

die wissenschaftliche Musiktheorie stärker als in den letzten Jahrzehnten des *auditiven Musikbegriffs* annähme, der immer wieder, sowohl von den „massiven“ Theorien der Atonalisten (etwa Hauer und Eimert, z. T. auch Hanns Jelinek, a. a. O. S. 3) als auch von den mathematisch-spekulativen Theoretikern (wie Bindel und Kayser) zu einer „bloß-sinnlichen“ oder „auch bloß historisch-episodischen“ Erscheinung abgewertet wird. Solche Abwertung verkennt sein Wesen, seine Würde und seine Bedeutung.

## Gegenwärtiger Stand der byzantinischen Musikforschung

VON H. J. W. TILLYARD, CAMBRIDGE

Wilhelm Christ hat durch die Veröffentlichung seiner berühmten *Anthologia* mehr zur Verbreitung der Kenntnis des byzantinischen Kirchengesangs in Westeuropa beigetragen als irgendein anderer. Wir finden hier aus der Feder seines Mitarbeiters eine Erklärung des neuzeitlichen Notensystems, das von dem Archimandriten Chrysanthos erfunden wurde und seit 1821 in der griechisch-orthodoxen Kirche in Gebrauch ist. Christ druckt auch eine kleine Wiedergabe einer mittelalterlichen griechischen Handschrift mit Neumen ab, gibt aber zu, daß die letzteren zu seiner Zeit unentzifferbar waren<sup>1</sup>.

Die Ehre, den Schlüssel zu den byzantinischen Neumen gefunden zu haben, gebührt Oskar Fleischer. In seinen berühmten „*Neumenstudien*“ Teil 3 veröffentlicht er die „*Papadike*“, das Handbuch des mittelalterlichen Sängers mit Übersetzungen und ausgiebigen Erklärungen, sowie Übertragungen vieler Übungsbeispiele und kurzer Hymnen in unsere Notenschrift. Der Wert seiner Ergebnisse ist nicht wesentlich beeinträchtigt durch den Umstand, daß er Handschriften aus dem 17. Jahrhundert in der spät-byzantinischen oder kukuzelischen Notenschrift bearbeitet hat; denn die Neumen (Intervallzeichen) hatten die gleiche Bedeutung im mittleren (runden) wie im späten (kukuzelischen) System. Auch seine etwas unklare Theorie der Kirchentöne verursacht wenig Schwierigkeit, da weitaus die meisten seiner Beispiele im 1. Ton sind, dessen tonaler Charakter ganz klar ist. Dagegen hat der Umstand, daß Fleischer eine Niederschrift der *Papadike* benützte, die nicht die üblichen Bemerkungen über die Verlängerungszeichen enthielt, ihn dazu verführt, eine ganz willkürliche Theorie über den Rhythmus aufzustellen, die sich als vollkommen un begründet erwiesen hat.

Wir verdanken jedenfalls Fleischer die erste Entzifferung, wenn auch Thibaut und Gaisser möglicherweise beide den Schlüssel zu den Neumen unabhängig voneinander entdeckt haben, obwohl die Übertragungen des letzteren erst später im Druck erschienen sind. Thibauts Hauptverdienst ist die Sammlung und Herausgabe von sehr viel historischem wie paläologischem Material aus allen Stadien der byzantinischen Musik. Gaisser kommt seine Kenntnis des neugriechischen oder chrysanthischen Systems (worüber er scharfsinnige Beobachtungen anstellt), sowie der

<sup>1</sup> Für die Bücher bzw. Artikel von W. Christ, Thibaut u. Gaisser vgl. Bibliographie bei E. Wellesz, *Byzantinische Musik* (Breslau 1927) oder in seinem neuen ausführlichen Werk *History of Byz. Music & Hymnogr.* (Oxford 1949). Thibaut gibt in seinen Büchern keine Übertragung der byzantinischen Melodien, wohl aber in seinen Artikeln, doch ohne viel Erfolg.

sogenannten italogriechischen traditionellen Melodien (im Gebrauch in den albanischen Kolonien in Sizilien und Kalabrien) sehr zustatten. Er macht aber zwei Fehler. Wie Fleischer stellt er einen willkürlichen rhythmischen Plan auf, und er versucht, die byzantinischen Töne mit den altgriechischen *Harmoniai* in Einklang zu bringen, ein ganz unberechtigtes Verfahren.

Der mit dem gregorianischen Kirchengesang vertraute Franzose Gastoué trat mit einer vernünftigeren Ansicht über den byzantinischen Kirchengesang vor die Öffentlichkeit<sup>2</sup>. Er ließ den natürlichen Rhythmus der byzantinischen Hymnen gelten und erkannte die Übereinstimmung in großen Zügen zwischen dem byzantinischen und dem westlichen Tonsystem. Außerdem lenkte er die Aufmerksamkeit auf die frühbyzantinischen Neumen (10. bis 12. Jh.), die von andern kaum berührt worden waren, wenn auch seine Versuche der Entzifferung nicht erfolgreich waren. Auch verdanken wir ihm eine nützliche Liste musikalischer Handschriften in Frankreich, und sein Buch machte die byzantinische Musik einem weiteren Kreis zugänglich. Hugo Riemann<sup>3</sup> kommt zwar das Verdienst zu, klarer als Gastoué die verschiedenen Stadien der frühbyzantinischen Notation unterschieden zu haben, aber seine Entzifferung ist nur wert, der Vergessenheit anheimzufallen. Sein Eifer kannte keine Grenzen, und sein voll lebhafter Überzeugung geschriebenes Buch muß eine ganze Generation von Lesern verwirrt haben. Nicht nur hat er mehrere Neumen falsch gelesen im Widerspruch zu Fleischers Autorität, er übertrumpfte auch Gaisser in der verkehrten Anwendung altgriechischer Theorien auf byzantinische Musik und zwang die Texte gewaltsam in den Rahmen seiner geliebten 4-Taktphrase. Die folgenden Jahre brachten keine Neuerscheinungen von Bedeutung; aber die Erforschung nahm ihren Fortgang, und mehrere Aufsätze zeugen vom stetigen Fortschritt im Verständnis der Neumen.

Wellesz<sup>4</sup> Verdienst ist es, eine feste Grundlage für den rhythmischen Aufbau des byzantinischen Kirchengesangs gelegt zu haben. Er ging von der Tatsache aus, daß für einen aufsteigenden Sekundenschritt verschiedene Neumenzeichen bestehen. An Hand einer seltenen Handschrift in Wien konnte er nachweisen, daß die verschiedenen Zeichen verschiedene Betonungswerte darstellen. Durch unterschiedliche Betonungszeichen in der Übertragung gelang ihm eine viel genauere Wiedergabe als in den Versuchen von Fleischer und Gastoué. Er übernahm Gastoués Theorie der Töne und bekräftigte sie durch neue Beispiele. C. Hoeg<sup>5</sup> stellte die Herkunft der byzantinischen Töne aus der späthellenistischen Tradition fest. Forscher, die während des Krieges 1914—1918 in Isolierung gearbeitet hatten, traten nach dessen Ende wieder in Beziehung, und nach Überwindung gewisser Schwierigkeiten lud Hoeg Wellesz und mich im Jahr 1931 nach Kopenhagen ein. Hier wurde der Plan für die *Monumenta Musicae Byzantinae* festgelegt. Durch die Großzügigkeit der Dänischen Akademie und mit kleineren Zuschüssen aus anderen Ländern konnte die Serie begonnen werden. In den Jahren zwischen den beiden Kriegen wurden veröffentlicht: Zwei Bände mit vollständigen byzantinischen Gesängen mit mittelbyzantinischen Neumen in Faksimile, zwei Bände Transskripta und einige Subsidia.

<sup>2</sup> A. Gastoué, Introduction à la Paléographie musicale byzantine, Paris 1907.

<sup>3</sup> H. Riemann, Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrh., Leipzig 1909.

<sup>4</sup> a. a. O.

<sup>5</sup> Hoeg, R. E. G. XXXV (1922) 321—334.

Wellesz, dessen Hymnen des *Sticherariums* für September als erste der Transskripta erschienen, gibt in der Einleitung eine allgemeine Beschreibung der mittelbyzantinischen Notation für den deutschen Leser. Das Buch enthält 112 Hymnen, z. T. von beträchtlicher Länge, mit Varianten aus mehreren Handschriften<sup>6</sup>. Seither geht die Arbeit der Übertragung stetig weiter. Die Gesamtzahl der entzifferten Hymnen, veröffentlicht oder zur Kollation verwendet, beträgt mehrere tausend. Aus dieser großen Anzahl von Beispielen ergibt sich klar, daß alle Sticharien auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen. Außerdem sind an Hand einer großen Zahl von Beispielen, über deren Deutung kein Zweifel bestehen kann, früher gezogene Schlüsse über die Töne, die Intonationen, die Martyrien sowie über den Gebrauch der Intervallzeichen und der Hilfszeichen bestätigt und geklärt worden.

Als während des 2. Weltkrieges Dänemark von Westeuropa abgeschnitten war, stellte Thos. Whittemore größere Mittel zur Verfügung zur Gründung der amerikanischen Serie, als deren erste Nummer Wellesz' Buch: *Eastern Elements*<sup>7</sup> erschien. Hier werden zum ersten Mal wichtige frühe Beziehungen zwischen dem Kirchengesang des Ostens und dem des Westens nachgewiesen; außerdem enthält das Buch wertvolle Beispiele von Neumen aus verschiedenen Perioden und eine eingehende geschichtliche Übersicht für den englischen Leser.

Hier möchte ich einem leichten Mißverständnis vorbeugen, das aus Handschins Besprechung der „*Eastern Elements*“ entstehen könnte<sup>8</sup>.

1. Das Wesen der byzantinischen Töne. Ich glaube nicht, daß tatsächlich ein Widerspruch besteht. Es geht deutlich aus Wellesz' zahlreichen Übertragungen hervor, daß er die Töne als Tonleitern ansieht genau im selben Sinn, in dem die gregorianischen Töne Tonleitern sind. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß gewisse melodische Formeln in einigen byzantinischen Tönen öfter vorkommen als in anderen, so daß diese Formeln als typisch für die Töne, in denen sie am häufigsten auftreten, angesehen werden können.

2. Unwissenschaftliche Benennung. Hierin scheint im Gegensatz zu Handschins Ansicht das besondere Verdienst Wellesz' zu liegen; er macht sich verständlich mit einem Minimum an Fachausdrücken — das Streben der besten englischen Schriftsteller. Ich kann keine Zweideutigkeit entdecken. Ein Buch, das sich in hochwissenschaftlichen Fachausdrücken ergeht, verfehlt leicht seinen Zweck; denn nur wenige werden es lesen und verstehen. Es gibt genug Abhandlungen über die griechische Liturgie. Ein Buch über Musik braucht sich nicht mit allen Einzelheiten zu befassen.

3. Handschin scheint mißzuverstehen, worum es sich in der Auseinandersetzung zwischen Wellesz und Dom Salvo<sup>9</sup> handelt. Letzterer befaßte sich ausschließlich mit dem spätesten (Coislin) Stadium der frühbyzantinischen Neumen (Anfang des 12. Jh.). In seinem zweiten Artikel gibt Salvo seine früheren Vermutungen auf und beschränkt sich auf die Besprechung von wenigen Einzelformeln. Er scheint nie ge-

<sup>6</sup> Zahl der Hymnen in den anderen Bänden — Nov. 86: Octoecus, Pars I 137, Pars II 146. Twenty Canons fr. Trinity Hirmol. 160 Hirmen (einzelne Strophen).

<sup>7</sup> E. Wellesz, *Eastern Elements in Western Chant* (MMB, American Series, vol. I, 1947. — Vgl. meine Besprechung Cambridge Review, 22. Nov. 1947.)

<sup>8</sup> Acta Musicologica, vol. XXIV, Fasc. III—IV, 199—202.

<sup>9</sup> Dom Bartolomeo di Salvo, in Bollettino della Badia Greca di Grotta-ferrata, N. S. 4 (1950) 114—130 und ibid. 5. (1951) 97 seqq.

hört zu haben, daß der Schlüssel zu den Coislin-Neumen 1936 gefunden und veröffentlicht worden ist und daß sich damit eine durchaus befriedigende Übertragung vieler vollständiger Hymnen ergeben hat<sup>10</sup>. Wellesz bespricht übrigens die früheste (esphigmenische) Periode der byzantinischen Neumen um 1000 und vertritt (in Übereinstimmung mit Hoeg, aber im Gegensatz zu Riemann und den meisten Forschern) die Ansicht, daß die Neumen zu jener Zeit nur Betonungszeichen waren und keinerlei Tonsinn hatten. Diese Frage ist noch nicht geklärt.

Den Herausgebern der *Monumenta Musicae Byzantinae* lag vor allem daran, eine einheitliche allgemein verständliche Form der Übertragung festzulegen, worin so weit wie möglich der ganze Inhalt des byzantinischen Kirchengesangs ausgedrückt werden könnte. Damit soll nicht gesagt werden, daß die Neumen den genauen Zeitwert von Viertel- und Achtelnoten hätten. Diese sind nötig im Interesse der Klarheit. Der Sänger muß sich bei der Ausführung durch den Sinn und natürlichen Rhythmus des Textes leiten lassen. Inwieweit stimmen Sachverständige in anderen Ländern den Regeln der *Monumenta Musicae Byzantinae* bei? Die Erklärung der Intervallzeichen hat allgemeine Zustimmung gefunden, und das ist bei weitem das Wichtigste; denn die Melodie hängt von den Intervallen ab<sup>11</sup>. In der Frage des Rhythmus bestehen nur geringe Meinungsverschiedenheiten unter den Forschern Westeuropas. Mögen sich auch die Lesarten von Dom Tardo<sup>12</sup> und Fr. Petresco<sup>13</sup> dem Auge anders darstellen als die der *Monumenta Musicae Byzantinae*, dem Ohr klingen sie fast gleich. Auch über die Töne herrscht weitgehende Übereinstimmung, nur in wenigen Fällen gehen die Ansichten, ob *b* oder *h*, auseinander. Niemand in Westeuropa bezweifelt die diatonische Grundlage der byzantinischen Kirchentöne. Eine gelegentliche chromatische Figur, wie sie einige Handschriften vereinzelt zeigen, ändert nicht den allgemeinen Charakter. Einen zusätzlichen Beweis liefert die arabische Theorie des 9. Jh.<sup>14</sup>.

Bedauerlich ist es dagegen, wenn, wie es geschehen ist, die Martyrien und Intonationen mißverstanden und die Hymnen dadurch auf einem falschen Anfangston aufgebaut werden. Eine so große Anzahl von Beispielen steht jetzt zur Verfügung, daß über den Charakter der Intonationen kein Zweifel mehr bestehen kann<sup>15</sup>.

Bis vor kurzem beschränkte sich das Studium fast ganz auf die einfachen Formen der byzantinischen Melodien mit nur wenigen Melismen. Aber neuerdings hat Fr. P.-A. Lailly in einem Aufsatz über eine wichtige Vatikanhandschrift die Aufmerksamkeit auf die melismatische Musik mit ausgedehnten Hallelujapassagen gelenkt, die bei Abendmahlsgottesdiensten gesungen wurde<sup>16</sup>. Die erwähnte Handschrift stammt aus dem 13. oder Anfang des 14. Jh., während die meisten Niederschriften aus dem 15. Jh. sind, welchem fast alle Handschriften mit vollständigem musikalischem Gottesdienst (Hesperinos, Orthros, Messe) angehören. Wellesz führt die

<sup>10</sup> Byz. Zeitschr. 37 (1937) 345 u. 45 (1952) 29. Laudate, 1936. 183—187. Dieselbe Weise der Übertragung ist von den Herausgebern des *Hirmologium Athoum* übernommen und weiter benützt worden. (Vgl. *MMB Transcripts*, Vol. VI.)

<sup>11</sup> *Musical Quarterly*, XXXVIII (1952) 68—79; u. XXXIX (1953) 223—231.

<sup>12</sup> Vgl. *Music Review*, Vol. III, Mai 1942, 114.

<sup>13</sup> Vollständige Titel bei Wellesz, op. cit.

<sup>14</sup> Vgl. *Music Review*, ibid. S. 111 u. O. Strunk, in *Musical Quarterly* 1942, 190—204 u. 1945, 339—355.

<sup>15</sup> Vgl. *Byz. Zeitschr.* XXXVII, II. Abt. (1937).

<sup>16</sup> P.-A. Lailly, *Analyse du Codex de Musique Grecque No. 19*, Bibl. Vaticane, Fonds Borgia. I. gibt eine wertvolle Übersicht über die Hs. u. eine Besprechung der Noten nebst liturgischen Erklärungen. Leider sind seine musikalischen Beispiele recht undeutlich gedruckt.

Untersuchung auf diesem Gebiet weiter<sup>17</sup>, und wichtige Ergebnisse sind zu erwarten. Außerdem besteht noch eine größere Gruppe von Melodien: Die Kontakia, die erzählenden Oden von Romanos und seiner Schule, deren Präludien (keine einzige vollständige Ode) in melismatischem Notensatz in den sogenannten Kontakaria, Handschriften aus dem 12. und den folgenden Jh., zu finden sind. Da diese komplizierten Kompositionen schwer lesbar sind und außerdem dem modernen Geschmack wenig zusagen, haben sich noch wenige mit ihrem Studium befaßt. Dazu kommt, daß die wenigen vorhandenen Handschriften weit verstreut und z. T. schwer zugänglich sind. Ihre Entzifferung ist aber nur eine Frage der Zeit und Geduld.

Fast alle Griechen sind davon überzeugt, daß ihre Sprache im Altertum ebenso ausgesprochen wurde wie heute. Wenn ein Grieche von dieser Ansicht abweiche, würde er beinahe als Verräter angesehen werden. Dieser Glaube hat keine logische Grundlage, ist vielmehr alte Volkslegende, im nationalen Bewußtsein wurzelnd und deshalb Vernunftgründen nicht zugänglich. Das gleiche gilt von der Musik. Jeder Priester und Kantor ist fest davon überzeugt, daß der traditionelle Gesang des 19. Jh. in unveränderter Form auf die ersten Anfänge der christlichen Kirche zurückgeht. In den letzten Jahren hat Prof. Psachos den Versuch gemacht, diesen Glaubensartikel zu untermauern durch die Wiederbelebung der Kurzschrifttheorie, die um 1800 in Umlauf war und die Chrysanthos in sein Manual des Kirchengesangs übernahm, ohne dafür ein hohes Alter zu beanspruchen. Genau so wenig wie diese Theorie, da sie eine Sache der Intuition ist, durch Vernunftgründe anzugreifen ist, kann sie durch solche verteidigt werden. Die von Psachos und Georgiades angestellten Versuche zerplatzen vor einer ins Einzelne gehenden Untersuchung. Es erübrigt sich, die Gründe gegen die Kurzschrifttheorie zu wiederholen. Sie liegen im Druck vor und sind nie widerlegt worden<sup>18</sup>. Nur Prof. Karas hat in seinem Buch<sup>19</sup> und kürzlich auf dem Kongreß in Saloniki die alten Behauptungen aufgestellt, ohne irgend etwas Neues zu ihren Gunsten vorzubringen. Bemerkenswert ist indessen, daß er nicht übereinstimmt mit Psachos' Ansicht von den großen Hypostasen. Das allein genügt fast, die ganze Theorie zu untergraben. Seine Besprechung der Intervallzeichen ist eine bloße Wiederholung dessen, was Wellesz vor Jahren gesagt hat<sup>20</sup>. Karas weiß von den frühbyzantinischen Neumen (was bei Psachos nicht der Fall zu sein scheint) und nennt sie „noch stenographischer“ als die mittelbyzantinischen (runden) Neumen (12.—14. Jh.). Das klingt einleuchtend genug, aber es stimmt nicht, wie durch einen einfachen Vergleich nachgewiesen werden kann. Wenn ein Berichterstatter das Stenogramm einer Rede einer Stenotypistin übergibt, die mit dem System bekannt ist, so macht es ihr keinerlei Schwierigkeit, die Rede mit der Maschine abzuschreiben. Aber wenn ein Sänger im 12. Jh. eine Hymne in den Coislin-Neumen vor sich hatte, konnte er die Melodie nicht singen, so vertraut ihm auch die Regeln sein mochten, es sei denn, er hatte die Melodie selbst gehört und seinem Gedächtnis eingepreßt. Wir dagegen, die wir die Melodien im Runden System besitzen, können die früheren Neumen mit ziemlicher Sicherheit lesen<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Atti del Congresso internaz. d. Musica sacra, Roma 1950, u. Wellesz' letzten Artikel, Mf. VI, Heft 3, 193—206.

<sup>18</sup> Laudate, Dez. 1924, März 1925, Sept. 1933. By. Zeitschr. 1925, 333. Byzantion, 5, 557. Vgl. Music Review Vol. III (1942) 103—114.

<sup>19</sup> Ἡ Βυζ., Μουσική Σημειογραφία (Athen 1933). Vgl. B. S. A. XXXVI, 133.

<sup>20</sup> Z. M. W. Band II (1920) 617 u. III, 321. <sup>21</sup> Vgl. oben Anm. 10.

Karas' Behauptungen, die Töne und Intonationen betreffend, gründen sich ausschließlich auf Theorien des 19. Jh. (aufgezeichnet in Chrysanthos' Θεωρητικὸν Μέγας). In den mittelalterlichen Handschriften läßt sich ein klares geregeltes System von 8 Tönen erkennen. Dom Tardo, Strunk und der ganze Westen stimmen darin überein. Chrysanthos hat seine Theorien orientalischen Quellen entnommen und auch die arabisch-türkischen Bezeichnungen für seine Töne verwendet (in der Ausgabe von 1911 sind letztere weggefallen), so daß sie sich naturgemäß von dem mittelalterlichen System unterscheiden. Aber bedarf es denn einer Auseinandersetzung? Uns im Westen liegt es fern, eine ehrwürdige Tradition anzugreifen. Aber nachdem wir eine große Anzahl von Handschriften studiert und unsere Schlüsse nach den anerkannten Regeln historischer und paläographischer Forschung gezogen haben, beanspruchen wir das Recht, unsere Ergebnisse, gewonnen aus bekannten, leicht zugänglichen Quellen, der wissenschaftlichen Welt vorzulegen. Warum sollten griechische Musiker etwas dagegen einzuwenden haben? Tatsächlich droht ihnen Gefahr auf ihrem eigenen Grund und Boden. In fast allen Kirchen in den größeren griechischen Städten hat man den überlieferten chrysanthischen Gesang durch eine schlechte Imitation drei- oder vierstimmiger russischer Singweise ersetzt, der die Gemeinde entzückt lauscht. Ich würde ein ganzes Dutzend Kurzschriftheorien in Kauf nehmen, wenn ich dadurch dieser traurigen Entartung byzantinischer Musik steuern könnte. (Deutsch von W. T.)

*Beispiele:*

1. Ton: Finalis a oder d. Anfangston (von dem die Kette der Intervallzeichen beginnt) meistens a. Dieser Ton ist so bekannt, daß es keiner Beispiele bedarf. Wir verweisen den Leser auf die Arbeiten von Wellesz und Tardo und die M. M. B. Transskripta.
2. Ton: Finalis h oder e. Anfangston g oder h je nach der Intonation, welche entweder voll ausgeschrieben oder in der Martyria inbegriffen ist.
3. Ton: Finalis c' oder f. Anfangston a oder c'. Die höhere Anfangsnote im zweiten und dritten Ton findet sich meistens in Hymnen mit betonter Anfangsilbe.
4. Ton: Finalis g. Anfangston d' oder g oder c. Finalis d.
  1. Plagalton. Anfangston meistens d (aber e und g kommen auch vor). Die plagalen Töne erfordern normalerweise b, aber in den höheren Lagen wird h gesungen.
  2. Plagalton, Finalis e, Anfangston gewöhnlich e, aber gelegentlich auch f, g, a.
  3. Plagalton genannt Barys, Finalis f, Anfangston f oder a.
  4. Plagalton: Finalis g. Anfangston g, a oder c'.
 Für weitere Einzelheiten siehe Wellesz opp. cit. und mein Handbuch, Kapitel 4. (MMB Subsidia, Vol. I, Fasc. I.)

Die Melodien, meines Wissens nicht veröffentlicht, sind übertragen aus folgenden Handschriften:

- H Hirmologium Athoum (MMB Hauptserie Vol. II), 12. Jahrh.  
 G. Hirmologium Cryptense (E. Γ. II, MMB III), 1281.  
 Y. Hirmologium: Trinity College, Cambridge, 14. Jahrh.  
 C Sticherarium: Grottaferrata E, α, II, 13. Jahrh.

## Hymne (Idiomelon) für Epiphanien.

2. Ton, von G; Finalis E (βου)

Cod. C, 151 v.

1) Ἰπ - ἐ - κλι - νας κἀ - ρα τῷ προ - δρό - μῳ (2) σὺν - ἐ - θλα - σας κἀ - ρας τῶν δρα - κόν - των

(3) ἐπ - ἐ - στης ἐν τοῖς ἁεί - θροῖς (4) ἐ - φώ - τι - σας τὰ σύμ - παν - τα (5) τοῦ δο - ξά - ζειν

σε Σω - - τήρ (6) τὸν φω - τισ - μὸν τῶν ψυ - χῶν ἡ - μῶν.

## 3. Ton, von C'; Finalis F (γα).

Ode I; Cod. Y, 28 v.

(1) Τῷ ἐν θα - λάσ - σῃ ἐ - γυ - θῶ (2) τὸν θα - ρα - ῶ σον ἄ - μα - βι κα - τα - πον - τί - -

σαν - τι (3) καὶ ἐν ἐ - γή - μῳ τὸν λα - ὄν (4) ἐν τῇ νε - φέ - λῃ τοῦ φω - τὸς καθ - ο - δη - γή -

σαν - τι (5) ἄ - σω - μεν ἄσ - - μα καὶ - νόν (6) ἐν - δό - ξως γὰρ δε - δό - ξα - σται.

## 4. Ton, von C; Finalis G (δι).

Ode III; Cod. H, 60 v.

(1) Ἄρ ὑ - ψους κατ - ἤλ - θες (2) βου - λή - σαι ἐ - πι γῆς (3) ὁ ὑ - περ - ἄν - ω

πά - σης ἄρ - χῆς (4) καὶ τα - κει - νήν ἄν - ὑ - ψω - σας ἐξ ἄ - δου κατ - ω - τά - του

(5) φύ - σιν βρο - τεί - αν (6) οὐ γὰρ ἔσ - τιν ἄ - γι - ος (7) κλῆν σου φιλ - ἄν - θρω - πε.

