt der üblichen drei Alleluia am Schluß weisen die Cherubika des 18./19. Jahrhunderts nur noch eines auf, unabhängig von der Länge der Komposition. Die Gattung der Cherubika syntoma ist auch hier vertreten, wobei diese wie die älteren Cherubika keine Teretismoi enthalten. Hingegen kann der Teil des „ὡς τὸν βασιλέα“ durch Stützsilben etwas gedehnt werden.

Im Vergleich zu den im vorigen Kapitel besprochenen Gesängen lassen sich kaum Formeln erkennen, da die Cherubika hier weitaus stärker melismatisch gedehnt sind. In den langen Fassungen kann sich ein Melisma über einem einzigen Wort häufig über mehr als eine Seite erstrecken. Die Melodielinie ist allgemein linearer gearbeitet als in den älteren Cherubika; Intervallsprünge finden sich selten.

Die Schwierigkeit darüber hinaus ist, daß sich weder die verschiedenen Cherubika eines Komponisten miteinander vergleichen lassen, noch mit jenen der anderen Meloden. Die Übereinstimmungen, die zu erkennen sind, dürften zumeist eher zufälligen Charakters sein. Auch zwischen den Gesängen von Petros Byzantios und seinem Lehrer Petros Peloponnesios gibt es kaum Gemeinsamkeiten, wie eventuell anzunehmen wäre.

Vergleicht man die Anfänge des Echos Protos aller hier vertretenen Cherubika lassen sich folgende Punkte anführen: Die erste Cherubika-Reihe von Gregorios Protopsaltes stimmt teilweise mit seinen folgenden, länger ausgearbeiteten Gesängen überein, beispielsweise bei den Wörtern „οἱ“, „τῶ“, „χε-“ usw. Allerdings kann die Anfangssequenz auch mit der eines der anderen Echoi übereinstimmen. Es dürfte sich dabei also um eine Formel handeln, die nicht an einen bestimmten Modus gebunden ist. Es läßt sich jedoch kein durchgehendes Schema an gleichen Anfängen erkennen, da diese Übereinstimmungen nicht in allen Cherubika Gregorios Protopsaltes' konsequent fortgesetzt werden. Grundsätzlich dürfte es sich bei der zweiten Cherubika-Reihe um eine längere Ausarbeitung der ersten handeln.

Die Cherubika syntoma von Petros Peloponnesios, die nicht für alle acht Echoi vorhanden sind, bringen entfernte Anklänge an seine kurzen Cherubika. Darüber hinaus weisen die beiden kurzen Cherubika-Reihen untereinander Übereinstimmungen auf. Aber auch hier läßt sich, wie schon bei Gregorios Protopsaltes, kein eindeutiges Schema herauslesen. Das länger ausgearbeitete Cherubikon von Petros Peloponnesios beginnt auffallenderweise mit einer Quinte ab- und aufwärts. Dieser Intervallsprung ist in den anderen Kompositionen nicht anzutreffen und ist insofern markant, als sich sonst kaum größere Intervalle in den Gesängen finden.

Bei Petros Peloponnesios ist weiters zu bemerken, daß die Schlüsse einzelner Abschnitte übereinstimmen, also die gleiche Formel verwendet wird. Ein Merkmal, das auch auf die Cherubika von Gregorios Protopsaltes zutrifft. Es gilt jedoch das gleiche, wie für die Anfänge: Die übereinstimmenden Schlußformeln sind zu selten anzutreffen, als daß sich daraus ein bestimmtes Schema ableiten ließe. So konsequent wie die älteren Cherubika gleiche Schlußformeln immer wieder einsetzen, kann dies hier nicht beobachtet werden.

Auch die Cherubika von Petros Byzantios, Konstantinos Byzantios und Daniel Protopsaltes verwenden für den Beginn des Echos Protos weitgehend übereinstimmende Formeln. Allerdings lassen sich darüber hinaus keine weiteren Gemeinsamkeiten, auch nicht in den anderen Modi, finden. Es kann daher nur angenommen werden, daß bestehende Ähnlichkeiten rein zufälliger Natur

sind. Übereinstimmungen zu den Gesängen von Petros Peloponnesios und Gregorios Protopsaltes können ebenfalls nicht festgestellt werden.

Zusammenfassend ist anzumerken, daß die Cherubika der reformierten Codices weder Exegeseis noch in irgendeiner anderen Form Um- oder Neubearbeitungen älterer Gesänge darstellen. Bei Vergleichen haben sich keine Ähnlichkeiten erkennen lassen. Man muß daher davon ausgehen, daß es sich durchwegs um Neuschöpfungen der Meloden handelt. Dies ist insofern interessant, als sich die Heothina sehr wohl auf die alten Vorbilder stützen und auch als Exegeseis deklariert werden. Die Vermutung, die bereits im vorangegangenen Kapitel ausgesprochen wurde, nämlich daß die Cherubika eine weniger stabile Gattung (als beispielsweise die Heothina) darstellen, könnte hierdurch bestätigt werden. Die Komponisten des 18./19. Jahrhunderts erarbeiteten weit häufiger neue Melodien für die Cherubika gemäß der Richtlinien jener Zeit, als auf die alte Basis zurückzugreifen.

### 3.2 DIE ELF HEOTHINA

Die elf Stichera der Heothina, die am Sonntagmorgen als Doxastika der Ainoi vor der kleinen Doxologie gesungen werden<sup>652</sup>, stehen thematisch in enger Verbindung mit dem Anastasimatarion. In den Handschriften finden sie sich stets in einem eigenen, zumeist daran anschließenden Kapitel<sup>653</sup>. Die Texte der Heothina beziehen sich (wie auch die der Exaposteilaria) auf die elf Auferstehungsevangelien und beinhalten die Geschichte der heiligen Frauen, die am Ostermorgen zum Grab Jesu gehen. Dabei stellen die Hymnen jeweils eine Erscheinung Jesu nach seiner Auferstehung dar<sup>654</sup>.

Als ursprünglicher Schöpfer der Heothina sowohl des Textes als auch der Melodie, gilt Leon VI., der Weise (886–912), ein Schüler des Patriarchen Photios<sup>655</sup>. In vielen Codices, herauf bis ins 19. Jahrhundert, findet sich die stereotype Formel, die Leon VI. als Autor der Heothina bezeichnet.

Schon bald nach ihrer Entstehung dürften die Gesänge im Orthros am Sonntag gesungen worden sein<sup>656</sup>. Die ältesten datierten schriftlichen Zeugnisse der Heothina finden sich in Handschriften aus dem 10.<sup>657</sup> bis 13. Jahrhundert. Bevor die Heothina an das Anastasimatarion angeschlossen wurden, befanden sie sich im Oktoechos-Teil der alten Sticheraria und sind demnach analog zu den acht Echoi gereiht: Die ersten vier der elf Heothina sind den authentischen, die nächsten vier den plagalen Modi zugeordnet, während die letzten drei im Plagios Protos, Plagios Deuterios und Plagios Tetartos stehen.

Die Texte der Heothina sind länger und differenzierter gestaltet als die des Anastasimatarion, obwohl, wie Tillyard schreibt, Leon VI. teilweise nur den Inhalt der Evangelien „paraphrasiert“. Sie erlauben somit auch längere und reicher ausgearbeitete Melodien<sup>658</sup>. Dabei dürfte sich Leon selbst auf ältere musikalische Traditionen und Melodieformeln gestützt haben, beispielsweise – wie

<sup>652</sup> Das Wort leitet sich von „έωθινός“, d. h. „der Morgen“, ab. S. HADJISOLOMOS, *The Modal Structure of the 11 Eothina Anastassima ascribed to the Emperor Leo († 912)*. Nikosia 1986, 3.

<sup>653</sup> MAKRIS, *Die musikalische Tradition des Anastasimatarion* 27: „Da dieser Zyklus [d. h. der Heothina] aber elfwöchig ist und vom achtwöchigen unabhängig läuft, stimmt der Echos des jeweiligen Heothinon mit jenem der übrigen Stichera meistens nicht überein.“

<sup>654</sup> TILLYARD, *The Hymns of the Octoechos II, XI* sowie DERS., *The Morning Hymns I*, 93, wo der Text in englischer Übersetzung wiedergegeben ist. TARDO, *L’Ottoeco XV*.

<sup>655</sup> PAPANOPULOS, *Συμβολαί* 250. Siehe auch die frühe slawische Fassung der Heothina in: *Der altrussische Kondakar’ Blagověščensky Kondakar’*, edd. A. DOSTÁL–H. ROTHE, unter Mitarbeit von E. TRAPP (*Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slawen* 8, 2). Gießen 1976, 121b–128b.

<sup>656</sup> D. PETROVIĆ, *The Eleven Morning Hymns – Eothina in Byzantine and Slavonic Traditions*, in: *Cantus Planus. Papers read at the 6<sup>th</sup> Meeting in Eger 1993*. Budapest 1995, 435: Auch in der heutigen Praxis der orthodoxen Kirche werden sie noch am Sonntagmorgen nach der Doxologie gesungen.

<sup>657</sup> Siehe bei FLOROS, *Neumenkunde I*, 53f. die Beschreibung des Codex Laura Γ. 67, vom Beginn des 11. Jahrhunderts. Dieser bringt zwei Versionen der Heothina in Chartres Notation (auf fol. 150v–155v sowie die ersten neun der elf Heothina auf fol. 160v–162v). Floros (S. 57) führt weiters die Heothina für den Codex Ochrid 53 (fol. 642–656) vom Ende des 11. Jahrhunderts an. HADJISOLOMOS, *The Modal Structure of the 11 Eothina* 5f. erwähnt ebenfalls die beiden Fassungen im Codex Laura Γ. 67: „There is no doubt that both these versions preserve the exact composition made by Leo himself, because only one century separates this MS from the time of Leo.“

<sup>658</sup> TILLYARD, *The Hymns of the Octoechos II, XI* schreibt: „If at times Leo does no more than paraphrase the gospel story, yet here and there we see a flash of insight or a picture boldly drawn, which testify to a talent, not great indeed, but still worthy of respect.“ DERS., *The Morning Hymns I*, 89; ŞIRLI, *Anastasimatarion* 54f.

Hadjisolomos in seiner ausführlichen Studie schreibt – auf Ioannes Damaskenos<sup>659</sup>. Um die Bedeutung seiner Hymnen zu unterstreichen, wählte Leon einen stark ornamentalen, melismatischen Stil und wechselte häufig zwischen den Echoi. Gleichzeitig versuchte er auch den Text durch die Melodie hervorzuheben und zu unterstreichen<sup>660</sup>.

Die Melodien Leon VI. wurden bis zur Bearbeitung durch Ioannes Glykys im 14. Jahrhundert kaum verändert. Die Angaben zu den Lebensdaten Glykys' variieren stark; er dürfte Ende des 13., Anfang des 14. Jahrhunderts gelebt haben und ein älterer Zeitgenosse von Ioannes Kukuzeles und Xenos Korones gewesen sein, die er auch unterrichtet haben soll<sup>661</sup>. Oftmals wird Ioannes Glykys mit dem gleichnamigen Ioannes XIII. Glykys, der von 1315 bis 1319 Patriarch von Konstantinopel war, gleichgesetzt<sup>662</sup>, dabei scheint es sich jedoch um eine Verwechslung zu handeln. Glykys wird zu den ersten Komponisten gezählt, die Werke im Stil der Kalophonie schufen<sup>663</sup>. Neben der Komposition verschiedener Gesänge, wie u. a. des Amomos oder des Polyleos-Psalms, widmete er sich der Entwicklung eines Cheironomie-Systems. Darüber hinaus verfaßte Glykys einen didaktischen Gesang, das „Ison, oligon, oxeia“, den Kukuzeles für seinen eigenen Lehrgesang übernahm<sup>664</sup>.

In den Akolouthiai des 14. und 15. Jahrhunderts sind mehr Gesänge von Glykys überliefert als von jedem anderen Meloden vor Ioannes Kukuzeles. Die Handschriften des Supplementum graecum enthalten neben den Heothina auch Glykys' Exapostelaria und Cherubika sowie verschiedene seiner Gesänge aus der Basileios-Liturgie.

Bei Ioannes Glykys' Heothina handelt es sich weniger um eigenständige Kompositionen als um eine überarbeitete, „virtuosere“ Fassung der Gesänge Leon VI.: Eine Praxis, die durchaus üblich war in der byzantinischen Musik<sup>665</sup>. Glykys arbeitete die Heothina Leons stärker melismatisch aus, einige Abschnitte durchaus unabhängig, ohne jedoch den vorgegebenen Rahmen vollständig zu verlassen<sup>666</sup> (siehe Kap. 3. 2. 1).

Im folgenden Kapitel wird im Detail auf die Heothina von Ioannes Glykys und auf die Form eingegangen, in der sie sich in den Handschriften des Supplementum graecum finden. Auf diese Weise soll gezeigt werden, inwieweit die postbyzantinischen Codices – über achthundert Jahre nach den ersten notierten Heothina und vier Jahrhunderte nach Ioannes Glykys' Version – diesen Vorlagen noch folgen.

<sup>659</sup> HADJISOLOMOS, The Modal Structure of the 11 Eothina 2.

<sup>660</sup> HADJISOLOMOS, The Modal Structure of the 11 Eothina 2: „What exactly Leo is doing is on the one hand to prolong the notes by frequently using rhythmic signs making a prolongation in the musical timing, and on the other hand, many times he makes an extension of the melodic lines using more than one neume for each syllable.“ Siehe auch O. STRUNK, Some Observations on the Music of the Kontakion. Presented at a private conference in Copenhagen 13<sup>th</sup> Aug. 1958 (erstmalig publiziert: *Essays on Music in the Byzantine World*. New York 1977, 160).

<sup>661</sup> E. V. WILLIAMS, Joannes Glykys. *NGroveD* 10 (2001) 59: „[...] the Akolouthiai manuscript GR-AOk 475] depicts Glykys in the role of teacher seated above his two students, Koukouzeles and Korones. Glykys has his hands raised, and a rubric states that he is instructing his students in the art of cheironomy“. PETROVIĆ, The Eleven Morning Hymns 437.

<sup>662</sup> CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 279, führt Glykys als Protopsaltes und Patriarchen an.

<sup>663</sup> CHR. HANNICK, Ioannes Glykys. *MGG Personenteil* 7 (21995) 1160.

<sup>664</sup> CONOMOS, Treatise of Manuel Chrysaphes 41, 70–75; WILLIAMS, Joannes Glykys 59; CHR. TROELSGÅRD, The Development of a Didactic Poem. Some Remarks on the Ἴσον, ὀλίγον, ὀξεῖα by Ioannes Glykys, in: *Byzantine Chant. Tradition and Reform. Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993 (Monographs of the Danish Institute at Athens 2)*. Athen 1993, 69–85.

<sup>665</sup> CONOMOS, Treatise of Manuel Chrysaphes 42, 112–121: Bereits Manuel Chrysaphes schreibt über die Methode der Komponisten, die Melodien und die Tradition ihrer Vorgänger zu übernehmen: „Ἐνθεντοι κἄν τοῖς καλοφωνικοῖς στιχηροῖς οἱ τούτων ποιηταὶ τῶν κατὰ τὰ ἰδιόμελα μελῶν οὐκ ἀπολείπονται, ἀλλὰ κατ' ἴχνος ἀκριβῶς ἀκολουθοῦσιν αὐτοῖς καὶ αὐτοῖς μέμνηται. Ὡς γοῦν ἐν μέλει διὰ μαρτυρίας καὶ τῶν ἐκεῖσε κειμένων μελῶν ἕνα παραλαμβάνουσιν ἀπαρλλάκτως [...] καὶ τὸν ἐκεῖσε πάντες δρόμον παρ' ὅλον τὸ ποιήμα τρέχουσιν ἀμετατρέπτει, καὶ τῷ πρωτέρῳ τε τῶν ποιητῶν αἰεὶ ὁ δεῦτερος ἔπεται καὶ τοῦτο ὁ μετ' αὐτόν, καὶ πάντες ἀπλῶς ἔχονται τῆς τέχνης ὁδοῦ.“ STRUNK, Melody Construction 194; PETROVIĆ, The Eleven Morning Hymns 438.

<sup>666</sup> HADJISOLOMOS, The Modal Structure of the 11 Eothina 7.

Die Heothina Ioannes Glykys' sollten sich – wie schon die Leon VI. – als äußerst stabil erweisen. Erst um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert entstanden weitere Versionen der Gesänge: Iakobos Protopsaltes komponierte seine Fassung der Heothina Ende des 18. Jahrhunderts. Dabei handelt es sich um eine Exegesis der Melodien von Leon VI./Ioannes Glykys, deren Basis gleichgeblieben ist, jedoch von Iakobos Protopsaltes mit einer Fülle an langen, „erläuternden“ Melismata ausgefüllt und ergänzt wurde<sup>667</sup>. Suppl. gr. 150 ist die einzige Handschrift dieser Sammlung, die die Heothina von Iakobos Protopsaltes enthält (siehe Kap. 3. 2. 2).

Ein weiterer Codex, Suppl. gr. 158, bringt ebenfalls die Heothina von Ioannes Glykys nicht in ihrer ursprünglichen Form wie in den Codices des 18. Jahrhunderts, sondern als Exegesis. Das Problem hierbei ist, daß der Melode dieser Exegesis in der Handschrift nicht namentlich genannt wird. Die Fassung stimmt mit der von Heothinon VII bei Hadjisolomos überein, die dieser „the melismatic version in the Chrysanthine notation“ nennt<sup>668</sup>.

Hadjisolomos beschreibt diese Version als melismatische Ausarbeitung der Heothina von Petros Byzantios: „There is a general agreement between these two versions, though one would have expected a greater analysis of these hymns by the modern Byzantine system which is supposed to be a more detailed system. In spite of this, the scribe deviates from the pattern, forming prolongations in extremely high regions, something which is not indicated by the former version.“<sup>669</sup> Wie in Kap. 3. 2. 2 im Detail zu sehen sein wird, stimmen einige Abschnitte der Exegesis in Suppl. gr. 158 mit jener von Iakobos Protopsaltes überein, während andere Teile weit länger gedehnt und „analytischer“ ausgearbeitet sind. Iakobos Protopsaltes dürfte daher diese Fassung als Basis für seine Bearbeitung der Heothina herangezogen haben, wobei er jene aber etwas verkürzte.

Die dritte Version der Heothina ist im Anastasimatarion von Petros Peloponnesios enthalten, wo die Heothina einander mit den Exaposteilaria abwechseln. Ob die Heothina tatsächlich von Petros Peloponnesios stammen, oder wie die Kekragaria von Petros Byzantios, ist nicht vollständig geklärt. In den einzelnen Studien werden die Gesänge einmal Petros Peloponnesios, ein andermal Petros Byzantios zugeschrieben: Şirli, deren Incipit mit den Melodien in Suppl. gr. 161 übereinstimmen, nennt Petros Peloponnesios als Autor<sup>670</sup>; Chatzeziakumes führt ebenfalls die Heothina und Exaposteilaria nur für Petros Peloponnesios an<sup>671</sup>.

Stathis hingegen reiht sowohl in seinem Katalog als auch in seinem Artikel über die Verwechslung der beiden Komponisten die Heothina unter die von Petros Byzantios vertonten Gesänge ein<sup>672</sup>. In Anlehnung an Stathis schreibt Hadjisolomos, daß es sich um die Heothina von Petros Byzantios handelt: Obwohl in einigen Codices „Petros Lampadarios“ als Komponist angegeben wird, sei in Wahrheit Petros Byzantios gemeint, der zu dieser Zeit noch als Lampadarios tätig war<sup>673</sup>.

Bei den Beispielen, die Hadjisolomos im Anhang bringt, gibt er einmal Petros Peloponnesios für Heothinon I, für Heothinon VII aber Petros Lampadarios, mit dem er Petros Byzantios

<sup>667</sup> PETROVIĆ, The Eleven Morning Hymns 438f.: „Kyr Iakobos preserved the basic melody of his predecessors, the mode and all the changes in the course of the melody, the division into melodic sections, medial signatures and their places in the melody, certain melodic formulae and even longer melodic sections. He sometimes enlarged the melodic formulae by adding melismatic sections [...].“ Siehe dazu auch ŞIRLI, Anastasimatarion 79f.

<sup>668</sup> HADJISOLOMOS, The Modal Structure of the 11 Eothina 237 (das Beispiel stammt von einer Handschrift aus dem Jahr 1830 und befindet sich in der Privatsammlung Hadjisolomos).

<sup>669</sup> HADJISOLOMOS, The Modal Structure of the 11 Eothina 8.

<sup>670</sup> ŞIRLI, Anastasimatarion 454 und 56, A. 38: „However, the cases are not rare when the latter [d. h. the Heothina] are replaced – sometimes doubled – by the version of Peter Vizantios, his disciple.“ In Suppl. gr. 161 wird leider keiner der beiden Komponisten zu Beginn der Exaposteilaria/Heothina genannt.

<sup>671</sup> CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 370, 366.

<sup>672</sup> STATHIS, Τὰ Χειρόγραφα I, 69, gibt Petros Byzantios als Schöpfer der Heothina in der Handschrift Xeropotamu 295, fol. 211 an. In Band II jedoch führt er für die Handschrift 9 aus dem Kloster Simonos Petru am Berg Athos (siehe dazu auch Kap. 3. 1. 2) Petros Peloponnesios für die Exaposteilaria und Heothina an; DERS., Ἡ Σύγχρονη 249f.

<sup>673</sup> HADJISOLOMOS, The Modal Structure of the 11 Eothina 7, A. 7.

meint<sup>674</sup>, an. Allerdings weist Suppl. gr. 161 nur entfernte Ähnlichkeiten zu diesen Versionen auf. Es könnte sich daher tatsächlich um die Kompositionen von Petros Peloponnesios selbst handeln. Darüber hinaus schreibt Hadjisolomos im oben angeführten Zitat, daß die Version von Petros Byzantios Ähnlichkeiten mit der des unbekanntes Exegeten (in Suppl. gr. 158) aufweist. Bei einem direkten Vergleich lassen sich jedoch keine Übereinstimmungen zwischen der langen melismatischen Fassung in Suppl. gr. 158 und der syllabischen in Suppl. gr. 161 erkennen, was als ein weiteres Indiz zu werten ist, daß letztere von Petros Peloponnesios stammen dürfte (siehe wiederum Kap. 3. 2. 2).

Möglicherweise ist diese unterschiedliche Zuschreibung der Werke darauf zurückzuführen, daß entweder Petros Byzantios in seine Handschriften auch Exegeseis von Petros Peloponnesios aufnahm, oder dessen Werke selbst überarbeitete. Auch Gregorios Protopsaltes könnte zu dieser Verwechslung beigetragen haben, der als Schreiber einzelne Werke einmal Petros Peloponnesios, ein anderes Mal aber Petros Byzantios zugeordnet haben dürfte<sup>675</sup>.

---

<sup>674</sup> Siehe die Beispiele bei HADJISOLOMOS, *The Modal Structure of the 11 Eothina*, wobei auf S. 264 ein handschriftlicher Ausschnitt von Heothinon I von „Petros Lampadarios Peloponnesios“ gezeigt wird und auf S. 265 die davon etwas abweichende gedruckte Form. Auf S. 240 bringt Hadjisolomos wiederum einen handschriftlichen Auszug von Heothinon VII (diesmal mit der Überschrift „Composition by Petros Lampadarios“) und daneben einen Vergleich mit der gedruckten Version.

<sup>675</sup> STATHIS, *Ἡ Σύγχυση* 248f.



3. 2. 1 Die Heothina in den Codices des 18. Jahrhunderts im Vergleich  
mit den Kompositionen Leon VI.

Die elf Heothina zählen, so wie auch das Anastasimatarion, von dem sie strenggenommen ein Bestandteil sind, zu den am häufigsten vertretenen Gattungen in den Codices des Supplementum graecum. Während das Anastasimatarion in insgesamt zehn Handschriften enthalten ist, finden sich die Heothina-Gesänge in acht davon. Alle Supplementum-Handschriften des 18. Jahrhunderts, die das Anastasimatarion (von Chrysaphes ó Néoc) aufweisen, schließen daran auch die Heothina von Ioannes Glykys an<sup>676</sup>:

*Suppl. gr. 118 (Ende 18. Jhd.)*

fol. 122r–137r: „Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν ἰα' ἐωθινῶν“. In der Titelüberschrift fehlt ein Hinweis auf den Komponisten, der direkte Vergleich mit Suppl. gr. 130, 160, 180 und 190 zeigt jedoch, daß es sich um die Heothina von Ioannes Glykys handelt.

*Suppl. gr. 130 (Mitte 18. Jhd.)*

p. 254/1–p. 273: „Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν ἑνδεκα ἐωθινῶν, ὧν τὸ μέλος ἐστὶ ποίημα Ἰωάννου τοῦ Γλυκέως. Bis auf geringfügige Unterschiede<sup>677</sup> stimmt Suppl. gr. 130 mit 118, 160, 180 und 190 überein.

*Suppl. gr. 160 (Ende 18. Jhd.)*

fol. 104r–116r: „Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν ἰα' ἐωθινῶν“. Auch hier fehlt, wie in Suppl. gr. 118, die Komponisteneintragung; im Vergleich mit Suppl. gr. 118, 130, 180 und 190 können sie ebenfalls wieder eindeutig Ioannes Glykys zugeschrieben werden.

*Suppl. gr. 180 (18. Jhd.)*

fol. 136r–141v: Durch einen Lagenverlust beginnt Suppl. gr. 180 erst mit der zweiten Hälfte des sechsten Heothinon. Nummer sieben bis zehn sind vollständig wiedergegeben, der letzte Gesang hingegen fehlt ebenfalls. Da die Melodie mit Suppl. gr. 118, 130, 160 und 190 übereinstimmt, handelt es sich um die Fassung von Ioannes Glykys.

*Suppl. gr. 190 (Ende 18. Jhd.)*

fol. 26r–39v: „Ἰδοὺ καὶ τῶν ἑνδεκα ἐωθινῶν οἱ μὲν λόγοι Λέοντος τοῦ σοφοῦ, τὸ δὲ μέλος κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Γλυκῆ“. Suppl. gr. 190 ist die einzige Handschrift, die neben Ioannes Glykys auch den ursprünglichen Schöpfer der Heothina, Leon VI., nennt. Melodisch gesehen finden sich wiederum nur geringfügige Abweichungen zu Suppl. gr. 118, 130, 160 und 180.

In der nun folgenden Beschreibung wird das erste Heothinon, wie es in den Codices des 18. Jahrhunderts notiert ist, stellvertretend für alle elf Gesänge dieser Gattung analysiert und mit der

<sup>676</sup> Zur Auflistung der im 19. Jahrhundert entstandenen Codices, die Heothina enthalten, siehe Kap. 3. 2. 2.

<sup>677</sup> Zur melodischen Analyse, Gemeinsamkeiten und Unterschiede siehe weiter unten.

Fassung Leon VI. gemäß der Handschrift Sinai 1218 aus dem Jahr 1177<sup>678</sup> verglichen (die Versionen der Heothina in den Codices Theol. gr. 181<sup>679</sup> aus der Wiener und EBE 974<sup>680</sup> aus der Athener Handschriftensammlung weichen von einander sowie gegenüber Sinai 1218 nur an wenigen Stellen unwesentlich ab<sup>681</sup>). Darauf folgt eine Zusammenfassung der musikalischen Details sowie ein Überblick über die Besonderheiten und Unterschiede zu Leon VI. Die verschiedenen Exegeseis in den Handschriften des 19. Jahrhunderts werden in einem eigenen, darauffolgenden Kapitel gesondert betrachtet.

*Heothinon I (Echos Protos)*

„*Εἰς τὸ ὄρος*“

Abb. 6-13

Charakteristisch im Original Leon VI. ist der Quintsprung zuerst ab- und dann aufwärts in der Anfangssequenz. Dieser wird in den Handschriften abwärts beibehalten, allerdings bewegt sich die Melodie anschließend eine Septime hinauf, um dann erst entweder stufenweise (Suppl. gr. 118, 130) oder durch einen Terzsprung (Suppl. gr. 160) abwärts zum Ausgangston a' zurückzukehren. Eine Ausnahme dabei stellt Suppl. gr. 190 dar: Hier beginnt die Melodie bereits eine Quinte tiefer, es folgt ein Oktavsprung auf- und ein Quintsprung abwärts, durch eine Sekunde aufwärts endet dieser Teil ebenfalls auf a'.

„*τοῖς μαθηταῖς ἐπειγομένοις*“

Die drei folgenden Sekunden aufwärts der Version in Sinai 1218 werden in allen vier Codices beibehalten, der Quartsprung abwärts wird danach jedoch durch eine *Hyporrhoe*, eine *Petasthe* und einen anschließenden Terzsprung abwärts ausgefüllt. Darauf kommt nochmals ein Terzsprung ab- und aufwärts, so daß die Vokale von „*μαθηταῖς*“ jeweils länger gedehnt werden als im Original. Außer in Suppl. gr. 160 kennzeichnet stets die *Martyria* für den Echos Protos das Abschnittsende. Die ursprüngliche Melodie, die „*ἐπειγομένοις*“ unterlegt ist, wird in allen Handschriften beibehalten. D. h. die beiden Quartsprünge aufwärts, die darin enthalten sind, werden von Glykys nicht ausgefüllt und erweitert.

„*διὰ τὴν χαμόθεν ἔπαρσιν*“

Die Fortführung der Melodielinie unterscheidet sich hier erstmals stärker vom Original: Nach zwei anfänglichen *Isa* wird die Abwärtsbewegung h'–e', die bei Leon VI. durch einen *Apostrophos* und eine Quarte abwärts erreicht wird, durch eine Terz aufwärts und drei Sekunden sowie eine Terz abwärts ausgefüllt. Dies ist auch im zweiten Teil dieses Abschnitts zu bemerken: Der Schritt e'–c'' aufwärts wird in den Codices durch fünf aufeinanderfolgende Sekunden gebildet, während

<sup>678</sup> Nach den Angaben bei HADJISOLOMOS, *The Modal Structure of the 11 Eothina 4*, der über den Codex schreibt: „The 11 Eothina, as they appear in this study, have been taken from Sin. 1218 [...] The reason why I preferred the above MS are two: (a) because it is the first MS written in the first readable notation, d. h. in the Round or Middle System, and it supposedly preserves one of the oldest Byzantine Musical Traditions [...]“ TILLYARD, *The Hymns of the Octoechos II*, hingegen bringt nur die transkribierte Version der Heothina ohne Neumenangabe. Für die ersten zehn Heothina zieht Tillyard Theol. gr. 181 (fol. 307r–311v) heran, für das elfte den Codex des Klosters Nea Peribleptos. In ihrem Melodieverlauf stimmt die Version dieser Handschriften großteils mit der Fassung in Sinai 1218 überein.

<sup>679</sup> TILLYARD, *The Hymns of the Octoechos II*, 61f.

<sup>680</sup> TILLYARD, *The Morning Hymns I*, 94ff.

<sup>681</sup> Vgl. auch TILLYARD, *The Morning Hymns I*, 107f., der über Abweichungen in der Melodielinie in den einzelnen Codices schreibt: „Variants are mostly unimportant, being largely due to local preferences for more or less ornamental figures and cadences.“ Darüber hinaus wurden die Heothina auch mit folgenden Athener Codices verglichen: EBE 947 (1680), EBE 2175 (Mitte 18. Jhd.), EBE 935 (17. Jhd.), EBE 953 (18. Jhd.) und EBE 954 (17. Jhd.). Die Handschriften weisen nur geringfügige Unterschiede zu den Heothina, wie sie in den Supplementum-Handschriften des 18. Jahrhunderts zu finden sind, auf.

das Original durch eine Auf- und Abwärtsbewegung (Quarte abwärts, anschließend eine Sekunde und eine Terz auf-, eine Terz ab- und noch eine weitere Sekunde und eine Terz aufwärts) gekennzeichnet ist. Diese sich „schlängelnde“ Melodielinie wird bei Glykys durch eine einfach aufsteigende Sekundenfolge ersetzt.

„ἐπέστη ὁ Κύριος“

Die Handschriften gehen in ihrer Ausführung der Melodie bei „ἐπέστη“ etwas auseinander. Suppl. gr. 118 und 160 orientieren sich dabei stärker am Original: Auf zwei *Isa* folgt eine Sekunde aufwärts, anschließend kommt jedoch nicht gleich der Terzsprung abwärts, sondern eine Umspielung bestehend aus *Apostrophos*, *Oligon* und dann erst das *Elaphbron*. Suppl. gr. 130 und 190 hingegen beginnen mit einer Terz auf- und abwärts, um sich danach der Melodiebewegung der beiden anderen Codices anzugleichen. Daran schließt in allen Handschriften ein Quartsprung aufwärts an, der im Original durch ein *Ison* und eine Terz abwärts gefolgt wird. In den Supplementa hingegen geht die Melodie noch um eine Sekunde weiter hinauf, um danach durch eine Quarte abwärts auf dem selben Ton (a') anzukommen. Die restliche Phrase ist mit der Version Leons wieder ident.

„καὶ προσκυνήσαντες αὐτόν“

Der gesamte Abschnitt stimmt in allen Handschriften mit der Version in Sinai 1218 überein.

„καὶ τὴν δοθεῖσαν“

Auch dieser Teil ist ähnlich dem Original gestaltet: Zu Beginn findet sich in den Codices des Supplementum graecum statt zweier *Isa* zwar ein Terzsprung auf- und abwärts, dann gleicht sich die Melodielinie jedoch wieder der ursprünglichen Fassung an. Der Schluß der Phrase weist eine kleine Abweichung auf, wobei die Auf- und Abwärtsbewegung anstatt mit einem Terzsprung, mit aufeinanderfolgenden Sekunden gebildet wird.

„ἔξουσίαν“

In diesem Teil läßt sich erstmals eine längere melismatische Ausarbeitung der Grundmelodie erkennen, die auch in den Codices teilweise kleine Unterschiede aufweist. Die Melodielinie bis „ἔξουσί-“ lautet bei Leon VI. d''-c''-h'-c''-d''-c''-h'-a'. Suppl. gr. 118, 130 und 160 brechen diese Abfolge nach d''-c''-h'-c'' auf, indem nun ein Quartsprung ab- und aufwärts erfolgt, um anschließend mit einer *Petasthe* die Note d'' zu erreichen. Suppl. gr. 190 fügt nach den Quartsprüngen noch eine weitere kurze Umspielung, bestehend aus einer Sekunde ab- und einer Terz aufwärts ein. Auch die beiden letzten Silben von „ἔξουσίαν“ werden ähnlich ausgearbeitet: Der Sprung h'-d'' wird durch h'-d''-c''-d'' ausgefüllt, bevor die Abwärtsbewegung d''-c''-h'-[a'] wieder mit dem Original übereinstimmt. Darauf folgt in den Handschriften der Terzsprung hinauf auf c'', gefolgt von h'-c''-h'-a'-c'', um auf dem letzten c'' wieder mit Sinai 1218 zusammenzutreffen (allerdings verwenden Suppl. gr. 118, 130 und 160 für die Abwärtsbewegung wie das Original ein *Kratemohyporrhoeon*, Suppl. gr. 190 hingegen eine *Hyporrhoe*). Die Schlußformel stimmt wieder in allen Handschriften überein.

„πανταχοῦ διδαχθέντες“

Das Wort „πανταχοῦ“ ist in den Supplementa gleich dem Original, nur daß der abschließende Tonschritt h'-g' bei ersteren durch einen Terzsprung abwärts erfolgt, anstatt schrittweise in Sekunden. Suppl. gr. 118 und 130 gehen auch weiter konform mit der Melodie Leons; Suppl. gr. 160 und 190 hingegen bilden eigene Varianten, wobei sie auf der ersten Silbe von „διδαχθέντες“ einen

Quintsprung aufwärts einfügen und die dritte (betonte) Silbe stärker dehnen (d''-c''-h' bzw. in Suppl. gr. 190 sogar d''-d''-c''-h'-c''-h').

„εις την ὑπ' οὐρανὸν ἐξαπεστέλλοντο“

Suppl. gr. 118 und 130 behalten die ursprüngliche Gestalt der Melodielinie bei (die einzige Ausnahme ist der Terzsprung in „οὐρανόν“), zu der auch Suppl. gr. 160 und 190 wieder zurückkehren.

„κηρῦξαι τὴν ἐκ νεκρῶν ἀνάστασιν“

Nahe am Original ist auch dieser Abschnitt: Bei „κηρῦξαι“ besteht der einzige Unterschied darin, daß die Melodie Leons von a' nach g' hinabsteigt, worauf ein Quartsprung (auf c'') folgt. In Suppl. gr. 118, 130 und 160 wird der *Apostrophos* weggelassen, so daß daran nur ein Terzsprung anschließt, der in Suppl. gr. 190 durch zwei Sekunden ausgefüllt ist. Dafür steigen die Supplementum-Handschriften in der folgenden Sekundbewegung bis f' hinauf, anstatt nur bis e''. Durch die Terz abwärts endet diese Phrase aber wieder wie das Original auf d''. Die Worte „τὴν ἐκ νεκρῶν“ werden unterschiedlich ausgearbeitet: So gehen Suppl. gr. 118 und 130 bis auf den Ton f' hinauf, worauf die Umspielung e''-d''-c''-d'' folgt. Die Version in Sinai 1218 ist kürzer gestaltet und geht nur bis e'', was mit der Bewegung d''-e''-c''-h''-d'' weitergeführt wird. Suppl. gr. 160 und 190 gelangen ebenfalls bis f'', indem jedoch der Terzsprung schrittweise ausgeführt wird. Das Wort „ἀνάστασιν“ schließlich ist in allen Handschriften gleich dem Original.

„καὶ τὴν εἰς οὐρανοῦς ἀποκατάστασιν“

Mit leichten Abänderungen beginnt auch diese Phrase, wobei der Tonschritt a'-g' in den Codices durch a'-h'-a'-g' ausgefüllt wird. Übereinstimmend folgt daran eine Quarte aufwärts, die im Original von einer Terz abwärts, in den Handschriften durch eine *Hyporrhoe* gefolgt wird. Der Schluß, der aus der Thematismosformel (bestehend aus der Tongruppe *Oligon* über *Kentema* und anschließendem *Apostrophos* und *Dyo Apostrophoi*) gebildet wird, ist wiederum gleich. Auf dem Wort „ἀποκατάστασιν“ findet sich bei Glykys nun eine längere melismatische Ausformung: Die Terz abwärts e''-c'' wird hier zu e''-f''-e''-d''-c'' ausgestaltet, die Terz aufwärts h'-d'' zu d''-h'-c''-d'', um dann zum Quartsprung und der Schlußformel in der Melodie Leons zurückzukehren.

„οἷς καὶ συνδιαιωρίζειν“

Suppl. gr. 118 kommt hier dem Original am nächsten. Lediglich auf den beiden letzten Silben finden sich Unterschiede in der Schlußformel, wobei wieder die Terzschritte der ursprünglichen Melodielinie durch Sekunden aufgefüllt werden. Suppl. gr. 130, 160 und 190 weisen leichte Abänderungen insofern auf, als einzelne Töne kurz umspielt werden (z. B. d''-e''-d''-e''-c'' statt d''-e''-c'').

„ὁ ἀψευδὴς ἐπηγγείλατο“

Bis „ὁ ἀψευδὴς ἐπηγγεί-“ wird die Melodie in den Supplementa melismatisch ausgebaut: Die schlichte Abfolge c''-c''-c''-d''-c''-a'-h'-c''-a' wird zu c''-h'-c''-e''-d''-c''-h'-g'-a'-d''-a' erweitert, wobei Suppl. gr. 190 zu Beginn noch einen Oktavsprung auf d'' einbringt, um durch die Terz abwärts auf h' wie die übrigen drei Codices weiterzugehen.

„Χριστὸς ὁ Θεὸς καὶ Σωτὴρ τῶν ψυχῶν ἡμῶν“

Die drei Worte „Χριστὸς ὁ Θεός“ stimmen bei Glykys wiederum mit Sinai 1218 überein. Ab der letzten Silbe -ός beginnen allerdings bereits die Unterschiede: Hier führt die Melodie im Original

auf e'' hinauf, um von da an in den Schluß überzugehen. In den Codices des Supplementum graecum hingegen wird das Ende des ersten Heothinon um mehr als die Hälfte verlängert und weist keinerlei Ähnlichkeiten mehr zur Version Leon VI. auf. Suppl. gr. 118 bildet den längsten Schluß: Während in Suppl. gr. 130, 160 und 180 nach dem Quintsprung abwärts (e''-a') auf a'-g'-h'-g' die Kadenz folgt, bringt Suppl. gr. 118 noch eine zusätzliche Umspielung auf der letzten Silbe, um anschließend wie die übrigen Handschriften wiederum am Anfangston a' anzukommen.

#### *Unterschiede zu den Kompositionen Leon VI.*

Wie bereits oben kurz erwähnt, handelt es sich bei den Heothina Ioannes Glykys' nicht um eine eigenständige Komposition, sondern – wie für byzantinische Gesänge üblich<sup>682</sup> – um eine Ausarbeitung und Erweiterung des bereits vorhandenen Materials. Es ist daher interessant zu betrachten, an welchen Stellen und auf welche Weise Glykys die Gesänge Leons ergänzte.

Die gängigste Methode, mit der Glykys arbeitet, ist die Ausfüllung von Intervallsprüngen. Dabei fügt er hauptsächlich Sekundschritte ein, um die Melodie stufenweise weiterzuführen oder eine Tonbewegung öfter als im Original zu wiederholen. Nicht immer resultieren die Ausformungen bei Glykys in einer stärker melismatischen Melodielinie: Im Gegenteil, an einigen Stellen wird die ursprüngliche, „gewundene“ Auf- und Abbewegung durch eine in Sekunden ansteigende Tonfolge ersetzt. Ein weiteres Merkmal der Fassung von Glykys ist, daß er die Melodie in höhere Lagen führt (zumeist um ein bis zwei Sekundschritte), als dies in der Version Leon VI. der Fall ist. Der Eindruck, der bei diesen Ausformungen oder Erweiterungen entsteht, ist der einer spontanen Variationstechnik, ähnlich westlichen Kompositionen, wo wiederholte Abschnitte durch Verzierungen verändert werden.

Im ganzen gesehen finden sich nur wenige Stellen, an denen die Melodie stärker melismatisch ausgebaut wird als in der ursprünglichen Version. Ob dies an ganz bestimmten Stellen des Textes geschieht, um etwa ein wichtiges Wort hervorzuheben und die Aufmerksamkeit der Hörer darauf zu lenken, kann kaum festgestellt werden. Eine besondere Berücksichtigung des Text-Melodieverhältnisses ist bei Glykys nicht erkennbar, der sich auch in diesem Punkt weitgehend an der Fassung Leon VI. orientiert.

Wichtige Textpassagen werden somit weder durch Melismata noch durch Sprünge o. ä. hervorgehoben. Letztere finden sich sowohl bei Glykys als auch bei Leon VI. bis zu maximal einer Septime. Zumeist behält Glykys die gleichen Sprünge an den gleichen Stellen wie das Original bei und ersetzt nur manchmal ein Intervall durch ein größeres (etwa eine Quinte durch eine Septime wie zu Beginn von Heothinon I). Desgleichen finden sich auch keine eingeschobenen Stützsilben – Teretismoi – zur Dehnung der Melodielinie, wie es im Stil der Kalophonie üblich war.

Melismatische Einschübe lassen sich an folgenden Stellen in den Gesängen von Glykys erkennen: in Heothinon I nur bei dem Wort „ἐξουσίαν“ (siehe oben). In Heothinon II auf der letzten Silbe von „προσελθούσαις“ sowie bei „διὸ κηρύξατε“. Weiters findet sich in Heothinon III eine selbständige Erweiterung bei den Worten „ἀλλὰ τοῖς σημείοις καθοπλισθέντες καὶ θαύμασι“, wobei die Melodie erst nach „πρὸς τὸν ἀρχίφωτον“ wieder mit der Fassung Leon VI. konform geht, um dann bei „οἱ δὲ ἐκήρυττον πανταχοῦ τὸν λόγον“ erneut eigene Wege zu gehen. Bei Heothinon IV ist der Beginn leicht verändert, indem Glykys die beiden Quintsprünge auf- und abwärts noch durch eine kurze Sequenz bestehend aus Sekund- und Terzschriften erweitert. Auch die Teile „τὸ ποθούμενον αὐταῖς, διὸ ἀπορουμέναις, οἱ ταῖς ἀστραπτουσαις“ und „τί ἀμνημονεῖτε τῶν ῥημάτων αὐτοῦ“ sind eigenständig gestaltet. Heothinon V hingegen hält sich wie schon Heothinon I und II zumeist

<sup>682</sup> Siehe dazu u. a. M. STÖHR, Reflections on Transcribing the Hirmoi in Byzantine Music. *SEC* 1 (1966) 94, die schreibt: „Through the centuries the leading musical authorities among the melodes never considered the 'original melody' as a sacrosanct 'création d'art' but by handling it themselves expected to add to it, thereby contributing to its growing perfection.“

genau an die ursprüngliche Melodielinie (eine Ausnahme davon stellt nur der Abschnitt „τὸ τοῦ πλάσματος“ da).

Ähnlich auch Heothinon VI, wo Glykys mit den jetzt schon bekannten Mitteln der Erweiterung arbeitet; eine einzige freier gestaltete Stelle ist bei den Worten „αὐτοῦς, διέστης πρός“ zu erkennen. Das kurze Heothinon VII sowie Heothinon VIII weisen wiederum kaum Unterschiede zur Melodie Leons auf. Einzig im Teil „Μεθ’ ἧς ἀξίωσον“ gehen die Erweiterungen in Suppl. gr. 130 und 190 auseinander, während Suppl. gr. 118 und 160 relativ nahe am Original bleiben. In Heothinon IX ist das Melisma über „θαύματι“ erkennbar ausgedehnt, wie auch „ἀφέσεως ἀμαρτιῶν“ eine eigene Melodie, unabhängig vom Original, bildet. „Καταβαπτίζεσθαι κλύδωνι, διὸ παράσχου“ wiederum ist eine melismatische Erweiterung der ursprünglichen Version. In Heothinon X werden die Worte „ἐτράπησαν“ sowie „ἄγρα οὐδαμοῦ“ bei Glykys länger ausgearbeitet. Eigenständige Teile in Heothinon XI lassen sich bei „προβάτων νομήν, εἰς ἀγάπης“ erkennen, während das Melisma auf der dritten Silbe von „ἐπυθάνετο“ in der Fassung Glykys’ weggelassen wird.

Wie aus der oben angeführten Aufzählung ersichtlich ist, sind diese Erweiterungen in den Heothina von Glykys zu selten anzutreffen, als daß sich daraus ein Schema ableiten ließe. Möglicherweise hatten sich in den Jahrhunderten seit Leon VI. Varianten und Ausformungen der Ursprungsmelodie ergeben, auf die Glykys nun zurückgriff.

Die meisten Abweichungen zu den Gesängen Leon VI. lassen sich hauptsächlich in den Schlußsequenzen erkennen. Ist die Fassung von Glykys bis zu diesem Punkt zumeist eindeutig als Variante des Originals zu definieren, finden sich hier keinerlei Gemeinsamkeiten mehr zwischen den beiden Versionen. Die Schlüsse werden bei Glykys stärker melismatisch ausgearbeitet, ohne auf die ursprüngliche Melodie, wie in den anderen Teilen, Bezug zu nehmen: Es handelt sich hier jeweils um eine eigenständige Ergänzung; dabei sind – außer in Heothinon II – die Schlußteile stets länger als bei Leon VI.

#### *Unterschiede zwischen den Supplementum-Handschriften*

##### *a) Neumen und Hypostasen*

Die Unterschiede zwischen den Handschriften lassen sich erst auf den zweiten Blick erkennen, betreffen sie doch weniger die gesamte Melodielinie als vor allem die unterschiedliche Verwendung einzelner Neumen. So können die Zeichen für die aufsteigende Sekunde, *Oligon* und *Petasthe* untereinander ausgetauscht werden. Ähnlich wird anstatt zweier *Oliga* hintereinander die Kombination *Oligon* plus *Dyo Kentemata* gebraucht; auswechselbar sind aber auch *Hyporrhoe*, *Dyo Apostrophoi* und *Kratemohyporrhoon*. Kleinere Unterschiede beziehen sich darauf, ob der *Apostrophos* oder die *Dyo Apostrophoi* verwendet werden bzw. ob das *Elaphron* mit einem *Apostrophos* verbunden ist oder nicht. Auch die Anordnung und Häufigkeit der *Isa* variiert stark.

Die Handschriften des Supplementum graecum, die die spätbyzantinische Notation verwenden, verfügen auch über das gleiche Repertoire an großen Zeichen (siehe Kap. 1. 3. 1). Sie werden in ähnlicher Weise wie schon die Intervallzeichen verwendet: Häufig weisen die Codices an den gleichen Stellen übereinstimmend die gleichen Hypostasen auf. Jedoch können vor allem die rhythmischen Zeichen untereinander ausgetauscht werden: *Apoderma*, *Diple* oder *Piasma* ersetzen einander teilweise in den einzelnen Codices, ähnlich auch *Tzakisma* und *Piasma* sowie *Gorgon* und *Piasma*. Bei den großen Hypostasen, die zumeist bei kompletten Formeln stehen, sieht das Bild einheitlicher aus: Gleiche Formel bedeutet in fast allen Fällen auch gleiche Ausdruckszeichen (siehe zu den Formeln allgemein Kap. 3. 1. 4). Darüber hinaus dürfte die Verwendung der Hypostasen vom Schreiber und der jeweiligen Tradition, in der jener stand sowie von der Vorlage, die benutzt wurde, abhängig gewesen sein.

b) *Martyriai und Phthorai*

Die größten Unterschiede beziehen sich auf die Verwendung der *Medialmartyriai* und *Phthorai*<sup>683</sup>. Weder in Sinai 1218 noch in Theol. gr. 181 finden sich *Phthorai* in den elf Heothina. Die Version in Suppl. gr. 160 enthält die wenigsten *Medialmartyriai*, während Suppl. gr. 118 die meisten anführt. Bei letzterem treten sie zumeist am Ende jedes Textabschnitts auf; ähnlich auch in Suppl. gr. 130 und 190, obwohl hier längere Texteinheiten zwischen den einzelnen *Martyriai* zu beobachten sind. Dergleichen werden in den Handschriften vereinzelt unterschiedliche *Martyriai* an der gleichen Stelle verwendet, was möglicherweise auf Abschreibfehler zurückzuführen ist.

Die *Phthorai* ergeben ein noch weniger einheitliches Bild als die *Medialmartyriai*. Insgesamt werden in den Gesängen von Glykys drei *Phthorai*, die des Echos Tritos, des Echos Tetartos sowie des nenano verwendet, wobei letztere an den meisten Stellen aufscheint. Die größte Anzahl an *Phthorai* ist in Suppl. gr. 118 und 190 enthalten, während sie Suppl. gr. 130 und 160 sparsamer einsetzen. Nur an einigen wenigen Stellen weisen alle Handschriften einheitlich eine *Phthora* an der gleichen Stelle auf; meistens jedoch bringen lediglich ein oder zwei Codices eine *Phthora*, während sie in den anderen weggelassen wird. Auch dies könnte auf die verschiedenen Vorlagen bzw. auf die jeweilige Tradition, in der die Schreiber standen, zurückzuführen sein: Wann es nämlich für nötig befunden wurde, eine *Phthora* zum besseren Verständnis eines Echos-Wechsels oder einer Modulation einzufügen und wann nicht. Um die Verwendung der *Phthorai* in den Handschriften des 18. Jahrhunderts darzustellen, soll im folgenden ein kurzer Überblick gebracht werden (zu den *Phthorai* siehe auch Kap. 1. 3. 1):

Die *Phthora* des Echos Tritos kommt in den Heothina I (Echos Protos), III (Echos Tritos), V (Plagios Protos) und VIII (Plagios Tetartos) vor. Manuel Chrysaphes gibt an, daß die *Phthora* für den Echos Tritos vier Eigenschaften hat: Sie kann in Gesängen des Echos Tritos nicht für sich alleine stehen, sondern muß stets mit einer anderen *Phthora* kombiniert werden, wenn ein Wechsel in der Melodie angestrebt wird. Darüber hinaus wird sie eingesetzt, wenn im Echos Tritos eine sog. „Triphonia“, also eine Neume, die sich drei Töne über dem Grundton befindet (d. h. eine Quarte) erscheint. Die *Phthora* des Echos Tritos wird auch *Phthora* des Plagios Tetartos, in den sie sich bewegt, oder *nana-Phthora* genannt<sup>684</sup>.

Eine weitere Verwendung kommt ihr in der Auflösung der *nenano-Phthora* zu, wenn diese in einem der authentischen oder plagalen Echoi steht. Hierbei stellt die *Phthora* des Echos Tritos die ursprüngliche Tonweise durch den Plagios Tetartos wieder her. Wird sie jedoch nur dazu verwendet, die *nenano-Phthora* aufzulösen, und geht sie nicht in den Plagios Tetartos weiter, befand sich die Melodie ursprünglich im Plagios Deuterios oder im nenano. Ist dies der Fall, bildet die *Phthora* des Echos Tritos lediglich einen kurzen Wechsel, worauf wieder der Plagios Deuterios bzw. das nenano gesungen werden<sup>685</sup>.

In Heothinon I beispielsweise steht die *Phthora* des Echos Tritos in Suppl. gr. 190 bei dem Quartsprung aufwärts g'-c'' (bei „ἐπέστη“). Dies entspricht der Verwendung bei einer Triphonia: Zwar befindet sich die Neume nicht eine Quarte über dem Grundton a', jedoch dürfte die *Phthora* hier auch als Kennzeichnung eines Quartsprungs eingesetzt werden. Die übrigen Handschriften, die den gleichen Intervallsprung aufweisen, notieren hier allerdings keine *Phthora*, die Melodie moduliert nicht, sondern bleibt im Echos Protos.

<sup>683</sup> Vgl. Şirli, Anastasimatarion 60, die zu den rumänischen Codices bemerkt: „In point of musical notation, the differences between copies are insignificant in general [...] The differences between manuscripts at the semiographic level concern the melody and the expressiveness of its performance: the chromatic phtorai [sic] and the cheironomic signs. As for the phtorai, the differences between the manuscripts containing the same melodic version are of a quantitative, numerical nature. Hence the conclusion that the post-Byzantine manuscripts became less accurate in point of notation for one reason or another, or that the chromatic element was, to a certain extent, a matter of a personal or local taste.“

<sup>684</sup> CONOMOS, Treatise of Manuel Chrysaphes 56, 342–343 und Kommentar 89f.

<sup>685</sup> CONOMOS, Treatise of Manuel Chrysaphes 56ff., 368–373.

Ähnlich wird die *Phthora* des Echos Tritos auch in Heothinon III (Echos Tritos) verwendet: Hier steht sie in Suppl. gr. 190 abermals bei dem Quartsprung g'-c'' (auf der letzten Silbe von „οι μαθηταί“). In Suppl. gr. 160 kommt diese *Phthora* ebenfalls vor, allerdings zu Beginn von „μαθηταί“ bei der Sekunde h'-c''. Die Funktion hier ist nicht eindeutig nachvollziehbar: Weder handelt es sich um eine Triphonia, noch bewegt sich die Melodie in den Plagios Tetartos weiter. In Heothinon V (Plagios Protos) ist sie in Suppl. gr. 190 (bei „ἐνοήσαι σου“) auf f', bei der Abfolge e'-f'-a', zu finden. Auch hier ist die Verwendung unklar, die Melodie bleibt im Plagios Protos. Die übrigen Handschriften, die alle an dieser Stelle in der Melodielinie übereinstimmen, bringen keine *Phthora*.

Suppl. gr. 130 und 160 hingegen weisen diese *Phthora* übereinstimmend auf der letzten Silbe des Wortes „παροικῶν“ auf f' (bei e'-f'-g') auf, also ähnlich wie an der vorangegangenen Stelle in Suppl. gr. 190. Allerdings kommen Suppl. gr. 118 und 190 hier ohne *Phthora* aus. Am Schluß von Heothinon V ist die *Phthora* des Echos Tritos nochmals in Suppl. gr. 190 (bei „γνώσιν σου“ wieder bei e'-f'-a') und in Suppl. gr. 118 bei „ἤδη τρανώς“ (d'-e'-g') anzutreffen. Die *Phthora* scheint hier vor allem eine bestimmte Intervallabfolge zu charakterisieren, nämlich Sekunde-Sekunde bzw. Sekunde-Terz, nicht jedoch die Quarte über dem Grundton. Sie wird jedoch in keiner der Handschriften konsequent eingesetzt: Würde man die *Phthora* bei der zuletzt beschriebenen Stelle in Suppl. gr. 190 erwarten, fehlt sie in diesem Codex und scheint stattdessen in Suppl. gr. 118 auf.

In Heothinon VIII, das im Plagios Tetartos notiert ist, tritt die *Phthora* des Echos Tritos am häufigsten auf. Gleich zu Beginn in Suppl. gr. 160 und 130, allerdings nicht an der gleichen Stelle: In Suppl. gr. 160 steht sie über der ersten Neume eine Quarte über dem Grundton auf c'', entspricht also der Funktion der Triphonia. Desgleichen kommt sie in Suppl. gr. 130 drei Zeichen weiter über einem *Oligon* ebenfalls auf c'' vor. Suppl. gr. 118 und 190 bringen in diesem Abschnitt keine *Phthora*. In Suppl. gr. 160 ist sie weiters bei dem Wort „θερμῶς“ (ebenfalls auf c'') zu finden, während in Suppl. gr. 190 an dieser Stelle stattdessen die *Martyria* des Echos Tritos eingefügt wird und die Melodie so zum Echos Tritos umdeutet. In Suppl. gr. 118 und 130 wiederum findet sich kein Hinweis auf eine Änderung des Modus, obwohl sie die gleiche Melodielinie wie die anderen zwei Handschriften aufweisen. Es ist also nicht immer davon auszugehen, daß einige Schreiber statt einer *Phthora* eine *Martyria* einfügen.

Suppl. gr. 190 bringt alleine die *Phthora* auf c'' bei dem Wort „φρονεῖ“ und Suppl. gr. 130 bei „διὸ καί“ wiederum auf c''. Nach „μεθ' ἧς“ findet sich in Suppl. gr. 118 erneut die *Martyria* des Echos Tritos, während Suppl. gr. 160 die *Phthora* zuvor bei der Quarte g'-c'' notiert<sup>686</sup>. Im Gegensatz dazu scheint in Suppl. gr. 190 aber weder die *Martyria* noch die *Phthora* auf. Zum Schluß befindet sich die *Phthora* nochmals in Suppl. gr. 190 bei „δέσποτα“ auf c''. Im Plagios Tetartos wird somit die *Phthora* des Echos Tritos stets bei einer Triphonia eingesetzt.

Ähnlich ist auch die Verwendung in Heothinon XI, das ebenfalls im Plagios Tetartos steht. Wie schon in Heothinon VIII, erscheint die *Phthora* des Echos Tritos zu Beginn (bei „φανερών“) in Suppl. gr. 160 bei der Quarte g'-c'' und in Suppl. gr. 130 und 190 auf c''. In Suppl. gr. 190 dann nochmals bei „τοῦ ποιμαίνειν“, in Suppl. gr. 130 („δὲ εὐθέως“) und in Suppl. gr. 190 auf der letzten Silbe von „ἐνδεικνύμενος“, jedesmal eine Quarte über dem Grundton auf c''. Die übrigen Codices bringen an diesen Stellen weder die *Phthora* noch eine *Medialmartyria*.

In den Supplementa werden die übrigen Funktionen der *Phthora* des Echos Tritos somit nicht angewendet, weder moduliert die Melodie anschließend in den Plagios Tetartos, noch löst sie die nenano-*Phthora* auf bzw. tritt sie mit einer anderen *Phthora* gemeinsam auf. Offensichtlich wurde die *Phthora* nur noch zur Kennzeichnung der Quarte über dem Grundton eingesetzt.

Die *Phthora* des Echos Tetartos löst, laut Manuel Chrysaphes, entweder eine durch das nenano gebundene Melodie auf oder aber ändert eine Melodie im Echos Deuterios<sup>687</sup>. In beiden Fällen geht

<sup>686</sup> Durch diesen Quartsprung g'-c'' wird die *Phthora* des Echos Tritos auch in Kukuzeles' „Mega Ison“ charakterisiert. Siehe die Transkription bei G. DÉVAL, *The Musical Study of Koukouzeles in a 14th Century Manuscript. Acta Antiqua Acad. Scient. Hung.* 6 (1958) 231 sowie in Suppl. gr. 110, fol. 303r, letzte Zeile.

<sup>687</sup> CONOMOS, *Treatise of Manuel Chrysaphes* 58, 396–402 und Kommentar 90f.



sie anschließend in den Plagios Tetartos über<sup>688</sup>. Gabriel Hieromonachos merkt darüber hinaus an, daß Ioannes Kukuzeles diese Anweisung sowohl für den Echos Tetartos als auch für den Plagios Tetartos einhält. Durch den Plagios Tetartos kann außerdem der sog. „Heptaphonos“ (d. h. eine Oktave) des Echos Tritos zum Echos Tetartos werden<sup>689</sup>: Da letzterer häufig eine Quinte tiefer (also auf c' statt auf g') beginnt, bewirkt dies, daß der Echos Tetartos den gleichen Anfangston wie der Echos Tritos hat.

Die *Phthora* des Echos Tetartos kommt lediglich ein einziges Mal in den Codices vor: In dem im Echos Tetartos notierten Heothinon IV. Allerdings steht sie nur in Suppl. gr. 160 bei dem Quartsprung g'–c'' („οἱ ταῖς ἀστραπούσαις“). Möglicherweise soll hier eine Modulation in den Plagios Tetartos angezeigt werden. Die *Phthora* wird an dieser Stelle jedoch in keiner weiteren Handschrift verwendet und die Melodie befindet sich am Ende des Kolon wieder im Echos Tetartos.

Im Gegensatz dazu wird die *Phthora* des nenano, die durch *Parallage* auch die *Phthora* des Echos Protos ist (weil ihre Intonation mit letzterem zusammenfällt), in insgesamt vier Heothina eingesetzt (II im Echos Deuterios, VI im Plagios Deuterios, VII im Echos Barys und X im Plagios Deuterios)<sup>690</sup>. Manuel Chrysaphes bezeichnet sie als die „wichtigste“ *Phthora* mit der „süßesten“ Melodie<sup>691</sup>, da sie mehr Eigenschaften als die anderen *Phthorai* besitzt. So zeichnet die nenano-*Phthora* nicht nur Auflösungsfunktion aus, sondern auch die Möglichkeit, eigene Melodien zu bilden<sup>692</sup>. Manuel Chrysaphes schlägt deshalb vor, sie nicht als *Phthora*, sondern als Tonweise zu bezeichnen, da ganze Kompositionen in ihr notiert sind<sup>693</sup>.

Die *Phthora* des nenano beherrscht so lange die Melodie, bis diese in den Plagios Deuterios weitergeführt wird<sup>694</sup>. In den Anmerkungen zum Traktat Manuel Chrysaphes' deutet Conomos dies so, daß die Melodie nur dann in den Plagios Deuterios weitergeführt wird, wenn die ganze Melodie im nenano steht; ist dies nicht der Fall, geht sie in den Plagios Tetartos weiter<sup>695</sup>. In späteren Handschriften bezeichnet Amargianakis die nenano-*Phthora* auch als Hinweis auf chromatische Passagen in den Melodien<sup>696</sup>.

Am häufigsten ist die nenano-*Phthora* in Heothinon VI und X anzutreffen, da diese Kompositionen im nenano notiert sind. Hier wird die Melodie nach der *Phthora* auch stets in den Plagios Deuterios weitergeführt<sup>697</sup>. Dabei kommt sie einerseits innerhalb der Melodielinie vor, oder aber ist mit der Thematismosformel, bestehend aus Terz auf- und zwei Sekundschritten abwärts, verbunden. In Heothinon II (Echos Deuterios) steht die *Phthora* in Suppl. gr. 190 bei „ἔσται αὐταῖς“ bei dem Terzsprung abwärts (c'–a') und deutet die Melodie so in den Plagios Deuterios um. Weiters

<sup>688</sup> Siehe desgl. auch RAASTED, The Hagiopolites 44.

<sup>689</sup> RAASTED, The Hagiopolites 44 und CONOMOS, Treatise of Manuel Chrysaphes 60, 438–439.

<sup>690</sup> CONOMOS, Treatise of Manuel Chrysaphes Kommentar 93: „Of all the Phthorai, it is the nenano that one encounters most frequently in the musical tradition of the late Byzantine Akolouthiai and it does not seem unreasonable that Chrysaphes should extol its diversity of operational value in euphoric terms.“

<sup>691</sup> CONOMOS, Treatise of Manuel Chrysaphes 64, 491–495: „Ἐσχάτην μὲν τῆ τάξει, πρώτην δὲ τῷ ἀξιωματι πασῶν τῶν φθορῶν ὡς ἀποτέλεσμα τι καὶ οἶον μελιχρὸν καὶ εὐχρον μέλος, ὡς κρατίστην καὶ λιγωτέραν, μάλλον δὲ καὶ κυριωτέραν, περιφέρομεν τὴν τοῦ νενανῶ φθοράν, ἣτις ἐστὶν ἀπὸ παραλλαγῶν ἤχους πρώτος [...].“

<sup>692</sup> Vgl. dazu HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 9, 88, 376–377: „Αὕτη δὲ ἡ φθορὰ οὔτε τῶν κυρίων οὔτε τῶν πλαγίων προσήκει πινί, ἀλλὰ καθ' ἑαυτὴν ἐστὶ, ποιεῖ δὲ καὶ μέλος ἴδιον.“

<sup>693</sup> Siehe dazu auch HADJISOLOMOS, The Modal Structure of the 11 Eothina 27.

<sup>694</sup> CONOMOS, Treatise of Manuel Chrysaphes 64ff., 510–518.

<sup>695</sup> CONOMOS, Treatise of Manuel Chrysaphes Kommentar 93.

<sup>696</sup> HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 11, 98, 680–686: „Ὅποταν γὰρ ψάλλωμεν νενανῶ μέλος, οὐκ εἰς ἣν ἠρξάμεθα καὶ τελευτώμεν φωνήν, ἀλλὰ σκοπῶν εὐρήσεις ἐπὶ τὸ κάτω μάλλον ἐρχομένους ἡμᾶς. Αἴτιον δὲ ἡ τοῦ νενανῶ φωνῆ· αὕτη γὰρ ἡμίσεια δοκεῖ πως εἶναι, εἰ καὶ ἡμῖν ἀγνοεῖται· ἄλλως θ' ὅτι ἀσθενεῖς ἐκφέρομεν τὰς τοῦ νενανῶ ἀνιούσας φωνάς, ἵνα ἡ τοῦ νενανῶ ἰδέα χρωματισθῆ, τὰς δὲ καπιούσας σφᾶς, καὶ ἐκ τούτου συμβαίνει τὸ μέλος ὑποχαλᾶν.“ AMARGIANAKIS, The Chromatic Modes 9: „The introductory sign of these passages d. h. the phthora of the nenano in later manuscripts is placed on the Main Signature of the mode.“ ZANNOS, Ichos und Makam

<sup>697</sup> CONOMOS, Treatise of Manuel Chrysaphes Kommentar 93.

befindet sie sich in Suppl. gr. 118 und 160 bei „λίθος“ wiederum auf a' und in Suppl. gr. 118 bei „καταστέλλων“ auf e'; in beiden Fällen geht die Melodie in den Plagios Deuterios über. Auf der letzten Silbe von „νεκρῶν“ ist die *Phthora* bei der nenano-Tonweise a'-c'-h'-a', also eine Terz aufwärts und zwei Sekunden abwärts notiert. Allerdings ist sie nicht jedesmal zwingend bei dieser Formel anzutreffen.

Die Verwendung der *Phthorai* ist in den Supplementa des 18. Jahrhunderts also bereits relativ eingeschränkt und stereotypisiert. Vor allem ist zu beobachten, daß die *Phthorai* nicht mehr systematisch stets an den gleichen Stellen eingesetzt werden, sondern wohl eher nach der Tradition und dem Verständnis des Schreibers eingefügt werden. Es ist daher fraglich, ob die Funktion der *Phthorai* zu diesem Zeitpunkt noch allgemein bekannt und verständlich war bzw. inwieweit diese noch tatsächlich chromatische Passagen anzeigen.

### c) *Melodielinie*

Die Melodielinie weist von Codex zu Codex grundsätzlich mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede auf. Nur an wenigen Stellen gehen die einzelnen Handschriften getrennte Wege und wenn, dann nur über einen kurzen Abschnitt hinweg, ohne daß jedoch das gemeinsame melodische Grundgerüst gänzlich verlassen wird. Die meisten Unterschiede sind, wie schon im Vergleich zur Version Leon VI. zu sehen war, auf das Ausfüllen von Intervallsprüngen zurückzuführen.

Es ist jedoch zu beobachten, daß Suppl. gr. 118 und 130 sowie Suppl. gr. 160 und Suppl. gr. 190 ein Paar bilden. D. h., tritt eine Änderung in der Melodie etwa in Suppl. gr. 160 auf, ist sie in den meisten Fällen auch in Suppl. gr. 190 anzutreffen. An einigen Stellen sind allerdings auch in Suppl. gr. 130, 160 und 190 Gemeinsamkeiten zu beobachten, wobei sich lediglich Suppl. gr. 118 davon unterscheidet. Die Codices Suppl. gr. 160 und 190 orientieren sich etwas mehr an der Ursprungsmelodie, wobei letzterer die am stärksten ausgeformte Variante bildet.

Es dürfte sich demnach bei den Versionen in den Supplementum-Handschriften des 18. Jahrhunderts nur um leicht voneinander abweichende Traditionen handeln. Da, wie in Kap. 1. 1 erläutert, die Herkunft der Codices unbekannt ist, können leider keine Rückschlüsse auf einen bestimmten Traditionsstrang gezogen werden. Es kann jedoch mit einiger Sicherheit angenommen werden, daß die Tradition der Heothina noch im ausgehenden 18. Jahrhundert äußerst stabil war und die Vorlagen, die die jeweiligen Schreiber heranzogen, sehr ähnlich waren.

### 3. 2. 2 Exegeseis der Heothina in den Codices des 19. Jahrhunderts

Das Bild, das sich in den Handschriften des 19. im Vergleich zu jenen des ausgehenden 18. Jahrhunderts zeigt, könnte unterschiedlicher nicht sein: Überwogen bei letzteren stets die Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten sowohl zu den Heothina Leon VI. als auch untereinander, weichen diese nun stark von einander ab. Darüber hinaus schließen in allen Supplementa des 18. Jahrhunderts, die das Anastasimatarion (von Chrysaphes ó Néoc) aufweisen, die Heothina von Ioannes Glykys an. Die im 19. Jahrhundert entstandenen Bücher hingegen sind nicht so einheitlich aufgebaut: Bei der verkürzten Anastasimatarion-Version von Georgios aus Kreta (Suppl. gr. 156, 157 und 163) finden sich die Heothina nicht. Petros Peloponnesios wiederum integriert die Heothina vollständig in sein Anastasimatarion – fügt sie also nicht in einem eigenen Kapitel an – und wechselt sie darüber hinaus mit den Exaposteilaria ab. In keinem anderen der Codices ist dies der Fall. Suppl. gr. 150 ist die einzige Handschrift, die die Heothina ohne Anastasimatarion enthält. Im Überblick sieht dies folgendermaßen aus:

*Suppl. gr. 150 (1. Hälfte 19. Jhd.)*

Abb. 14-16

fol. 168r–184v: „Τὰ ἔνδεκα ἑωθινά, ἅπερ συνετμήθησαν ἐκ τῶν παλαιῶν μετὰ καλλωπισμοῦ παρὰ τοῦ μακαρίτου Ἰακώβου Πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ μεγάλης ἐκκλησίας“. Dies ist der einzige Codex im Supplementum graecum, der die Heothina von Iakobos Protopsaltes enthält. Die Fassung stimmt mit der bei Şirli angegebenen bis auf wenige Unterschiede überein<sup>698</sup>. Aufgrund einiger markanter Übereinstimmungen dürfte es sich um eine Verkürzung der Exegesis von Suppl. gr. 158 handeln (siehe unten).

*Suppl. gr. 158 (1. Hälfte 19. Jhd.)*

Abb. 17-21

fol. 21v–50r: „Ἀρχὴ τῶν ἔνδεκα ἑωθινῶν κύρ Ἰωάννου τοῦ Γλυκέως“. Die Reihe der Heothina ist hier unvollständig, da der dritte und der vierte Gesang fehlen. Bei der Fassung handelt es sich, wie in der Analyse weiter unten beschrieben, um eine Exegesis der Heothina von Ioannes Glykys, die nicht mit Suppl. gr. 118, 130, 160, 180 und 190 übereinstimmt. Ein Melode dieser Exegesis wird in der Handschrift nicht genannt. Die Version hier geht jedoch mit der des Heothinon VII bei Hadjisolomos (aus einer Handschrift aus dem Jahr 1830) konform<sup>699</sup>.

*Suppl. gr. 161 (1. Hälfte 19. Jhd.)*

Abb. 22, 23

fol. 239r–263v: „Ἐξαποστειλάρια ἀναστάσιμα“. In der Überschrift werden nur die Exaposteilaria genannt, die einander mit den Heothina („ἑωθινὰ ἀναστάσιμα“) abwechseln. Desgleichen fehlt auch die Komponistenangabe, da die Exaposteilaria (die alle im Echos Deuterios notiert sind<sup>700</sup>) und die Heothina nicht in einem separaten Kapitel anschließen, sondern in das Anastasimatarion von Petros Peloponnesios integriert sind. Wie bereits in Kap. 3. 2 erläutert, ist es nicht völlig geklärt, ob die Heothina von Petros Peloponnesios selbst oder von Petros Byzantios stammen. Die

<sup>698</sup> Siehe die Notenbeispiele bei ŞIRLI, Anastasimatarion 454–479.

<sup>699</sup> HADJISOLOMOS, The Modal Structure of the 11 Eothina 237 (das Beispiel stammt von einer Handschrift aus dem Jahr 1830 und befindet sich in der Privatsammlung Hadjisolomos).

<sup>700</sup> Zu den Exaposteilaria siehe Kap. 1. 2 sowie TROELSGÅRD, Melodic Variation 605, der hingegen schreibt, daß die Exaposteilaria in den Codices bis herauf ins 15. Jahrhundert im Echos Protos oder Plagios Protos notiert sind.

Incipit stimmen mit Şirli überein, die Petros Peloponnesios als Autor<sup>701</sup> nennt. Im Gegensatz dazu lassen sich nur einige Ähnlichkeiten mit den Beispielen, die Hadjisolomos im Anhang bringt, finden<sup>702</sup>: Dabei gibt jener einmal Petros Peloponnesios für Heothinon I an, für Heothinon VII aber Petros Lampadarios (Byzantios). Möglicherweise handelt es sich hier tatsächlich um die Heothina von Petros Peloponnesios, bei Hadjisolomos aber um eine Bearbeitung derselben durch Petros Byzantios. In der anschließenden Analyse wird daher stets von Petros Peloponnesios als Komponist der Heothina ausgegangen.

Von den drei Codices bringt Suppl. gr. 158 stets die am längsten ausgearbeitete Version der Heothina. Im konkreten Fall sind dies bei Heothinon I 78 Zeilen, gefolgt von Suppl. gr. 150 mit 39 und Suppl. gr. 161 zwanzig Zeilen. Letztere Handschrift enthält daher die am stärksten syllabische (und dadurch auch kürzeste) Fassung der Gesänge.

Im folgenden soll wiederum anhand von Heothinon I untersucht werden, inwieweit noch eine Verwandtschaft zur ursprünglichen Fassung Ioannes Glykys' erkennbar ist bzw. in welcher Beziehung die neuen Versionen zueinander stehen.

*Heothinon I (Echos Protos)*

„*Εἰς τὸ ὄρος*“

Suppl. gr. 150 gibt an, daß es sich um eine kalophonische Umarbeitung/Exegesis der alten Fassung durch Iakobos Protopsaltes handelt. Suppl. gr. 158 nennt in der Überschrift überhaupt nur Ioannes Glykys, als würde es sich tatsächlich noch um die ursprüngliche Version handeln. Lediglich Suppl. gr. 161 läßt offen, ob sich Petros Peloponnesios auf Glykys bzw. ältere Vorbilder stützte oder nicht. Betrachtet man nun den Beginn von Heothinon I in den drei Handschriften, lassen sich vorerst kaum Ähnlichkeiten zur alten Fassung entdecken.

Bei Iakobos Protopsaltes steigt die Melodie in einer einfachen Linie von d' bis a' an, um anschließend wiederum, nur durch eine Terz aufwärts unterbrochen, zu d' abzusteigen. Zu Glykys' Fassung, die im Supplementum graecum einen Septim- bzw. Oktavsprung aufwärts enthält (siehe Kap. 3. 2. 1), lassen sich keine Hinweise finden. In Suppl. gr. 158 wird diese erste Phrase noch länger gedehnt als bei Iakobos, beinhaltet in ihrem Kern aber die Eckpunkte der Melodie von Glykys: Der Sprung a'–d' von Glykys wird hier durch Sekundschritte abwärts ausgefüllt (nach der Umspielung a'–g'–a'–a'–h' folgt a'–g'–f'–e'–d'). Die anschließende Septime aufwärts d'–c'' übernimmt Suppl. gr. 158 ebenfalls vom Original, füllt aber wiederum die ursprünglich einfache Linie c''–h'–a' mit einer längeren Abwärtsbewegung aus. In Suppl. gr. 161 hingegen läßt Petros Peloponnesios die Melodie über d'–e'–f'–g' an- und über f'–e'–d' wieder absteigen, ohne konkret eine andere/ältere Version zu zitieren.

„*τοῖς μαθηταῖς ἐπιγομένοις*“

Diese Phrase übernimmt Iakobos Protopsaltes bis auf geringfügige Abweichungen gänzlich von der Exegesis in Suppl. gr. 158, wobei letztere etwas länger ausgearbeitet ist. Anstatt der Neumengruppe  $\curvearrowright \curvearrowright \text{—} \curvearrowleft$ <sup>703</sup> unter „(τ)οῖς“, werden bei Iakobos Protopsaltes nur drei *Isa* repetiert. Auch bei „*μαθηταῖς*“ weist die Melodielinie in beiden Handschriften nur unwesentliche Änderungen auf, die sich auf die das Melisma abschließende Wiederholung von „*μαθηταῖς*“ konzentrieren.

<sup>701</sup> ŞIRLI, Anastasimatarion 454.

<sup>702</sup> HADJISOLOMOS, 'The Modal Structure of the 11 Eothina 264, bringt einen handschriftlichen Ausschnitt von Heothinon I von „Petros Lampadarios Peloponnesios“ und auf S. 240 einen Auszug aus Heothinon VII mit der Überschrift „Composition by Petros Lampadarios“, womit er Petros Byzantios meint.

<sup>703</sup> An dieser Stelle sei (auch für die folgenden Kapitel) nochmals angemerkt, daß für Notenbeispiele, die mit dem eigens kreierten Font wiedergegeben werden, lediglich die Intervall-, nicht jedoch die Ausdruckszeichen angegeben werden können. Für die Originalgestalt dieser Beispiele siehe die Tafeln im Anhang.

Nach der Quinte aufwärts (d'-a') steigen zwar beide Versionen in Sekundsritten bis zu h<sup>0</sup> ab, verwenden dafür aber unterschiedliche Neumen: Iakobos Protopsaltes bewegt sich ausschließlich über *Apostrophoi* abwärts, Suppl. gr. 158 auch über eine *Hyporrhoe*. Die letzte Silbe „-αῖς“ endet bei Iakobos auf drei *Isa*, in Suppl. gr. 158 auf der Umspielung *Oligon–Apostrophos*.

Die ursprüngliche Melodielinie ist wiederum in Ansätzen in diesen Versionen enthalten. Der Sekundsritt aufwärts unter „ροῖς“ bei Glykys wird in Suppl. gr. 150 und 158 umspielt und mit einem längeren Melisma ausgefüllt, desgleichen auch die Abwärtsbewegung bei „μαθ-“ sowie die Schlußtöne c''-a'-c''-a' unter „-ταῖς“. Petros Peloponnesios bringt im Unterschied dazu wiederum eine auffallend schlichte, syllabische Melodie, die dreimal den Anfangston d' repetiert und sich auf der letzten Silbe eine Sekunde hinaufbewegt.

Bei „ἐπειγομένοις“ gehen Suppl. gr. 150 und 158 bis auf den Beginn auseinander: Die Abfolge Quarte abwärts, drei Sekundsritte aufwärts ist noch bei beiden ident und stützt sich dadurch erkennbar auf die Melodie von Glykys. Die weitere Entwicklung ist jedoch in allen Fassungen unterschiedlich, wobei Suppl. gr. 158 wieder die am längsten ausgearbeitete Melodie bringt. Petros Peloponnesios weist erneut eine eigenständige Melodie auf, die nur ein kurzes Melisma auf „-μέ(νοις)“ aufbricht.

„διὰ τὴν χαμόθεν ἔπαρσιν“

Die Unterschiede überwiegen auch in dieser Phrase: Iakobos Protopsaltes' Version stimmt lediglich auf der Schlußsilbe des Wortes „ἔπαρσιν“ mit der längeren melismatischen Ausführung von Suppl. gr. 158 überein. Auch für die Quinte abwärts zu Beginn von Iakobos' melodischer Ausarbeitung finden sich in keiner anderen Fassung Belege. Der ursprünglichen Version von Glykys entspricht am meisten Suppl. gr. 158. Die Melodie bei Petros Peloponnesios ist ebenfalls wieder unabhängig und relativ schlicht gestaltet.

„ἐπέστη ὁ Κύριος“

Der Trend zur Verselbständigung der Melodien setzt sich in diesem Abschnitt weiter fort. Suppl. gr. 150 und 158 weisen nur am Schluß des Wortes „Κύριος“ die gleiche Neumenfolge auf (↘ [↙] — ↘ ↘ ↙). Die ursprüngliche Melodielinie von Glykys ist in Suppl. gr. 158 ebenfalls nur schwer zu erkennen: Die Terz abwärts auf der letzten Silbe von „ἐπέστη“ bei Glykys findet sich auch in der melismatischen Fassung sowie weiters die Bewegung über eine Sekunde ab- und zwei Sekunden aufwärts zu Beginn des Wortes „Κύριος“. Allerdings sind diese Übereinstimmungen zu gering, als daß sich hier eine Verwandtschaft der beiden Versionen eindeutig festlegen ließe. In Suppl. gr. 161 folgt auf die gewohnt syllabische Bearbeitung der Melodie bei „ἐπέστη“ erstmals ein etwas längeres Melisma auf „Κύριος“. Ähnlichkeiten zu den anderen Fassungen sind bei Petros Peloponnesios aber auch in diesem Teil nicht zu erkennen.

„καὶ προσκυνήσαντες αὐτόν“

Die Unterschiede beginnen hier noch stärker hervorzutreten. Iakobos Protopsaltes arbeitet die Phrase relativ kurz aus, während Suppl. gr. 158 auf „αὐτόν“ ein fast vier Zeilen langes Melisma bringt. Warum dieses von der Bedeutung her eher unwesentliche Wort so hervorgehoben und gedehnt wird, bleibt unklar. Möglicherweise hielt sich der Exeget hier äußerlich an das Vorbild von Glykys, der auf „αὐτόν“ ebenfalls ein – wenn auch wesentlich kürzeres – Melisma bringt. Im Grunde dürfte es sich jedoch nur um ein reines Zierelement handeln. Ähnlichkeiten weisen in diesem Abschnitt die Melodien von Iakobos Protopsaltes und Suppl. gr. 158 nicht auf.

Von der Melodieführung her übernimmt Suppl. gr. 158 von Glykys die Aufwärtsbewegung in Sekundsritten am Beginn von „προσκυνήσαντες“. Das Melisma in der neuen Fassung ist allerdings zu lange ausgestaltet, als daß sich noch definitiv Anklänge an Glykys feststellen ließen. Die Version in Suppl. gr. 161 ist wiederum syllabisch und bringt entfernte und daher wohl nur zufällige

Ähnlichkeiten mit Iakobos Protopsaltes (in Suppl. gr. 161 lautet die Melodiefolge  $\mathbf{d}'\text{-d}'\text{-d}'\text{-c}'\text{-d}'\text{-c}'\text{-a}^0\text{-h}^0\text{-c}'\text{-d}'\text{-c}'\text{-d}'$ , in Suppl. gr. 150  $\mathbf{d}'\text{-d}'\text{-d}'\text{-c}'\text{-d}'\text{-d}'\text{-e}'\text{-c}'\text{-h}^0\text{-a}^0\text{-g}^0\text{-h}^0\text{-c}'\text{-d}'\text{-c}'\text{-d}'$ ).

„καὶ τὴν δοθεῖσαν ἐξουσίαν“

Die Exegesis in Suppl. gr. 158 weist stetig längere Melismata auf, wovon sich Iakobos Protopsaltes' Fassung weitgehend entfernt, da hier „καὶ τὴν δοθεῖσαν“ syllabisch vertont und lediglich „ἐξουσίαν“ geringfügig gedehnt wird. Das genaue Gegenteil ist bei dem unbekanntem Exegeten in Suppl. gr. 158 der Fall: Bereits auf „δοθεῖσαν“ wird hier ein langes Melisma gebracht; das Wort „ἐξουσίαν“ erstreckt sich anschließend auf neun Zeilen. Letzteres entspricht der Vorgabe von Glykys, der „ἐξουσίαν“ ebenfalls relativ lange dehnt. Den anfänglichen Terzschritt auf „καὶ τὴν“ übernimmt Suppl. gr. 158 von Glykys, füllt ihn aber mit Sekundschritten aus.

Auch die darauffolgenden Töne ( $c''\text{-a}'\text{-h}'\text{-g}'\text{-a}'$ ) behält der Exeget als Grundgerüst für seine Ausarbeitung des Beginns von „δοθεῖσαν“ bei und trifft, bevor er die Silben „δοθεῖ-“ wiederholt, bei  $c''\text{-h}'\text{-c}''\text{-[h]'}$  kurzfristig mit dem Original zusammen. Von dem Melisma auf „ἐξουσίαν“ übernimmt er von Glykys einige Anhaltspunkte, wie den Quartsprung ab- und aufwärts auf -ου sowie die Abwärtsbewegung  $c''\text{-h}'\text{-a}'\text{-g}'$  vor der Wiederholung von „ἐξου-“. Die Melodie auf der letzten Silbe „αν“ ist jedoch so lange gedehnt, daß sich kaum mehr Anhaltspunkte zu Glykys finden lassen. Davon unberührt setzt Petros Peloponnesios seine eigene, syllabische Melodielinie auch in diesem Abschnitt fort.

„πανταχοῦ διδαχθέντες“

In diesem Abschnitt übernimmt erstmals wieder Iakobos Protopsaltes fast Neume für Neume die Fassung von Suppl. gr. 158. Die Abweichungen sind gering, wie beispielsweise am Beginn von „πανταχοῦ“, wo Iakobos fünf *Isa* hintereinander repetieren läßt, der anonyme Exeget diese Linie aber durch einen Sekundschrift ab- und aufwärts kurz unterbricht (d. h.  $\curvearrowright \curvearrowleft \curvearrowright \curvearrowleft \curvearrowleft$ ). Auch das lange Melisma über „διδαχθέντες“ weist nur an drei Stellen kurzfristige Abänderungen auf, welche die Melodielinie kaum verändern.

Die wiederholten *Isa* zu Beginn des Abschnitts könnten noch auf Glykys zurückgehen, dessen Version bei „παντα-“ ebenfalls zwei *Isa* aufweist. Darüber hinaus lassen sich jedoch kaum mehr Gemeinsamkeiten mit Glykys ausfindig machen, da das Melisma in der Exegesis bereits so stark erweitert ist, daß die Basistöne des Originals nicht mehr eindeutig bestimmten Stellen in der Melodie zugeordnet werden können. Im Gegensatz dazu fügt Petros Peloponnesios in seiner Fassung jeweils kurze Melismata auf „-χοῦ“ und „-θέ(ντες)“ ein.

„εἰς τὴν ὑπ' οὐρανὸν ἐξαπεστέλλοντο“

Die verschiedenen Versionen gehen hier wieder getrennte Wege: Iakobos Protopsaltes vertont „εἰς τὴν ὑπ' οὐρανὸν“ relativ kurz und dehnt erst das Wort „ἐξαπεστέλλοντο“ länger aus. Gemeinsamkeiten zu Suppl. gr. 158 lassen sich dabei kaum erkennen, da in dieser Handschrift die Melismata erneut weit länger auskomponiert sind. Dies ist bereits bei „τὴν ὑπ' οὐρανὸν“ ersichtlich, besonders aber bei „ἐξαπεστέλλοντο“, das sich über fast drei Neumenzeilen erstreckt.

Suppl. gr. 158 beginnt wie Glykys bei „εἰς τὴν“ mit einer Terz aufwärts sowie einem *Ison* und bringt ebenfalls wieder analog zum Original auf der ersten Silbe von „ὑπ' οὐρανὸν“ zwei *Aprostrophoi*. Eine weitere Übereinstimmung ist am Beginn von „-πε(στέλλοντο)“ zu erkennen, wo sowohl Glykys als auch die Exegesis einen Quartsprung abwärts mit anschließender kurzer Aufwärtsbewegung bringen. Der Rest der Phrase läßt sich aufgrund der Länge des Melisma in Suppl. gr. 158 kaum mehr direkt mit Glykys vergleichen. In Suppl. gr. 161 bricht Petros Peloponnesios die Melodie durch ein kurzes Melisma auf der ersten Silbe von „ἐξαπεστέλλοντο“ und am Schluß auf „-έ(λλοντο)“ auf. Seine Version läßt, wie nun schon gewohnt, keine Vergleiche mit den anderen zu.



auf den Silben „-εί-“ und „-λα-“ von „ἐπιγγείλατο“ ein kurzes Melisma auf, das an der ersten Stelle durch ansteigende, an der zweiten durch absteigende Sekunden gebildet wird.

*„Χριστός ὁ Θεός καὶ Σωτὴρ τῶν ψυχῶν ἡμῶν“*

In der Schlußphrase gehen die Versionen von Suppl. gr. 150 und 158 ebenfalls auseinander: Der anonyme Exeget dehnt die Melodie wiederum weit stärker, was Iakobos Protopsaltes nicht übernimmt. Bereits auf „Χριστός“ ist in Suppl. gr. 158 eine lange Verzierung zu finden, während Iakobos dieses Wort lediglich syllabisch vertont. Die Melismata auf „(Θε)ός“ sind in beiden Fassungen so unterschiedlich ausgestaltet, daß sich keinerlei Ähnlichkeiten erkennen lassen. Iakobos Protopsaltes komponiert die Worte „καὶ Σωτὴρ τῶν“ länger aus als der unbekannte Exeget, wofür letzterer wiederum „ψυχῶν ἡμῶν“ weitaus mehr dehnt, als dies in Suppl. gr. 150 der Fall ist.

Die Übereinstimmungen mit der Fassung von Glykys beschränken sich in diesem letzten Teil auf die Worte „Χριστός ὁ Θεός καὶ“. Hierbei werden in gewohnter Weise die Basistöne des Originals erweitert und die Sprünge ausgefüllt. Anschließend entwickeln sich die Melodien aber auseinander: So übernimmt Suppl. gr. 158 nicht mehr die Quinte aufwärts zu e', sondern bewegt sich nur bis zu c' hinauf, um anschließend wieder über Sekundschritte hinabzusteigen. Auch die Quinte abwärts bei „ἡμῶν“ läßt sich nicht in dem langgedehnten Melisma des anonymen Exegeten erkennen. In Suppl. gr. 161 vertont Petros Peloponnesios auch die Schlußsequenz gewohnt syllabisch mit Ausnahme des über fünf Töne gehenden Melisma auf „ἡ(μῶν)“.

Was ist nun aus den oben angeführten Vergleichen zu schließen? Iakobos Protopsaltes übernimmt einige Phrasen von der langen Exegesis in Suppl. gr. 158, wobei er jene aber auch verkürzt bzw. durch eigene Ausarbeitungen ergänzt und verändert. In der längeren Fassung ist darüber hinaus die ursprüngliche Melodie von Ioannes Glykys noch zu erkennen. Wenn auch nicht besonders deutlich, können die Basistöne der alten Fassung so doch immer wieder als Unterlegung der langen Melismata in Suppl. gr. 158 ausgemacht werden. Naturgemäß ist diese Exegesis „weiter entfernt“ von der alten Melodie wie auch die Tradition auf andere Weise fortgeführt wird als bei den Codices aus dem 18. Jahrhundert, die die ursprüngliche Fassung fast Neume für Neume übernehmen.

Die Heothina von Petros Peloponnesios sind im Gegensatz dazu als völlig eigenständige Werke zu betrachten. Nicht nur unterscheiden sie sich aufgrund der syllabischen Gestaltung deutlich von den anderen zeitgleichen Fassungen, wie sie in Suppl. gr. 150 und 158 zu finden sind, sondern lassen sich auch nicht auf das Original von Glykys/Leon VI. zurückführen. Petros Peloponnesios verwirklichte hier seine eigenen Vorstellungen und verzichtete auffallenderweise auf die für diese Epoche typischen langen Verzierungen.

Die Heothina in den Supplementum-Handschriften des 19. Jahrhunderts könnten in ihrer kompositorischen Gestaltungsweise somit eigentlich als Neuschöpfungen betrachtet werden, die sich zwar mit den alten melodischen Wurzeln auseinandersetzen, diese aber nur noch bedingt in ihre Gestaltung einbeziehen.



### 3. 4 DIE PAPADIKAI IN DEN CODICES DES 18. JAHRHUNDERTS

Von den fünf Handschriften des ausgehenden 18. Jahrhunderts, Suppl. gr. 118, 130, 160, 180 und 190, beginnen alle mit Ausnahme von Suppl. gr. 190 (wo die ersten Seiten fehlen)<sup>757</sup> mit einer sog. Papadike oder Einführung in die Notation. In Suppl. gr. 130 wird auf p. 1 kein Verfasser der Papadike, sondern nur der Hinweis gebracht, daß sie sich aus Elementen „alter und neuer Dichter“ („ποιητῶν παλαιῶν τε καὶ νέων“) zusammensetzt.

In Suppl. gr. 180 findet sich auf den fol. 3r und 3v keine vollständige Einführung, sondern lediglich ein Teil des Beginns der Papadike („Ἀρχή, μέση, τέλος“ etc.) sowie das Rad des Ioannes Kukuzeles (fol. 4v) in einer anderen Schrift als der restliche Codex. Möglicherweise wurde die Papadike nachträglich in schmuckloser Gebrauchsschrift ohne die (sonst übliche) Verwendung von roter Tinte für die einzelnen Neumen angefügt. Allerdings dürfte ein Teil der folgenden Blätter verlorengegangen sein: Nach dem Rad des Kukuzeles fehlen die weiteren Abschnitte der Papadike, und auch das anschließende Anastasimatarion von Chrysaphes ὁ Νέος beginnt in der Mitte von „Εὐφράνθητε οὐρανοί“, dem ersten Sticherion anatolikon.

Einzig in Suppl. gr. 160 läßt sich die Einführung in die Notationskunde eindeutig einem bestimmten Theoretiker, nämlich Apostolos Konstas Chios zuschreiben, da sich Konstas selbst am Beginn der Papadike (fol. 1r) nennt: „Παιδαγωγία τῆς μουσικῆς τέχνης διορθωθείσα νεωστὶ παρὰ τοῦ γραφέως Ἀποστόλη Κρυστάλλα Χίου, καθαρωτέρα καὶ ἀπλῶς“. Darüber hinaus dürfte auch die Papadike in Suppl. gr. 118 mit ziemlicher Sicherheit von Apostolos Konstas stammen, da er sich in der Subscriptio (fol. 137r) als Schreiber des Codex zu erkennen gibt: „Τέλος καὶ τῷ Θεῷ δόξα. ἡ γράφασα χεὶρ Ἀποστόλη Κρυστάλλα τοῦ ἀμαθοῦς καὶ ἀμαρτωλοῦ βίβλος (ὀκτώηχος).“

Wie in Kap. 1 sowie 1. 3. 2 erläutert, war Apostolos Konstas nicht nur als Schreiber, sondern auch als Melode tätig und ist darüber hinaus vor allem als „Theoretiker der alten Methode“ bekannt. Im Gegensatz zu Chrysanthos von Madytos versuchte er diese nicht durch ein neues System zu ersetzen, sondern die Bedeutung der inzwischen vergessenen Zeichen zu erklären und zu analysieren<sup>758</sup>. Im Jahr 1800, also bereits vierzehn Jahre vor der Reform der Drei Lehrer, verfaßte er für seine Schüler eine Theorie der Tradition und Technik der byzantinischen Musik, die er „Θεωρητικὸν τῆς μουσικῆς τέχνης, τῆς κοινῆς παραδόσεως καὶ τεχνολογίας, τῆς περιεχοῦσης κατ’ ἀκρίβειαν πᾶσαν τέχνην καὶ ἐνέργειαν τῶν φωνῶν, ἐν συντόμῳ τρόπῳ“<sup>759</sup> nannte. Das erste datierte Autograph dieser Abhandlung von Konstas stellt der Codex 46 des Zografeio-Gymnasiums in Konstantinopel dar<sup>760</sup>.

Konstas war bestrebt, mit seinem Theoretikon eine so ausführlich wie mögliche Erklärung zu verfassen und darin jedes Zeichen genau zu definieren<sup>761</sup>, um ein systematisches Handbuch und

<sup>757</sup> Suppl. gr. 190 beginnt mit „Καὶ νῦν καὶ αἰεὶ [...] τὴν παγκόσμιον δόξαν“: Es fehlen sowohl eine Überschrift als auch das „Κύριε, ἐκέκραξα“, „Κατευθυνθήτω“ und „Δόξα πατρί“.

<sup>758</sup> CHATZEGIAKUMES, *Μουσικὰ Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας* 202; STATHIS, *Ἐξήγησις* 26; siehe auch ROMANOU, *A new Approach to the Work of Chrysanthos* 91f., die Konstas zitiert (nach *Γραμματικὴ Κωνστώλα*, Korae Library, Chios, MS 194 fol. 45v): „The Greek musician, Constalas, was exasperated with the whole situation [d. h. that the significance of the Byzantine notation was almost forgotten]: ‘What is the right thing’, he asked, ‘Is it proper for both teachers and students of this art, after so many years of endeavour, to end in finding themselves in the middle of a vast sea, not knowing where they are?’“

<sup>759</sup> STATHIS, *Ἐξήγησις* 28.

<sup>760</sup> STATHIS, *Ἐξήγησις* 24, A. 1 und S. 28; APOSTOLOPULOS, *Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος* 48.

<sup>761</sup> STATHIS, *Ἐξήγησις* 32.

eine Unterrichtsmethode zu schaffen, die es den Schülern ermöglichen würde, die Gesänge richtig zu lesen und zu interpretieren. Er selbst nannte sein Werk daher auch „Technologie“<sup>762</sup> (siehe dazu weiter unten). Allerdings wurde das Theoretikon nicht bei der Reform der byzantinischen Musik herangezogen, sondern geriet nach und nach in Vergessenheit. Chrysanthos von Madytos forderte Konstas weder zur Mitarbeit auf, noch erwähnte er dessen Werk in seinem Theoretikon Mega<sup>763</sup>. Konstas selbst betrachtete die Drei Lehrer und ihre Reform, wenn auch nicht offen feindselig, so doch mit Mißtrauen<sup>764</sup>.

Auch nachdem 1814 die neue Methode Chrysanthos' vom Patriarchat bestätigt worden war, fuhr Konstas fort, sein Theoretikon zu verwenden und zu vervielfältigen. Bis 1820 schrieb er diese Theorie weitere acht Mal ab, ohne den Inhalt zu verändern<sup>765</sup>. Bisher konnten Konstas hundertzwanzig Autographen zugeschrieben werden, allerdings dürfte die Zahl noch darüber liegen<sup>766</sup>. Es erstaunt daher nicht, daß Konstas auch in zwei Handschriften des Supplementum graecum vertreten ist.

Konstas war durch seine Tätigkeit als Schreiber mit früheren Papadikai eng vertraut und schrieb diese in verschiedener Form immer wieder ab. Bei den Papadikai in Suppl. gr. 118 und 160 handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach nicht um Ausschnitte aus Konstas' Theoretikon (oder eine Variante davon), da beide Codices knapp vor dem Jahr 1800 entstanden sein dürften<sup>767</sup>. Trotzdem sollen im folgenden die drei Einführungen in die Notation aus Suppl. gr. 118, 130 und 160 Konstas' Theoretikon, wie es in der Athener Handschrift EBE 1867 (aus dem Jahr 1820) erscheint, gegenübergestellt werden, um herauszufinden, ob Konstas bereits eigene Elemente in diese Papadikai einfügte.

Als erster Schritt dazu folgen vorerst der Aufbau und der Text sowie ein Vergleich der drei Papadikai untereinander. Im Anschluß daran wird dazu im Detail auf Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede zu älteren Papadikai Bezug genommen. Der Text der Papadike gliedert sich in den Supplementa in folgende Abschnitte:

1) *Schematischer Aufbau der Papadike*

*Suppl. gr. 118 (fol. 1r–8v)*

- a) Die schematisierte Einleitung „Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ“ etc.
- b) Der ebenfalls standardisierte Beginn über das *Ison*, auf dem alle anderen Zeichen aufbauen („Ἀρχή, μέση, τέλος“ usw.)
- c) Die Aufzählung der Intervallzeichen
- d) Die Erklärung von *Pneumata* und *Somata*
- e) Der Intervallwert der einzelnen Zeichen
- f) Die Unterordnung der aufsteigenden durch die absteigenden Zeichen und das *Ison*
- g) Die Kombinationsmöglichkeiten mit *Oligon*, *Oxeia*, *Petasthe*, *Kuphisma*, *Pelasthon*, *Kratema* und *Diple*
- h) Die Erklärung und die Darstellung der *Parallage* zusammen mit dem Rad des Ioannes Kukuzeles
- i) Die Echemata jedes Echos

<sup>762</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 91.

<sup>763</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 43: „Ἡ ἀνπιπαλότητα ὀδηγεῖ τὸν Χρῦσανθο νὰ ἀποσιωπήσει ἐντελῶς κάθε ἀναφορὰ στὸ πρόσωπο καὶ στὸ ἔργο τοῦ ὀπωσθήποτε γνωστοῦ Ἀποστόλου, ὅταν γράφει τὸ *Μέγα Θεωρητικὸ* καὶ τὶς σύντομες βιογραφίες τῶν ἀκμασάντων μουσικῶν.“ STATHIS, Ἐξήγησης 30f.

<sup>764</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 43: „[...] εἶναι προφανές ὅτι ὁ Ἀπόστολος ἀνήκει στὴ συντηρητικὴ πλευρὰ τῶν Πατριαρχικῶν [...]“ Ἔτσι ἔβλεπε μὲ ἐπιφύλαξη τὴ Νέα Μέθοδο [...].“

<sup>765</sup> STATHIS, Ἐξήγησης 31.

<sup>766</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 47 sowie die genaue Auflistung auf den S. 47–56; siehe auch CHATZEGIAKUMES, Μουσικὰ Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 198–201.

<sup>767</sup> Siehe dazu ebf. APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 95, A. 76.

- j) Die Aufzählung der großen Zeichen
- k) Die *Argiai*
- l) Die *Phthorai* der einzelnen Echoi
- m) Die *Mesoi* der authentischen Echoi

*Suppl. gr. 130 (p. 1–p. 14)*

Die Papadike hier ist etwas ausführlicher gestaltet als in Suppl. gr. 118:

- A) „Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ“ etc.
- B) „Ἀρχή, μέση, τέλος“ etc.
- C) Die Aufzählung der Intervallzeichen
- D) Die Erklärung von *Pneumata* und *Somata*
- E) Der Intervallwert der einzelnen Zeichen
- F) Die Unterordnung der aufsteigenden durch die absteigenden Zeichen und das *Ison*
- G) Die Aufzählung der großen Zeichen
- H) Die *Phthorai* der einzelnen Echoi
- I) Die *Argiai*
- J) Die *Mesoi* der authentischen Echoi
- K) Die alten Bezeichnungen (Dorios, Phrygios usw.) der Echoi
- L) Die *Mesoi* der plagalen Echoi
- M) Die Kombinationsmöglichkeiten mit *Oligon*, *Oxeia*, *Petasthe*, *Kuphisma*, *Pelasthon*, (*Kratema* und *Diple*)
- N) Die Erklärung und die Darstellung der *Parallage* zusammen mit dem Rad des Ioannes Kukuzeles
- O) Die Echemata jedes Echos

*Suppl. gr. 160 (fol. 1r–9v)*

- I) Die Einleitung beginnt hier mit den Worten „Παιδαγωγία τῆς μουσικῆς τέχνης“ usw., in deren Fortsetzung sich Apostolos Konstas im Unterschied zu Suppl. gr. 118 selbst namentlich nennt
- II) „Ἀρχή, μέση, τέλος“ etc.
- III) Die Aufzählung der Intervallzeichen
- IV) Die Erklärung von *Pneumata* und *Somata*
- V) Der Intervallwert der einzelnen Zeichen
- VI) Die Unterordnung der aufsteigenden durch die absteigenden Zeichen und das *Ison*
- VII) Die Aufzählung der großen Zeichen
- VIII) Die alten Bezeichnungen (Dorios, Phrygios usw.) der Echoi
- IX) Die *Mesoi* der authentischen Echoi
- X) Die *Mesoi* der plagalen Echoi
- XI) Die Kombinationsmöglichkeiten mit *Oligon*, *Oxeia*, *Petasthe*, *Kuphisma*, *Pelasthon*, (*Kratema* und *Diple*)
- XII) Die *Phthorai* der einzelnen Echoi
- XIII) Die *Argiai*
- XIV) Die Erklärung und die Darstellung der *Parallage* zusammen mit dem Rad des Ioannes Kukuzeles
- XV) Die Echemata jedes Echos

Zu Beginn gehen die einzelnen Papadikai in ihrem Aufbau (zum Text siehe weiter unten) noch konform<sup>768</sup>: Die Abschnitte a bis f finden sich in allen drei Codices in der gleichen Abfolge. Eine Ausnahme stellt lediglich Suppl. gr. 160 dar, wo Konstas statt des standardisierten Beginns „Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ“ seine Einführung in die byzantinische Notation „Παιδαγωγία“ nennt (also nicht mehr, wie die älteren Versionen der Papadike, mit einer Anrufung an Gott beginnt) und darüber hinaus angibt, diese „Paidagogia“ selbst neu verbessert („διορθωθείσα“) zu haben. Konstas drückt hier bereits der Papadike seinen persönlichen Stempel auf, während er sich in Suppl. gr. 118 noch stärker an den alten Vorbildern orientiert.

Darauf folgt in allen drei Handschriften übereinstimmend die Erklärung des *Ison* als Basis aller Zeichen, die Beschreibung der einzelnen Intervallzeichen und die Erklärung der Begriffe *Somata* und *Pneumata*; weiters der Überblick über den Intervallwert der einzelnen Neumen sowie die Unterordnung der aufsteigenden durch die absteigenden Zeichen. Ab diesem Punkt jedoch variiert der weitere Verlauf der Papadikai: Während in Suppl. gr. 130 und 160 daran die Aufzählung der großen Zeichen anschließt, setzt Suppl. gr. 118 mit den Kombinationsmöglichkeiten der verschiedenen Zeichen für die aufsteigende Sekunde fort.

In weiterer Folge weichen alle drei Codices von einander ab. Die Papadike in Suppl. gr. 118 gestaltet Konstas aber kürzer als die in Suppl. gr. 130: So fehlt einerseits der Abschnitt mit den alten Bezeichnungen der Echoi, andererseits ist die Erklärung zu den *Mesoi* der einzelnen Echoi weniger ausführlich. Erst zum Schluß hin gehen Suppl. gr. 130 und 160 wieder konform und bringen die Erklärung der *Parallage* sowie das Rad des Ioannes Kukuzeles und die Echemata jedes Echos. Die Abschnitte, die die *Phthorai*, die *Argjai*, die *Mesoi* und die alten Bezeichnungen der Echoi betreffen, sind davor in unterschiedlicher Reihenfolge abgehandelt.

## 2) Text der Papadike

Der folgende Abschnitt bringt in neumierter Orthographie kollationiert die Versionen der Papadike, wie sie in Suppl. gr. 118, 130 und 160 zu finden sind und bietet den Ausgangspunkt für die anschließenden Vergleiche:

118, f. 1r und 130, p. 1

Abb. 43, 52

a) A) I)<sup>769</sup> [118<sup>770</sup>, 130 Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν σημαδίων τῆς [118 μουσικῆς] [130 ψαλτικῆς] τέχνης τῶν τε ἀνιόντων καὶ κατιόντων σωμάτων τε καὶ πνευμάτων καὶ πάσης χειρονομίας [130 τε καὶ ἀκολουθίας] συντεθειμένης [130 εἰς αὐτήν] παρὰ τῶν κατὰ καιροῦς [118 ἀναφανέντων] [130 ἀναδειχθέντων] ποιητῶν [130 παλαιῶν τε καὶ νέων.]]  
[160 ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΑ ΤΗΣ μουσικῆς τέχνης διορθωθείσα νεωστὶ παρὰ τοῦ γραφέως Ἀποστόλη Κρυστάλλα Χίου, καθαροτέρα καὶ ἀπλῶς]:

160, f. 1r

Abb. 57

<sup>768</sup> Zum Aufbau der Papadikai siehe auch HANNICK, Byzantinische Musik 202: „Der Titel des Werkes [d. h. der Papadike], der in zahlreichen Kopien meist gleichlautend bleibt, heißt Ἀρχὴ τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης [...]. Unter einem solch umfangreichen Titel läßt sich die gesamte Theorie des byzantinischen Kirchengesanges in nach Umfang und Inhalt verschiedenen Fassungen darbieten. Nach der Darstellung der Intervallzeichen und ihres Wertes folgen die Gesetze der Unterordnung oder ὑποτάξις und eine Tabelle der wichtigsten Zeichenkombinationen. Der nächste Abschnitt behandelt die φθοραὶ oder Modulationszeichen, sodann die Intonationsformeln und μαρτυρία, die das modale Gerüst der Melodie bestimmen. Schließlich werden die ἀργία oder Längenzeichen, die großen Hypostasen [...] erklärt. Die zusammengesetzten Zeichen werden nochmals in einer Tabelle erfaßt; nicht selten gelten als Anhang einige Intonationsübungen.“

<sup>769</sup> Die Klein- und Großbuchstaben sowie die römischen Ziffern beziehen sich auf die einzelnen Abschnitte, wie sie auf den vorangegangenen Seiten aufgelistet wurden.

<sup>770</sup> Die fett gedruckten Ziffern bezeichnen die jeweilige Supplementum-Handschrift. Finden sich vor einem Abschnitt weder die Angaben 118, 130 160 oder 180, bedeutet dies, daß dieser Teil in den Handschriften übereinstimmend vorkommt.

118, f. 1r-1v; 130, p. 1;

160, f. 1r-1v; 180, f. 3r

- b) B) II) Ἄρχή, μέση, τέλος καὶ σύστημα πάντων τῶν σημαδιῶν τῆς [118, 160 μουσικῆς] [130, 180 ψαλτικῆς] τέχνης τὸ ἴσον ἐστὶ ◀. χωρὶς γὰρ τούτου ◀ οὐ κατορθοῦται φωνή· λέγεται δὲ ἄφωνον, οὐχ ὅτι φωνὴν οὐκ ἔχει· φωνεῖται μὲν, οὐ μετρεῖται δέ, διὰ μὲν οὖν πάσης τῆς ἰσότητος ψάλλεται τὸ ἴσον ◀. καὶ διὰ πάσης τῆς ἀναβάσεως τὸ ὀλίγον — καὶ διὰ πάσης τῆς καταβάσεως ὁ ἀπόστροφος ▷· ψάλλονται οὖν εἰς τὴν παπαδικὴν φωναὶ δεκατέσσαρες, ἀνιῶσαι μὲν ὀκτώ, [160 κατιῶσαι δὲ ἕξ]. εἰσὶ δὲ αὗται [160 αἰ ἀνιῶσαι φωναί]:

Abb. 44, 58

118, f. 1v; 130, p. 1-p. 2;

160, f. 1v; 180, f. 3r-3v

- c) C) III) Τὸ ὀλίγον<sup>771</sup> —, ἡ ὀξεῖα —, ἡ πετασθὴ ↘, τὸ κούφισμα ↗, τὸ πελασθὸν ↖, τὰ δύο κεντήματα ⚡, τὸ κέντημα ⚡, καὶ ἡ ὑψηλὴ ↗. [118, 130 Κατιῶσαι δὲ ἕξ] [118 εἰσὶν αὗται] [160 ἰδοὺ καὶ αἰ κατιῶσαι]: ὁ ἀπόστροφος ▷, οἱ δύο ἀπόστροφοὶ ↘, οἱ [160 καὶ] σύνδεσμοι [160 λεγόμενοι], ἡ ἀπορροή ↙, τὸ κρατημοῦπόρροον ↗, τὸ ἐλαφρὸν ↘, καὶ ἡ χαμηλὴ ↘. [180 endet hier].

118, f. 2r-2v; 130, p. 2;

160, f. 2r-2v

- d) D) IV) [118 Ἐξ αὐτῶν] [130, 160 ἐκ τῶν εἰρημένων οὖν ἀνιουσῶν καὶ κατιουσῶν φωνῶν] [118, 160 τὰ μὲν εἰσὶ] [130 αἰ μὲν εἰσὶ] σώματα, [118, 160 τὰ] [130 αἰ] δὲ πνεύματα [160 καὶ ἀνιόντα σώματά εἰσι πέντε, ταῦτα] [118, 130 καὶ σώματα μὲν ἀνιόντα εἰσὶν ἕξ] Τὸ ὀλίγον —, ἡ ὀξεῖα —, ἡ πετασθὴ ↘, τὸ κούφισμα ↗, τὸ πελασθὸν ↖ [118, 130 καὶ τὰ δύο κεντήματα] ⚡. [118 Ἐκ τῶν κατιουσῶν] [130, 160 κατιόντα] δὲ δύο [160 ταῦτα]:

Abb. 53

Ὁ ἀπόστροφος ▷ καὶ οἱ δύο ἀπόστροφοὶ ↘, [118, 130 οἱ σύνδεσμοι· ἡ δὲ ἀπορροή ↙ οὔτε σώμά ἐστιν οὔτε πνεῦμα ἀλλὰ τοῦ φάρυγγος σύντομος κίνησις εὐήχως καὶ ἐμμελῶς τὴν φωνὴν ἀποπτύουσα· διὸ καὶ μέλος καλεῖται].

[160 τὰ δὲ δύο κεντήματα καὶ ἡ ἀπορροή καὶ τὸ κρατημοῦπόρροον οὔτε σώματα ὑπάρχουσιν οὔτε πνεύματα, ἀλλὰ ἕκαστον ἔχει τὸ ἑαυτοῦ μέλος· ὥσάν τὰ δύο κεντήματα τὴν ὀξύτητα καὶ ὥσάν τὴν ἀπορροὴν τοῦ φάρυγγος, τὴν εὐήχον κίνησιν].

[118, 130 Εἰσὶ δὲ] [160 Ἐχομεν τώρα] καὶ πνεύματα τέσσαρα· δύο ἐκ τῶν ἀνιουσῶν φωνῶν καὶ δύο ἐκ τῶν κατιουσῶν·

[130 Καὶ] ἐκ [160 μὲν] τῶν ἀνιουσῶν [118 μὲν] τὸ κέντημα ⚡, καὶ ἡ ὑψηλὴ ↗.

[118, 160] Ἐκ [160 δὲ] τῶν κατιουσῶν [118, 130 δὲ] τὸ ἐλαφρὸν ↘, καὶ ἡ χαμηλὴ ↘.

Abb. 45, 59

118, f. 2v; 130, p. 2;

160, f. 2v-3r

- e) E) V) [118, 130 Ἐχοσι δὲ καὶ τὰ σημάδια [130 ταῦτα] τὰς φωνὰς αὐτῶν· [130 οὕτως] ὡς ὀράς, [118 οὕτως] [160 ἔχει δὲ καὶ ἕκαστον τὴν ἑαυτοῦ φωνὴν οὕτως]: Τὸ ὀλίγον — [130 μία φωνή][160 ἔχει φωνὴν μίαν] α', ἡ ὀξεῖα — [160 ἔχει] α', ἡ πετασθὴ ↘ α', τὸ κούφισμα ↗ α', τὸ πελασθὸν ↖ α', τὰ δύο κεντήματα ⚡ α', τὸ κέντημα ⚡ [160 φωνὰς] β', καὶ ἡ ὑψηλὴ ↗ δ' [160 φωναί]. [118 Κατιῶσαι] [160 καὶ τῶν κατιουσῶν]:

Ὁ ἀπόστροφος ▷ [160 φωνὴν] α', οἱ δύο ἀπόστροφοὶ ↘ α' [118, 130 οἱ σύνδεσμοι], ἡ ἀπορροή ↙ β', τὸ κρατημοῦπόρροον ↗ β', τὸ ἐλαφρὸν ↘ β', καὶ ἡ χαμηλὴ ↘ [160 φωναί] δ'.

118, f. 2v-3v; 130,

p. 3-p. 4; 160, f. 3r-4r

- f) F) VI) [160 Ἐν τούτοις τοῖς σημάδιοις, ὅπου εἶπομεν, ἀνέρχεται καὶ κατέρχεται πάσα ἡ τέχνη:]

<sup>771</sup> Die Orthographie der Zeichen wurde von den Publikationen des *Corpus Scriptorum de Re Musica* übernommen.

Πρόσχεσ οὖν, ὅτι [160 πάντα τὰ σώματα τῶν ἀνιουσῶν φωνῶν] [118, 130 αἱ ἀνιούσαι ὄλαι φωναὶ] ὑποτάσσονται ὑπὸ τῶν κατιουσῶν [160 πάντων] [118, 130 καὶ κυριεύονται ὑπὸ τοῦ ἴσου] [130, 160 οὕτως] [118, 130, ὡς ὄρας]:

[118

]

[130

]

[160

Καὶ κυριεύονται ἀκόμι αὐτὰ τὰ σώματα πάντα καὶ ὑπὸ τοῦ ἴσου· ἔξω τῶν δύο κεντημάτων, ὅπου προείπομεν, ὅτι δὲν μετέχει ἀπὸ τὰ σώματα οὔτε ἀπὸ τὰ πνεύματα· ὡς θεωρεῖς

Ἦξευρε δέ, ὅτι τὸ κρατημοῦπόρροον ποτὲ ἐπάνω τῶν ἀνιουσῶν δὲν ἐμβαίνει, καὶ ἔστω εἰς εἰδησίην σου:]

[118, 160 Ὑποτάσσονται] [130 Ὑποτάσσουσι] δὲ [130, 160 καὶ] [118, 160 τὰ ἀνιόντα σώματα] [118 ἦτοι τὸ ὀλίγον, ἡ ὀξεῖα, ἡ πετασθή, τὸ κούφισμα, τὸ πελασθόν·] [118, 160 εἰς] τὰ [118, 130 ἀνιόντα] [160 ἑαυτῶν] πνεύματα [118, 130 ἦτοι τὸ κέντημα καὶ ἡ ὑψηλὴ] [130 τὰ ἀνιόντα σώματα, ἦτοι τὸ ὀλίγον, τὴν ὀξεῖαν, τὴν πετασθὴν, τὸ κούφισμα, τὸ πελασθόν], ὅταν ἔμπροσθεν ἢ ὑποκάτωθεν αὐτῶν τεθῶσιν, [130, 160 οὕτως] [118, 130, ὡς ὄρας]

[118

]

[130

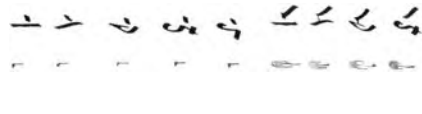
]

[160

]

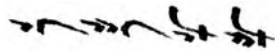
Abb. 60

Εἰ δὲ καὶ τεθοῦν ἄνωθεν αὐτῶν, δὲν ὑποτάσσονται, ὅσάν που θεωρεῖς:



Ὅμοίως, καὶ τὰ κατιόντα [118, 160 σώματα] [130 πνεύματα, ἦτοι τὸ ἑλαφρὸν καὶ ἡ χαμηλή,] [118 ἦτοι ὁ ἀπόστροφος, οἱ δύο ἀπόστροφοι, οἱ σύνδεσμοι] [118, 160 ὑποτάσσονται] [130 ὑποτάσσουσι τὰ ἑαυτῶν σώματα, ἦτοι τὸν ἀπόστροφον καὶ τοὺς δύο ἀποστρόφους τοὺς συνδέσμους, ὅταν ἔμπροσθεν αὐτῶν τεθῶσιν οὕτως, ὡς ὀραῖς] [118 εἰς τὰ κατιόντα][160 εἰς τὰ ἑαυτῶν] [118, 160 πνεύματα,] [118 ἦτοι τὸ ἑλαφρὸν καὶ ἡ χαμηλή,] [160 ὅταν μόνον ὀπισθεν αὐτῶν τεθῶσιν, ὡς ὀραῖς τοιοῦτου τρόπου]:  
[118

Abb. 46



[130



Abb. 54

[160



[160 Εἰ δὲ πάλιν καὶ τεθοῦν ὑποκάτωθεν αὐτῶν, δὲν ὑποτάσσονται· ἔτσι:

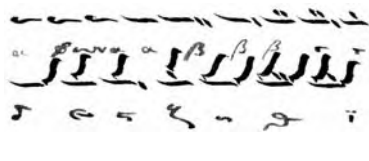


Τὸ δὲ κρατημοῦπόρροον ἔχει ὑποτάσσεται ὑπὸ τοῦ ὀμαλοῦ καὶ γίνεται ἀργοσύνθετον [160, ὡσάν ὅπου τὸ βλέπεις μέσα στὰ σημεῖα· ἦγουν χάνει τὴν ἑαυτοῦ φωνὴν καὶ κάνει σχῆμα μόνον χωρὶς, νὰ κατέβῃς τὰς δύο τοῦ φωνάς].  
Ἡ δὲ ἀπορροή [160 καὶ αὐτὴ μένει ἄφωνα, ὅταν ἔμπη εἰς τὸ πλάι τῆς τὸ πιάσμα, ἐπειδὴ] ὑποτάσσεται ὑπὸ τοῦ πιάσματος καὶ γίνεται [160 τοιαύτης λογῆς] σείσμα, [160 ὅσάν ὅπου εἶναι μέσα εἰς τὰ σημεῖα] [130 ἐν τοῦτοις τοῖς σημαδίοις ἀνέρχεται καὶ κατέρχεται πᾶσα ἡ μελωδία τῆς ψαλτικῆς τέχνης].

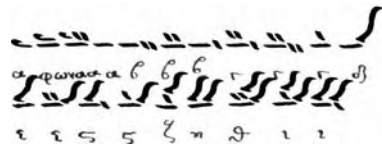
118, f. 3v-4v; 130, p. 6-p. 8; 160, f. 5v-7r;

g) M) XI) Ἴδου καὶ ἡ [118, 160 τελεία] σύνθεσις [160 καὶ στρώσις] [118 πάντων] τῶν ἀνιουσῶν [118 καὶ κατιουσῶν] φωνῶν [118 σωμάτων τε καὶ πνευμάτων τε][160 κατὰ τὴν τάξιν αὐτῶν]: [118, 160 σύνθεσις] [160 πρῶτον μὲν] [118, 160 τοῦ ὀλίγου] [130 ὀλίγον]:  
[118

Abb. 55

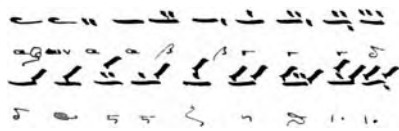


[130



]

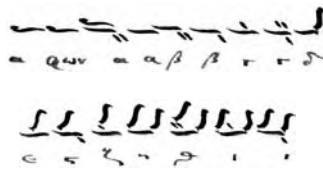
[160



]

[118, 160 σύνθεσις τῆς ὀξεΐας] [130 ἡ ὀξεΐα]:

[118



]

[130



]

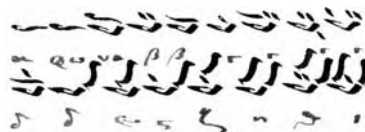
[160



]

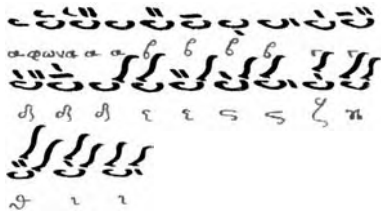
[118, 160 σύνθεσις τῆς πετασθῆς][130 πετασθή]:

[118



]

[130



]



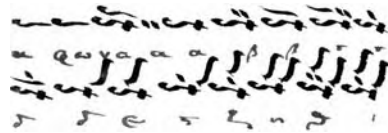
[160



]

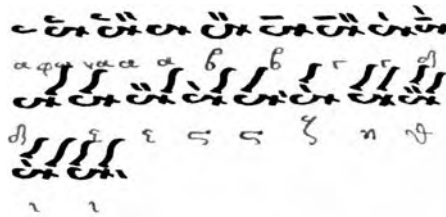
[118, 160 σύνθεσις τοῦ κουφίσματος][130 κούφισμα]:

[118



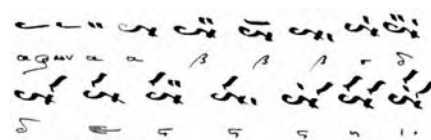
]

[130



]

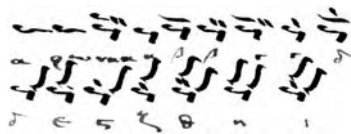
[160



]

[118, 160 σύνθεσις τοῦ πελασθοῦ] [130 πελασθόν]:

[118



]

[130



]

[160



]

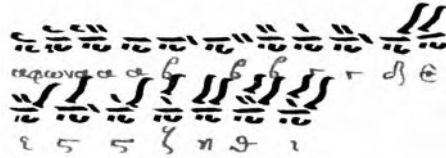
[160 ἑτέρα] [118, 160 σύνθεσις] [160 τῶν φωνῶν] [118, 160 μετὰ] [160 τοῦ] [118, 160 κρατήματος]:

[118



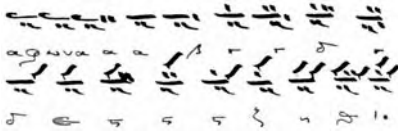
]

[130



]

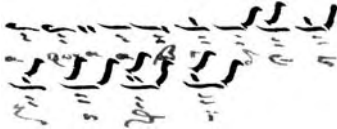
[160



]

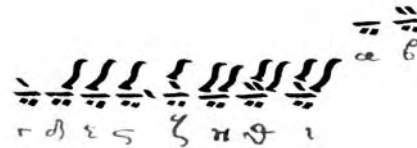
[118, 160 σύνθεσις μετὰ διπλῆς]:

[118



]

[130



]

160



]

[130 ἰδοὺ] [118, 160 σύνθεσις] [118 ἑτέρων ψηφίων κατιουσῶν] [160 τῶν κατιουσῶν φωνῶν τινῶν]:

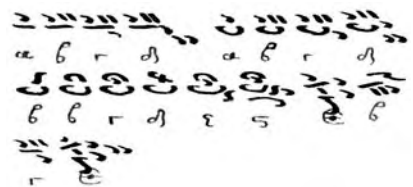
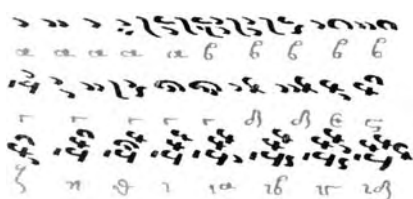
Abb. 47

[118



]

[130



]

[160



]

118, f. 4v–5r; 130,  
p. 8; 160, f. 7v–8r

h) N) XIV) Ἀρχὴ τῆς [130, 160 ἡδυτάτης] [130 καὶ ὠφελιμωτάτης] παραλλαγῆς [160 Ἰωάννου Κουκουζέλη] [118 καὶ σύνθεσις τῶν κατιουσῶν καὶ ἀνιουσῶν φωνῶν]:

Abb. 56, 64

[118



[130



[160



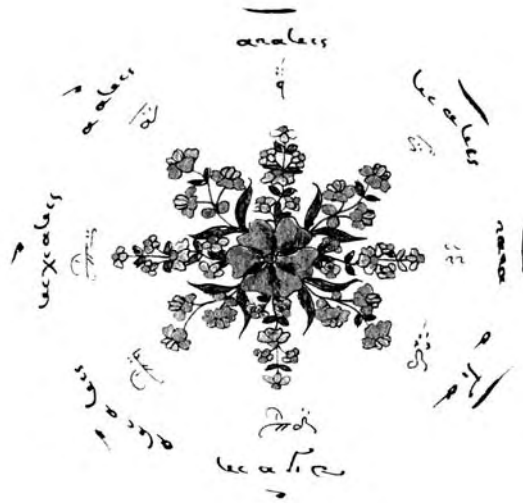
[118 ὁ κοπιάσας ὠφελήθησεται] [130 Ἰδοὺ καὶ τὸ] [118, 130 κανόνιον] [118 τῆς μουσικῆς] [130 τῶν ὀκτῶ ἤχων λίαν ὠφελιμώτατον ποίημα] κύρ Ἰωάννου [130 τοῦ] Κουκουζέλη [130 καὶ μαΐστορος] [160 παιδαγωγία]:

Abb. 48

118, f. 5v; 130, p. 9;

160, f. 8r; 180, f. 4v

[160



]

118, f. 5v–7r; 130,

p. 10–p. 14; 160, f. 8v–9v

ι) Ο) XV) [130, 160 Ἀρχή] [160 σὺν Θεῷ ἀγίῳ] [130 δὲ καὶ] τῶν κατ' ἤχων ἠχημάτων [130 καὶ νενανισμάτων] [160 καὶ ἀρχὴ τῆς μετροφωνίας] [118 ἠχήματα κατ' ἤχον· ἠχος πρῶτος]

Als Notenbeispiele werden die Incipit folgender Gesänge gebracht:

[118, 130 Echos Protos: Ἀνανές· Ἐπέστη ἡ εἴσοδος τοῦ ἐνιαυτοῦ (MR I 7)]

Ἀνανές· Εἰς τὸ ὄρος τοῖς μαθηταῖς (PaR 706)

[118, 130 Echos Deuterios: Νεανές· Ἦλθεν ἡ φωνὴ τῆς χάριτος (MR V 348)]

Νεανές· Μετὰ μύρων προσελθούσας (PaR 707)

Echos Tritos: Ἀνεανές· Τῆς Μαγδαληνῆς Μαρίας (PaR 707)

[118, 160 Ἀνεανές· Πάλιν ἡμῖν ὁ χρυσορροάς (MR III 278)]

[130 Ἀνεανές· Φοβερὸν τὸ ἐμπεσεῖν (TR 615, 616)]

[118, 130 Echos Tetartos: Ἄγια· Δεῦτε ἀνυμνήσωμεν, λαοί, τὴν τοῦ Σωτῆρος (PaR 272)]

Ἄγια· Ὁρθρος ἦν βαθὺς καὶ αἱ γυναῖκες (PaR 708)

[118, 130 Plagios Protos: Ἀνεανές· Ἄισατε, λαοί, τῇ μητρὶ τοῦ Θεοῦ]

Ἀνεανές· Ὡ τῶν σοφῶν σου κριμάτων (PaR 709) Ὡ

Plagios Deuterios: Νεχεανές νενανῶ· Ἡ ὄντως εἰρήνη σύ, Χριστέ (PaR 712)

[118, 130 Νεχεανές νενανῶ· Πέτρω καὶ Ἰωάννη καὶ Ἰακώβω (MR VI 335)]

Echos Barys: Ἀνές· Ἰδοὺ σκοτία καὶ πρωὶ (PaR 710)

[118, 130 Ἀνές· Ἐξεπλήττετο ὁ Ἡρώδης (MR II 645)]

Plagios Tetartos: Νεάγιε· Φανερώων ἑαυτὸν τοῖς μαθηταῖς ὁ Σωτήρ (PaR 712)

[118, 160 Νεάγιε· Ὁ βασιλεὺς τῶν οὐρανῶν διὰ φιλανθρωπίαν ἐπὶ τῆς γῆς (MR III)]

[130 Νεάγιε· Σήμερον τῶν ὑδάτων ἀγιάζεται (ER 216)]

Abb. 49

118, f. 7r–8r; 130,













































p. 4–p. 5; 160, f. 4r–5r

j) J) VII)

[118 Ἰδοὺ καὶ] τὰ [130, 160 δὲ] μεγάλα [118 τὰ] σημάδια, τὰ ἄφωνα [130, ἄτινα] [160 τὰ ὀποῖα] [130, 160 λέγονται μεγάλα ὑποστάσεις, καὶ] [130 σχήματα διάφορα] [160

σηματισμοὶ διάφοροι ταῦτα εἰσὶ] [130, 160 διὰ μόνης χειρονομίας κείμενα καὶ] [130 οὐδὲ φωνήν· ταῦτα εἰσὶν] [160 ὄχι διὰ φωνάς, ἐπειδὴ αὐτὰ εἶναι ἄφωνα· ὅμως ἔχει κάθε ἓνα τὸν ὀργανισμόν του, καὶ μιὰς μεθόδου καὶ δυῶν, καὶ τριῶν:]





Abb. 50, 61

Ἰσον , διπλή , παρακλητικὴ , κράτημα , λύγισμα , κύλισμα , ἀντικενωκύλισμα , τρομικόν , ἐκστρεπτόν , [118, 130 τρομικοσύναγμα], [160 τρομικόν σύναγμα] , [118, 130<sup>η</sup> ψηφιστὴν ,] [118, 160 ψηφιστοσύναγμα], [130 ψηφιστόν σύναγμα] , γοργόν , ἀργόν , σταυρὸς , ἀντικένωμα , ὁμαλὸν , θεματισμὸς ἔσω , ἕτερος ἔξω , ἐπέγευμα , παρακάλεσμα , ἕτερον , ξηρόν κλάσμα , ἀργοσύνθετον , γοργοσύνθετον , [118, 130 ἕτερον τοῦ ψαλτικῆς ,] οὐράνισμα , ἀπόδεσμα , θές καὶ ἀπόθες , θέμα ἀπλοῦν , χόρευμα , [118 ψηφιστοπαρακάλεσμα ,] [130 ψηφιστόν παρακάλεσμα ,] τρομικόν παρακάλεσμα <sup>772</sup> τζάκισμα , πίασμα , σείσμα , [130, 160 σύναγμα ,] ἔναρξις , βαρεῖα , [160 τρομικόν παρακάλεσμα ,] ψηφιστόν παρακάλεσμα ,] ἡμίφωνον , καὶ ἡμίφθορον .

118, f. 8r; 130, p. 5;

160, f. 7v

Abb. 64












k) I) XIII) Εἰσὶ δὲ καὶ τρεῖς ἡμισυ μεγάλα ἀργία· τὸ κράτημα  [130, 160 καὶ] ἡ διπλή  καὶ [118, 130 οἱ δύο ἀπόστροφοι] οἱ σύνδεσμοι , τὸ δὲ τζάκισμα  ἔχει τὴν ἡμισυ ἀργίαν.

118, f. 8r–8v; 130, p. 5;

160, f. 7r

Abb. 51

l) H) XII) [118 Φθοραὶ τῶν ἤχων][130 Αἱ δὲ φθοραὶ τῶν ὀκτώ ἤχων εἰσὶν αὐταὶ] [160 Ἐν τούτοις σημεῖοις ἀνέρχεται καὶ κατέρχεται ἡ τέχνη· ἔχει δὲ καὶ ἕκαστος ἤχος τὴν ἑαυτοῦ φθορὰν οὕτως]

[130, 160 φθορὰ] τοῦ πρώτου [130, 160 φθορὰ] τοῦ δευτέρου [118, 130 ,] [160 ,][130, 160 φθορὰ] τοῦ τρίτου [130, 160 φθορὰ] τοῦ τετάρτου [130, 160 φθορὰ] τοῦ πλαγίου πρώτου [130, 160 φθορὰ] τοῦ πλαγίου δευτέρου [118, 130 ,] [160 ,][130, 160 φθορὰ] τοῦ νενανῶ [130, 160 φθορὰ] τοῦ βαρέως [118 ,] [130 ,] [160 ,][130, 160 φθορὰ] τοῦ πλαγίου τετάρτου [118 ,] [130 ,] [160 ,]λέγεται δὲ παρὰ τοῖς παλαιοῖς [160 φθορὰ] καὶ ὁ θεματισμὸς  [118, 130 φθορὰ] καὶ τὸ θέμα ἀπλοῦν  καὶ ἡ ἔναρξις .

130, p. 5–p. 6; 160, f. 5r

K) VIII) [130, 160 Τῶν δὲ [160 ὀκτώ] ἤχων] [130 τὰ ὀνόματα εἰσὶ ταῦτα] [160 ἡ κλήσις κατὰ τοὺς παλαιοὺς ὀνομάζεται οὕτως]·

[160 καὶ] [130, 160 ὁ] [160 μὲν] [130, 160 πρώτος] [130 ἤχος] [130, 160 λέγεται δώριος]·

[130, 160 ὁ δεῦτερος] [130 λέγεται] [130, 160 λύδιος]

[130, 160 ὁ τρίτος] [130 λέγεται] [130, 160 φρύγιος]

[130, 160 ὁ τέταρτος] [130 λέγεται] [130, 160 μιξολύδιος]

[130, 160 ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου] [130 λέγεται] [130, 160 ὑποδώριος]

[130, 160 ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου] [130 λέγεται] [130, 160 ὑπολύδιος]

[130, 160 ὁ βαρὺς] [130 λέγεται] [130, 160 ὑποφρύγιος]

[130, 160 ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου] [130 λέγεται] [130, 160 ὑπομιξολύδιος]

118, f. 8v; 130, p. 5;

160, f. 5v

m) J) IX) [160 περὶ τοὺς μέσους τῶν ἤχων]

<sup>772</sup> In Suppl. gr. 130 und 160 werden, abweichend von der normalen Schreibweise, das *Tromikoparakalesma* sowie das *Psephistoparakalesma* als zwei getrennte Wörter geschrieben (also *Tromikon Parakalesma* und *Psephiston Parakalesma*).





[130, 160 Πρόσχεσ οὖν] [160 καὶ ἔτι], ὅτι  
 [130, 160 ὁ] μέσος τοῦ [118 ἦ] [130, 160 πρώτου ἤχου] ἐστὶν ὁ ,  
 [130, 160 ὁ] μέσος τοῦ [118 ἦ] [130, 160 δευτέρου] [118, 130 ἐστὶν] ὁ ,  
 [130, 160 ὁ] μέσος τοῦ [118 ἦ] [130, 160 τρίτου] [118, 130 ἐστὶν] ὁ ,  
 [130, 160 ὁ] μέσος τοῦ [118 ἦ] [130, 160 τετάρτου] [118, 130 ἐστὶν] ὁ  [130, 160 ἦτοι ὁ  
 λέγετος]

Abb. 62

130, p. 6; 160, f. 5v

L) X)


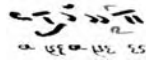
[130, 160 Ἔχουσι δὲ καὶ οἱ πλάγιοι][130 ἦχοι] [130, 160 ἐν τοῖς ἀνιούσοις μέσους, οὓς  
 λέγομεν διφώνους·]  
 [160 καὶ] [130, 160 ὁ] [130 ] [160 μὲν πλάγιος τοῦ πρώτου] [130, 160 ἔχει τὸν ἦ οὕτως·  
 ανεανεες]

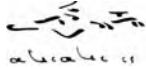
Abb. 55

[130




]

[160



]

[130, 160 ὁ] [130 ] [160 πλάγιος τοῦ δευτέρου] [130, 160 ἔχει τὸν ἦ οὕτως· [130  
 νεεανεες]




]

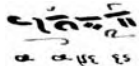
[160 νεχεανεες



]

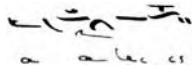
[130, 160 ὁ] [130 ] [160 βαρὺς] [130, 160 ἔχει τὸν ἦ οὕτως· ανεεες]

[130



]

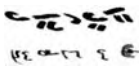
[160



]

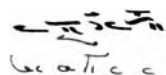
[130, 160 ὁ] [130 ] [160 πλάγιος τοῦ τετάρτου] [130, 160 ἔχει τὸν ἦ οὕτως· νεαγιεε]

[130



]

[160



]

Anhand dieser Gegenüberstellung zeigt sich, daß die drei Papadikai – abgesehen von kleinen Änderungen im Wortlaut bzw. längeren Ausführungen einiger Teile – mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede aufweisen. Diese Tatsache deutet bereits darauf hin, daß der Text der Papadikai stark schematisiert gewesen sein dürfte: Vor allem der Vergleich mit den Papadikai älterer Codices erhärtet diese Vermutung. Schon Fleischer schreibt in seinen Studien, daß alle Papadikai auf eine einzige Quelle zurückgehen dürften, da der Wortlaut im wesentlichen genau übereinstimmt<sup>773</sup>.

Die Tradition dieser Einführungen in die Notation, aber auch die der didaktischen Lehrschriften selbst, ist lang<sup>774</sup>. Apostolopoulos etwa teilt die theoretischen Handbücher in zwei Kategorien ein<sup>775</sup>: die der Schriften („συγγραφές“) und die der „Lehrgedichte“ („μέθοδοι“)<sup>776</sup>. Zu den bekanntesten Schriften zählen dabei u. a. die Abhandlung des sog. Hagiopolites, der Traktat Manuel Chrysaphes' über die *Parallage* und die *Phthorai*, Gabriel Hieromonachos' „Über den Kirchengesang“ sowie die Werke von Ioannes Laskaris oder Hieronymos Tragodistes' „Über die Erfordernis von Schriftzeichen für die Musik der Griechen“ und die „Erotapokriseis“ des Pseudo-Ioannes Damaskenos<sup>777</sup>. Zu den „Lehrgedichten“ wiederum gehören etwa das „Mega Ison“ von Ioannes Ku-

<sup>773</sup> FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 18. Siehe zur Geschichte der theoretischen Schriften LEVY–TROELSGÅRD, Byzantine Chant 747: „The earliest Byzantine theoretical documents are simple catalogues of neumes and melodic formulae. The oldest, found in the 10<sup>th</sup> century MS GR-AOml γ. 67, lists rudiments of the tonal and modal systems together with names and signs, for various formulae of the so-called Chartres variety of early Byzantine melodic notation. Perhaps the earliest discursive theoretical statement occurs in an anonymous fragment, the Hagiopolites, which ostensibly details the practice of the Holy City of Jerusalem. The main line of Byzantine theory is represented by the so-called Papadike, a manual first compiled perhaps in the late 13<sup>th</sup> century [...].“ HANNICK, Byzantinische Musik II, 202: „[...] die Einführung der diastematischen, mittelbyzantinischen Notation [rief] das Bedürfnis nach neuen Einleitungen hervor. Die rapide Verbreitung der neuen Notation [...] ist verbunden mit einer Reform des Hauptgesangsbuches, des Sticherarion [...] Die Vermutung liegt nahe, daß die neue Notation, das umgearbeitete Sticherarion und der anonyme Traktat, der unter der Überschrift Papadike läuft und dessen älteste Abschriften in das 14. Jh. reichen, aus demselben Kreis stammen.“ FLOROS, Neumenkunde I, 111.

<sup>774</sup> Siehe für eine allgemeine Beschreibung TARDO, L'Antica Melurgia 145: „Non è raro trovare nelle collezioni dei codici di melurgia bizantina piccoli trattati riguardanti la parte teoretica della lettura e del canto. Questi trattati dovrebbero essere una specie di grammatica; ma in verità non sono che un semplice abbozzo di un sistema divenuto tradizionale. Nella sostanza si assomigliano quasi tutti, sono copie più o meno complete, redatte le une sulle altre. Niente di scientifico o di dimostrativo; ma regolari esposizioni delle note semiografiche, talvolta in forma didattica a domanda e risposta [...]“. Für einen historischen Abriss zu den Anfängen bzw. der Entwicklung der byzantinischen Musiklehrschriften siehe HANNICK, Byzantinische Musik II, 184: „Von selbständigen musiktheoretischen Werken byzantinischer Autoren vor der sogenannten Makedonischen Renaissance ist uns nichts bekannt. Im Rahmen des enzyklopädischen Unternehmens, das Kaiser Konstantinos VII. Porphyrogenetos im 10. Jh. einleitete, wurde ein ansonsten nicht näher bekannter Dionysios beauftragt, eine Kompilation der klassischen Musiktheorie beizusteuern. Er wählte wegen des didaktischen Wertes die in Form von Fragen und Antworten abgefaßte Εισαγωγή τέχνης μουσικής des Bakcheios Geron und fügte einen, leider unvollständig erhaltenen Anhang hinzu.“

<sup>775</sup> TARDO, L'Antica Melurgia 145f. hingegen unterteilt die Handbücher in fünf Gruppen: „I. Il primo tipo contiene una semplice esposizione delle note semiografiche ascendenti, discendenti e miste, con tavole de vari echi o modi e dei segni di chironomia, senza spiegazione di sorta. II. Il secondo tipo contiene un sunto di 'nozioni elementari per i principanti' [...] Queste nozioni vengono enunziate a domanda e risposta, con formole un po' primitive ed ingenue. III. Il terzo tipo contiene una esposizione pratica di tutta la nomenclatura delle varie forme semiografiche, con il corrispondente segno grafico [...] IV. Il quarto tipo è una forma di lezione magistrale di qualche dotto monaco, che ricapitata in una sintesi scolastica le numerose nozioni sulla melurgia, tratte dalle varie scuole, e di lucida punti da altri non ben chiariti. Talvolta è invece un raffazzonamento di idee prese qua è la e affastellate senza criterio alcuno. V. Il quinto tipo ci dà esposizioni allegoriche dei segni e delle forme melurgiche.“ Siehe zu dieser Einteilung auch HANNICK, Byzantinische Musik II, 199. FLOROS, Neumenkunde I, 112f. wiederum gliedert die Traktate in drei Typen.

<sup>776</sup> APOSTOLOPOULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 93; TARDO, L'Antica Melurgia 149: „[...] tutti questi così detti metodi non danno alcun insegnamento diretto. Contengono ordinariamente canti liturgici, composizioni di maestres, i quali nello svolgimento della melodia fanno uso di determinate forme di chironomia, come esempi pratici per gli apprendisti [...]“

<sup>777</sup> CONOMOS, Treatise of Manuel Chrysaphes; HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung sowie WOLFRAM–HANNICK, Pseudo-Johannes Damaskenos; SCHARTAU, Anonymous Questions and Answers; CHR. J. BENTAS, The Treatise on Music by John Laskaris. SEC 2 (1971); SCHARTAU, Hieronymos Tragodistes; DERS., Anonymous Ques-



kuzeles, das „Ison, oligon, oxeia“ von Ioannes Glykys oder die Metrophonie von Xenos Korones, um nur einige zu nennen<sup>778</sup>.

Neben diesen einzelnen Handbüchern wurden die kurzen, zusammengefaßten theoretischen Texte, die „Προπαιδεία“ oder auch „Προθεωρία“ der Papadike genannt wurden, in großer Zahl in Codices vom 14. bis herauf ins 19. Jahrhundert mit wenigen Abweichungen eingefügt. Sie dienten vor allem als einfach abgefaßte, synoptische Anleitungen zur Erlernung der Gesangstechnik<sup>779</sup> und vereinigen in sich verschiedene Methoden der Zeichen und der Theorie der byzantinischen Musik im allgemeinen<sup>780</sup>.

Vergleicht man die Texte der Papadikai, wie sie in Suppl. gr. 118, 130 und 160 zu finden sind, mit der Version des Codex graecus 154 der Universitätsbibliothek Messina aus dem 15./16. Jahrhundert<sup>781</sup>, so ist der Text bis auf geringfügige Unterschiede gleich<sup>782</sup>. Auch der Text der Papadike in der Wiener Handschrift Phil. gr. 194, ebenfalls aus dem 15. Jahrhundert, zeigt signifikante Übereinstimmungen mit den späteren Codices: Der erste Abschnitt (fol. 3r) beginnt mit der bekannten Formel „Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ“ und ist gleichlautend mit der Version in Suppl. gr. 130. Dies setzt sich im nächsten Teil (fol. 3v), „Ἀρχή, μέση, τέλος“ fort, wie auch die Aufzählung der Intervallzeichen übereinstimmt. Daran schließt in Phil. gr. 194 ebenfalls die Erklärung von *Pneumata* und *Somata* sowie der Intervallwert der einzelnen Zeichen (fol. 4r) an.

An dieser Stelle folgt in Phil. gr. 194 der Abschnitt über die großen Zeichen (fol. 4v–5r). Der Vergleich mit den Handschriften des Supplementum graecum zeigt, daß diese in ihren Papadikai sämtliche große Hypostasen wie die Handschriften des 15. Jahrhunderts aufweisen. Zusätzlich führen die Supplementa noch den *Stauros*, das *Tromikoparakalesma*, das *Tzakisma*, das *Piasma* und das *Seisma* an<sup>783</sup>. Ähnliches gilt auch für die *Phthorai*: Übereinstimmend weisen die Codices des 18. Jahrhunderts sowie Phil. gr. 194 (fol. 5r) die *Phthorai* der vier authentischen Echoi sowie des Plagios

---

tions and Answers. Für Überblicksdarstellungen und Aufzählungen der theoretischen Werke siehe J.-B. THIBAUT, Les Traités de Musique Byzantine. *BZ* 8 (1899) 478–482; HANNICK, Byzantinische Musik II, 196–212; FLOROS, Neumenkunde I, 111–123 sowie TARDO, L'Antica Melurgia, der auf den Seiten 145 bis 260 eine Auflistung verschiedener Handschriften und der darin enthaltenen Traktate sowie teilweise auch deren Texte bringt.

<sup>778</sup> Siehe dazu auch APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 93f.

<sup>779</sup> HANNICK, Byzantinische Musik II, 196: „Sowohl in sprachlicher, als auch in orthographischer Hinsicht ist das Gefälle zwischen den *παπαδικαί*, den Gesangsanweisungen des Klerus, und den Traktaten der Harmoniker beträchtlich. Es kann sogar wundernehmen, daß der hohe künstlerische Wert der byzantinischen Kirchenmusik [...] durch solche oft primitiven, in Form von Fragen und Antworten verfaßten Anweisungen erreicht werden konnte. Die Erklärung dafür liegt in der weit größeren Bedeutung des mündlichen Unterrichts sowie wahrscheinlich darin, daß die Kirchenmusiker, die bei Manuel Bryennios *μελοποιοί* genannt werden, ihre eigentliche musikwissenschaftliche Ausbildung in der klassischen Tradition erhielten. Der Sänger brauchte nur die Neumen lesen zu können und nicht in die Kompositionslehre Einblick gewinnen. Für diesen pragmatischen Zweck genügten ihm die sachlichen Anweisungen der Papadikai.“

<sup>780</sup> Siehe dazu auch R. Dubowchik, Singing with the Angels: Foundation Documents as Evidence for Musical Life in Monasteries of the Byzantine Empire. *DOP* 56 (2002) 278f.: „There are no surviving manuals that lay out the ‘rules’ of musical composition, if indeed these ever existed, but a handful of extant theoretical treatises on music focus on details of the unique system of Byzantine musical notation and the intricacies of the church modes. These treatises were not in general use for the practical training of church musicians; instead, for this purpose, we find, at the beginning of some manuscripts of music, brief primers for learning to read musical notation.“

<sup>781</sup> TARDO, L'Antica Melurgia 147, datiert die Handschrift ins 16. Jahrhundert.

<sup>782</sup> FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 18–24: Die Einleitung der Papadike in der Handschrift Messina 154 sowie die Abschnitte über das *Ison*, die Intervallzeichen, die *Pneumata* und *Somata* sowie die Unterordnung und die Zusammensetzung der auf- und absteigenden Zeichen stimmen zur Gänze überein. Siehe dazu auch TARDO, L'Antica Melurgia 151f., wo der Text der Papadike aus dem Codex Vat. Barb. gr. 300 (15. Jahrhundert) abgedruckt ist: Auch hier stimmt der Text mit dem der Papadikai der Supplementa überein.

<sup>783</sup> FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 52: Zum Vergleich: Messina 154 führt alle Zeichen wie in den Codices des Supplementum graecum an. Auch in Vat. Barb. gr. 300 findet sich die gleiche Auflistung an großen Zeichen (siehe TARDO, L'Antica Melurgia 154).

Protos, des Plagios Tetartos und des nenano auf<sup>784</sup>. Suppl. gr. 118, 130 und 160 führen weiters noch die *Phthorai* des Plagios Deuterios und jene des Echos Barys an. Verwendet werden in den Codices des 18. Jahrhunderts aber nur noch die *Phthorai* des Echos Tritos, des Echos Tetartos und des nenano (siehe dazu weiter unten sowie Kap. 3. 2. 1).

Weiters bringt Phil. gr. 194 den Überblick über die Kombinationsmöglichkeiten der Intervallzeichen (fol. 5v) sowie die Unterordnung der auf- durch die absteigenden Zeichen (fol. 6r). Bis zu diesem Punkt stimmen der Inhalt und die textliche Struktur mit den jüngeren Codices überein. Die übrigen Abschnitte sind allerdings in Phil. gr. 194 nicht zu finden; hingegen bringt diese Handschrift die Lehrschrift „Ison, oligon, oxeia“ von Ioannes Glykys<sup>785</sup> (fol. 6v) und das „Mega Ison“ von Ioannes Kukuzeles (fol. 7r)<sup>786</sup>.

Diese Schriften sind in Suppl. gr. 118, 130 und 160 nicht mehr enthalten, dafür jedoch in der Handschrift Suppl. gr. 110, einem Sticherarion aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In dem didaktischen Abschnitt auf den fol. 301v bis 318r findet sich zu Beginn die kurze Form des Lehrgesangs von Glykys, wo insgesamt neun Zeichen (*Ison*, *Oligon*, *Oxeia*, *Parakletike* zusammen mit den *Dyo Apostrophoi*, *Petasthe*, *Diple*, *Kratema*, *Kuphisma* und *Kratemokuphisma*) aufgezählt werden. Diese Zusammenstellung war nicht zum Singen bestimmt<sup>787</sup>, da sich keine *Martyria* am Beginn findet; sie soll lediglich einige Zeichen und ihre gängige Zusammensetzung aufzeigen und dürfte darüber hinaus als Cheironomie-Übung verwendet worden sein<sup>788</sup>.

Im Anschluß daran wird das „Mega Ison“ von Ioannes Kukuzeles gebracht (fol. 302r–303v) sowie die Metrophonie von Xenos Korones (fol. 303v–306r), die oktoechische Metrophonie anhand des Gedichts „Ἀββὰς ἀββὰν ἠπήνητησεν“<sup>789</sup> (fol. 306r), eine weitere Metrophonie von Xenos Korones (fol. 306r–309v) und der Baum von Ioannes Kukuzeles (fol. 309v). Diese Elemente kommen in den späteren Supplementum-Handschriften nicht mehr vor.

Den Schluß der Papadike in Phil. gr. 194 bilden, wie in Suppl. gr. 118, 130 und 160, die Echemata jedes Echos. Allerdings werden in jeder Handschrift unterschiedlich viele Incipit pro Echos angeführt<sup>790</sup>: Die meisten sind in Phil. gr. 194 vertreten, nämlich fünf für jeden Echos, während

<sup>784</sup> FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 20: Messina 154 bringt alle *Phthorai* außer der des Echos Barys. TARDO, L'Antica Melurgia 151f.: Vat. Barb. gr. 300 enthält ebenfalls alle *Phthorai* außer jener des Echos Barys.

<sup>785</sup> Siehe dazu TROELSGÅRD, The Development of a Didactic Poem 69: „The Ἴσον, ὀλίγον, ὄξεια with ascription to Glykys is found in several MSS of the anthologia-type dating from the 14<sup>th</sup> century onwards, though it is easily out-numbered by the homonymic poem by his supposed pupil, Ioannes Koukouzeles. The Glykean ison-poem is normally placed in the first part of the manuscripts, in the conventional block of introductory and educational material, and it consists textually of a succession of neume-names, apparently accompanied by their musical realization, written with neumes. However, a closer look at the pieces ascribed to Glykys reveals that even if they share the incipit, some versions are longer, and the sequence of signs differs a great deal from one version to another.“

<sup>786</sup> Zum „Mega Ison“ siehe u. a. M. ALEXANDRU, Koukouzeles' 'Mega Ison': Ansätze einer kritischen Edition. *CIMAGL* 66 (1996) 3–23, TARDO, L'Antica Melurgia 179–181, sowie DÉVAI, The Musical Study of Koukouzeles 226–231, wo sich eine Transkription des Lehrgedichts von Kukuzeles findet.

<sup>787</sup> Siehe CHATZEGIAKUMES, Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 280.

<sup>788</sup> TROELSGÅRD, The Development of a Didactic Poem 69: „Type A is a short list of nine cheironomic signs [...] It may originally have been put together by I. Glykys because of its usefulness exclusively as such an exercise; no theoretical system whatsoever seems to lie behind the selection of signs included in the list. Nevertheless, this short version is rather frequently transmitted in the MSS. from the 14<sup>th</sup> cent. onwards [...]“

<sup>789</sup> Siehe dazu WOLFRAM–HANNICK, Pseudo-Johannes Damaskenos Kommentar 154: „Ἀββὰς ἀββὰν ἠπήνητησεν“ ist ein didaktisches Beispiel, das, im Sinne der Parallage, alle acht Echoi durchläuft. Der Text dieses oktoechischen Gesangs dürfte wegen seines frivolen Charakters so einprägsam gewesen sein, daß er sich in besonderer Weise als Lehrgesang eignete. Siehe dazu auch FLEISCHER, Neumenstudien 7–11 und ALYGIZAKES, Η Οκταηχία 285f., Tafel 45 und 46.

<sup>790</sup> Siehe auch TARDO, L'Antica Melurgia 156f., wo in Codex Vat. Barb. gr. 300 ebenfalls unterschiedliche Incipit angeführt sind, sowie O. STRUNK, Intonations and Signatures of the Byzantine Modes. *The Musical Quarterly* 31 (1945) (Ndr.: Essays on Music in the Byzantine World. New York 1977, 21f.): „Under the heading Ἀρχὴ τῶν κατ' ἤχων ἠχημάτων (‘The Beginning of the Formulas in the Order of the Modal Cycle’), practical illustrations of this sort are contained in nearly every one of the available texts of the so-called Papadike [...] Each mode is illustrated by at least one example, usually by three or four, sometimes by as many as six. In each example an intonation-formula in-

Suppl. gr. 118 und 130 jeweils zwei und Suppl. gr. 160 nur ein Incipit (und zwar der Heothina anastasia) aufweisen. Die Zahl der Incipit dürfte sich daher im Laufe der Jahrhunderte verringert haben, wie auch deren Auswahl in den Handschriften variieren kann, die der Schreiber wohl selbst getroffen haben wird: Obwohl Suppl. gr. 160 die längste Papadike aufweist, werden hier die wenigsten Beispiele für Echemata angeführt.

Diese Auflistung der Gemeinsamkeiten der Papadike, die sich bis in die Codices des 18. Jahrhunderts erhalten haben, untermauert die Theorie einer stabilen Tradition. Es überrascht daher kaum, daß sich auch Apostolos Konstas auf die überlieferte Textgestaltung der Papadike stützte. Wie bereits oben erwähnt, kam er in seiner Tätigkeit als Schreiber stets in Berührung mit dem Text der Papadike, wie er in den Codices bis herauf ins 18. Jahrhundert überliefert ist und schrieb ihn auch in überwiegendem Maß wortgetreu ab. Darüber hinaus sollte ihm die „traditionelle“ Papadike als Basis für sein Theoretikon dienen, das zu Recht als Fortsetzung dieser Einführung in die Musik angesehen werden kann<sup>791</sup>.

Über die Gemeinsamkeiten bzw. Ähnlichkeiten zwischen den Papadikai der vorangegangenen Jahrhunderte und Konstas' Lehrschrift heißt es bei Apostolopoulos: „Πέρα από την εξάρτηση του Ἀποστόλου από τις προθεωρίες, είναι δύσκολο να πει κανείς πώς είχε ὑπ' ὄψιν του τὸ θεωρητικὸ ὕλικὸ τῶν προηγουμένων αἰώνων. Βέβαια μερικά γενικὰ χαρακτηριστικά, ὅπως ἡ μορφή διάταξης ὕλης με ἐρωταποκρίσεις, ἢ ἡ διαίρεση τῆς ὕλης σὲ κείμενο, κανόνια καὶ παραδείγματα, ἢ τὰ μελικά παραδείγματα με κείμενο τὰ ὀνόματα τῶν σημαδιῶν, ἢ ἀριθμητικὰ στερεότυπα συναντῶνται καὶ σὲ πολὺ παλαιῆς πηγές. Ὑπάρχουν ἐπίσης μεμονωμένα συγκεκριμένα σημεῖα ποὺ θυμίζουν ἔντονα ἀντίστοιχες ἀναφορές στίς παλαιότερες συγγραφές, ὅπως κάποιοι ὄροι, κάποιες ἀριθμολογικὲς παρατηρήσεις ἢ κάποιοι συμβολισμοί“<sup>792</sup>.

Wie sieht dies nun tatsächlich im Vergleich mit den Papadikai in Suppl. gr. 118, 130 und 160 aus? Läßt sich eine Übereinstimmung im Aufbau und innerhalb der Texte selbst finden und fügte Konstas möglicherweise bereits eigene Elemente ein? Bevor eine Gegenüberstellung versucht wird, ist anzumerken, daß das Theoretikon von Konstas naturgemäß umfangreicher ist als die Einführungen in die Notation, da es sich um ein eigenständiges Handbuch handelt, während die Papadikai lediglich einen kurzen, zusammengefaßten und daher auch nicht erschöpfenden Überblick bieten können.

*Im Vergleich: Das Theoretikon von Konstas<sup>793</sup> und die Papadikai in den Handschriften des Supplementum graecum*

Der erste Abschnitt (a/A/I), also die Einleitung der Papadike in den Supplementa, entspricht auch dem Beginn des Theoretikon in der Athener Handschrift EBE 1867 (fol. 1r), der folgendermaßen lautet: „Τεχνολογία σὺν Θεῷ ἀγίῳ περιέχουσα τοὺς ὀκτὼ τρόπους τῆς μουσικῆς τέχνης, τῶν τε φθόγγων τε καὶ ἐνεργειῶν, ἀργιῶν τε καὶ σχημάτων, ἤχων τε καὶ φθορῶν, ὀρθογραφίας καὶ κανονικῶν γραμμῶν [...]“. Wie bereits oben erwähnt, nennt Konstas hier sein Lehrwerk „Technologia“, zum

---

roduces the opening phrase at a melody belonging to the standard repertory. This is drawn regularly from the Sticherarion, usually from the music for an important festival; as a rule, one such phrase under each mode will come from the cycle of the eleven Heothina [...] Where a single mode is illustrated by several examples, the formula normally takes different endings and introduces opening phrases representative of sharply differentiated melodic patterns.“

<sup>791</sup> Siehe APOSTOLOPOULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 95: „Τὸ Θεωρητικὸ τοῦ Ἀποστόλου δὲν γεννήθηκε ἐκ τοῦ μηδενός. Εἶναι φυσιολογικὴ συνέχεια μιᾶς μακραίωνης παράδοσης, ἢ ὅποια ὥριμασε χρονικὰ καὶ εὐνοήθηκε ἀπὸ τὰ νέα δεδομένα ποὺ δημιούργησε ἢ συνεχῆς ἐξήγηση τῆς σημειογραφίας [...] Τὸ Θεωρητικὸ τοῦ Ἀποστόλου λοιπὸν εἶναι ἓνα γνήσιο τέκνο τῶν προθεωριῶν τῆς Παπαδικῆς, καὶ αὐτὸ φαίνεται καθαρὰ στὴ διάρθρωσή του.“

<sup>792</sup> APOSTOLOPOULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 95.

<sup>793</sup> Die Angaben aus Konstas' Theoretikon stützen sich auf den Athener Codex EBE 1867 (der die ausführlichste und letzte Version des Theoretikon von 1820 enthält) sowie auf STATHIS, Ἐξήγησης, der die Handschrift Docheiariu 389 (d. h. das älteste erhaltene Autograph von 1807) verwendet.

Unterschied zu Suppl. gr. 160, wo er die Papadike als „Paidagogia“ bezeichnet. Die Wortwahl Konstas’ macht so gleich zu Beginn die unterschiedliche Ausrichtung und den Zweck beider Schriften deutlich: Die „Technologia“ beinhaltet schon in ihrem Wortstamm die Auffassung von der „τέχνη“, also der „Kunst“ des Gesangs<sup>794</sup>. Die Papadike als Einführung in die „μουσική“ bzw. „ψαλτική τέχνη“ hat eine pädagogische Funktion zu erfüllen; aufgrund der Knappheit ihrer Ausführungen eignet sie sich nicht zum Selbststudium, sondern kann nur durch die Unterweisungen des Lehrers an den Schüler und somit durch mündliche Ergänzungen und schließlich durch jahrelange Übung verstanden werden.

Im Unterschied dazu ist die Einleitung in der Handschrift Docheiariu 389, die 1807, dreizehn Jahre vor Athen EBE 1867 entstand, in ihrer Formulierung den traditionellen Papadikai etwas näher. Hier schreibt Konstas: „Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῆς μουσικῆς τέχνης, τῆς κοινῆς παραδόσεως καὶ τεχνολογίας, τῆς περιεχοῦσης κατ’ ἀκρίβειαν πᾶσαν τέχνην καὶ ἐνέργειαν τῶν φωνῶν ἐν συντόμῳ τρόπῳ. Συνετέθη δὲ παρ’ ἐμοῦ τοῦ ἰδίου γραφέως Ἀποστόλου [...]“<sup>795</sup>.

In EBE 1867 beschränkt sich Konstas nicht mehr auf die gängige Eingangsformel, sondern gibt im Anfangssatz seines Theoretikon sogleich dessen „Programm“ bekannt (fol. 1r), während in der Papadike nur von den „Zeichen“ („σημάδια“) die Rede ist. Anhand dieses „Programms“ läßt sich die Gliederung des Theoretikon in die vier Teile A) Intervallzeichen, B) große Zeichen, C) Echoi und D) *Phthorai*, erkennen, welche wiederum in acht weitere Abschnitte unterteilt werden<sup>796</sup>: 1) φθόγγοι (Zeichen), 2) ἀργίαι (*Argiai*, d. h. Längenzeichen), 3) ἐνέργειαι (Eigenschaften der Zeichen), 4) σχηματισμοί (große Zeichen und ihre Eigenschaften), 5) ἤχοι (Echoi), 6) φθοραί (*Phthorai*), 7) ὀρθογραφία (richtige Ausführung der Zeichen) und 8) γραμμαί (große Hypostasen). Obwohl die Papadike zwar ebenfalls die Abschnitte A–D aufweist, ist deren Aufbau wesentlich weniger ausführlich und geht oftmals über reine Auflistungen nicht hinaus<sup>797</sup>.

Auch bei Chrysanthos von Madytos, in dessen „Εἰσαγωγή“ sich Spuren dieses Grundgerüsts finden<sup>798</sup>, ist erkennbar, daß sich dieser Rückgriff auf die traditionelle Einteilung einer Lehrschrift der byzantinischen Musik nicht allein auf Konstas’ Theoretikon beschränkt. Der Grund dafür ist, wie Apostolopoulos schreibt, ein einfacher: An der Identität der byzantinischen Musik hatte sich trotz der Reform nichts geändert, weshalb der Aufbau und die Abschnitte gleich blieben.

Wie sehen nun die weiteren Abschnitte im Vergleich aus? Teil b/B/II („Ἀρχή, μέση, τέλος“) stimmt im Wortlaut fast vollständig mit Docheiariu 389 (fol. 1α–β)<sup>799</sup> und EBE 1867 (fol. 2r)<sup>800</sup> überein. Die traditionelle Definition des *Ison* als Basis der Gesangskunst nimmt Konstas ebenfalls weiterhin als Ausgangspunkt für seine Darstellung der Theorie<sup>801</sup>. Im Anschluß an diese standardisierte Phrase stellt Konstas im Theoretikon weiter fest, daß die auf- bzw. absteigenden Zeichen jeweils bis zu zwölf Intervallschritte an- oder absteigen können, so daß er dann bei den Zeichen-

<sup>794</sup> Siehe dazu APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 91. Vgl. dazu auch HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 2, 38, 27–28: „Ἡ ψαλτικὴ ἐστὶν ἐπιστήμη διὰ ῥυθμῶν καὶ μελῶν περὶ τοὺς θεῖους ὕμνους καταγινομένη.“ Sowie WOLFRAM–HANNICK, Pseudo-Johannes Damaskenos 70, 502 und 78, 595.

<sup>795</sup> STATHIS, Ἐξήγησις 34f.

<sup>796</sup> STATHIS, Ἐξήγησις 34ff.

<sup>797</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 101f. und 103: „Συγκρίνοντας αὐτὴ τὴ σειρὰ [d. h. μιὰς Παπαδικῆς] μετὰ τὰ περιεχόμενα τοῦ Θεωρητικοῦ παρατηρεῖ κανεὶς τὴν καταπληκτικὴ ὁμοιότητα στὰ περιεχόμενα καὶ στὴ σειρὰ παράθεσής τους καὶ κατανοεῖ παράλληλα καὶ τὸ μηχανισμό ἐκμάθησής τῆς Ψαλτικῆς στὰ παλαιότερα χρόνια.“

<sup>798</sup> Siehe die Inhaltsangabe am Ende von CHRYSANTHOS, Εἰσαγωγή 57.

<sup>799</sup> STATHIS, Ἐξήγησις 45f.

<sup>800</sup> Als Überschrift schreibt Konstas hier noch zusätzlich: „Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῆς τάξεως καὶ παραδόσεως πασῶν τῶν φθόγγων, μετὰ τὰς ἀργείας αὐτῶν καὶ ἐνεργείας.“

<sup>801</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 109f. schreibt dazu: „[...] τὰ δημιουργήματα ἔχουν ἀρχή, μέση καὶ τέλος. Στὴν Ψαλτικὴ βέβαια ἡ ἐρμηνεία τῆς φράσης κινεῖται ἀπὸ τὴν ἔννοια τοῦ ἰσοῦ ὡς ἰσοκρατήματος μέχρι καὶ τὴν ἔννοια ‘τελικὴ κατὰληξις’, ἐνῶ παράλληλα στὴ σημειογραφία κατέχει μιὰ ἐνέργεια οὐδέτερη, οὔτε θετικὴ δηλαδή οὔτε ἀρνητικὴ ἀλλὰ τὸ ‘μέσον’ τῶν δύο.“

kombinationen ebenfalls nicht weiter als bis zu einer Duodecim geht<sup>802</sup>. Dieser Satz fehlt in den Papadikai: Hier wird lediglich die Anzahl der aufsteigenden Zeichen (acht) und der absteigenden (sechs) genannt.

Die Aufzählung der vierzehn Intervallzeichen stimmt wiederum zwischen Theoretikon<sup>803</sup> und Papadike überein, d. h. Konstas übernimmt alle Zeichen des alten Systems<sup>804</sup>, auch wenn beispielsweise die *Oxeia* nicht mehr verwendet wird. Im Gegensatz dazu zählt Chrysanthos von Madytos nur noch jene auf, die in der neuen Methode tatsächlich Verwendung finden, so daß nun die *Oxeia*, das *Kuphisma*, das *Pelasthon*, die *Dyo Apostrophoi* und das *Kratemohyporrhoon* fehlen (siehe Kap. 1. 3. 3)<sup>805</sup>. Im Unterschied zur Papadike folgt im Theoretikon darauf eine ausführlichere Erklärung der Intervallzeichen, die Konstas anhand von zwölf Fragen abhandelt<sup>806</sup>.

Diese Fragen stützen sich auf die Abfolge, wie sie auch die Papadike aufweist und beginnen so ebenfalls mit der Beschreibung, wie viele Schritte jedes Zeichen hat (siehe Abschnitt e/E/V<sup>807</sup>) sowie mit der Definition der *Somata* und *Pneumata* (Abschnitt d/D/IV). Möglicherweise hatte die Unterscheidung zwischen *Somata* und *Pneumata* zu Konstas' Zeit bereits seine praktische Bedeutung verloren<sup>808</sup>; trotzdem galten die Regeln für die Zusammensetzung der auf- und absteigenden Zeichen nach wie vor bzw. waren die *Kentemata*, die *Hyporrhoe* sowie das *Kratemohyporrhoon* von diesem Schema ausgenommen, da sie weder *Somata* noch *Pneumata* sind. Bereits Gabriel Hieromonachos beschreibt die *Hyporrhoe* in gleicher Weise wie die Papadike, als „kurze Bewegung des Kehlkopfes“ („Τὴν δὲ ἀπορροὴν μήτε σῶμα μήτε πνεῦμα εἶπον, ἀλλὰ τοῦ φάρυγγος σύντομον κίνησιν“<sup>809</sup>).

Den Abschnitt über die *Kentemata*, die *Hyporrhoe* und das *Kratemohyporrhoon*, behandelt Konstas in Suppl. gr. 160 etwas ausführlicher als in den beiden anderen Supplementum-Handschriften, auch wenn er in der kurzgefaßten Papadike nicht wie im Theoretikon jedem der drei Zeichen einen eigenen Abschnitt zuordnen kann („Περὶ τῶν δύο κεντημάτων“, fol. 21v etc.<sup>810</sup>). Der Abschnitt f/F/VI über die Unterordnung der auf- durch die absteigenden Zeichen und das *Ison* stimmt wiederum mit dem Theoretikon überein, zu dessen viertem Teil, „Ἡ ὑποταγὴ τῶν σωμάτων στὰ πνεύματα εἰς τὸ ἴσον καὶ εἰς κατιούσας“, die Frage „Πῶς ὑποτάσσονται ὑπὸ τοῦ ἴσου καὶ κατιουσῶν;“ (fol. 5r) gehört.

Auch an dieser Stelle findet sich in Suppl. gr. 160 – im Unterschied zu den beiden anderen Codices – ein längerer Einschub. Bei der Erklärung der Unterordnung sowohl der *Somata* als auch der *Pneumata* unter das *Ison*, verweist Konstas nochmals darauf, daß das *Kratemohyporrhoon* davon ausgenommen ist<sup>811</sup>. Weiters geht er hier auf die Unterordnung der aufsteigenden *Somata* unter die auf-

<sup>802</sup> STATHIS, Ἐξήγησις 45 und EBE 1867, fol. 2v: „Ψάλλονται οὖν εἰς τὴν μουσικὴν τέχνην ἅπασαι φωναὶ εἰκοσιτέσσαρες. Ἄνιούσαι δώδεκα, ὡσαύτως καὶ κατιούσαι ἕτεραί δώδεκα.“

<sup>803</sup> STATHIS, Ἐξήγησις 46; APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 111.

<sup>804</sup> Siehe etwa die Aufzählungen bei HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 3, 38ff., 35–39, die mit den Papadikai übereinstimmen.

<sup>805</sup> Siehe CHRYSANTHOS, Εἰσαγωγή 4 und DERS., Θεωρητικόν 11.

<sup>806</sup> STATHIS, Ἐξήγησις 46: „Ἐχει δὲ ἑκάστη φωνὴ τὴν φύσιν αὐτῆς, ἥτις τὸ μέτρον, τὸ σχῆμα, τὴν ἐνέργειαν, τὴν σύνθεσιν καὶ τὸν κανόνα [...] 1. Τί ἐστὶν ἴσον τῶν φωνῶν; 2. Πόσας φωνὰς ἔχει ἕκαστον σημεῖον φωνῆς; 3. Ποῖα ἐξ αὐτῶν εἰσι σώματα καὶ ποῖα πνεύματα; 4. Πῶς ὑποτάσσονται; 5. Τί ἐνέργειαν ἔχει ἕκαστον; 6. Πῶς ἐνοῦνται; 7. Πῶς συνθέτονται; 8. Πῶς ψάλλομεν μὲ τέσσαρες τρόπους; 9. Πῶς ἀναβαίνομεν ἢ καταβαίνομεν μὲ τέσσαρες τρόπους; 10. Πῶς καὶ ποῦ πρέπει νὰ ποιῶμεν ἀργίαν; 11. Ποῖα ποιῶσιν ἀρχὴν καὶ ποῖα τέλος; 12. Πῶς συνθέτονται αἱ φωναὶ, ὅπου ἐλλείπουν, ἐκ τῶν σωμάτων καὶ ἐκ τῶν πνευμάτων.“

<sup>807</sup> Vgl. dazu auch HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 3, 40, 49–53 wo dieser Teil übereinstimmend mit dem Text der Papadike formuliert ist („Ἐχουσι δὲ καὶ φωνὰς [...] τὸ ὀλίγον α' [...] etc.“

<sup>808</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 113.

<sup>809</sup> HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 4, 52, 137–139: Die *Dyo Kentemata* hingegen zählt Gabriel Hieromonachos zu den *Somata*.

<sup>810</sup> STATHIS, Ἐξήγησις 54f.; APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 115ff.: „Ὁ Ἀπόστολος ἀπὸ τὸ 1800 ποῦ πρωτογράφει τὸ Θεωρητικὸν τοῦ τὰ θεωρεῖ οὐδέτερα πιθανόν ὅμως ἀπὸ τὴν παρατήρησιν ὅτι δὲν ὑποτάσσονται οὔτε ὑποτάσσονται.“

<sup>811</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 114.

steigenden *Pneumata* (*Kentema* und *Hypsele*) sowie der absteigenden *Somata* (*Apostrophos* und *Dyo Apostrophoi*) unter die absteigenden *Pneumata* (*Elaphron* und *Chamele*) ein<sup>812</sup>.

Die sechste und siebente Frage in Konstas' Theoretikon (EBE 1867, fol. 7v) über die Kombinationsmöglichkeiten der einzelnen Zeichen entspricht in der Papadike Teil g/M/XI. Fünf Kategorien unterscheidet Konstas hier, die den fünf aufsteigenden Zeichen *Oligon*, *Oxeia*, *Petasthe*, *Kuphisma* und *Pelasthon* entsprechen und die er bis zu zehn Schritte hinaufbewegt<sup>813</sup>. Daran schließt er die Kombinationen mit dem *Kratema*, der *Diple* sowie den absteigenden Zeichen *Apostrophos*, *Dyo Apostrophoi*, *Elaphron* und *Chamele* an (EBE 1867, fol. 10r).

Der Abschnitt h/N/XIV über die Darstellung der Parallage (d. h. des Moduswechsels durch stufenweises Auf- bzw. Absteigen) durch die Metrophonie wird im Theoretikon in der achten Frage behandelt (EBE 1867, fol. 13v–15v). Zwar bringt die Papadike keine Erklärungen an sich zur Metrophonie<sup>814</sup>, die schematische Darstellung, auf welchen Tonschritten der jeweilige Echo erreicht wird, stimmt jedoch wiederum mit dem Theoretikon überein. Beginnend mit dem *Ison* im Echo Protos, bewegt sich die Linie über vier aufeinanderfolgende *Apostrophoi* über den Plagios Tetartos, zum Echo Barys, Plagios Deuterios und Plagios Protos hinab und anschließend durch die Aufwärtsbewegung von fünf *Oliga* zu den authentischen Echoi usw., um so anhand dieses Schemas die Modulation von einem Echo in den nächsten anzuzeigen<sup>815</sup>.

Um das derart auf Quinten aufgebaute System noch zu verdeutlichen, folgt in den Papadikai auf die Metrophonie das sogenannte Rad von Ioannes Kukuzeles, das die relativen Positionen der einzelnen Echoi nochmals schematisch wiedergibt. Im anschließenden Teil i/O/XV bringen die Papadikai die Echemata jedes Echo (d. h. die Intonationsformeln jedes Echo, also ananes, neanes etc.<sup>816</sup> zusammen mit dem Incipit eines Hymnus), die Konstas, ohne Incipit, in seinem Kapitel über die Echoi (siehe weiter unten) anführt. Dafür geht er im Kapitel über die Metrophonie und Parallage u. a. auch auf die Grammai und Theseis (melodischen Formeln) ein, die in den Papadikai nicht enthalten sind<sup>817</sup>.

In der Papadike (Abschnitt j/J/VII) zählt Konstas insgesamt vierzig Ausdruckszeichen auf, wie sie auch in den alten Papadikai überliefert sind<sup>818</sup>, ungeachtet der Tatsache, daß in den Codices des 18. Jahrhunderts bereits nicht mehr alle verwendet werden. Generell finden sich in den Papadikai keine weiteren Erläuterungen zu den großen Zeichen, außer der Feststellung, daß sie keinen

<sup>812</sup> Siehe in EBE 1867 die Frage auf fol. 6r „Πῶς ὑποτάσσονται καὶ τὰ κατιόντα εἰς τὰ ἑαυτῶν πνεύματα;“

<sup>813</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 118f., schreibt, daß Konstas im Theoretikon das *Oligon* zwölf Schritte hinaufbewegt, die übrigen vier Zeichen aber nur zehn.

<sup>814</sup> Im Unterschied dazu bringt der Codex Vat. Barb. gr. 300 (siehe Tardo, L'Antica Melurgia 158) einen kurzen erklärenden Text zur Parallage, welcher Echo durch welche Auf- oder Abwärtsbewegung erreicht wird. Siehe zur Parallage auch HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 9, 88, 567–570 sowie 10, 90, 591–593 und 10, 92 (Tabelle).

<sup>815</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 122f.: „Τὰ κανόνια [τῆς μετροφωνίας] διαβάζονται βουστροφηδὸν ἀνὰ στήλη. Ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸ ἴσον = τοῦ α' ἤχου καὶ κατεβαίνοντας διαδοχικῶς ἀποστρόφους βρίσκουμε, κατὰ τὸν κανόνα τῆς βυζαντινῆς τεχνικῆς τοῦ τροχοῦ, τοὺς ἐξῆς ἤχους: πλ. δ', βαρὺ, πλ. β', καὶ πλ. α' γιὰ τοὺς συνδέσμους. Μετὰ ἀρχίζει ἡ ἀνάβαση τῆς δεύτερης στήλης, ὅποτε οἱ ἴδιες φωνές μετὴν ἀνοδικῆ κίνηση γίνονται κύριοι ἤχοι, δηλαδὴ β', γ', δ' καὶ α' γιὰ τὸ ὀλίγον μετὴ διπλῆ. Ἄν συνεχίσει ἡ ἀνάβαση, βρίσκουμε ἤχο β'. Ἐτσι συνεχίζει ἡ ἀνάγνωση μέχρι τοῦ ὀλίγου μετὰ ἀπόδεσμα. Τὰ σημάδια εἶναι μαρτυρίες ἤχων παραλλαγῆς, ὅχη καταλήξεων, καὶ ἡ παραλλαγή τους γιὰ τὴν εὔρεση τοῦ ἀκούσματος τῶν διαστημάτων γίνεται μετὰ τὰ ἀνανές, νεανές κτλ. Εἶναι προφανές ὅτι τὰ κανόνια παρατίθενται γιὰ τὴν ἐκμάθηση τῶν φθόγγων τῶν κλιμάκων [...].“

<sup>816</sup> Siehe dazu u. a. WOLFRAM–HANNICK, Pseudo-Johannes Damaskenos 76ff., 574–585: „Ἐρώτησις: τί ἐστὶν ἐνήχημα; ἀπόκρισις: ἐνήχημά ἐστιν ἡ τοῦ ἤχου ἐπιβολή, οἷον ἀντιλέγειν ἄνα νε ἄνες: – ἐρώτησις: ὁ δεύτερος πῶς ἐνηχίζεται; ἀπόκρισις: νε ἄνες: – ἐρώτησις: τί ἐστὶ νε ἄνες; ἀπόκρισις: ἤγουν Κύριε, ἄφες: – ἐρώτησις: ὁ δὲ τρίτος πῶς ἐνηχίζεται; ἀπόκρισις: νανά, ἤγουν Παράκλητε, συγχώρησον: – ἐρώτησις: ὁ τέταρτος πῶς ἐνηχίζεται; ἀπόκρισις: ἄγια, ἤγουν τὰ Χερουβὶμ καὶ Σεραφὶμ, τουτέστιν ἡ ἅγια τριάς ἡ ὑπὲρ αὐτῶν ἕνωμένη καὶ δεδοξασμένη ἄνες, ἄφες, συγχώρησον καμοὶ τοῦ δοξάζειν καὶ ἀνυμνεῖν ἕμνον ἀξιόχρεων τὴν σὴν ἀδιαίρετον Θεότητα [...].“

<sup>817</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 119f.

<sup>818</sup> Siehe beispielsweise Messina 154 bei FLEISCHER, Spätgriechische Tonschrift 52, HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 6, 64, 289–297, und WOLFRAM–HANNICK, Pseudo-Johannes Damaskenos 64ff., 434–444 und 100, 784–794.

Intervallwert besitzen und für ganze Melodieformeln stehen. In Suppl. gr. 160 erweitert Konstas diese Aussage, indem er angibt, daß jedes dieser Zeichen seinen eigenen Charakter und Klang hat.

Im Theoretikon (EBE 1867, fol. 36v) hingegen unterteilt Konstas die großen Zeichen in zwei Gruppen, in solche, die noch bzw. nicht mehr in Verwendung sind. Dabei unterscheidet er zwölf Zeichen, die er in drei Kategorien einteilt und angibt, ob sie schwarz oder rot notiert sind: (1) *Gorgon*, *Argon*, (2) *Antikenoma*, *Homalon*, *Psephiston*, *Bareia*, (3) *Tromikon*, *Ekstrepton*, *Piasma*, *Heteron*, *Kylisma* und *Antikenokylisma*.

Zur Veranschaulichung stellt er diese Zeichen in graphischer Form als menschlichen Kopf dar. Dabei bilden das *Gorgon* und das *Argon* die Ohren, das *Antikenoma* und das *Psephiston* das rechte sowie das *Homalon* und die *Bareia* das linke Auge, das *Tromikon* und das *Ekstrepton* die Nase, das *Piasma* den Bart, das *Kylisma* und das *Antikenokylisma* die Oberlippe sowie das *Heteron* die Unterlippe. Dazu kommen noch die *Phthorai* als Augäpfel sowie drei weitere Zeichen, das *Lygisma*, die *Parakletike* und der *Stauros* als Stirn (wo sie für den Verstand stehen), das *Epegerma* für die Wangen und das *Apoderma* als Kinn. Am Hals entlang befinden sich die Intervallzeichen, wobei Konstas die fünf *Somata* den fünf Sinnen gleichsetzt<sup>819</sup>.

Der Teil k/I/XIII über die *Argiai* (d. h. Längenzeichen) stellt in den Papadikai lediglich eine Aufzählung dieser Zeichen, also *Kratema*, *Diple*, *Dyo Apostrophoi syndesmoi* sowie *Tzakisma* dar, ohne jedoch eine Erklärung dazu zu liefern. Im Theoretikon hingegen geht Konstas ausführlich auf die Funktionen der *Argiai* sowie auf ihre verschiedenen Eigenschaften und ihre Dauer ein. So bedeuten die *Diple*, das *Kratema* und die *Syndesmoi* zwei Zeiteinheiten<sup>820</sup>. Die *Diple* zeigt das Ende einer Linie oder Phrase („γραμμή“) an, wo Atem geholt werden kann (außer, es ist mit einem *Heteron* verbunden)<sup>821</sup>. Das *Kratema* wiederum verbietet ein Atemholen, denn es „ἀρπάζει τὴν ἔμπροσθεν αὐτοῦ τυχούσαν φωνήν“, wenn es nicht darunter ein *Antikenoma* aufweist; die *Syndesmoi* dehnen mit „kräftiger und breiter Stimme“<sup>822</sup>.

Für das *Tzakisma*, die „ἤμιση ἀργία“, führt Konstas vier verschiedene Arten an, wobei es entweder in schwarzer oder roter Tinte über bzw. unter einem Intervallzeichen stehen kann und dabei jedesmal anders auszuführen ist (EBE 1867, fol. 18v–19r). Diese Unterscheidungen werden in den Papadikai nicht getroffen, hier werden nur die ersten drei Zeichen als „τρισημίση ἄργιες“ und das *Tzakisma* als „ἤμιση ἀργία“ bezeichnet<sup>823</sup>. Die tatsächliche Bedeutung und Verwendung der *Argiai* dürfte daher wieder hauptsächlich mündlich, also von Lehrer zu Schüler weitergegeben worden sein bzw. war den versierten Sängern ohnehin vertraut.

Wie bereits oben kurz angeführt, finden sich sowohl in den Papadikai (Abschnitt I/H/XII) als auch in Konstas' Theoretikon (EBE 1867, fol. 77v–78r) die *Phthorai* für alle acht Echoi aufgelistet,

<sup>819</sup> Siehe zur Darstellung des Kopfes STATHIS, Ἐξήγησις 60 und APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 144f. Siehe dazu v. a. WOLFRAM–HANNICK, Pseudo-Johannes Damaskenos 44ff., 217–223: „Ἐχει ὁ ἄνθρωπος πέντε αἰσθήσεις, καὶ οἱ τόνοι αἰσθήσεις ἔχουσι πέντε· καὶ τοῦ μὲν ἀνθρώπου εἰσὶν αὐταί, ὄρασις, ὄσφρησις, ἀκοή, γεῦσις καὶ ἀφή, τῆς δὲ παπαδικῆς κούφισμα, τζάκισμα, παρακλητικὴ, φθορὰ καὶ θέμα. Καὶ ἐπειδὴ τὰ πάντα κατὰ τὴν τοῦ ἀνθρώπου ἠρμηνεύσαμεν πλάσιν, εἶπωμεν καὶ αὐτίς· ἔχει ὁ ἄνθρωπος χεῖρας καὶ πόδας, ὡσαύτης καὶ οἱ τόνοι· καὶ ποῖους; τοὺς συνθέτους, ἤγουν τὸ κράτημα, τὸ ξηρὸν κλάσμα καὶ τὰ ὅμοια τούτων, ὅσα εἰσὶ σύνθετα [...].“ Vgl. auch HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 4, 54, 164–172 zu *Somata* und *Pneumata*: „Καὶ ὡσπερ ἐπὶ τῶν συνθέτων ἐκ ψυχῆς καὶ σώματος ζῶντος ἢ μὲν ψυχὴ ἐστὶν ἢ ἐνεργοῦσα διὰ τῶν οἰκείων δυνάμεων, τῷ δὲ σώματι ὅσα καὶ ὀργάνω χρῆται, τοῦτο γίνεται καὶ ἐπὶ τούτων, ὅτι τὰ μὲν πνεύματά εἰσι τὰ ψαλλόμενα καὶ ἐκφωνούμενα ἤγουν τὸ κέντημα καὶ ἡ ὑψηλή, τὰ δὲ ἕτερα, ἃ καὶ σώματα καλεῖν εἰώθαμεν, διὰ μόνην κείνται χειρονομίαν, ὅποταν συντίθενται μετὰ τῶν πνευμάτων. Ὁ αὐτὸς δὲ τρόπος ἐστὶ καὶ ἐπὶ τῶν κατιόντων.“

<sup>820</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 134.

<sup>821</sup> Zur *Diple* siehe auch HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 6, 64ff., 302–307: „Ἀρκτέον δὲ ἀπὸ τῆς διπλῆς, ἐπεὶ καὶ ἐν τῇ τούτων ἀπαριθμῆσει ταύτην πρώτην ἐτάξαμεν. Διπλὴ μὲν οὖν οὐ δι' ἄλλο τι ἢ ἵνα δείξῃ τὸν ψάλλοντα διπλασιάσαι τὸν χρόνον μεθ' οὗ ἔκειτο, ἤγουν διὰ πλείονα ἀργίαν. Τὴν αὐτὴν δὲ δύναμιν ἔχει καὶ τὸ κράτημα, καὶ τούτου γὰρ δι' ἀργίαν τίθεται. Διαφέρουσι δὲ μόνον κατὰ τὴν χειρονομίαν.“

<sup>822</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 136.

<sup>823</sup> Siehe dazu wiederum APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 137: „Ἀπὸ τὰ σημάδια τοῦ Ἀποστόλου στίς προθεωρίας συνήθως ὑπάρχουν οἱ τρισημίση ἄργιες [...].“

obgleich in den Codices des 18. Jahrhunderts lediglich die *Phthora* des Echos Tritos und des Echos Tetartos sowie die *nenano-Phthora* in Verwendung sind. Schon Manuel Chrysaphes nennt in seinem Traktat nur noch die sechs *Phthorai*, die zu seiner Zeit verwendet wurden, nämlich die *Phthorai* für die authentischen Echoi sowie für den Plagios Deuterios und das *nenano*. Chrysaphes schreibt, daß, obwohl auch eine *Phthora* für den Plagios Protos und den Echos Barys existiert, diese bereits nicht mehr gebraucht wurden, da beispielsweise die *nana-Phthora* die Funktion der *Phthora* des Echos Protos übernommen hatte<sup>824</sup>.

Konstas selbst bezeichnet die Technik der *Phthorai* als „verloren“ (obwohl deren Namen nach wie vor in den Büchern tradiert wurden) und das Kapitel darüber in seinem Theoretikon als das schwierigste<sup>825</sup>. Trotzdem versucht er sich als einziger nach Manuel Chrysaphes an einer Systematisierung und Beschreibung der *Phthorai*, wobei er die *Phthorai* der authentischen Echoi sowie des *nenano* als notwendig, die der plagalen Echoi hingegen als nicht notwendig bezeichnet<sup>826</sup>. In den *Papadikai* wird wiederum, wie schon bei den großen Zeichen und den *Argiai*, auf eine Erklärung der Funktion und eine Einteilung der *Phthorai* verzichtet.

Eines der ausführlichsten Kapitel des Theoretikon behandelt die Echoi, ihre Namen, die *Martyriai*, die antiken und arabischen Bezeichnungen sowie die Parallage. Dabei nimmt Konstas als Basis die vier authentischen und die vier plagalen Modi an<sup>827</sup>. Der äußere Aufbau stimmt, mit Ausnahme der arabischen Namen, wiederum mit dem der *Papadikai* überein, die neben den Namen der Echoi und den *Martyriai*, ebenfalls deren antike Bezeichnungen (dorisch, phrygisch, lydisch etc.) in Abschnitt K/VIII auflisten<sup>828</sup>. An dieser Stelle bringt Konstas im Theoretikon die Beispiele zu den Echemata der einzelnen Echoi (*ananes*, *neanes* usw.), ohne jedoch daran – wie in den *Papadikai* – die Incipit verschiedener Gesänge anzuschließen (siehe Teil i/O/XV).

Konstas geht weiters auf die verschiedenen Unterteilungen der Echoi – neben authentisch und plagal – nämlich auf *Mesoi*, *Diphonoi-Karta*, *Triphonoi*, *Tetraphonoi* usw. ein. Den einzigen gemeinsa-

<sup>824</sup> CONOMOS, Treatise of Manuel Chrysaphes Kommentar 84 und 88. „Each of the eight modes has its own phthora [...] In effect, however, only six phthorai are used by Chrysaphes’s time, as he himself acknowledges, and apparently there is no theoretical explanation for this reduction [...]. He also points out that although phthorai for the Barys and first plagal mode do exist in lists and in older compositions, they were abandoned by the great teachers before us, because the phthora of the first mode exists only in theory since in practice the nana phthora has assumed its role.“ HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 9, 88, 576–584, beschreibt nur die *nenano-Phthora*; RAASTED, The Hagiopolites 43f. zählt vier *Phthorai* auf. Siehe dazu auch FLOROS, Neumenkunde I, 294f.

<sup>825</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 195: „Ὁ Ἀπόστολος δανεῖζεται φανερά τὴν ἀραβοπερσικὴ θεωρίαν, προκειμένου νὰ ἐξηγήσει τὴν ἐνέργεια τῶν φθορῶν, καὶ ἀναγνωρίζει συγκεκριμένες ‘περιοχές’ φθορῶν, ὅπως συγκεκριμένοι εἶναι οἱ δεσμοὶ μισφωνιῶν στὴν πανδουρίδα.“

<sup>826</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 194f. und 197.

<sup>827</sup> APOSTOLOPULOS, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 155 und 153: „[...] ὁ Ἀπόστολος ἔχει πρὸ ὀφθαλμῶν τὴν ἐλληνικὴ παράδοση τοῦ τροχοῦ, τὶς ἀρχαῖες θεωρίες τῆς Παπαδικῆς καὶ αὐτὴ καθ’ αὐτὴ τὴν παράδοση τῆς Ὀκταηχίας νὰ θέλει τοὺς τέσσερις ἤχους κυρίου καὶ τοὺς τέσσερις πλαγίους τῶν κυρίων.“

<sup>828</sup> Siehe dazu auch HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 8, 74ff., 405–418, der ebenfalls auf die antiken Bezeichnungen eingeht: „Οὗτοι δὲ παρανομάζονται διπλῶς ἀπὸ τε τοῦ τόπου, ἔνθα ἕκαστος ἐπλεόναζεν, ἀπὸ τε τῆς τάξεως. Καὶ ἀπὸ τοῦ τόπου ὁ πρῶτος λέγεται δῶριος, ὅτι οἱ Δωριεῖς μάλιστα ἐχρῶντο τούτῳ τῷ ἤχῳ. Ὁ δὲ δεύτερος λυδῖος, ὅτι καὶ οἱ Λυδοὶ τοῦτον ἐφίλουσαν πλέον τῶν ἄλλων, οἱ δὲ Φρύγες τὸν τρίτον, ὅς καὶ φρύγιος κέκληται. Ὁ δὲ τέταρτος καλεῖται μιζολυδῖος· τινὲς δὲ τοῦτον οὕτως ὠνόμασαν, ἐγὼ δὲ λέγω μιλήτιος ἔστιν, ὅτι ἐν τῇ Μιλήτῳ ἐπλεόναζε τὸ τοῦδε μέλος. Οἱ δὲ τούτων αἰθεῖς πλαγῖοι, ὡς ὑπὸ τοὺς κυρίους ὄντες. Ὁ ὑπὸ τὸν δῶριον καλεῖται ὑποδῶριος, ὁ δὲ ὑπὸ τὸν λυδῖον ὑπολυδῖος, καὶ ὑπὸ τὸν φρύγιον ὑποφρύγιος, καὶ ὑπὸ τὸν μιλήτιον ὑπομιλήτιος.“ Siehe ebd. Kommentar 124: „Die Gleichsetzung der einzelnen Echoi mit den Oktavgattungen der antiken Musiktheorie erscheint rein willkürlich.“ Siehe desgl. auch WOLFRAM–HANNICK, Pseudo-Johannes Damaskenos 74, 536–551 und 78, 599–603. Bei RAASTED, The Hagiopolites 36, finden sich zwar ebenfalls die antiken Bezeichnungen, allerdings anders angeordnet: Hier wird der Echos Protos als Hypodorios, der Echos Deuterios als Hypophrygios, der Echos Tritos als Hypolydios, der Echos Tetartos als Dorios, der Plagios Protos als Phrygios, der Plagios Deuterios als Lydios, der Echos Barys als Mixolydios und der Plagios Tetartos als Hypomixolydios bezeichnet.



men Punkt stellt der Teil über die *Echoi Mesoi*<sup>829</sup> dar, die auch in den Papadikai für die authentischen Echoi sowie als sogenannte *Diphonoi*<sup>830</sup> für die plagalen aufgelistet werden (Abschnitt J/IX)<sup>831</sup>. Allerdings werden in den Papadikai keine Erklärungen dazu beigegeben, sondern nur die *Mesoi* der jeweiligen Echoi aufgezählt<sup>832</sup>, die sich in der Mitte zwischen den authentischen und den plagalen Tonarten befinden (*Mesos* des Echos Protos ist der Echos Barys, *Mesos* des Echos Deuteros der Plagios Tetartos usw.). Im Theoretikon hingegen geht Konstas Kapitel für Kapitel auf jeden Echos und seine einzelnen Teile (authentisch–plagal–*Heptaphonoi–Mesoi*) ein und gibt darüber hinaus die arabisch-persische Bezeichnung dazu an, so daß die Modi auch auf einem Instrument, beispielsweise der Pandura, gefunden werden können<sup>833</sup>.

Den Vergleich des Kapitels über die Echoi, wie es im Theoretikon und in den Papadikai dargestellt wird, weiterzuführen, würde über den hier gestellten Rahmen hinausgehen, da das Theoretikon eine Fülle an Details bringt, die in den Papadikai weder enthalten noch erwähnt sind. Bei sämtlichen Gegenüberstellungen darf letztlich nicht vergessen werden, daß das Theoretikon einen ungleich größeren Umfang besitzt und in einer Ausführlichkeit auf die einzelnen Abschnitte eingeht, die für eine Papadike nicht möglich ist. Daher wurden bei den oben angeführten Vergleichen stets die Bereiche herangezogen, die in den Papadikai vorkommen; jene hingegen, die im Theoretikon zusätzlich (bzw. wesentlich ausführlicher) behandelt werden, konnten hier nicht erfaßt werden. Darüber hinaus ist das Theoretikon, obwohl es der „alten Methode“ angehört, durchaus auch von den zeitgenössischen Strömungen und Reformen der byzantinischen Musik, wie sie in Chrysanthos von Madytos' Mega Theoretikon kulminieren sollten, beeinflußt, was auf die Papadikai in den Codices vor 1800 nicht zutrifft.

Trotz all dieser Unterschiede sowohl des Ausmaßes als auch des Inhalts, zeigt sich doch die deutliche Übereinstimmung zwischen den Papadikai und dem Traktat von Konstas, nicht nur was Suppl. gr. 118 und 160, sondern auch was die anonyme Einführung in Suppl. gr. 130 betrifft. Das inhaltliche Gerüst der Papadikai liefert die Basis für das Theoretikon, das darauf aufbauend, diese Kapitel erweitert und ausbaut. Auf diese Weise war es für Konstas möglich, ein Handbuch zu schaffen, das die Erklärungen beinhalten sollte, auf die in den Papadikai aus Platzgründen nicht eingegangen werden konnte – was ja letztlich Konstas' Veranlassung war, ein solches Lehrbuch zu verfassen, damit, wie er zu Recht befürchtete, die Theorie der byzantinischen Musik nicht noch mehr in Vergessenheit gerate.

<sup>829</sup> ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΣ, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 159: „Ὁ μέσος ἦχος καταλαμβάνει μιὰ πολὺ ἰσχυρὴ θέση στὴ διάταξη τῶν βάσεων καὶ στὴν ἀκουστικὴ ἰσορροπία. Ἡ βάση του βρίσκεται σὲ φθόγγο στὴ μέση τῆς ἀπόστασης τῶν βάσεων τοῦ κυρίου καὶ τοῦ πλαγίου ἦχου.“

<sup>830</sup> Siehe dazu BENTAS, The Treatise on Music by John Laskaris 22: „Ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου, ἔχει δίφωνον τὸν τρίτον καὶ ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου, ἔχει δίφωνον τὸν τέταρτον, καὶ ὁ πλάγιος τοῦ τρίτου ἦχου ὁ βαρὺς, ἔχει δίφωνον τὸν πρῶτον, καὶ ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου, ἔχει δίφωνον τὸν δεῦτερον.“ In weiterer Folge unterscheidet Laskaris noch zwischen Paramesoi und Paraplagioi. Siehe zu den Echoi Mesoi auch RAASTED, The Hagiopolites 41, und WOLFRAM–HANNICK, Pseudo-Johannes Damaskenos 86ff., 674–679.

<sup>831</sup> Vgl. dazu auch den Codex Vat. Barb. gr. 300 bei TARDO, L'Antica Melurgia 151f., dessen Text im Abschnitt über die Echoi Mesoi wortgetreu mit dem der Papadikai der Supplementum-Handschriften übereinstimmt.

<sup>832</sup> Siehe dazu beispielsweise die Erklärung über die Lage der Echoi Mesoi bei HANNICK–WOLFRAM, Gabriel Abhandlung 8, 78, 453–462: „Κοινὸν πάλιν τούτοις τὸ ποιεῖν τοὺς λεγομένους μέσους. Μέσοι δὲ λέγονται, ὅτι μέσον τῶν κυρίων καὶ τῶν πλαγίων εὐρίσκονται. Τοῦ μὲν γὰρ πρώτου μέσος ἐστὶν ὁ βαρὺς· οὗτος δὲ μέσον τοῦ πρώτου καὶ τοῦ πλαγίου αὐτοῦ κεῖται. Τοῦ δὲ δευτέρου μέσος ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου. Τοῦ δὲ τρίτου ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου, ὅτι μέσον τοῦ τρίτου καὶ τοῦ βαρὺ κεῖται. Ὁ δὲ τέταρτος μέσον ἔχει τὸν πλάγιον τοῦ δευτέρου· οὗτος γὰρ μέσον ἐστὶ τοῦ τετάρτου καὶ τοῦ πλαγίου τετάρτου. Ἐκαστος δὲ τούτων τῶν μέσων ποιεῖ καὶ μέλος ἴδιον καὶ δηλοτικὸν τῆς μεσότητος αὐτοῦ.“ Sowie Kommentar 127: „Daraus geht hervor, daß die Mesoi der Kyrioi Echoi plagale Tonarten sind, die wie im Falle des Plagios Protos und des Plagios Deuteros, auch eine Quinte über ihrem Grundton liegen können.“ Auch Ioannes Laskaris (BENTAS, The Treatise on Music by John Laskaris 22) beschreibt die Mesoi in seinem Traktat auf die gleiche Weise wie Gabriel Hieromonachos. Vgl. auch ZANNOS, Ichos und Makam 185ff.

<sup>833</sup> ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΣ, Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος 167, 170.

Suppl. gr. 160 weist, wie erwähnt, die längste Papadike auf. Eigene Ansätze Konstas' lassen sich trotzdem nur in geringem Ausmaß finden. Zumeist handelt es sich um ein bis zwei zusätzlich eingeschobene, erklärende Sätze. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, daß die Papadike auch weiterhin eine bloße Einführung darstellen sollte und stark von der mündlichen Tradition<sup>834</sup> geprägt war. Die Schüler bzw. Sänger, welche Erläuterungen zu den einzelnen Abschnitten suchten, konnten diese in Konstas' Theoretikon finden.

Die Unterschiede in der Gestaltung der drei Papadikai in Suppl. gr. 118, 130 und 160, sind, wie die Analyse dieses Kapitels gezeigt hat, gering. Ohne Namensangabe könnten die Papadikai nicht eindeutig Konstas zugeschrieben werden, zu ähnlich sind sie in ihrer Ausführung und ihrem Wortlaut. Sie dokumentieren jedoch die äußerst stabile Tradition dieser Einführung in die Notation, wie sie noch bis zur Reform von Chrysanthos von Madytos in Verwendung war. Dabei scheint es eine bedeutendere Rolle gespielt zu haben, den Text immer wieder getreu abzuschreiben und zu tradieren, als auf Veränderungen in der Notations- und Gesangspraxis einzugehen. Ein möglicher Grund des allmählichen Vergessens der Technik der byzantinischen Musik ist daher wohl auch in dieser Tatsache zu finden.

---

<sup>834</sup> Siehe den Hinweis auf die Bedeutung des mündlichen Unterrichts bei HANNICK, Byzantinische Musik II, 196.