



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΚΑΝΩΝ ΕΙΣ ΤΟΝ ΑΓ. ΔΗΜΗΤΡΙΟΝ

Κριτική έκδοση από τον κώδ. 2062 ΕΒΕ
Μεταγραφή - Εξήγηση

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ
ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ: ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΒΑΓΕΝΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ:
ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ ΜΑΚΡΗΣ

ΚΕΡΚΥΡΑ 2018

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ

ΚΑΝΩΝ

ψαλλόμενος εἰς τὸν ἅγιον τοῦ Χριστοῦ μεγαλομάρτυρα

ΔΗΜΗΤΡΙΟΝ

τὸν μωροβλήτην

Κριτική έκδοση από τον κώδ. 2062 ΕΒΕ
Μεταγραφή και εξήγηση

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ:
ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ ΜΑΚΡΗΣ

ΚΕΡΚΥΡΑ 2018

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	σελ.
Ευχαριστίες	5
Συντομογραφίες	7
Πηγές και Βοηθήματα	9
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	13
Σύμβολα και συντομογραφίες κριτικού υπομνήματος	34
ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ	35
ΜΟΥΣΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ	
Κείμενο	47
Κριτικό υπόμνημα	71
ΕΞΗΓΗΣΗ ΣΕ ΝΕΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ	73
ΕΞΗΓΗΣΗ ΣΕ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ	111
ΜΒ μέλος Ειρμών	151
Φωτογραφίες χφφ.	165
Συμπεράσματα	173

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστώ τον καθηγητή μου κ. Ιωάννη Αρβανίτη για την ανεκτίμητη βοήθειά του σε όλο το εύρος της παρούσης εργασίας: από την υπόδειξη του μέλους και του χειρογράφου μέχρι την αξιοθαύμαστη υπομονή με την οποία άκουσε κάθε απορία μου, πρότεινε λύσεις σε όλα τα προβλήματα που συνεχώς ανέκυπταν και βεβαίως διόρθωσε τις μεταγραφές μου· χωρίς τη συμβολή του η εργασία αυτή δεν θα είχε πραγματοποιηθεί.

Ευχαριστώ επίσης τους καθηγητές μου κ.κ. Ευστάθιο Μακρή και Ιωάννη Παπαθανασίου για τις πολύτιμες συμβουλές και την παντοιότροπη στήριξή τους.

K.B.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

r = recto

v = verso

ΕΒΕ = Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος

κώδ. = κώδικας

ΜΒ = Μεσοβυζαντινός

ΠΒ = Παλαιοβυζαντινός

σ/σσ. = σελίδα/-ες

τόμ. = τόμος/-οι

ΥΒ = Υστεροβυζαντινός

φ./φφ. = φύλλο/-α

χφ./χφφ. = χειρόγραφο/-α

ΠΗΓΕΣ ΚΑΙ ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ

A. ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ

EBE 2062

Σύμμεικτος μουσικός κώδ., 13^{ος} -14^{ος} αι.

E.γ.Π

Codex Grottaferrata Cryptensis E.γ.Π, έκδ. L. Tardo: *Hirmologium e Codice Cryptensi*, Musicae Byzantinae Monumenta Cryptensia, La Libreria dello Stato, Roma 1950 [Ειρμολόγιο, έτους 1281]

B. ΜΕΛΕΤΕΣ

Ελληνόγλωσσες

Αρβανίτης, *Ρυθμός*

Αρβανίτης Ιωάννης, *Ο ρυθμός των εκκλησιαστικών μελών μέσα από την παλαιογραφική έρευνα και την εξήγηση της παλαιάς σημειογραφίας* (τόμ. Α' και Β') (διδακτορική διατριβή), Κέρκυρα 2010.

Δετοράκης, *Υμνογραφία*

Δετοράκης Θεοχάρης, *Βυζαντινή Υμνογραφία* (Πανεπιστημιακές παραδόσεις), Ρέθυμνο ¹1992, Ρέθυμνο με προσθήκες ²(χ.χ.).

Ευστρατιάδου, *Ο άγιος Δημήτριος*

Ευστρατιάδου Σοφρωνίου μητροπ. πρ. Λεοντουπόλεως, «Άγιολογικά. Ό άγιος Δημήτριος έν τή ύμνογραφία», *Έπετηρίς Έταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* τόμ. ΙΑ' (1935), σσ. 120-150

Maas, *Κριτική*

Maas Paul, *Κριτική των κειμένων* (μτφρ.: Ν. Χιονίδης), Παπαδήμας, Αθήνα 1975.

Μητσάκης, *Υμνογραφία*

Μητσάκης Κ., *Βυζαντινή Υμνογραφία. Από την εποχή της Καινής Διαθήκης έως την Εικονομαχία*, Γρηγόρης, Αθήνα ²1986.

Mioni, *Παλαιογραφία*

Mioni Elpidio, *Είσαγωγή στην ελληνική παλαιογραφία* (μτφρ.: Ν. Παναγιωτάκης), Μορφωτικό Ίδρυμα της Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1988.

Παπαθανασίου – Μπούκας, *Σημειογραφία*

Παπαθανασίου Ι. – Μπούκας Ν., «Η βυζαντινή μουσική σημειογραφία και η χρήση της ως τον 10^ο αιώνα, Προφορική και γραπτή παράδοση του πρώιμου βυζαντινού μέλους», *Μουσικολογία* 17 (2003), σσ. 184-197.

Πολίτης, *Κατάλογος*

Πολίτης Λίνος, *Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος*, Αθήνα 1991.

Σπυράκου, *Οι χοροὶ των φαλτῶν*

Σπυράκου Ευαγγελία, *Οἱ χοροὶ τῶν φαλτῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴν παράδοση*, Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας (Μελέται 14), Αθήνα 2008.

Στάθης, *Χειρόγραφα* (Α', Β', Γ')

Στάθης Γρηγόριος, *Τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Ἅγιον Ὅρος. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων Βυζαντινῆς Μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν Ἱερῶν Μονῶν καὶ Σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους* (τόμ. Α', Β', Γ'), Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Αθήνα 1975, 1976, 1993.

Στάθης, *Εξήγηση*

_____, *Ἡ ἐξήγησις τῆς παλαιᾶς Βυζαντινῆς σημειογραφίας*, Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας (Μελέται 2), Αθήνα 1978 (⁶2006).

Τωμαδάκης, *Υμνογραφία*

Τωμαδάκης Νικόλαος Β., *Ἡ Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία καὶ Ποίησις, ἥτοι εἰσαγωγή εἰς τὴν βυζαντινὴν φιλολογίαν* (τόμ. 2), Πουρναράς, Θεσσαλονίκη ³1965 (ανατύπ. 1993).

Φουντούλης, Μ. *Εβδομάδα*

Φουντούλης Ιωάννης, «Μεγάλη Ἑβδομάδα» Ἀγ. Δημητρίου, Θεσσαλονίκη 1986.

West, *Κριτική*

West Martin L., *Κριτικὴ τῶν κειμένων καὶ τεχνικὴ τῶν ἐκδόσεων* (μτφρ.: Γ. Παράσογλου), «Δαίδαλος» – Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1989.

West, *Μετρική*

_____, *Εἰσαγωγή στην αρχαία ἐλληνικὴ μετρικὴ* (μτφρ.: Μ. Ξάνθου καὶ Τ. Τυφλόπουλος, επιμ.: Γ. Μ. Παράσογλου), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ἰνστιτούτο Νεοελληνικῶν Σπουδῶν [Ἴδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], Θεσσαλονίκη 2004.

Ψάχος, *Παρασημαντική*

Ψάχος Κωνσταντῖνος Α., *Ἡ παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Κουλτούρα, Αθήνα ²1978.

Ξενόγλωσσες

Caldwell, *Editing*

Caldwell John, *Editing Early Music*, Clarendon Press, Oxford ²1995.

Grier, *Critical editing*

Grier James, *The critical editing of music*, Cambridge University Press 1996.

Troelsgård, *Neumes*

Troelsgård Christian, *Byzantine Neumes. A new introduction to the Middle Byzantine Musical Notation* (Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia vol. IX), Museum Tusculanum Press, Copenhagen 2011.

Wellesz, *History*

Wellesz Egon, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, 2nd edition revised and enlarged, Clarendon Press, Oxford 1961 (¹1949)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. Παρουσίαση και συνοπτική περιγραφή του υλικού

Η παρούσα εργασία έχει ως αντικείμενο κριτικής έκδοσης, μεταγραφής και μελέτης τον «Κανόνα εις τὸν ἅγιον Δημήτριον» που περιλαμβάνεται στον υπ' αριθμ. 2062 κώδ. της EBE (14^{ος} αι.) (97r-104v). Η σύνθεση ανήκει στην MB περίοδο σημειογραφίας και μελοποιίας της ανατολικής ορθόδοξης ελληνόφωνης εκκλησιαστικής μουσικής (ευρύτερα ονομαζόμενη «βυζαντινής» μουσικής) και είναι έργο αγνώστου υμνωδού.

Το πόνημα περιλαμβάνει πιο αναλυτικά:

- i. Κριτική έκδοση του ποιητικού κειμένου
- ii. Κριτική έκδοση του μουσικού κειμένου
- iii. Μεταγραφή του μουσικού κειμένου στην σημερινή (εν χρήσει) βυζαντινή μουσική σημειογραφία
- iv. Μεταγραφή του μουσικού κειμένου στην ευρωπαϊκή σημειογραφία
- v. Παράθεση του μέλους των Ειρμών όπως παραδίδονται από άλλο χφφ. της ίδιας περιόδου (το ΕγΠ Κρυπτοφέρης).

2. Κριτήρια επιλογής και στόχοι της παρούσης εργασίας

Ο συγκεκριμένος Κανόνας παρουσιάζει μερικά εξόχως ενδιαφέροντα στοιχεία, τα οποία συνετέλεσαν στην επιλογή του ως αντικείμενο της εργασίας:

- i. Παραδίδεται μόνο στον συγκεκριμένο κώδ. Ως εκ τούτου, ο κώδ. 2062 είναι codex unicus για την συγκεκριμένη σύνθεση και ευνοεί την κριτική έκδοση στο πλαίσιο μιας μεταπτυχιακής εργασίας.
- ii. Είναι ανέκδοτος ως ποιητικό και ως μουσικό κείμενο.
- iii. Δεν ανήκει στα εξηγηθέντα από τους τρεις Δασκάλους μέλη στην νέα βυζαντινή σημειογραφία.
- iv. Παρουσιάζει αξιοπρόσκετη μελωδική επεξεργασία σε σχέση με τα υπόλοιπα ομόηχα και ομοειδή μέλη της εποχής, καθώς είναι κατά μεγάλο μέρος συλλαβικός αλλά οι φράσεις κατακλείονται συνήθως με εκτενή μελίσματα. Ως αποτέλεσμα, αποτελεί πεδίο γόνιμης σύγκρισης με τα υπόλοιπα μέλη της εποχής αλλά και προσφέρει υλικό για περαιτέρω μελέτη της φύσης της μελοποιίας και της σημειογραφίας της εποχής, καθώς εν μέρει ακολουθεί τα μελοποιητικά πρότυπα και εν μέρει αποκλίνει.

Με βάση, λοιπόν, τα παραπάνω δεδομένα, η ανά χειράς εργασία έχει ως στόχο αφενός την κριτική έκδοση του εν λόγω Κανόνα, ως ποιητικό

και μουσικό κείμενο, και αφετέρου την απόπειρα της πλήρους μουσικής αποκατάστασής του στην εν χρήσει σημειογραφία.

Και οι δύο παράμετροι είναι εξέχουσας σημασίας. Είναι παραπάνω από εμφανής η παντελής απουσία κριτικών εκδόσεων στο χώρο της βυζαντινής μουσικής και γι' αυτό απολύτως η επιτακτική η ανάγκη ενασχόλησης της μουσικολογικής κοινότητας με το παραμελημένο αυτό πεδίο. Τη στιγμή που στον τομέα της δυτικής μουσικολογίας οι μουσικές κριτικές εκδόσεις αποτελούν τον βασικό κορμό των μουσικών εργασιών και εξασφαλίζουν στον ερευνητή το σταθερό εκείνο έδαφος πάνω στο οποίο μπορεί άφοβα να πατήσει, ο χώρος της βυζαντινής μουσικής παρουσιάζεται τραγικά άπραγος με αποτέλεσμα να μην υπάρχουν οι απαραίτητες προϋποθέσεις για την, διασφαλισμένη από πλευράς πηγών, μουσικολογική έρευνα. Βεβαίως και οι δυσκολίες του εγχειρήματος κριτικής έκδοσης αυτού του είδους της «παλαιάς μουσικής» είναι πολλές και οι αντιρρήσεις ακόμα περισσότερες. Πιστεύουμε όμως πως, παρόλες τις δυσκολίες, πρέπει να υπάρξει ουσιαστική στροφή στον τομέα αυτόν, ώστε να καταστούν τα απειράριθμα μουσικά κείμενα της βυζαντινής μουσικής προσιτά από εκδοτικής πλευράς στον μελετητή· κάτι τέτοιο θα έδινε μία καθοριστική ώθηση στον τομέα των βυζαντινομουσικολογικών σπουδών και θα άνοιγε έναν άπλετο ορίζοντα δεδομένων και πληροφοριών που ούτε καν μπορούμε να φανταστούμε.

Είναι χαρακτηριστικό πως, υπό τις παρούσες συνθήκες, η πρόσβαση σε πρωτότυπα μουσικά κείμενα γίνεται ουσιαστικά μόνο μέσω χφφ. των διαφόρων συλλογών. Δεν λαμβάνω εδώ υπόψιν τις εξηγήσεις των τριών Δασκάλων διότι εκεί πρόκειται ακριβώς για εξηγήσεις, δηλαδή μεταγραφές – μεταφράσεις στη νέα σημειογραφία¹. Το χφ. αυτονόητα παρουσιάζει πλείστες δυσκολίες· από την εξεύρεσή του μέχρι την ανάγνωσή του, χωρίς φυσικά να συνυπολογίζουμε την εγκυρότητά του που οπωσδήποτε τίθεται σε αμφισβήτηση από τον εκδότη, μέχρις οι διαδικασίες της recensio και examinatio² αποδείξουν το αντίθετο. Παρατηρούμε, λοιπόν, πολλές εργασίες και μελέτες να στηρίζονται σε μικρό αριθμό χφφ. (ή και σε ένα χφ.) για τα οποία ουσιαστικά δεν γνωρίζουμε τίποτα· ούτε την εγκυρότητά τους, ούτε πιστότητά τους, ούτε το αν απηχούν τοπικές ή και προσωπικές (του αντιγραφέα) μουσικές παραδόσεις και αντιλήψεις κ.λπ.· μ' ένα λόγο, βαδίζουμε σε παντελώς αστεθές έδαφος, ανύπαρκτο εκδοτικά, με μόνο γνώμονα και εγγύηση το όνομα του εκάστοτε μελετητή και την εμπειρία του, και την παράδοση κάποιων κωδ./χφφ. που θεωρούνται κοινώς αποδεκτά ή που είναι τα μοναδικά για μια χρονική περίοδο ή για μια ομάδα μελών.

Από εκδοτικής, λοιπόν, πλευράς, στόχος μας είναι η πρώτη μουσική κριτική έκδοση βυζαντινού μέλους, έστω και από codex unicus, συνθήκη που ουσιαστικά περιορίζει την αποστολή του εκδότη στην όσο πιο πιστή και ακριβή ανάγνωση του ενός και μοναδικού χφ., με απώτερη όμως από-

¹ Ούτε εκεί βεβαίως υπάρχει οποιαδήποτε κριτική εκδοτική προσπάθεια παρόλο που εκεί δεν εμφανίζονται καν οι μεθοδολογικές δυσκολίες που ισχύουν για παλαιότερες εποχές και μορφές της μουσικής.

² recensio = κριτική θεώρηση των πηγών· examinatio = εξέταση των ποικίλων γραφών.

βλεψη την ώθηση για μια ουσιαστική στροφή του ερευνητικού ενδιαφέροντος στο καίριος σημασίας ζητούμενο των κριτικών εκδόσεων.

Απ' την άλλη, η ιδιάζουσα μελοποιητική επεξεργασία του παρόντος Κανόνα, όπως περιγράφηκε συνοπτικά πιο πάνω και όπως θα αναλυθεί διεξοδικά παρακάτω, μας προσφέρει μια ακόμα πολύ εμφατική ένδειξη, αν όχι απόδειξη, πως στα παλαιά μέλη της εκκλησιαστικής μας μουσικής (ΠΒ και ΜΒ περιόδου) η χρονική διάρκεια μουσικού χαρακτήρα ή μελωδήματος (σύνθετου τόνου) και συλλαβής έχουν κατά κανόνα αναλογία 1:1 ή 2:1. Η θέση περί της σύντομης εξήγησης των ΠΒ και ΜΒ μελών διατυπώθηκε ολοκληρωμένα από τον Ι. Αρβανίτη³, τα πορίσματα της έρευνας του οποίου ακολουθήθηκαν και στην παρούσα εργασία. Είναι σαφές ότι και από τα αποτελέσματα της δικής μας έρευνας συνάγεται σαφώς ότι το μέλος που εκδίδεται εδώ δεν μπορεί παρά να ψαλλόταν σύντομα, κάτι που αποτελεί, όπως θα δούμε, σαφή οδηγό για την μελωδική και ρυθμική αποκατάσταση όλων των ομοειδών μελών.

3. Μεθοδολογία και διάταξη της ύλης

Η μεθοδολογία που ακολουθήσαμε για την κριτική έκδοση του ποιητικού και του μουσικού κειμένου και για τη σύνταξη του κριτικού υπομνήματος ακολουθεί τις αρχές του κλάδου της Κριτικής του Κειμένου, όπως μας παραδίδεται από την Κλασική Φιλολογία. Βεβαίως, η Κριτική του Μουσικού Κειμένου είναι ιδιαίτερος κλάδος με πολλές διαφορετικές παραμέτρους· σε αυτό το σημείο, λόγω παντελούς έλλειψης βιβλιογραφίας και προτύπων κριτικών εκδόσεων για την βυζαντινή μουσική, στηριχθήκαμε κυρίως στις εκδοτικές αρχές όπως κωδικοποιούνται από τον James Grier στο *The critical editing of music*, Cambridge University Press 1996 και στην αναγωγή σε Urtext εκδόσεις δυτικής μουσικής⁴.

Η μεταγραφή στη νέα βυζαντινή σημειογραφία, ακολουθεί τη ρυθμική ερμηνεία της ΜΒ σημειογραφίας του Ι. Αρβανίτη. Προτιμήσαμε την ολοκληρωμένη μελωδική και ρυθμική αποκατάσταση αντί μόνο της μελωδικής, για να μπορέσουμε να φτάσουμε όσο πιο κοντά στο άκουσμα που πιθανόν είχε ο συγκεκριμένος Κανόνας, απ' τη στιγμή που το ίδιο το μουσικό κείμενο μας δίνει αυτό το δικαίωμα, όπως θα δούμε παρακάτω. Επιλέξαμε, επίσης, το χωρισμό των μέτρων με διαστολές, ώστε αφενός να διευκολυνθεί η μελέτη και εκτέλεση των μελών και αφετέρου να αναδειχθεί η σαφής επικράτηση του δισήμου-τετρασήμου στο καθαρά συλλαβικό μέρος που ακολουθεί, κατά το μάλλον ή ήττον, τα παραδεδομένα πρότυπα της εποχής, σε αντίθεση με τη μεγαλύτερη μελωδική και ρυθμική ελευθερία των μελισμάτων που αποτελούν κατά πάσα πιθανότητα έμπνευση του μελοποιού με μεγαλύτερη ελευθερία.

Στην μεταγραφή σε πεντάγραμμο ακολουθήσαμε τις ίδιες αρχές· σημάναμε με κεραία (tick) αντί κανονικής διαστολής (barline) τα μέτρα, εφόσον κάτι τέτοιο ανταποκρίνεται περισσότερο στη λογική της παλαιάς

³ Αρβανίτης, *Ρυθμός*.

⁴ Ενδεικτικά η σειρά κριτικών εκδόσεων (urtext editions) του εκδοτικού οίκου G. Henle Verlag.

μουσικής, όπου τα μέτρα ακολουθούν κατά βάση τον ποιητικό ρυθμό ή τον ρυθμικό τονισμό της μουσικής φράσης και δεν σημαίνουν απαραίτητα το ισχυρό και το ασθενές.

Η τεχνική φύσεως δυσκολίες που συναντήσαμε στην ηλεκτρονική στοιχειοθεσία μάς οδήγησαν στην έκδοση του πρωτοτύπου κειμένου σε χειρόγραφη μορφή και στην παράθεση του κριτικού υπομνήματος και των μεταγραφών μετά το μείζον κείμενο και όχι σε παραλληλία με αυτό, όπως ήταν ο αρχικός μας στόχος.

Ως εκ τούτων, η ύλη διατάσσεται ως εξής:

- i. Υμνογραφικό κείμενο (με ενσωματωμένο το κριτικό υπόμνημα)
- ii. Μείζον μουσικό κείμενο
- iii. Κριτικό υπόμνημα μουσικού κειμένου
- iv. Μεταγραφή του μουσικού κειμένου σε νέα βυζαντινή σημειογραφία
- v. Μεταγραφή του μουσικού κειμένου σε ευρωπαϊκή σημειογραφία
- vi. Συγκριτική παράθεση του MB μέλους των Ειρμών από τον κώδ. Ε.γ.Π και σύντομη εξήγηση
- vii. Συμπεράσματα

4. Ιστορικό – λειτουργικό πλαίσιο

Ο εν λόγω «Κανών φαλλόμενος εις τὸν ἄγιον τοῦ Χ(ριστο)ῦ μεγ(α)λλ(ο)μ(ά)ρ(τυρα) Δημήτριον τὸν μυροβλήτην» αποτελεί σύνθεση υμνογραφική και μουσική εντασσόμενη μέσα στο ευρύτερο ιστορικό και λειτουργικό πλαίσιο της Θεσσαλονίκης του 14^{ου} – 15^{ου} αἰ⁵. Είναι γνωστό ότι την εποχή εκείνη η Θεσσαλονίκη γνωρίζει μία έντονη λειτουργική άνθηση, η οποία κορυφώνεται με την ανάρρηση στον αρχιεπισκοπικό θρόνο (1410) του αγίου Συμεών (†1429). Ο άγιος Συμεών Αρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης αποτελεί μια εξέχουσα φυσιογνωμία στον χώρο της θεολογίας, με ιδιαίτερη έμφαση στον τομέα της λειτουργικής, ούτως ώστε να θεωρείται ο πρώτος λειτουργιολόγος. Στο πλαίσιο αυτό, αναπτύσσονται και οι μεγάλοι εορτασμοί προς τιμήν του πολιούχου της πόλεως αγίου Δημητρίου, οι οποίοι παίρνουν επί Συμεών μεγάλες διαστάσεις με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί γύρω από την κυριώνυμο ημέρα της εορτής του αγίου μία ολόκληρη υμνογραφική και λειτουργική ενότητα στο πρότυπο της Μεγάλης Εβδομάδος, με «Πάσχα» την 26^η Οκτωβρίου⁶.

Στο ίδιον εορτάσιμο, πανηγυρικό αλλά και ικετευτικό χαρακτήρα εντάσσεται και ο υπό έκδοση Κανόνας. Κύριο χαρακτηριστικό του είναι ότι εστιάζει σαφώς στην ιδιότητα του αγίου Δημητρίου ως πολιούχου της Θεσσαλονίκης. Τα αιτήματα του υμνωδού αφορούν κατά μείζονα λόγο τη σωτηρία της πόλης από τους αλλόφυλους εχθρούς (αντιθέτως ανιχνεύονται ελάχιστα σημεία με γεγονότα από το βίο του αγίου, κυρίως από το μαρτύριό του), κάτι απολύτως αναμενόμενο αν αναλογιστούμε ότι στην εποχή που βρισκόμαστε η Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία συρρικνώνεται ραγδαία, βάλ-

⁵ Βλ. παρακάτω: χρονολόγηση του κώδ.

⁶ Αναλυτικά στο: Φουντούλης Μ. *Εβδομάδα*.

λεται πανταχόθεν από εχθρούς (λατίνους και οθωμανούς) χωρίς την παραμικρή δυνατότητα αντιμετώπισης των καταστάσεων. Η Θεσσαλονίκη πωλείται αρχικά από τον Ρωμαίο διοικητή της στους Βενετούς το 1423 και κατακτάται οριστικά από Τούρκους το 1430.

Επιπροσθέτως, η ίδια η μελωδική ανάπτυξη των Ειρμών και των τροπαρίων προϋποθέτουν και υποδεικνύουν μία πανηγυρική ψαλμώδηση που αναμφίβολα εντάσσεται στους εορτασμούς της πόλεως προς τιμήν του αγίου.

5. Το χειρόγραφο

Ο Κανόνας παραδίδεται από τον κώδ. 2062 της ΕΒΕ⁷ που προέρχεται από το Γυμνάσιο Θεσσαλονίκης. Πρόκειται για σύμμεικτο μουσικό κώδικα, χαρτώο, με διαστάσεις 22x14,5, που περιλαμβάνει 391 φφ. Η χρονολόγησή του από τα υδατόσημα τοποθετείται το διάστημα 1394-1404. Η γραφή του είναι η συνήθης στρογγύλη γραφή (round notation) των μουσικών κωδίκων. Εκτός του Κανόνα, ο κώδ. περιλαμβάνει τις ακολουθίες του έσπερινού και του όρθρου κατά το ασματικό (ενοριακό) τυπικό, ακολουθία της Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού, διάφορα μέλη της παπαδικής («Κατανυκτικά κατ' ἤχον», «Στίχοι καλοφωνικοί ἀπὸ τὸν μέγαν έσπερινόν», «Στίχοι καλοφωνικοί ἀπὸ τὸν πολυέλεον», «Κρατήματα κατ' ἤχον») και άλλους 3 Κανόνες προς τον Αγ. Δημήτριο, ένας εκ των οποίων αναφέρεται ως «ποίημα Κωνσταντίνου Πορφυρογεννήτου, μελισθεὶς παρὰ τοῦ πρωτοφάλτου Θεσσαλονίκης κυροῦ Μανουήλ τοῦ Πλαγίτου.

Ο Κανόνας παραδίδεται στα φφ. 97^r-104^v. Παραδίδεται, όπως είπαμε, μόνο από στον συγκεκριμένο κώδ. και δεν περιλαμβάνεται ούτε ως ποιητικό κείμενο στα εν χρήσει έντυπα Μηναία ούτε ως μουσικό κείμενο στις εξηγήσεις των τριών Δασκάλων. Αυτό συμβαίνει λόγω της συγκεκριμένης τοπικής ταυτότητάς του· άλλωστε κανένα από τα μέλη που συνετέθησαν αυτήν την περίοδο στη Θεσσαλονίκη δεν συμπεριελήφθησαν στα έντυπα Μηναία⁸.

Γενικά ο κώδ. χαρακτηρίζεται από διχρωμία: μαύρη μελάνη στο ποιητικό και το μείζον μουσικό κείμενο και κόκκινη μελάνη στα καλλιτεχνικά αρχιγράμματα των τροπαρίων, τις μουσικές μαρτυρίες, τα απηχήματα και τις μελωδικές παραλλαγές που είναι σημειωμένες πάνω απ' το μείζον κείμενο.

Επίσης, έχουμε συμπληρώσεις παραλειφθεισών φράσεων στην ώρα των φφ. 97^v και 101^r, κάτι που μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως ο Κανόνας αντιγράφεται εδώ από άλλο χφ.: ιδίως στην περίπτωση του 101^r είναι σαφές πως έχει παραλειφθεί ουσιαστικά μία αράδα· άρα είτε ο γραφέας είναι ο ίδιος ο υμνογράφος που αντιγράφει από το πρόχειρό του, είτε, το πιθανότερο, ο γραφέας αντιγράφει από προγενέστερο χαμένο ή λανθάνον χφ. Σε κάθε περίπτωση, επειδή όλος ο κώδ. είναι από την ίδια χείρα και

⁷ Αναλυτική περιγραφή στο: Πολίτης, *Κατάλογος*, 101-103.

⁸ Ο τοπικός χαρακτήρας των εορτασμών αναδείχθηκε στη συνέχεια σε «οικουμενικό», όπως άλλωστε εμφατικά μάς δείχνει η αλλαγή στο ίδιο το απολυτίκιο του αγίου: το «σε υπέρμαχον Θεσσαλονίκη» έγινε στα μεταγενέστερα Μηναία «σε υπέρμαχον ή οικουμένη».

περιλαμβάνει όπως είδαμε ποικιλία ακολουθιών και μελών και μάλιστα διαφορετικών εποχών, το πιθανότερο είναι ότι ο γραφέας δεν ταυτίζεται με τον δημιουργό του Κανόνα.

Το 2^ο και το 3^ο τροπάριο όλων των Ωδών όπως και οι Ειρμοί της γ' και δ' Ωδής παραδίδονται μόνο ως ποιητικό κείμενο (χωρίς μουσικούς χαρακτήρες), υπό την έννοια ότι το μέλος θεωρείται γνωστό· στην περίπτωση των τροπαρίων επειδή έχει προηγηθεί ο μουσικός Ειρμός και στην περίπτωση των δύο Ειρμών επειδή ίσως υπονοείται η ψαλμώδηση του συνήθους μέλους για τις αντίστοιχες Ωδές. Βεβαίως, επειδή παρατηρείται μεγάλη μελισματική επεξεργασία αλλά και σημαντικές παραλλαγές εντός των τροπαρίων κάθε Ωδής, ίσως τα 2 μεσαία τροπάρια κάθε Ωδής να ψάλλονταν σύντομα, σύμφωνα με το σύνηθες μέλος. Άλλωστε η μελισματική ψαλμώδηση ολόκληρου του Κανόνα θα είχε ως αποτέλεσμα την πολύ αυξημένη χρονική επέκταση της ακολουθίας.

Για την διεξοδικότερη μελέτη του υλικού θα περιγράψουμε ξεχωριστά το ποιητικό και το μουσικό κείμενο.

6. Το ποιητικό κείμενο

6.1. Δομή του Κανόνα – θεματολογία – έκφραση

Ο Κανόνας γενικά ως υμνογραφικό είδος είναι γνωστό ότι καταρτίζεται σε ένα σύστημα 9 Ωδών που αντιστοιχούν στις 9 βιβλικές Ωδές. Στην πραγματικότητα, βεβαίως, η β' Ωδή, λόγω του πένθιμου χαρακτήρα της, ψάλλεται μόνο κατά τη Μεγάλη Τεσσαρακοστή ενώ παραλείπεται καθ' όλες τις άλλες περιόδους. Έτσι έχουμε κι εδώ, ως συνήθως, έναν «πλήρη» Κανόνα με 8 Ωδές.

Κάθε Ωδή περιλαμβάνει

- Ειρμό: οι Ειρμοί έχουν τη συνήθη θεματολογία για κάθε Ωδή και τα ποιητικά «κλισέ» του είδους
- δύο τροπάρια με θεματολογία τον Αγ. Δημήτριο⁹
- τροπάριο Τριαδικό
- τροπάριο Θεοτοκίο

Στα Τριαδικά αναπτύσσεται το τριαδικό δόγμα με την συνήθη εστίαση στην ενότητα της Τριάδος και την τριαδικότητα της μονάδος· τα Θεοτοκία, ακολουθώντας κι αυτά τη συνήθη θεματολογία του είδους, περιγράφουν το δόγμα της ενανθρωπήσεως του Λόγου και την «απορία» με την οποία στέκεται ο άνθρωπος απέναντι σ' αυτό το μυστήριο.

Γενικώς, μπορούμε να διατυπώσουμε την άποψη ότι από ποιητικής, λογοτεχνικής και θεολογικής πλευράς ο Κανόνας δεν παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφού αναμασά τα ίδια επαναλαμβανόμενα μοτίβα, με μία, μάλιστα, διάθεση μεγαλοστομίας, η οποία όμως καθόλου δεν δικαιώνεται ούτε από την εκφραστική του δύναμη, ούτε από την αισθητική του ούτε από το γλωσσικό του επίπεδο. Οι προσπάθειες δε να χρησιμο-

⁹ βλ. και παραπάνω: 4. Ιστορικό – λειτουργικό πλαίσιο

ποιηθούν κάποιες εξεζητημένες λέξεις προκειμένου να δοθεί η αίσθηση της μεγαλοπρέπειας (;) της εορτής δεν δικαιώνονται αισθητικά διότι η χρήση τους είναι εμφανές ότι είναι εσκεμμένη, ενώ δεν λείπουν και οι βαρβαρισμοί (π.χ. Ωδή δ', Τριαδικόν «άνθομολογῶ [sic] σε»· το ορθόν: άνθομολογοῦμαι = ευχαριστώ τον Θεό (αποθετικό ρήμα)). Αυτό ίσως συνετέλεσε ακόμα περισσότερο στο να μην γίνει ο Κανόνας ευρύτερα γνωστός και να μην συμπεριληφθεί ούτε στις νεότερες εκδόσεις με υμνογραφικά κείμενα του αγίου Δημητρίου, ούτε ως αναφορά¹⁰.

6.2. Γραφή – στίξη

Η γραφή είναι, όπως προαναφέραμε, η συνήθης μικρογράμματα στρογγύλη των μουσικών κωδίκων, με τα συνήθη *nomina sacra*, συντομογραφίες και συμπλέγματα. Είναι, βεβαίως, ευνόητο πως στα μουσικά τονισμένα τροπάρια τα συμπλέγματα κατά βάση εκλείπουν χωρίς όμως να αποφεύγονται εντελώς.

Τα τροπάρια που παραδίδονται μόνο ως ποιητικό κείμενο είναι γραμμένα με τον συνήθη τρόπο των ποιητικών υμνογραφικών κειμένων της εποχής με ποιητική μέση στίξη ανά κώλα¹¹. Όμως, ακόμα και στα τροπάρια που παρατίθενται μόνο ως ποιητικό κείμενο, υπάρχει μέριμνα για τη σωστή ψαλμώδηση σε σχέση με το μέλος του Ειρμού (και αντίθετα, όπως θα δούμε) Πιο συγκεκριμένα:

Ο γραφέας θέτει μέση στιγμή στο τέλος των κώλων και ενίοτε κόμμα στη μέση του κώλου,

- είτε στο ίδιο σημείο κάθε τροπαρίου της ίδιας Ωδής, όταν το κώλον είναι μεγάλο και χρειάζεται διχοτόμηση προκειμένου να ειπωθεί (ψαλεί) σωστά
- είτε σε διαφορετικό σημείο σε κάθε τροπάριο μέσα στην ίδια Ωδή, για να δηλώσει πώς πρέπει να γίνει η εκφορά του στίχου βάσει νοήματος (στη μουσική εκτέλεση μπορεί το κόμμα να ταυτιστεί με αναπνοή, ενώ η μέση στιγμή με τη μουσική μαρτυρία, όταν η τελευταία δεν πραγματώνεται)

π.χ.

Ώδή α'. Ὁ Εἰρμός. [μουσικό κείμενο]

«Ἐν βυθῷ κατέστρωσέ ποτε, τὴν φαραωνίτιδα πανστρατιάν, ἡ ὑπέροπλος δύναμις· [...]»

α' τροπάριο. [μόνο ποιητικό κείμενο]

Ἀθλητῶν τὸν μέγαν ἀθλητὴν· σὲ ἐπικαλούμεθα· ἱκετικῶς βοῶντες ἀκατάπαυστα· [...]

¹⁰ Ενδεικτικά: Φουντούλης, Μ. *Εβδομάδα και Ευστρατιάδου, Ο άγιος Δημήτριος*.

¹¹ Το βασικό σημείο στίξης είναι η μέση στιγμή που αντικαταστάθηκε στις έντυπες λειτουργικές εκδόσεις με το κόμμα.

Παρατηρούμε δηλαδή ότι, σύμφωνα με το μέτρο του Ειρμού, το δεύτερο κώλον του τροπαρίου θα έπρεπε να τελειώνει στο «ίκετικῶς» και εκεί να έχουμε τη μέση στιγμή· αντιθέτως, ο γραφέας χωρίζει κατά το νόημα. Αυτό, βεβαίως, δεν επηρεάζει το μέλος του τροπαρίου, διότι οι δύο φράσεις ενώνονται μελωδικά· ίσως μόνο την αναπνοή, που θα είναι το διακριτικό του χωρισμού των φράσεων – προτάσεων¹².

Κατ' επέκταση, στα τροπάρια που παραδίδονται σε μουσικό κείμενο έχουμε

- μέση στιγμή στο τέλος των κώλων που συνήθως συμπίπτει με τις καταλήξεις των μουσικών φράσεων
- κόμμα
 - είτε στο τέλος των κώλων αντί για μέση στιγμή,
 - είτε σε άλλα σημεία χωρίς μετρική σημασία, μάλλον για να υπονοηθεί νοηματικός χωρισμός και συνακόλουθα αναπνοή στη μουσική εκτέλεση

7. Το μουσικό κείμενο

7.1. Ήχος – κλίμακα – διαστήματα

Ο Ήχος στον οποίο είναι συνθεμένος ο Κανόνας είναι ο β'. Αναφερόμαστε στον β' διατονικό ο οποίος έχει, σύμφωνα με το σύστημα παραγωγής των ήχων, ως βάση τον Νεανές (Ζω'/si) ενώ ο πλάγιός του (πλ. β') βρίσκεται στον Νεχέανες, μία 5^η καθαρή χαμηλότερα (Βου/Mi). Ο ήχος κινείται κατά «διφωνίαν» (με δεσπίζοντες φθόγγους αυτούς που απαντούν στα διαδοχικά διαστήματα 3^{ης} από τη βάση του), πολλές φορές όμως και κατά «τριφωνίαν» στον Νενανώ (με δεσπίζοντα φθόγγο την 4^η καθαρή από τη βάση του ή/και από τη βάση του πλάγιου).

Ο ήχος, όπως προείπαμε, είναι διατονικός και όχι χρωματικός. Αυτό, εκτός της γνώσης μας για την διαστηματική φύση του β' ήχου την εποχή εκείνη, φαίνεται ολοκάθαρα κι από την μελωδική συμπεριφορά του συγκεκριμένου Κανόνα. Μάλιστα, επιχειρήσαμε να εξηγήσουμε το μέλος και χρωματικά αλλά κάτι τέτοιο στάθηκε μουσικά αδύνατον, λόγω της φύσης των μελωδικών γραμμών. Άρα πρέπει να θεωρήσουμε ότι έχουμε έναν ήχο ο οποίος προσομοιάζει στον λέγετο, αλλά δομείται πάνω σε τόνους και ημιτόνια¹³. Αυτό προκύπτει από την συνεχή κίνησή του προς την τριφωνία του (Νενανώ)· αν δηλαδή το διάστημα Βου-Γα (Mi-Fa) ήταν, όπως προφέρεται σήμερα, μεγαλύτερο του ημιτονίου, τότε δεν θα είχαμε 4^η καθαρή στο διάστημα Βου-Κε (Mi-la), ούτως ώστε να μην σχηματίζεται καθαρό τετράχορδο. Κάτι τέτοιο θα καθιστούσε την φαλμώδηση του εν λόγω μέλους κυριολεκτικά αδύνατη.

7.2. Φωνητική έκταση – βάσεις

¹² Εννοείται «οίκοθεν» ότι το μέλος Ειρμών (και τροπαρίων) ουδεμία σχέση έχει με το νυν φαλλόμενο.

¹³ βλ. και Αρβανίτης, *Ρυθμός*, § 4.15. Ήχοι και διαστήματα στα στιχηρά και τους ειρμούς.

Η φωνητική έκταση εντός της οποίας κινούνται τα τροπάρια είναι αρκετά μεγάλη. Οι τελικές καταλήξεις γίνονται σχεδόν πάντα στον Νενανώ από τη βάση του κυρίου (Bou'/mi), ενώ επίσης κινείται και στον πλάγιο συστηματικά· εκμεταλλεύεται δηλαδή φωνητική περιοχή περίπου μιάμισης οκτάβας, αν συνυπολογιστούν και οι περιστασιακές υπερβάσεις των προαναφερθέντων φθόγγων επί το οξύ και επί το βαρύ.

Ως εκ τούτου, πρέπει να θεωρήσουμε ότι η σύνθεση πρέπει να ψαλεί στη «φυσική» της βάση (Zw'/si), ενώ έχει αυξημένες φωνητικές απαιτήσεις εν σχέσει με τα συνήθη ειρμολογικά μέλη της εποχής.

7.3. Απηχήματα – Μαρτυρίες

Μέσα στη ροή του μέλους εμφανίζονται συχνότατα μαρτυρίες ή και ολόκληρα απηχήματα γραμμένα με κόκκινη μελάνη. Αυτά διαπιστώνουμε ότι έχουν ποικίλες χρήσεις:

- **δείχνουν απλώς το φθόγγο** στον οποίο έχει καταλήξει η προηγούμενη μουσική φράση.
- **πρέπει υποχρεωτικά να ψαλούν** για να καταλήξουμε στο φθόγγο απ' όπου ξεκινά η επόμενη φράση· είναι δηλαδή απαραίτητη η ψαλμώδισή τους, αλλιώς το μέλος δεν μπορεί να συνεχιστεί σωστά.
- **δεν ακολουθούν κατ' ανάγκην την παραλλαγή** (=μετροφωνία) για να καταλήξουν στον κύριο ή στον πλάγιο: πολλές φορές έχουμε ανάβαση (καταλήγουμε σε κύριο) και η μαρτυρία δείχνει πλάγιο για να προετοιμάσει τον εκτελεστή για την αλλαγή της φωνητικής περιοχής (registro), επειδή η μελωδία μετά θα ανέβει (κυρίως συμβαίνει πριν την τελευταία, στερεότυπη, θα λέγαμε, φράση των τροπαρίων, όπου ο Νεανές (Zw'/si) μαρτυρείται ως πλάγιος διότι η μελωδία θα καταλήξει στον Νενανώ (Bou'/mi).

Δεν υπάρχει συνέπεια στο πότε γράφονται απλές μαρτυρίες και πότε όλο το απήχημα. Τα απηχήματα που πρέπει υποχρεωτικά να ψαλούν γράφονται τις περισσότερες φορές ολόκληρα. Υπάρχουν, όμως, εξαιρέσεις σ' αυτό, όπως και, ανίστροφα, περιπτώσεις που το απήχημα δεν χρειάζεται, αφού η επόμενη φράση ξεκινά απ' τον φθόγγο που κατέληξε η προηγούμενη, αλλά παρ' όλα αυτά γράφεται ολόκληρο (η περίπτωση αυτή κυρίως στο Νενανώ).

7.4. Μελωδική δομή – Αντιστοιχία τροπαρίων με Ειρμούς

Το μεγαλύτερο μέρος των τροπαρίων κινούνται στην περιοχή μεταξύ κυρίου και πλαγίου με αρκετές εσωτερικές καταλήξεις στο Νενανώ του μέσου διαπασών (Ke/la). Λίγο πριν το τέλος όμως των τροπαρίων, το μέλος ανεβαίνει, προκειμένου να καταλήξει στον Νενανώ του οξέως διαπασών (Bou'/mi) με μία στερεότυπη μελωδική φράση.

Υπάρχουν επίσης και τροπάρια στα οποία παρατηρείται και χρήση των χαμηλών φθόγγων· αυτό οφείλεται

- είτε στο ότι αυτές οι φράσεις είναι οι συνήθειες του τυχόντος ειρμού, άρα ακολουθείται η παραδεδομένη δομή που μπορεί να κινείται αρκετά στον πλάγιο και με χαμηλότερα στιγμιαία περάσματα
- είτε ακόμα και σε αντίθεση με το γνωστό μέλος, κάτι που μάλλον σχετίζεται με την ανάδειξη του νοήματος, π.χ.: 'Ωδή ε'. 'Ο Είρμός: «'Οτι νύξ τῶν παθῶν»: το παλαιό μέλος ξεκινά απ' τον κύριο (Zw/si) και εδώ απ' τον πλάγιο (Bou/Mi), ίσως ακριβώς λόγω του νοηματικού περιεχομένου «'Οτι νύξ τῶν παθῶν περὶ ἐμὲ τὸν δαίμονα» κ.λπ. Στη συγκεκριμένη, βέβαια, περίπτωση της ε' Ωδής μπορούμε να υποθέσουμε ότι το μέλος ξεκινά κανονικά από τον κύριο και στο πρώτο απήχημα Νενανώ, παρόλο που εισάγεται με ίσον, να εννοήσουμε τρίφωνη κατάβαση, που θα μας οδηγήσει πάλι στον Κε. Επειδή όμως πουθενά αλλού στον Κανόνα δεν παρατηρείται τέτοια ανωμαλία με τους φθόγγους των απηχημάτων κι επειδή όλα τα απηχήματα είναι όπως είπαμε καίρια στην εύρεση του σωστού φθόγγου και μια τέτοια απόκλιση θα δημιουργούσε μεγάλη δυσκολία στον ψάλλοντα προκρίναμε την πρώτη λύση¹⁴.

Ως προς την ομοιότητα τη μελωδίας των τροπαρίων με τους αντίστοιχους Ειρμούς, έχουμε να παρατηρήσουμε ότι η βασική δομή και ο μελωδικός σκελετός είναι ίδια. Επίσης, έχουμε εσωτερικές καταλήξεις κατά μείζονα λόγο ίδιες (με κάποιες μικρές εξαιρέσεις) και τελικές ίδιες. Παρ' όλα αυτά, υπάρχει μεγάλη ποικιλομορφία στις ενδιάμεσες μελωδικές κινήσεις και τα μελίσματα. Παρατηρούμε, επίσης, περιπτώσεις που τα τροπάρια ακολουθούν αρκετά διαφορετικό μελωδικό δρόμο σε σχέση με τους Ειρμούς τους· κι εδώ μπορούμε να ανιχνεύσουμε την επιθυμία να τονιστεί μελωδικά το νόημα. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις κατά τις οποίες η μελωδική αλλαγή γίνεται για να εξυπηρετήσει τη διαφορετική κατανομή συλλαβών ή/και τονισμών του τροπαρίου σε σχέση με τον Ειρμό, όπως ακριβώς γίνεται και σήμερα. Ήδη στο παρατεθέν παράδειγμα (6.2. Γραφή – στίξη) είναι σαφές ότι και στη σημερινή πράξη προσφέρονται δύο μελωδικές φράσεις ώστε να θεραπευθεί η ανομοιοότητα κατανομής των λέξεων ανά νοηματικά κώλα. Παρόμοια “τεχνικά” μέσα με εναλλαγές μουσικών φράσεων που ενίοτε επαναλαμβάνονται κιόλας στα αντίστοιχα σημεία, συναντάμε και στο μέλος του Κανόνα.

7.5. Εναλλακτικές μελωδίες – παραλλαγές

Στο πλαίσιο του μείζονος κειμένου (συνήθως από πάνω) σημειώνονται με κόκκινη μελάνη

- i. εναλλακτικές μελωδίες
- ii. παραλλαγές της βασικής μελωδίας

¹⁴ Βλ. και Κριτικό υπόμνημα

Οι **εναλλακτικές μελωδίες** αποτελούν διαφορετικές μουσικές φράσεις, οι οποίες βεβαίως καταλήγουν στον ίδιο φθόγγο με τη φράση του μείζονος κειμένου.

Οι **παραλλαγές της βασικής μελωδίας** απ' την άλλη θα μπορούσαν να διακριθούν σε δυο επίπεδα:

- απλές παραλλαγές που δηλώνουν ένα στολίδι – ποίκιλμα στη μελωδία ή μια διαφορετική σημειογραφική απεικόνιση που υπονοεί κι εδώ ένα στολίδι
- παραλλαγές σε ολόκληρη τη μουσική φράση. Ο σκοπός των τελευταίων μπορεί να είναι ανάλογα με την περίπτωση:
 - Εμπλουτισμός της μελωδίας
 - Τελική κατάληξη σε διαφορετικό φθόγγο (απαντά μόνο στον Ειρμό και το τριαδικό της Ωδής ζ', όπου η τελική κατάληξη στο μείζον κείμενο γίνεται “κανονικά” στον άνω Νενανώ (Βου'/mi), ενώ η παραλλαγή οδηγεί στην τελική κατάληξη στον Νεανές (Ζω'/si)).
 - Σχέση αμοιβαίας υποκατάστασης με φράσεις μείζονος κειμένου αφού: κάποιες παραλλαγές είναι πολύ μεγαλύτερα μελίσματα και σε άλλο τροπάριο της ίδιας Ωδής τίθενται στον μείζον κείμενο χωρίς την άλλη φράση απαραίτητα ως παραλλαγή (η περίπτωση αυτή εφαρμόζεται απόλυτα και στην Ωδή ζ', στην οποία το Θεοτοκίο έχει κατάληξη μόνο στον άνω Νενανώ (Βου'/mi), χωρίς να σημαίνει ότι δεν θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί η παραλλαγή των άλλων τροπαρίων στην καταληκτική φράση).

7.6. Μουσική σημειογραφία

Η σημειογραφία του κανόνα είναι η σημειογραφία του Ειρμολογίου και της Παπαδικής (χρησιμοποιούνται μελωδήματα, θέσεις και σημάδια και της Παπαδικής, μη υπάρχοντα ή σπάνια και ασυνήθη στο Ειρμολόγιο). Επίσης, έχουμε πολλά κόκκινα σημάδια που δείχνουν, όπως αναφέραμε προηγουμένως, μελωδικά στολίδια, κάτι που αποδεικνύεται από τις διαφορετικές γραφές ίδιων (=πανομοιότυπων) θέσεων σε τροπάρια της ίδιας Ωδής. Μεμονωμένα σημάδια (τρομικόν, παρακλητική κ.λπ.) γραμμένα με κόκκινη μελάνη απαντούν εξίσου και με μαύρη, ακόμα και σε ίδιες μελωδικές θέσεις. Δεν υπάρχει, λοιπόν, διαφορά μεταξύ κόκκινων και μαύρων σημαδιών, ούτε τα κόκκινα σημάδια υπονοούν αργές θέσεις· η απόλυτη εναλλαξιμότητα του χρώματός τους αδιακρίτως αποκλείει αυτήν την υπόθεση. Είναι, επίσης, πιθανό όλα τα κόκκινα σημάδια, συμπεριλαμβανομένων των απηχημάτων/μαρτυριών, να προστέθηκαν μετά τη γραφή όλου του μέλους με μαύρη μελάνη. Σ' αυτό συνηγορεί

- ότι, όπως προείπαμε, πολλά σημάδια που συνήθως γράφονται κόκκινο, απαντούν κατά τόπους με μαύρο, κάτι που μπορεί να οφείλεται στην κεκτημένη ταχύτητα του γραφέα,
- ότι αρκετές μαρτυρίες/απηχήματα, αρκτικές/ά και εντός των μελών, είναι πολύ στενά γραμμένα ενώ κάποια άλλα καταλαμβάνουν και μέρος του περιθωρίου· φαίνεται, λοιπόν, ότι ο γραφέας άφηνε χώρο για να προσθέσει εκ των υστέρων όλα τα κόκκινα σημάδια και μαρ-

τυρίες/απηχήματα και ενίοτε ο χώρος δεν του ήταν αρκετός. Επίσης, φαίνεται ότι παρέλειψε εκ παραδρομής κάποιες μαρτυρίες/απηχήματα τα οποία προστέθηκαν εκ των υστέρων, ίσως από άλλη χείρα,

- ότι οι μελωδικές παραλλαγές που γράφονται κι αυτές με κόκκινο πολλές φορές, επειδή αναπτύσσουν περισσότερο τη φράση απ' ό,τι στο μείζον κείμενο, δεν αντιστοιχούν με τις συλλαβές του κειμένου κι ακόμη γράφονται στην πραγματικότητα όπου υπάρχει ελεύθερος χώρος: πάνω, κάτω ή ακόμα κι ανάμεσα στο μείζον κείμενο.

Παρατηρούμε, ακόμα, αρκετά γοργά, πράγμα που υποδηλώνει κι αυτό, κατά τη γνώμη μας, τη βούληση του γραφέα να επιστήσει την προσοχή του φάλλοντος στη συλλαβική ερμηνεία. Αυτό γίνεται ακόμα πιο εμφανές από το γεγονός ότι τα γοργά τίθενται κυρίως στις μελισματικές αναπτύξεις των συλλαβών και όχι στα καθαυτό συλλαβικά σημεία: ουσιαστικά, δηλαδή, πρόκειται για υπενθύμιση ότι, παρόλη τη μελισματική ανάπτυξη, εξακολουθεί να ερμηνεύεται κάθε σημάδι (ή μελωδήμα) σε αντιστοιχία με μία συλλαβή.

Τέλος, παρουσιάζεται μία οριζόντια ανάπτυξη (“άνοιγμα”) της σημειογραφίας στον άξονα κάθε αράδας, όσον αφορά κυρίως τα μελωδήματα. Ως εκ τούτου, πολλά μελωδήματα (συμπλέγματα χαρακτήρων) που μπορεί να αντιστοιχούν σε μία συλλαβή με έναν ή δύο χρόνους γράφονται πλέον πιο απλωμένα στο χώρο του χφ. και ως εκ τούτου επαναλαμβάνεται και η γραφή της συλλαβής. Το φαινόμενο, άλλωστε, αυτό παρατηρείται την εποχή εκείνη σε αρκετή έκταση στη χειρόγραφη παράδοση και προέρχεται από την ανάγκη για μεγαλύτερη σαφήνεια στη γραφή, αν και αμβλύνει την άμεση οπτική επαφή με τα μελωδήματα λόγω της διαστολής τής απεικόνισής τους.

Εντούτοις, παρατηρούμε σε κάποιες περιπτώσεις και το αντίθετο φαινόμενο, αυτό δηλαδή της σύμπτυξης των μουσικών χαρακτήρων, με αποτέλεσμα να δημιουργείται δυσκολία στην ανάγνωση, καθώς δεν είναι πάντα σαφές αν έχουμε μελωδήμα ή αν ο γραφέας αποτυπώνει πιο στενά, λόγω έλλειψης χώρου, διακριτούς φθόγγους και συλλαβές.

π.χ.

Ωδή η΄

17, 4-5:¹⁵ Ειρμός: δρόσου τραπέν

19, 4: Θεοτοκίον: άστραπτήν

≠

18, 4-5: Τριαδικόν: ὁ Θεός

¹⁵ Για την αρίθμηση των τροπαρίων και το σύστημα παραπομπών στην παρούσα έκδοση βλ. § 9.2.

7.7. Σύγκριση μέλους Ειρμών με το παραδεδομένο μέλος της εποχής

Χρησιμοποιήσαμε για τη σύγκριση το μέλος των Ειρμών όπως παρατίθεται στον κώδ. Ε.γ.ΙΙ (Ειρμολόγιο του 1281). Η εκ παραλλήλου εξέταση μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι το μέλος των Ειρμών του Κανόνα βασίζεται μόνο εν μέρει στο παλαιό μέλος, και ειδικά στις εναρκτήριες μουσικές φράσεις, αλλά γρήγορα αναπτύσσει δική του μελωδική γραμμή. Οι σημαντικότερες διαφορές μπορούν να συνοψιστούν ως εξής:

- Παραλλαγές στην κίνηση της φωνής
- Παραλλαγές στην μελωδία μέχρι την κατάληξη που γίνεται στον ίδιο φθόγγο
- Πριν ή μετά την κατάληξη που είναι ίδια με το κλασικό κάνει κάποιο μέλισμα (συνήθως ξεκινά με επέγερμα) και επεκτείνει την τελευταία συλλαβή σε αρκετούς χρόνους· καταλήγει δε ή στον φθόγγο που θα κατέληγε η φράση χωρίς το μέλισμα είτε αλλού.

8. Η εξήγηση

8.1. Σύντομη εξήγηση

Η εξήγηση (=μελωδική και ρυθμική καταγραφή του μουσικού κειμένου σε σύγχρονες σημειογραφίες ώστε να μπορεί να ψαλεί) που εφαρμόσαμε είναι η σύντομη (συλλαβική). Σ' αυτήν την επιλογή έπαιξε ρόλο αφενός η πεποίθησή μας ότι τα μέλη της MB περιόδου ψάλλονταν σύντομα, όπως άλλωστε έδειξε ο Ι. Αρβανίτης¹⁶, και αφετέρου ο ίδιος ο Κανόνας πάνω στον οποίο εργαστήκαμε.

Πρέπει εδώ πριν απ' όλα να διατυπώσουμε τη γενική άποψη ότι σε κάθε σύστημα γραφής (κώδικα) το ζητούμενο είναι να αποτυπωθούν με σαφήνεια και ενάργεια τα μηνύματα που επιθυμεί ο πομπός, ώστε να μεταφερθούν όσο το δυνατόν αυτούσια στον δέκτη. Είναι παράδοξο, λοιπόν, να ισχυριζόμαστε ότι η βυζαντινή σημειογραφία υπήρξε **εξαρχής** στενογραφική· κάτι τέτοιο θα αντέβαινε τους θεμελιώδεις κανόνες της ανθρώπινης επικοινωνίας. Κι όταν λέμε στενογραφική, δεν εννοούμε βεβαίως την ελλειπτικότητα της πληροφορίας από πλευράς σημειογραφικής παράστασης της μελωδίας με απόλυτη λεπτομέρεια, αλλά από πλευράς ερμηνείας και μάλιστα στην παράμετρο των χρονικών διαρκειών.

Ο παραλληλισμός με την πορεία της ελληνικής γλώσσας είναι, πιστεύω, απόλυτα διαφωτιστικός. Η ορθογραφία της ελληνικής γλώσσας είναι σήμερα ιστορική, αλλά βεβαίως ξεκίνησε ως φωνητική· θα ήταν παράλογο ένας κώδικας να δυσκολεύει αντί να βοηθά τον δέκτη να κατανοήσει το μήνυμα. Στον αντίποδα, ένας κώδικας με αδιάσπαστη χρήση χιλιάδων ετών, είναι φυσικό να μεταβάλλει, κατά την πορεία του αυτή, τη σχέση σημαίνοντος – σημαινομένου. Κάτι ανάλογο μπορούμε να πούμε πως συνέβη και στη βυζαντινή μουσική σημειογραφία, η οποία, άλλωστε, σε διάφορες φάσεις της πορείας της χρειάστηκε να ανανεώσει το σύστημα γραφής της,

¹⁶ Αρβανίτης, *Ρυθμός*.

ακριβώς διότι ο συντηρητικός της χαρακτήρας (ως εκκλησιαστικής τέχνης) είχε ως αποτέλεσμα να διατηρούνται τα σημάδια της γραφής (σημαίνοντα) αλλά να αλλάζει το περιεχόμενό τους (σημαινόμενα), το οποίο υπόκειται στην πράξη και την καθημερινή άσκηση της ψαλτικής.

8.2. Μελωδικές – σημειογραφικές ενδείξεις σύντομης εξήγησης στον Κανόνα

Το πιο σημαντικό στοιχείο, που αναφέρθηκε και παραπάνω, το οποίο δείχνει ακριβώς με σαφήνεια την σύντομη, συλλαβική ψαλμώδηση που πρέπει να εφαρμοστεί εδώ, είναι τα μελίσματα με τα οποία εμπλουτίζονται οι τελευταίες συλλαβές των ποιητικών κώλων. Είναι δηλαδή σαφές πως, στην υποθετική περίπτωση που τα τροπάρια ψάλλονταν εξ ολοκλήρου μελισματικά (με αργή εξήγηση, στο στυλ των τριών Δασκάλων), η αργή εξήγηση των ιδίων των μελισμάτων θα έπρεπε, με βάση την ίδια την αναλυτική μελισματική τους σημειογραφική εικόνα (όπως δηλαδή εμφανίζονται στο χφ.), να καταλαμβάνει υπερπολλαπλάσιους χρόνους, πολύ δηλαδή περισσότερους από τους ήδη πολλούς της αργής εξήγησης η οποία θα έπρεπε να αντιστοιχεί στο υπόλοιπο μέλος που στο χφ. εμφανίζεται συλλαβικά. Σε αυτήν την περίπτωση ο Κανόνας θα χρειαζόταν τουλάχιστον 2-3 ώρες προκειμένου να ψαλεί ολόκληρος· αν λάβουμε δε υπόψιν μας ότι το μοναχικό Τυπικό (π.χ. του Αγ. Σάββα) προβλέπει την ψαλμώδηση των Ειρμών και των τροπαρίων κάθε Ωδής «εἰς ἰδ'» («ιε'» με την επανάληψη του Ειρμού ως Καταβασία) γίνεται φανερό πως ούτε ολόκληρη η αγρυπνία δεν θα επαρκούσε για την ψαλμώδηση μόνο του Κανόνα. Όλα αυτά ισχύουν, φυσικά, για όλα τα ειρμολογικά μέλη της περιόδου που εξετάζουμε. Είναι, λοιπόν, ευνόητο ότι η σκέψη για αργή εξήγηση δεν μπορεί παρά να αποκλειστεί και ότι πρέπει να στραφούμε στην άμεση και απλούστατη, ουσιαστικά, ερμηνεία: το μέλος είναι συλλαβικό και τα μελίσματα εξηγούνται (μεταγράφονται) κι αυτά συλλαβικά, αφού, ούτως ή άλλως, κι έτσι παραμένουν μελίσματα. Θα μπορούσαμε με άλλα λόγια να πούμε πως η σημειογραφία της εποχής εκείνης αντιστοιχεί, τηρουμένων των αναλογιών, με την εν χρήσει βυζαντινή μουσική σημειογραφία (των τριών Δασκάλων).

Τα μελίσματα, λοιπόν, καταγράφονται αναλυτικά, ενώ η συλλαβή του κειμένου επαναλαμβάνεται κάτω από κάθε χαρακτήρα. Σημαντικό, επίσης, στοιχείο είναι η σχέση με το παραδεδομένο μέλος των Ειρμών: πολλοί Ειρμοί του Κανόνα παρουσιάζουν όμοιες φράσεις με το μέλος των Ειρμών της εποχής, αλλά διαφοροποιούνται στην πορεία. Η ομοιότητα αυτή δεν συμβαίνει απαραίτητα στην αρχή κάθε Ειρμού αλλά μπορεί να εμφανίζεται και στις εσωτερικές φράσεις και περισσότερο φυσικά σ' εκείνες που διατηρούν τον αρχικό συλλαβικό τους χαρακτήρα. Εφόσον, λοιπόν, η σημειογραφική απεικόνιση είναι η ίδια με τα παλαιότερα χφφ. οδηγούμαστε και αντιστρόφως στο συμπέρασμα ότι και τα παλαιότερα ειρμολογικά (και στιχηραρικά) μέλη της MB περιόδου ήταν συλλαβικά.

Μία ακόμα εσωτερική ένδειξη που συνηγορεί υπέρ της συλλαβικής ερμηνείας είναι οι πολλές περιπτώσεις στις οποίες η ίδια μουσική φράση (στο αντίστοιχο σημείο των τροπαρίων εντός της ίδιας Ωδής) σημειογρα-

φείται διαφορετικά (είτε ως μελωδική παραλλαγή, είτε στο μείζον κείμενο), π.χ. σε μία περίπτωση με οξεία και σε άλλη με πεταστή. Όμως, αφενός οι φθόγγοι (στη μετροφωνία) είναι οι ίδιοι, αφετέρου, λόγω της ποιητικής φόρμας του Κανόνα, θα πρέπει και οι χρόνοι – τόνοι να είναι (περίπου) οι ίδιοι. Πολλές φορές η εξήγηση που προκύπτει είναι ακριβώς η ίδια, ακόμα και από την άποψη της δικής μας σημερινής σημειογραφίας. Αλλά και η υποθετική αργή τους εξήγηση (με βάση τις εξηγήσεις των τριών Δασκάλων) πάλι θα ήταν η ίδια, τουλάχιστον όσον αφορά τον μελωδικό σκελετό, αφού οι φθόγγοι της «μετροφωνίας» είναι οι ίδιοι.

Ενδεικτικά παραδείγματα:¹⁷

Ωδή α΄

- 1, 4-5: εξήλειψεν: ίσον με κλάσμα + υπορορή
 - 2, 4-5: μονότητι: ίσον με κλάσμα + υπορορή
- ενώ στο
- 3, 4: ἐξέταξε: ίσον με κλάσμα + διάλοξοι απόστροφος

Ωδή γ΄

- 4, 2-3: θεότης μία, ὁ Πατήρ, ὁ Υἱὸς
≠
- 5, 2-3: Παρθενομήτορ, σὺ γὰρ ἐν γυναιξί

Εδώ έχουμε διαφορετική σημειογράφηση που επιφέρει μικρές μετατροπές στη μελωδία, αλλά ο σκελετός και, φυσικά, η κατάληξη της φράσης είναι ίδια.

Ωδή ζ΄

- 16, 4: πρίν: πεταστή με διπλή· παραλλαγή: ολίγον με κράτημα

Ωδή η΄

- 19, 5: ᾗ-δε-ται
μείζον κείμενο
 - ᾗ-: ολίγον με διπλή και απόστροφος
 - -δε-: δύο απόστροφος
- παραλλαγή
 - ᾗ-: ολίγον με ξηρόν κλάσμα και απόστροφος με κλάσμα
 - -δε-: δύο απόστροφος

Ωδή θ΄

- 20, 1: γῆγενῶν: ίσο σε πεταστή
- 21, 1: ἐν: ίσο σε οξεία με κλάσμα
- 22, 1: θαῦμα

¹⁷ Για την αρίθμηση των τροπαρίων και το σύστημα παραπομπών στην παρούσα έκδοση βλ. § 9.2.

μείζον κείμενο

- θαῦ-: δύο απόστροφες με κλάσμα και κόκκινο ξηρόν κλάσμα
- -μα: απόστροφος και κεντήματα

παραλλαγή

- θαῦ-: απόστροφος με κλάσμα
- -μα: συνεχές ελαφρόν με κεντήματα

Στο σημείο αυτό οι φθόγγοι είναι ίδιοι ακριβώς. Η διαφοροποίηση, αν υπήρχε, θα αφορούσε την χρονική διάρκεια. Όμως, ο μεν Ειρμός, που ακολουθεί εδώ πιστά το παλαιό μέλος, έχει συνεχές ελαφρόν, σε αντίθεση με την καταγραφή του παλαιού που έχει δύο αποστροφούς (διαλόξους)· το Τριαδικό απ' την άλλη, έχει τις διαλόξους· και το Θεοτοκίο έχει και τα δύο! Συμπέρασμα: πρόκειται για απολύτως εναλλάξιμες γραφές που δεν επηρεάζουν ούτε το μέλος ούτε τη χρονική κατανομή, ιδίως αν αναλογιστούμε:

α. Την μεγάλη ομοιότητα της συγκεκριμένης Ωδής με το παλαιό μέλος του Ειρμού

β. Την ποιητική φόρμα του Κανόνα που είναι σφιχτή και βασίζεται στην ομοτονία και στον προσόμοιο χαρακτήρα της μελωδίας εντός κάθε Ωδής. Οι πραγματικές μελωδικές αποκλίσεις, όπως μας δείχνει ακριβώς και ο Κανόνας που εξετάζουμε, είναι μεγάλες και σημαντικές, αφού τροποποιούν ουσιαστικά το μέλος και δεν περιορίζονται σε δύο-τρεις χαρακτήρες.

Πρέπει, λοιπόν, όλες αυτές οι παραλλαγές και όλες οι υπόλοιπες που δεν αναφέρονται και υπάρχουν στα τροπάρια να εκληφθούν ως παραλλαγές ερμηνείας για καλλωπιστικούς λόγους (διάφορα φωνητικά στολίδια) ή/και διαφορετικές σημειογραφικές απεικονίσεις για ορθογραφικούς λόγους σε σχέση με το περικείμενο, και τίποτε παραπάνω. Αυτό φυσικά έχει μεγάλη επίπτωση στη γενικότερη θεώρησή μας για την επικρατούσα αντίληψη (στενογραφική θεωρία) που θεωρεί ότι η παρουσία διαφορετικών σημαδιών σημαίνει και διαφορετική αργή εξήγηση. Η αργή εξήγηση εμφανίζεται αργότερα κι εκεί πλέον υφίσταται αρκετές φορές (αλλά όχι πάντα) διαφοροποίηση μεταξύ σημαδιών που εδώ ακόμα δηλώνουν απλή κίνηση της φωνής (και όχι άλλη μουσική θέση όπως μετέπεται).

9. Η παρούσα έκδοση

9.1. Ποιητικό κείμενο

Για την έκδοση του ποιητικού κειμένου προτιμήθηκε ο χωρισμός των στίχων σε αράδες και όχι η καταλογάδην καταγραφή για πρακτικούς κυρίως λόγους ανάγνωσης, οπτικής και μετρικής απεικόνισης των στίχων και παραπομπής. Εφαρμόστηκε αρίθμηση ανά 5 στίχους.

Η στίξη που ακολουθήθηκε είναι η γραμματικοσυντακτική και έγινε από τον εκδότη. Οι μέσες στιγμές του χφ που σημαίνουν την αλλαγή των κώλων αποτέλεσαν τον οδηγό για την κατανομή του κειμένου σε στίχους. Τα κόμματα του χφ, που όπως προαναφέραμε δείχνουν είτε τα ημιστίχια

σε μεγάλους στίχους είτε την διαφορετική νοηματική κατανομή λεκτικών συνόλων σε σχέση με τον Ειρμό, αντικαταστάθηκαν από αστερίσκους.

Όπου στο χφ παραλείπεται κάτι απ' τα παραπάνω τέθηκαν απ' τον εκδότη με βάση το μέλος του Ειρμού και των Τριαδικών – Θεοτοκίων για τα τροπάρια χωρίς μουσικό κείμενο. Εννοείται ότι διορθώθηκαν σιωπηρά τα τυχόν ορθογραφικά λάθη.

9.2. Μουσικό κείμενο

Τα τροπάρια αριθμήθηκαν κατά σειρά, ώστε να αντιστοιχεί ένας αριθμός σε καθένα, και όχι π.χ. με βάση την Ωδή και το είδος (π.χ. Ωδή α', Ειρμός) για να διευκολυνθεί η απευθείας παραπομπή. Οι αράδες αριθμήθηκαν ανά 5. Έτσι, παραπομπή γίνεται ως εξής:

π.χ. 4, 2-3: ο Πατήρ, ο Υἱός

= τροπάριο 4 (=Τριαδικόν γ' Ωδής), στίχοι 2-3, λέξεις/συλλαβές

Η αρίθμηση αυτή εφαρμόστηκε μόνο για τα τροπάρια που καταγράφονται μουσικά και γι' αυτό τον λόγο δεν υπάρχει στο ποιητικό κείμενο.

Το μουσικό κείμενο τίθεται σε 4 επίπεδα τα οποία σημαίνονται με διαφορετικό χρώμα το καθένα, ώστε να διευκολύνεται η μελέτη του και να είναι διακριτές οι διαφορετικές χρήσεις της κόκκινης μελάνης του χφ. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιήθηκε:

- i. μύυρη μελάνη για το μείζον κείμενο (μουσικοί χαρακτήρες και συλλαβές)
- ii. κόκκινη μελάνη για τις μουσικές μαρτυρίες και τα απηχήματα
- iii. πράσινη μελάνη για τις εναλλακτικές μουσικές φράσεις
- iv. μπλε μελάνη για τις μικρές μελωδικές παραλλαγές ή τις παραλλαγές της σημειογράφησης

Αξίζει να σημειωθεί η διαφορά των δύο τελευταίων κατηγοριών. Η πρώτη (iii) περιλαμβάνει τις περιπτώσεις στις οποίες υπάρχει μία ολωσδιόλου ή κατά το μεγαλύτερο ποσοστό **διαφορετική μελωδία** απ' του μείζονος κειμένου, η οποία μάλιστα έχει και **αρκετά μεγάλη έκταση** και είναι **συνήθως μία ολόκληρη μουσική φράση**. Αντιθέτως, η δεύτερη (iv) έχει να κάνει με **πολύ μικρές παραλλαγές**, που έχουν τον χαρακτήρα του εναλλακτικού φωνητικού στολιδιού, όπως αναλύθηκε προηγουμένως (§8.2.).

9.3. Κριτικό υπόμνημα

Στο κριτικό υπόμνημα συμπεριελήφθησαν τα σημεία εκείνα στα οποία έγιναν οι πλέον ουσιαστικές διορθώσεις και εκδοτικές αλλαγές σε σχέση με το υπό έκδοση κείμενο, όπως επίσης και διάφορες ιδιοτυπίες του χφ (π.χ. γραφές στο περιθώριο κ.λπ.) που κρίθηκε ότι έχει νόημα να αναφερθούν. Λαμβανομένου υπόψιν του γεγονότος ότι ο κώδ. 2062 είναι *codex unicus* για τον Κανόνα, η κριτική έκδοση ουσιαστικά συνίσταται στην σωστή ανάγνωση του χφ και την εκδοτική του επεξεργασία, η οποία θα

απαλλάξει το κείμενο από όλα τα λάθη, αβλεψίες, παροράματα κ.λπ., και θα το καταστήσει εν γένει αναγνώσιμο και μουσικά προσπελάσιμο.

Εδώ όμως έγκειται και η πραγματική δυσκολία του *codex unicus*: δεν υπάρχει άλλη πηγή στην οποία ανατρέχοντας ο εκδότης μπορεί να βρει τη λύση ενός προβλήματος του δικού του χφ. Έτσι, έχουμε περιπτώσεις στις οποίες το χφ. είναι ανίατα φθαρμένο και περιπτώσεις στις οποίες το κείμενο είτε είναι αδύνατον να διαβαστεί είτε μπορεί να αποκατασταθεί μόνο με εικασία, βασισμένη κυρίως σε έμμεσα ενδοκειμενικά στοιχεία και στην γενικότερη γνώση της ΜΒ μουσικής και σημειογραφίας. Το ουσιαστικό πλεονέκτημα προσέφερε εδώ η φόρμα του Κανόνα, χάρη στην οποία μπορεί να γίνει αποκατάσταση προβληματικών σημείων μέσω της σύγκρισης των μελών εντός της ίδιας Ωδής, χωρίς να σημαίνει όμως ότι αυτό υπήρξε πάντα εύκολο ή και ασφαλές, λόγω των μελωδικών διαφορών που προκύπτουν *a priori* από την εκτεταμένη μελωδική επεξεργασία των μελών.

Άλλα ήσσονος σημασία λάθη και αβλεπτήματα διορθώθηκαν σιωπηρά, χωρίς αναφορά τους στο κριτικό υπόμνημα.

Επειδή για πρακτικούς λόγους στοιχειοθεσίας το κριτικό υπόμνημα τέθηκε μετά το εκδιδόμενο κείμενο και όχι στο υποσέλιδο όπως συνηθίζεται, η παραπομπή γίνεται αρχικά στον αύξοντα αριθμό των τροπαρίων και εν συνεχεία στον αριθμό της αράδας, όπως ακριβώς εξηγήθηκε παραπάνω. Η γλώσσα του κριτικού υπομνήματος είναι παραδοσιακά η λατινική. Η επεξήγηση των συμβόλων και των συντομογραφιών παρατίθεται στον οικείο πίνακα πριν από το ποιητικό κείμενο, ο οποίος ισχύει και για το μουσικό.

9.4. Εξήγηση σε νέα βυζαντινή σημειογραφία

Η εξήγηση, όπως προείπαμε, είναι σύντομη και ακολουθεί τους κανόνες της σύντομης εξήγησης της ΜΒ σημειογραφίας όπως διατυπώνονται από τον Ι. Αρβανίτη.

Το κείμενο της εξήγησης στοιχειοθετήθηκε στο πρόγραμμα «ΧΡΥΣΟΣ ΜΕΛΩΔΟΣ 2013». Οι ορθογραφικοί κανόνες είναι αυτοί που εφαρμόζονται στο έργο των τριών Δασκάλων. Καταγράφονται με μαύρο χρώμα το μείζον μουσικό και το ποιητικό κείμενο και με κόκκινο χρώμα οι μαρτυρίες, τα απηχήματα και οι σύντομες παραλλαγές εκτελεστικού χαρακτήρα. Οι εκτεταμένες όμως μελωδικές παραλλαγές σημειώθηκαν ως παραπομπές από το μείζον κείμενο με αστερίσκο και αύξουσα αρίθμηση που ολοκληρώνεται εντός κάθε Ωδής και παρατίθενται μετά το τέλος του μείζονος κειμένου.

Οι προσθήκες του εκδότη, προς διευκόλυνση της ανάγνωσης και εκτέλεσης, τέθηκαν εντός ορθογωνίων αγκυλών []. Η επιλογή αυτή, έγινε αποκλειστικά και μόνον λόγω της απουσίας στο πρόγραμμα «ΜΕΛΩΔΟΣ» των αμβλυγώνιων αγκυλών < > με τις οποίες δηλώνονται συνήθως στις κριτικές εκδόσεις οι προσθήκες του εκδότη. Προς αποφυγήν συγχύσεως, εφαρμόσαμε την ίδια πρακτική στο ποιητικό και στο αρχικό μουσικό κείμενο.

Περαιτέρω, όπου υπάρχει στο χφ. μέση στίξη ή κόμμα (χωρίς ακολουθούσα μουσική μαρτυρία) τέθηκε αναπνοή (σταυρός)¹⁸. αναπνοές τέθηκαν και σε σημεία του μουσικού κειμένου που δεν εμφανίζεται στίξη στο χφ,

- είτε σε σημεία που είναι όμοια με άλλα μέσα στην ίδια Ωδή και στα οποία υπάρχει η αντίστοιχη στίξη,
- είτε κατά την κρίση του εκδότη για την καλύτερη μουσική εκτέλεση

Βάσει της ίδιας λογικής τέθηκαν και μαρτυρίες εντός αγκυλών για τη διευκόλυνση της μουσικής ανάγνωσης. Επίσης, σημάνθηκαν με διαστολές χωρίς αρίθμηση τα δίσχημα μέτρα και με πρόσθετη αρίθμηση (3) πάνω απ' τις διαστολές τα τρίσημα.

9.5. Εξήγηση σε ευρωπαϊκή σημειογραφία

Η μεταγραφή στο πεντάγραμμο ακολούθησε εν γένει τις ίδιες αρχές. Θεωρήσαμε ως τονική τη νότα si (χωρίς βέβαια οπλισμό). Για τον χωρισμό των μέτρων χρησιμοποιήθηκε κεραία (tick) αντί κανονικής διαστολής (bar). Οι μελωδικές παραλλαγές τέθηκαν σε μικρότερο πεντάγραμμο (ossia staff) πάνω απ' το μείζον κείμενο. Τα τρίσημα μέτρα σημαίνονται με τον αριθμό 3 πάνω από την αρχική κεραία του μέτρου. Οι μελωδικές παραλλαγές σημειώθηκαν ως παραπομπές με αστερίσκο και αύξουσα αρίθμηση που ολοκληρώνεται εντός κάθε Ωδής.

Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι πολλές παραλλαγές που εμπλέκονται με την ψαλμώδηση του απηχήματος στο πεντάγραμμο δεν έχει νόημα να γραφούν: για τη βυζαντινή σημειογραφία έχει σημασία σε ποιο φθόγγο σταματά η προηγούμενη φράση και από ποιον φθόγγο θα αρχίσει η επόμενη ώστε να υπάρξει το αντίστοιχο σημάδι ποσότητας ανάβασης ή κατάβασης: αν ψαλεί το απήχημα, η φράση θα αρχίσει από ίσον και οι δύο περιπτώσεις αναγράφονται στο χειρόγραφο. Στο πεντάγραμμο, όμως, λόγω της σημειογράφησης των φθόγγων κατ' απόλυτο τονικό ύψος, το μέλος αρχίζει ούτως ή άλλως από την εκάστοτε νότα, ανεξαρτήτως απηχήματος. Για τον λόγο αυτό, δεν αντιστοιχούν πάντα οι παραπομπές του βυζαντινού με το ευρωπαϊκό μουσικό κείμενο.

Οι αναπνοές επίσης τέθηκαν κατά τους κανόνες της §9.4. Η διχρωμία εδώ δεν εξυπηρετεί κάποιο ιδιαίτερο σκοπό, καθώς μαρτυρίες δεν υπάρχουν και οι παραλλαγές λόγω μεγέθους ξεχωρίζουν ως εκ τούτου θα χρησιμοποιείτο μόνο για τα λόγια των απηχημάτων, κάτι που θεωρήθηκε περιττό και επομένως απαλείφθηκε.

9.6. Οι Ειρμοί στο σύνθημα μέλος της MB περιόδου

¹⁸ μέση στίξη υπάρχει, βεβαίως, πάντα στο τέλος των ποιητικών και μουσικών φράσεων, όπου και εννοείται αναπνοή

Τέλος, παρατέθηκαν οι Ειρμοί σε σύντομη εξήγηση του συνήθους μέλους της MB περιόδου για να διευκολυνθεί η σύγκριση. Βλέπουμε, όπως προαναφέραμε, ότι οι ομοιότητες εξαντλούνται στην έναρξη των επιμέρους φράσεων, οι οποίες όμως στον Κανόνα μας εξελίσσονται διαφορετικά λόγω της μελισματικής του ανάπτυξης. Δεν τηρείται ούτε η μελωδική δομή όπως αποτυπώνεται από τις εσωτερικές καταλήξεις, ούτε φυσικά από τις τελικές, οι οποίες εδώ γίνονται στον άνω Νενανώ.

Είναι φανερό πως ο υμνογράφος έχει στο μυαλό του το παραδεδομένο μέλος αλλά κινείται αυτόνομα απ' αυτό, κρατώντας μόνο ενίοτε εναρκτήρια στοιχεία των φράσεων τα οποία χρησιμοποιεί ως αφετηρία για να χτίσει στη συνέχεια τη δική του σύνθεση.

ΣΥΜΒΟΛΑ ΚΑΙ ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΚΡΙΤΙΚΟΥ ΥΠΟΜΝΗΜΑΤΟΣ

(...)	ανάλυση βραχυγραφίας ή σύντμησης
[...]	προσθήκη του εκδότη είτε με εικασία είτε για λόγους διευκόλυνσης της μουσικής ανάγνωσης – εκτέλεσης ¹
<...>	διαγραφή του εκδότη με εικασία
†...†	ανίατα φθαρμένο χωρίο του κειμένου (οι κάτω στιγμές ανάμεσα στους σταυρούς αντιστοιχούν στον αριθμό των γραμμάτων ή των μουσικών χαρακτήρων που εικάζεται ότι έχουν εκπέσει)
αβδ	(στιγμές κάτω από γράμματα) τα γράμματα δεν έχουν διαβαστεί με βεβαιότητα
	σημείο αλλαγής f.
a. m.	(alia manu) άλλη χειρ
e. corr.	(ex correctione) από διόρθωση
expl.	(explevit) συμπλήρωσε
f.	(folio) φύλλο κώδικα
i. m.	(in margine) στο περιθώριο
ins.	(inseruit) παρενέβαλε
lect.	(lectio) γραφή
om.	(omisit) παρέλειψε
p. add.	(post addidit) μεταγενέστερη προσθήκη
pr.	(primus /-a) πρώτος /-η
pr. m.	(prima manus) πρώτο χέρι
s. v.	(supra versum) πάνω από το στίχο

¹ Η επιλογή των ορθογώνιων αγκυλών [] για να δηλωθεί προσθήκη του εκδότη με εικασία ή (εδώ) για λόγους πληρέστερης μουσικής σημειογραφικής απεικόνισης και αντίστροφα των αμβλυγώνιων < > για να δηλωθεί αφαίρεση του εκδότη βασίστηκε απολύτως στις δυνατότητες του προγράμματος συγγραφής βυζαντινής μουσικής «ΜΕΛΩΔΟΣ» με το οποίο γράφθηκαν τα μουσικά κείμενα, το οποίο δεν υποστηρίζει τις αμβλυγώνιες αγκύλες.

ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

f. 97^r

Κανὼν ψαλλόμενος εἰς τὸν ἄγ(ιον) τοῦ Χ(ριστο)ῦ
μεγ(α)λ(ο)μ(ά)ρ(τυρα) Δημήτριον τὸν μυροβλήτην.

ᾠχος β'.

[Ὡιδὴ α'. Ὁ Εἰρμός.]

«Ἐν βυθῷ κατέστρωσέ ποτε
τὴν φαραωνίτιδα
πανστρατιὰν * ἡ ὑπέροπλος δύναμις·
σαρκωθεὶς ὁ Λόγος δὲ
5 τὴν παμμόχθηρον ἁμαρτίαν ἐξήλειψε,
ὁ δεδοξασμένος Κύριος·
ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται».

[ᾠχος] ὁ αὐτ(ός).

[Τροπάρια.]

Ἀθλητῶν τὸν μέγαν ἀθλητὴν
σὲ ἐπικαλούμεθα
10 ἱκετικῶς βοῶντες ἀκατάπαυστα·
ἅγιε Δημήτριε,
ὁ προστάτης καὶ ρύστης τῆς πόλεως,
δέχου ἡμῶν τὸν ὕμνον,
ὅνπερ σοὶ προσάγωμεν ἐκ πίστεως.

97^v

15 Ἐκ σπαργάνων δῶρον ἱερὸν
ᾧφθης τῇ πατρίδι σου
θεοειδὲς Κ(υρί)ῳ προσφερόμενον,
ἐν ᾧ φωτιζόμεθα
οἱ τὴν σὴν προστασίαν αἰτοῦντες πιστῶς·
20 σὺ μὴ ἓνα Θ(εὸ)ν γὰρ
λύτρωσιν δωρεῖσθαι τοῖς ἱκέταις σου.

[Τριαδικόν.]

Ἐν τρισὶ προσώποις θαυμαστῶς
μία ἡ αἰδῖος
καὶ παντουργὸς θεότης ἀναμέλπεται,
25 οὐκ οὐσίαις τέμνεται,
οὐ συνείληπται χαρακτῆρος μονότητι·

εἷς Θεὸς ἀπάντων,
Κύριος, Πατήρ, Υἱὸς σὺν Πνεύματι.

[Θεοτοκίον.]

98^r 30 Ἡ ἀγνή, εἰπέ, πῶς γαλουχεῖς;
πῶς δὲ μήτηρ πέφηνας
παρθενικῇ σφραγίδι ἀπαστράπτουσα;
μὴ ἐρεῦνα ἄβυσσον,
μὴ τὰ ἅλута κατὰ φύσιν ἐξέταζε·
εἷς Θεὸς ἀπάντων,
35 Κύριος, ὃν ἐν σαρκὶ γεγέννηκας.

ᾠδὴ γ'. [Ἦχος] β'

[Ὁ Εἰρμός.]

«Στειρωθέντα μου τὸν νοῦν
καρποφόρον, ὁ Θεός, ἀνάδειξόν με,
γεωργὲ τῶν καλῶν,
φυτουργὲ τῶν ἀγαθῶν,
40 τῇ εὐσπλαγχνίᾳ σου».

[Τροπάρια.]

Ἐν ἀνάγκαις βοηθόν,
κραταιὸν ἐν πειρασμοῖς * ἀνέδειξέ σε
Ἰησοῦς ὁ Χριστός,
ἀθλητῶν ἡ κορωνίς,
45 μάρτυς Δημήτριε.

Ἐκ μυρίων με δεινῶν
ἐλυτρώσω, ἀθλητά, * τὸν σὸν οἰκέτην·
ὄθεν ἄλλην προσφυγὴν
ὁ ταλαίπωρος ἐγώ,
40 μάρτυς, οὐ κέκτημαι.

[Τριαδικόν.]

98^v Τρισυπόστατε μονάς,
ὁμοούσιε Τριάς, * θεότης μία,
ὁ Πατήρ, ὁ Υἱὸς

καὶ τὸ Πνεῦμα τὸ εὐθές,
55 σῶζε τὸν κόσμον σου.

[Θεοτοκίον.]

Τίς αἰνεῖν σε γηγενῶν
κατ' ἀξίαν ἱκανός, * Παρθενομήτωρ;
σὺ γὰρ ἐν γυναιξὶ
μόνη ὥφθης ἐκλεκτὴ
60 καὶ παμμακάριστος.

ᾠδὴ δ'.

[Ὁ Εἰρμός.]

«Τὴν ἐκ Παρθένου σου γέννησιν
ὁ προφήτης προβλέπων * ἀνεκήρυττέ ποτε·
τὴν ἀκοήν σου ἀκήκοα καὶ ἐφοβήθην·
ὅτι ἀπὸ Θαιμᾶν
65 καὶ ἐξ ὄρους ἁγίου κατασκίου
ἐπεδήμησας, Χριστέ».

[Τροπάρια.]

99^r

Τῆς οἰκουμένης τὰ πέρατα,
δεῦτε ἄσμασι θείοις * καταστέψωμεν σαφῶς
τὸν οὐρανόθεν δεξαμενον τὸ θεῖον στέφος
70 ὑπεραστρά|πτοντα
δεξιᾷ τοῦ Ὑψίστου·
ὅθεν φέγγει λαμπρυνόμεθα Θεοῦ.

Τὸ ἡλιόμορφον τέμενος,
τῆς σῆς χάριτος, μάρτυς, * κρήνη ὥφθη θαυμαστή·
75 ἐξ ἧς τὰ ρεῖθρα προχέονται τῶν ἰαμάτων
πᾶσι τοῖς ἐπὶ γῆς
ἐξαιρέτως δὲ ὄντως
τοῖς ἐκ πόθου καταφεύγουσιν εἰς σέ.

[Τριαδικόν.]

Τῇ ἀμερίστῳ θεότητι
80 τρισαγιαζομένην * ὁμοδύναμον μορφήν·

φῶς τὸν Πατέρα, φῶς τὸν Υἱόν, φῶς καὶ τὸ Πν(εῦμ)α·
 ἀνθομολογῶ [sic] σε,
 τῇ οὐσίᾳ συνάπτων
 καὶ προσώποις ἀμερῶς σὲ διαιρῶν.

[Θεοτοκίον.]

- 99^v 85 Ὡ παραδόξου ἀκούσματος!
 τίκτει βρέφος Παρθένος * τὸν αἰώνιον Θεόν,
 διπλοῦν τῇ φύσει,
 μοναδικὸν δὲ ὑποστάσει,
 φέροντα ἀφύρτως * τὰ ἐξ ὧν συνετέθη
 90 γνωρίσματα καὶ Θεοῦ τε καὶ βροτοῦ.

[Ὡιδὴ ε΄.]

[Ὁ Εἰρμός.]

- 95 «Ὅτι νῦξ τῶν παθῶν
 περὶ ἐμέ τὸν δαίλαιον
 ὀρθρίζειν εἰλικρινῶς πρὸς σὲ ἀξίωσον,
 φῶς τὸ γλυκύτατον, Χριστέ,
 καταλάμψαι μοι τῶν ἐντολῶν σου».

[Τροπάρια.]

- 100 Ὅντως σὲ λυτρωτὴν
 ὁ σὸς λαὸς εὐράμεθα
 ῥυόμενον τῶν δεινῶν ἡμᾶς ἐκάστοτε,
 μάρτυς πανάγιε Χ(ριστο)ῦ·
 διαλύεις γὰρ ἐθνῶν τὰ θράση.

- 100^r 105 Ὅτι σὺ ἐν νυκτὶ
 καὶ ἐν ἡμέρᾳ πάντοτε
 προστάτης ὡς κραταιός· * νῦν ἐξαιτούμεθα
 σέ, τὸν λαμπτήρα τὸν φαιδρόν,
 οἱ οἰκέται σου, μάρτυς Κ(υρίο)υ.

[Τριαδικόν.]

Ὅτι εἷς Θεός
 καὶ τρία φῶτα, πρόσωπα,

110 Πατὴρ καὶ ὁ Υἱὸς καὶ Πνεῦμα ἅγιον·
 φῶς τὸ τρισήλιον ὑμνῶ,
 τὴν αἰδίον παγκρατορίαν.

[Θεοτοκίον.]

115 Ὅτι σοῦ ἐκ γαστρὸς
 ἀποτεχθεὶς ὁ Κύριος,
 διπλοῦς προῆλθεν, ἀγνή, Θεὸς καὶ ἄνθρωπος·
 πᾶς γηγενὴς σὲ ἀνυμνεῖ
 καὶ οὐράνιοι ταξιαρχαί.

100^v

ᾠδὴ 5'.

[Ὁ Εἰρμός.]

120 «Τύπος τῆς τριημέρου σου ταφῆς
 καὶ τῆς ἀναστάσεως, Δέσποτα,
 ὑπάρχων ὁ Ἰωῆς
 τῷ κήτει κατεπόθη
 καὶ κράζων ἀνεβόα·
 ἀναβήτω ἐκ φθορᾶς
 ἡ ζωὴ μου, * πρὸς σὲ Κύριε».

[Τροπάρια.]

125 Πᾶς τις ὁ καταφεύγων ἐπὶ σὲ
 πίστει ἀδιστάκτῳ νῦν
 τάχιστα λαμβάνει τὰς δωρεάς·
 πληροῖς γὰρ τὰς αἰτήσεις
 τῶν πίστει σὲ αἰτούντων
 καὶ γὰρ μέγας βοηθὸς
 ἀνεφάνης * τῇ πατρίδι σου.

130 Νέφη ἀποδιώκεις δυσμενῶν,
 μέγιστε Δημήτριε,
 πάντοτε ῥομφαία τῇ θεϊκῇ,
 ἐκτρέπων καὶ συντρίβων

- 135 ἀθέων τὰς καρδίας·
 ὅθεν ἔχει σε θερμὸν
 στραγητέτην * ἡ πατρίς σου, σοφέ.

[Τριαδικόν.]

- 101^r Τρία τοῖς χαρακτῆρσι σὲ ὕμνω
 ὁμοουσιότητι,
 ἄναρχε θεότης ἡ παντουργός·
 140 ἡ μόνη βασιλεία,
 ἡ τρισήλιος δόξα,
 ὁ Πατὴρ καὶ ὁ Υἱὸς
 καὶ τὸ Πνεῦμα * τὸ πανάγιον.

[Θεοτοκίον.]

- Τύπος τοῦ ὑπὲρ νοῦν σου τοκετοῦ
 145 ἀναθεωρούμενος,
 Δέσποινα, ἡ βάτος ἡ ἐν Σινᾷ
 πυρὶ ἀναπτομένη
 καὶ μὴ σὺ φλεγόμενη·
 καὶ γὰρ τίκτεις καὶ αὐτή,
 150 μὴ φλεχθεῖσα, * πῦρ, τὸν Κύριον.

ᾠδὴ ζ'.

[Ὁ Εἰρμός.]

- 101^v «Ἐν τῇ φλογοφόρῳ καμίνῳ
 ὡς ἐν δροσοπόκῳ νεφέλῃ
 ὑπῆρχον οἱ Παῖδες ἐν Βαβυλώνι,
 εὐλογοῦντες τὸν Κύριον,
 155 τὸν ὑπερένδοξον Θεὸν
 καὶ σωτῆρα πάντων».

[Τροπάρια.]

- Ἀκτινοβολεῖ σου ἡ χάρις
 ἀστραπὰς θαυμάτων * τοῖς πᾶσι
 παρέχουσα παντὶ ἀθλοφόρῳ·
 160 σὺ γὰρ ὅλην τὴν ὑφήλιον
 πρεσβευτικῶς λαμπαδουχεῖς

ὡς Χ(ριστο)ῦ φωσφόρος.

Νέος σιτοδότης ἐδείχθης
 ἀθλητῆς καὶ μάρτυς Κ(υρίο)υ·
 165 λιμῶ γὰρ τὴν πόλιν πιεζομένην
 τῷ στεφάνῳ πεφανέρωσαι
 πλέειν προστάξας ἐν τῇ σῇ
 εὐκλεεῖ πατρίδι.

[Τριαδικόν.]

102^r 170 Τῆς τριαδικῆς μοναρχίας
 ἄτμητος ἡ μία θεότης·
 Πατὴρ γὰρ Υἱός τε καὶ θεῖον Πνεῦμα
 ἀνυμνεῖται, εἷς | ἀμέριστος
 Θεὸς καὶ Κύριος καὶ φῶς,
 ὁ σωτὴρ πάντων.

[Θεοτοκίον.]

175 Ἐν παρθενικῇ σου νηδί,
 ὡς ἐν οὐρανῷ ἑπτακύκλῳ,
 βαστάζεις, θεόπαις, τῶν πάντων κτίστην·
 καὶ τεκοῦσα, ὡς πρὶν πάναγνος
 διαμεμένηκας σεμνή·
 180 φοβερὸν τὸ θαῦμα!

ᾠδὴ η'.

[Ὁ Εἰρμός.]

102^v 185 «Παῖδες ἅγιοι * καμίνῳ βεβλημένοι ποτὲ
 ὑπὲρ τῆς εἰς Θεὸν ἀμάχου πίστεως
 πῦρ παφλάζον αὐτούς,
 εἰς πνεῦμα δρόσου τραπέν,
 [ἡ]σθέντες * ἀνεψύχοντο
 καὶ μετὰ μέλους ἔψαλλον·
 πάντα τὰ ἔργα Κυρίου
 ὑμνεῖτε εἰς αἰῶνας τὸν Κύριον».

[Τροπάρια.]

Τῖς ἐν θλίψεσι * προσφύγιον κτησάμενος
 190 τὴν ἡλιώδη καὶ θεῖαν χάριν σου
 τάχιστα τῶν δεινῶν
 οὐκ ἠλευθέρωται,
 Δημήτριε πανάγιε,
 καὶ λυτρωθεὶς ἐκραύγαζε·
 195 πάντα τὰ ἔργα [Κυρίου]
 ὑμνεῖτε εἰς αἰῶνας τὸν Κ(ύριο)ν;

Μέγαν εὖρατο * προστάτην καὶ ὑπέρμαχον
 ἢ πόλις ἢ λαμπρὰ Θεσσαλονίκη πιστῶς
 σέ, τὸ κλέος αὐτῆς,
 200 ἐγκαυχομένη τερπνῶς
 εἰς πᾶσαν τὴν ὑφήλιον·
 ὅθεν καὶ ἀνακράζει νῦν·
 πάντα τὰ ἔργα [Κυρίου]
 ὑμνεῖτε εἰς αἰῶνας τὸν Κ(ύριο)ν.

[Τριαδικόν.]

205 Τρία πρόσωπα * δοξάζω ἐν οὐσίᾳ μιᾷ
 Πατρός, Υἱοῦ καὶ θείου Πνεύματος·
 κράτος ἑναμερὲς
 103^τ ἐπείπερ εἷς ὁ Θεός,
 οὐ δόξη διαιρούμενος
 210 εἰ καὶ ταῖς ὑποστάσεσι
 πλὴν μία φύσις τριλαμπῆς
 ἦν περ καὶ ἀνυμνοῦμεν ὡς Κύριον.

[Θεοτοκίον.]

Μόνη ἄχραντε, * διήλεγξας θεσμούς φυσικούς,
 ὅτι ἄνευ σποράς Υἱὸν γεγέννηκας,
 215 ἔχουσα ἐν ταύτῳ
 παρθενικὴν ἀστραπὴν
 καὶ μητρικὴν συγγένειαν·
 καὶ σοῦ τὸ θαῦμα ἄδεται
 ἐν οὐρανῷ καὶ ἐπὶ γῆς,
 220 ἐπεὶ τίκτεις ἀρρήτως τὸν Κύριον.

ᾠδὴ θ'.

[Ὁ Εἰρμός.]

103^v

225

«Τῶν γηγενῶν * τίς ἤκουσε τοιοῦτον
ἢ τίς ἐώρακέ ποτε;
ὅτι παρθένος εὐρέθη ἐν γαστρὶ ἔχουσα
καὶ ἀνω|δίνως τὸ βρέφος ἀποτεκοῦσα·
τοιοῦτόν σου τὸ θαῦμα
καὶ σὲ αἰί,
θεοκυήτορ Μαρία,
μεγαλύνομεν».

[Τροπάρια.]

230

235

Τίς ἐν δεινοῖς ὑπάρχων * οὐ προστρέχει
ὑπὸ τὴν σκέπην σου, σοφέ;
σὺ γὰρ προστάτης ἐδείχθης * θερμὸς τῇ πόλει σου·
διὸ καμὲ ἐν τῇ σκέπῃ τῶν σῶν πτερύγ(ων)
τῶν πρεσβειῶν σου, μάρτυς,
ἀντιλαβοῦ,
ἵνα σε πίστει καὶ πόθῳ
μακαρίζω αἰί.

240

Τοὺς γηγενεῖς * ἡμᾶς ἐπισκοπεύειν
μάρτυς ἡτήσω ἐκ Θ(εο)ῦ·
ὅθεν προστάτην σε μέγαν ἐπιγινώσκομεν
οἱ διὰ σοῦ λυτρωθέντες ἐκ τῶν κινδύνων·
τοιαύτη γὰρ ἡ χάρις
ἢ ἐπὶ σοὶ
καὶ διὰ τοῦτο σὲ πάντες
μεγαλύνομεν.

[Τριαδικόν.]

104^r

245

250

Τὰ τρία ἓν * καὶ ἔμπαλιν ὑμνεῖται,
τὸ ἓν τὰ τρία συμπληροῦν·
τρισὶ προσώποις γὰρ μία φύσις θεότητος
καὶ ἐφ' ἐκάστῳ προσώπῳ πεπληρωμένη,
Πατήρ, Υἱὸς καὶ Πνεῦμα
αὕτη ἐστίν·
ἣν σὺν ἀγγέλοις ἀπαύστως

μεγαλύνομεν.

[Θεοτοκίον.]

		Ἐν γυναιξὶ * σὺ μόνη ἐκκληρώσω
		θαῦμα πανθαύμαστον, ἀγνή,
104 ^v	255	τεκοῦσα, καὶ μὴ φθαρεῖσα τὴν παρθενίαν σου,
		τὸν ὑπὲρ φύσιν τὴν φύσιν καινοτομοῦντα·
		αὐτὸς Θεὸς ἀπάντων
		ὁ κυηθεὶς
		καὶ διὰ τοῦτο σὲ πάντες
	260	μεγαλύνομεν.

ΜΟΥΣΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ
&
ΚΡΙΤΙΚΟ ΥΠΟΜΝΗΜΑ

Κανών φαλλόμενος εἰς τὸν ἄγον τοῦ Χριστοῦ
 μεγαλομάρτυρα Δημήτριον τὸν μυροβλήτην

[1] Ἰσὺ δὴ α'. Ὁ Εἰρημὸς.

Εν βυ θω, κα τε εἶρω γε πο τε ε ε ε, Τὴν φα ρα ω

νι τι δα πανεῖρα τι αν, η ν περ ο ηλος δυ υ να α α

με υ υς. υε ε α υε ε ε ε ε ες γαρ κω θεος ο

Λο γος δε ε, Τὴν παμ μο χθηρον α μαρ τι αν ε ξη η

λα θ α ε ι ε ι ε ι ψ ε ε ε ε ε ε εν.

ο δε δο ξα σμε ε νος κυρι ος εν δο ξωσ γαρ δε δο ξα

ος Πα α τηρ Υι πνευ μα τλ
 $\text{Κυ ρι ος Πα τηρ Υι ος ουν Πνευ μα τλ}$

||
 ~

[3] Θεωκίον.

$\text{[ε] \text{χ} \text{ε} \text{ι} \text{α} \text{ς}}$
 $\text{Η α γνη, ει ηε ηω γα λου χε ι ε α ες. πως δε μη τηρ}$

$\text{πε φη ναε, παρθε νι κη θρα γι δι α πα θρα α πτου ου εα α}$

$\text{α. μη ε ρευ να α βυε ουν. μη τα α ληητα κα τα}$

$\text{φυ οιν, ε ε ε ε τα α α α α α ε ε ε ε}$

Ε. $\frac{2}{11} \frac{3}{7} \sqrt{\frac{2}{3}} - \frac{1}{2} \frac{1}{7} = \frac{2}{3} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}$
 eis the os a tra av twv. kv pi os, or ev gap ke

$\varphi \quad \varphi^{\vee} \quad v_n \quad r_{\alpha} \quad a \quad a \quad a \quad a \quad a \quad as$

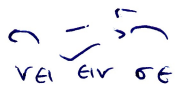
[4] 'Ο, δὴ γ'. Τριαδικόν.

$\Gamma_{\text{Pis}} \cup \eta_{00} \text{ bla ze}$
 $\Gamma_{\text{Pis}} \cup \eta_{00} \text{ bla ze} \mu_0 \text{ va a a as: o o } \mu_0 \text{ o ou}$

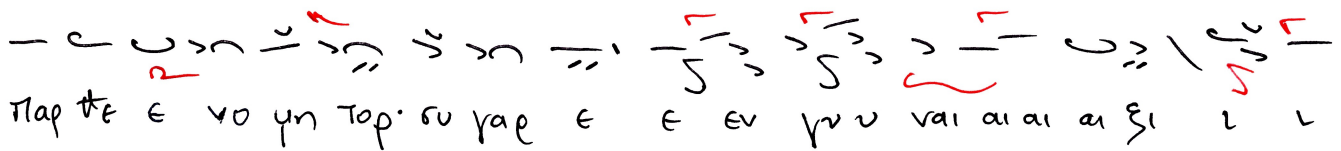
[illegible][illegible]

πνευμα το ευ θες ουω γε τον κο σπον σου ου ου ου ου ου ου ου ου ου

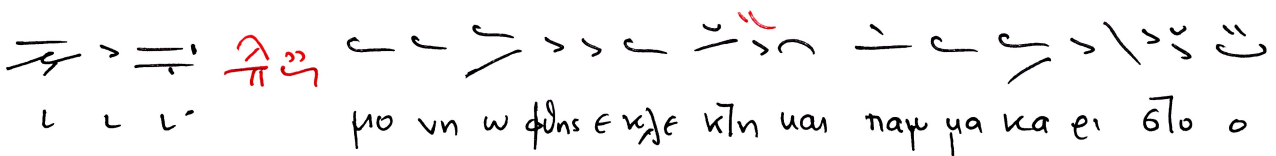
[5] Θεοτοκίον.



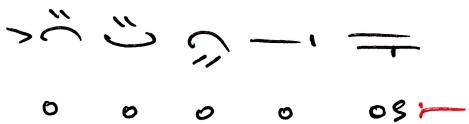
 Της αι νειν σε ε γη γε νων, κα αι α ξι ι α αν ι να νος



 Παρ θε ε νο γη τορ. ου γαρ ε ε εν γνυ ναι αι αι αι ξι ι ι

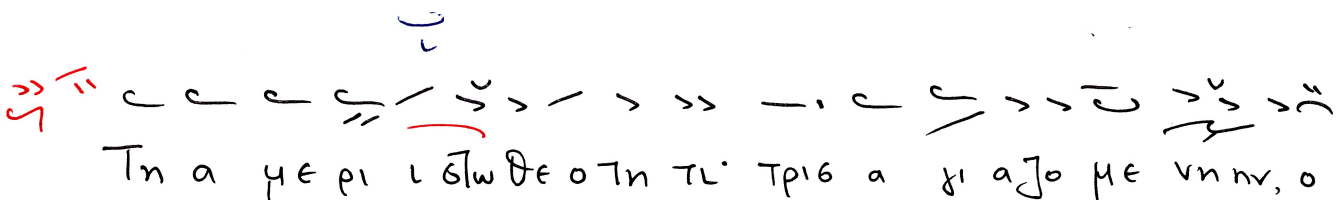


 μο νη ω φησ εκζε κτη και παρ μα κα ει βλο ο

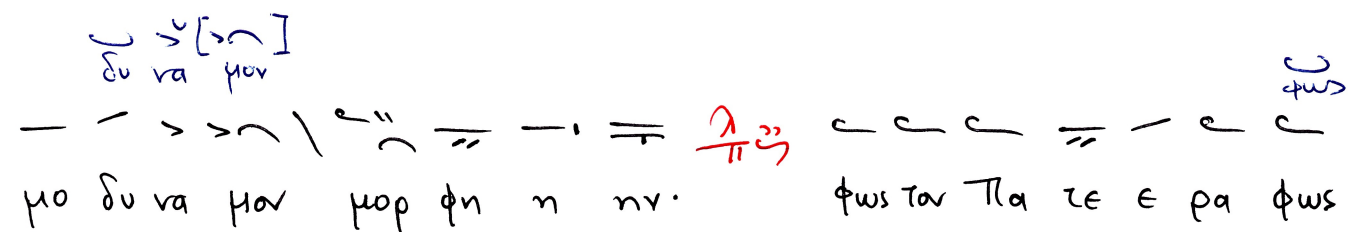


 ο ο ο ο ος

[6] Ὕμνός δ' Τριαδικόν.



 Τη α με ρι ι βλω θε οτη τι. Τρις α δι α το με νη ην, ο



 μο δυ να μον μορ φη η ην. φως τω Πα τε ε ρα φως

ον φως και αι αι το ο πνε ε ε εν μα α α.
 τον υι ον φως και το πνευ μα.
 αν

ρω σε τη ου σι α ων α πτων,
 το μο λο ρω σε. τη ου οι α ουν α πτων, και προ δω ποις, α με

5 ρω σε δι αι ρω ω ω ω ω ω ων.

[7] Θεοτοκίον.

ω πα ρα δο ξου α κου βμα τος' τι κτει ρε φος παρ θε νος τον

αι ω νι ον θε ο ο ον. δι ηλων τη φυ υ

κον δε υ υ υ πο ο ι βτα α α α βει ει.
 σει μο να δι κον δε υ πο βτα βει. φε ρον

τα α φυρ τω ως, τα εξ ων ουν ε γεθη. γνω ρι βμα τα

5 και θε υ τε και βο τ υ υ υ

[8] ὁ δὲ ἐ. ὁ εἰρημός.

ὁ τ υ ν υ ξ των πα των. πε ρι ε με τον δε ει λαι

αι αι ο ο ο ον. κε λα λω ορ θρι γεν ει λι κρι νως

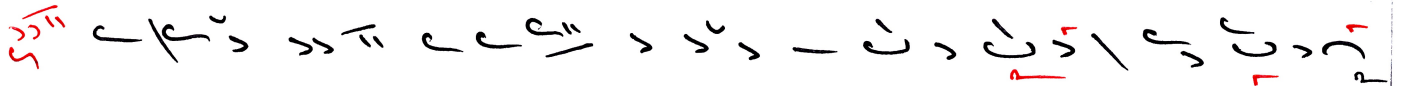
προς σε α ξι υ ω ω ω ω ω ω σο ο ο

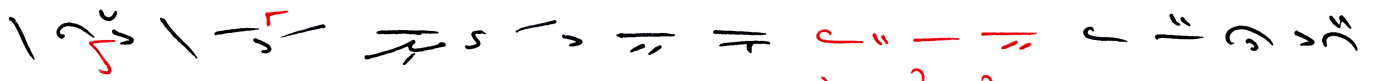
ο ο ον. φω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω. κε λα λω

5 το γλυ κη τα τον χει ετε ε ε. κα τα λαγ ψα

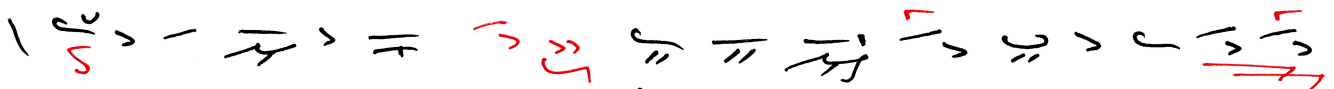
ας μοι των εν το λω ω ω ων σου ου ου.

[9] Τριαδικόν.


 0 τι ει εις ο θεος, παντρι α φωταπρο ο ο ο ο σω

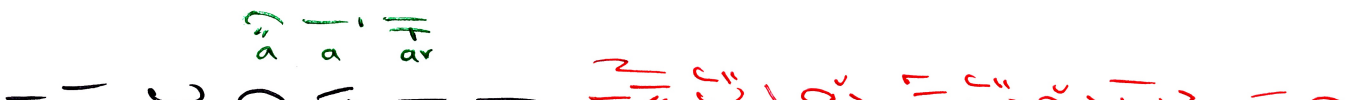

 ω ω ω Πα α α α α. *κε λα ζω* Πα της και ο


 υι ος και Πνευ μα α α γι ι ι ι ι ι ι ο


 ο ο ο ο ο ον. φω ω ω ω ω ω ω ω ω


 ω ω ω ωσ. *κε λα ζω* το τρισον λι ον υ πρω ω


 ω. των α ι δι ι ον παγκρα το ει ι ι


 ι ι ι α α α ar. *κε κε ε ε ε κε α κε ε ε ε ε*

ε ες

[10] Θεοτοκίον.

0 τι θα ειν γα εως α πο τε χθεις. ο κυ υ υ υ

υ ρι υ υ υ υ ο ο ο ος. υε ρα ρω δι πλους

προ ηλθεν α γνη θε ος και α ανθρω ω ω ω ω ω

πο ο ο ο ο ος. πα α α α α α α α

α α α α ας. υε ρα ρω γη γε νης σε α νυ μνη

ει ει και ου ρα υ υ υ υ υ οι τα ξι αε χι υ

α α α α α

[11] Ὁ ἰδὴ στ'. Ὁ Εἰρηὸς.

Tu v πος τῆς τῆς τῆς τῆς γέ γα γα φη ἡς· καὶ τῆς α να εἶα

σε ως δε εἶπο τα, v παρχω ο I ω να α ας·

[λε κε α λες] τω κη τει να τε ηο θη· οἱ (οἱον) καὶ κραῖων α

ve βο α α α α α α να βη τω εκ φθo o o

ρα α α α α α α α α α ας· η γω η

η μου x x x x· ηπος σε κυ ορ ε ε ε ε ε ε ε·

[14] ὁ ἱδὴ ἱ'. Ὁ Εἰρημός.

[A 23]

 Εν τῇ φλόγῃ τοῦ φωτός καὶ μὴ

ὡς ἐν δόξῃ τοῦ κυρίου ἐφελθὴν

πῆν ἡρξάντο οἱ παῖδες ἐν Βαβυλῶνι

ἐν λόγῳ γέντες σε τὸν κύριον

5

 τον κύριον οὐ οὐ οὐ οὐ οὐ οὐ οὐ οὐ οὐ

πῆν ἐν δόξῃ οὐ οὐ οὐ οὐ οὐ οὐ οὐ οὐ οὐ

καὶ ὡς τὰ ἁ ἁ ὡς τὰ ὡ ὡ ὡ ὡ ὡ ὡ ὡ

[15] Τριαδικόν.

[illegible]

$\gamma \equiv \frac{1}{\alpha_s}$ 1, 5 2 10
 a Tyn Tos n pi a the o Tns. Pla Tn np

yap yi o os ze uai dei or three e e eu pa a a.

$\frac{c}{a} \quad \frac{c}{v}$

$\cup \rightarrow - - \rightarrow \Rightarrow \setminus \frac{\cup}{\cup} - \frac{\cup}{\cup} \rightarrow \rightarrow \setminus \frac{\cup}{\cup} - \frac{\cup}{\cup} \rightarrow$
 a vu par toi, eis a me e e e e e e e l l l l l

5 $\frac{1}{2} > \frac{1}{3} > \frac{1}{4} > \frac{1}{5} > \frac{1}{6}$ $\frac{1}{11}$ 27





$\frac{1}{\omega} \rightarrow \frac{1}{\omega} - \frac{1}{\omega} = \frac{1}{\omega} - \frac{1}{\omega} = \frac{1}{\omega}$

$$\begin{array}{ccccc} \text{if} & \vee & \wedge & \wedge & \vee \\ \text{3} & \text{3} & \text{3} & \text{3} & \text{3} \end{array}$$

[16] Θεοτοκίον

Εν παρθεῖνι μηδὲν ὄντος ὁ υἱοῦ τοῦ θεοῦ
 ὁ υἱοῦ τοῦ θεοῦ ὁ υἱοῦ τοῦ θεοῦ ὁ υἱοῦ τοῦ θεοῦ

ὡς ἐν ἁρῶν ἐπακρωῖν βαρὺ ἄρα ἴσῃ
 ὡς ἐν ἁρῶν ἐπακρωῖν βαρὺ ἄρα ἴσῃ

θεοῦ τοῦ πατρὸς παντὶν καὶ ὅλων τῶν ἁγίων
 θεοῦ τοῦ πατρὸς παντὶν καὶ ὅλων τῶν ἁγίων

καὶ ἄρα, ὡς πρὶν παρὰ αἰῶνα ἡ ἀνθρώπου
 καὶ ἄρα, ὡς πρὶν παρὰ αἰῶνα ἡ ἀνθρώπου

ὁ υἱοῦ τοῦ θεοῦ ὁ υἱοῦ τοῦ θεοῦ ὁ υἱοῦ τοῦ θεοῦ
 ὁ υἱοῦ τοῦ θεοῦ ὁ υἱοῦ τοῦ θεοῦ ὁ υἱοῦ τοῦ θεοῦ

ὡς ἐν ἁρῶν ἐπακρωῖν βαρὺ ἄρα ἴσῃ
 ὡς ἐν ἁρῶν ἐπακρωῖν βαρὺ ἄρα ἴσῃ

καὶ ἄρα, ὡς πρὶν παρὰ αἰῶνα ἡ ἀνθρώπου
 καὶ ἄρα, ὡς πρὶν παρὰ αἰῶνα ἡ ἀνθρώπου

[18] Τριαδικόν.

Τρι ι α προ σω πα δο ξα ἰω εν ου σι ι α

μι α α α· *Ὡς ἔλα ῶ* Πα Τρος Υι ου καὶ θει ου Πνε ευ

μα το ο ο ος· *Ὡς ἔλα ῶ* κα α τος ε να με εες·

ε πα περ ει ες ο ο ο ο θε ε ε ε ο ο ο

ο ο ος· ου δο ξη δι αι ρα με νος, ει και ταις υ πο

θα α σε σι ι ι ι· *Ὡς ἔλα ῶ* πλην μι α φυ υ υ υ υ

σι ι ις Τρι λαρι πης ην περ και α νυ μνου μεν ως Κυρι ο ο ο ο

$\frac{1}{2} > \frac{1}{3} > \frac{1}{4} > \frac{1}{5} > \frac{1}{6} > \frac{1}{7} > \frac{1}{8} > \frac{1}{9} > \frac{1}{10}$
 pn nTw> tov kyp1 0 0 0 0 0 0 0 0 ov

[20] ὁ δὲ θ'. ὁ εἰρημός.

$\frac{1}{\sqrt{2}} \begin{pmatrix} 1 & i \\ -1 & i \end{pmatrix}$

[illegible]
$$\begin{array}{ccccccccccccccccc} \rightarrow & \searrow & \nearrow & \rightarrow & - & \downarrow & \rightarrow & \searrow & \nearrow & \rightarrow & - & \searrow & \nearrow & \rightarrow & - & \searrow & \nearrow \\ x & x & x & x & x & x & x & x & \sigma_a & a & a & a & a & a & u_{\text{в}} & a & u_{\text{в}} & k_{\text{в}} & a & v_w & d_c \end{array}$$

$\cup \rightarrow \supset \cup \curvearrowright \succ \supset \supset - \cup \succ \supset / \supset \supset \supset \supset \supset \supset - 1 \frac{1}{\tau} \supset \supset - \supset$

$i \cup vws \tau o \beta p e \in \phi o s \alpha \pi i o \tau e k x x x x \sigma a a a . u \in \lambda a w$

$\frac{1}{n}, \frac{1}{n-1}, \frac{1}{n-2}, \dots, \frac{1}{2}, 1$

[illegible][illegible]

$c \rightarrow b$, $b \rightarrow c$, $\bar{c} \rightarrow \bar{b}$, $\bar{b} \rightarrow \bar{c}$

κυ η Top Μα ει α α α α· με γα λυ υ νο με ε ε ε

$\hookrightarrow$ $-$ $\equiv$
 $\in$ $\in$ $\in V$

[21] Τριαδικόν.

[illegible]

$\frac{1}{2} - \frac{1}{2} = \frac{1}{2} - \frac{1}{2} = 0$

$\frac{1}{\sum_{n \in \mathbb{N}} \frac{1}{2^n}} = \frac{1}{1} = 1$

$\cup \supset \subset \cap - \emptyset \in \backslash \neq \approx \sim \cong \vdash =$

$\alpha \beta \omega \pi \rho \sigma \omega \pi \epsilon \eta \theta \varphi \mu \epsilon \in \subseteq \supseteq \vee \wedge \neg \cdot$

$\exists \forall \rightarrow \leftarrow$

$\in \notin \subset \supset \subseteq \supseteq$

5 c → f → g → h → i → j → k → l → m → n → o → p → q → r → s → t → u → v → w → x → y → z

Tla Tmp Yi os kea Tlreu pa awTn e 6Ti 1 1 L L L Lx.

$\epsilon \in \Sigma^+ \Rightarrow \exists n \geq 1$ such that $\epsilon = x^n$ for some $x \in \Sigma^+$.
 την σωαγγελοισ απαντως . μεταλυνο με $\epsilon \in [e]$ εν.

[22] θεωριον.

Εν γυ ναι ξι, συ μο νη ε κη ρωσω, θαυμα παν θαυμα ελον α

γνη η η. *κε λα λω* τε κου βα, και γη φθα ρει βα την παρ δε

υι ι α α α α α α αν βα δ δ δ δ δ δ. *κε α κες* των περ

φυ ~ σιν των φυ ~ σιν, και νο το μδ δ δ δν τα α α.

5 *κε λα λω* αυ τος θε ος α παν των, ο κω η θει ει ει ει ει

ει ει ει ει ει ει εις. *κε α κες* και δι α τδ το δε παν τε ε

ε ε ες. *με πα λυ υ ν νο ο με ε ε ε ε ε ε ε*

ΚΡΙΤΙΚΟ ΥΠΟΜΝΗΜΑ

1. 5 $t, t \cup \cup \cup$
 $\cup \eta \epsilon \rho \circ \circ$
2. 2 $\cup \cup \cup$
 $\theta \epsilon \circ \tau \omega \iota$ } i. m.
4. 1 $t, t \cup \cup \cup \cup \cup$
 $\cup \eta \rho \circ \sigma \iota \alpha \tau \epsilon$
8. 1-2 $\acute{\iota} \sigma \omega \varsigma \quad \overline{\overline{\omega}} = \overline{\omega'}$, $\frac{\omega - \overline{\omega}}{\omega \in \lambda \alpha \lambda \omega} = (\overline{\omega'}) \frac{\overline{\omega} - \overline{\omega}}{\omega \in \lambda \alpha \lambda \omega} (\frac{\omega}{\overline{\omega}})$
9. 1-2 βλ. 8. $\parallel \overline{\overline{\omega}} \dots \overline{\overline{\omega}} \parallel$ ins. pr. m.
 $\omega \in \epsilon \epsilon \varsigma$
10. 1-2 βλ. 8.
11. 3 $\overline{\overline{\omega}} \gg \overline{\overline{\omega}}$ } expl. a. m.
 $\overline{\overline{\omega}} \gg \overline{\overline{\omega}}$
 $[\omega \in \chi \epsilon \alpha \omega \epsilon \varsigma]$ $\parallel \overline{\overline{\omega}} \gg \overline{\overline{\omega}} \parallel$
 $\acute{\iota} \sigma \omega \varsigma$ p. add.
- 6 πρὸς σέ κύριε e. corr.: lect. pr. φιλάνθρωπε
12. 1 i. m. $\overline{\overline{\omega}}$ (αριθμική μαρτυρία) expl. a. m.:
η μαρτυρία της παραγωγής $\overline{\overline{\omega}}$ i. m. expl. a. m.
13. 3-4 $\overline{\overline{\omega}} \gg \overline{\overline{\omega}} \dots \overline{\overline{\omega}} \gg \overline{\overline{\omega}}$ } i. m.
 $\gamma \circ \mu \epsilon \nu \eta$ $\tau \iota \kappa \tau \eta \varsigma \kappa \alpha \iota$
14. 2 $\#$ γραφή $\overline{\overline{\omega}} \gg \overline{\overline{\omega}}$ εφόσον φαλεί το απήχημα.

18. 8 $\left. \begin{array}{ccc} \approx & - & \overline{\overline{}} \\ 0 & 0 & 0 \end{array} \right\} \text{om.}$

20. 6 $\hookrightarrow \cup \xrightarrow{\overline{}} \succ \overline{\overline{}} \cap \overline{\overline{}}$

Μα ει α α α α α e. corr. με κόκκινη μεγάλη :

$$\hookrightarrow \cup \xrightarrow{\overline{}} \succ \overline{\overline{}} \cap \overline{\overline{}}$$

lect. pr. Μα ει ι ι ι α.

21. 6 $\approx \overline{\overline{}} \left[\begin{array}{c} \gamma' \\ \alpha \end{array} \right]$
ε εν

22. 3-4 $\hookrightarrow \succ - \dots \mid \succ \overline{\overline{}} \overline{\overline{}} \succ \cap \overline{\overline{}} \overline{\overline{}} \approx - \overline{\overline{}} \overline{\overline{}}$ } s.v.
Του υ περ μου ου ου ουν Το ο ος.

ΕΞΗΓΗΣΗ
ΣΕ ΝΕΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ

Κανὼν ψαλλόμενος εἰς τὸν ἅγιον τοῦ Χριστοῦ
μεγαλομάρτυρα Δημήτριον τὸν μυροβλήτην.

ᾠχος $\Xi \omega$

1. Ὡιδὴ α'. Ὁ Εἰρμός.

Ε ν βυ θω κα τε στρω σε πο τε ε ε ε ε

[π'] την φα ρα ω νι τι δα παν στρα τι αν η 1*

υ περ ο πλος δυ υ να α α μι ι ις [κ] υε

ε ε α υε ε ε ε ε ες [π'] σαρ κω θεις ο Λο

γος δε ε την παμ μο χθη ρον α μαρ τι αν

ε ε ξη η η λει ει ει ει ει ει ψε [+]

ε ε ε ε ε ε ε εν ο δε δο ξα

2* σμε ε ε ε νος Κυ ρι ο ος εν δο ξως γαρ

δε δο ξα σται αι αι αι αι αι 6'

1* υ υ περ ο ο πλος

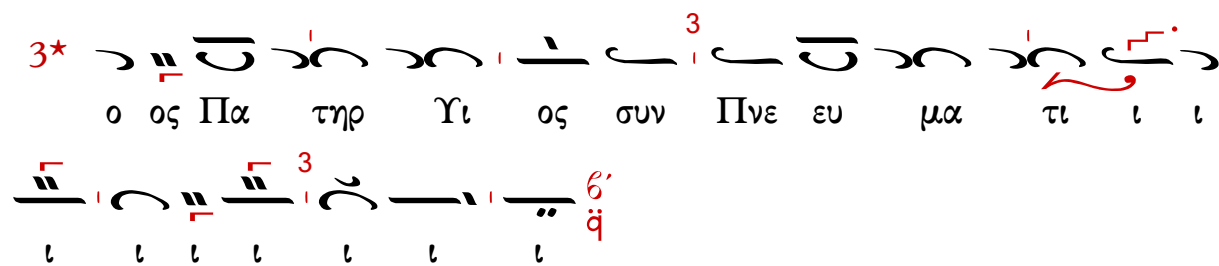
2* σμε ε ε ε νο ος η σμε ε ε νο ος

^{3*}     |       |    

  ^{6'}
  ^q

2. Ὡιδὴ α'. Τριαδικόν.

^{ζ'}
^κ **Ε** ν τρι σι προ σω ποις θαυ μα α στω ω ω ω
 [^{π'}
^{δ'}]
 ως μι α η α ι δι ος και παν τουρ γος θε
 1* ο της α να μελ πε ται αι αι αι αι αι αι αι
 [^κ
^q] αι υε ε ε α υε ε ε ε ε ες [^{π'}
^{δ'}] ουκ
 ου σι αις τε μνε ται αι ου συν ει λη πται χα ρα
 κτη ρος μο ο νο ο ο τη η η η η η τι [^Δ
^{δ'}]
 ι ι ι ι ι ι ι ^{ζ'}
^κ εις Θε ος α 2*
 πα α α α των Κυ ρι ος Πα τηρ Υι ος συν
 3* Πνευμα τι ι ι ι ι ι ι ι 6'
^q
 1* 3* μελ ελ πε ται αι αι αι αι αι αι αι
 [^κ
^q] αι
 2* πα α αν τω ων [^{π'}
^{δ'}]



3. Ὡιδὴ α'. Θεοτοκίον.

²_κ **H** α γνη ει πε πως γα λου ου ^{1*} χει ει ει ει
 εις [^{π'}_{δλ}] πω ω ως δε μη τηρ πε φη νας παρ θε νι
 κησφρα γι δι α πα στρα α πτου ου ου σα α α
 [^κ_δ] υε ε ε α υε ε ε ε ε ες [^{π'}_{δλ}] μη ε ρευ
 να α βυσ σο ον μη τα α λη πτα κα τα φυ σιν
 ε ε ξε ε ε τα α α α α α ξε [^Δ_{δλ}] ε
 ε ε ε ε ε ε ²_κ εις Θε ος α πα α α αν των
 [^{π'}_{δλ}] Κυ ρι ο ος ον εν σαρ κι γε γεν νη κα α α
 α α α α α ας ^{6'}_δ

^{1*} χει ει ει εις

4. Ὡιδὴ γ'. Τριαδικόν.

^{ζ'}
^λ 1* **T** ρισ υ υ πο στα τε μο ο να α α
 α α α ας ο ο μο ου σι ε Τρι ι α ας θε
 ο ο της μι α [ζ'] ο ο ο Πα τη η η ηρ
 ο ο ο ο ο Υι υι υι ο [Δ] ο ο ο ο ο ο
 ος ^{ζ'}
^λ και το Πνευ μα το ευ θες σω ζε τον κοσμον
 σου ου ου ου ου ου ου ου ου

6'
 q

1* Τρι ις υ πο στα τε

5. Ὡδὴ γ'. Θεοτοκίον.

ζ'
κ
T
ι ις αι νειν σε γη γε ε νω ω ω ων κα ατ

α ξι αν ι κα α νο ος Παρ θε ε νο μη η η

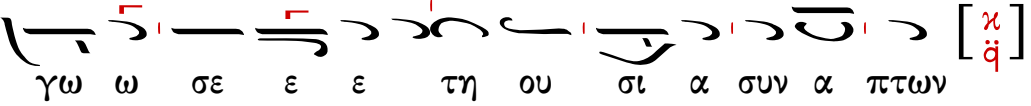
τορ
[ζ']
κ
συ υ υ γαρ ε ε ε εν γυ υ υ ναι αι

αι ξι
[Δ]
δ'
ι ι ι ι ι ι ι ι ι
ζ'
κ
λε α λες

π'
δ'
μο νη ω φθης εκ λε κτη η η και παμ μα κα ρι

στο ο ο ο ο ο ο ο ος
3
6'
q

στις υπόλοιπες Ὀδές.

4*  [x
q]

γω ω σε ε ε τη ου σι α συν α πτων

11. Ὡδή 5. Ὁ Εἰρμός.

Δ
 $\delta\lambda$ **T** υ υ προς της τρι η με ρου σου τα φη
 η ης και της α να στα σε ε ως $\left[\begin{smallmatrix} \chi \\ \delta\lambda \end{smallmatrix} \right]$ δε
 σπο α α υ υ παρ χων ο I ω ω να α
 ας $\begin{smallmatrix} \chi \\ \delta\lambda \end{smallmatrix}$ υε χε ε α υε $\begin{smallmatrix} 6 \\ \chi \end{smallmatrix}$ τω κη 3^* τει ει ει κα τε ε
 πο ο θη $\left[\begin{smallmatrix} 6 \\ \chi \end{smallmatrix} \right]$ ὅμοιον και κρα ζω ω ων α νε ε βο α
 α α α α α α α $\begin{smallmatrix} \chi \\ \delta\lambda \end{smallmatrix}$ υε α υε $\delta\lambda$ α να βη τω εκ
 φθο ο ο ο ο ρα α α α α α α $+$
 α α α α α α α α α α α α ας $\begin{smallmatrix} \chi' \\ \chi \end{smallmatrix}$ η
 ζω η η η η μου ου ου ου ου ου $\left[\begin{smallmatrix} \chi \\ \delta\lambda \end{smallmatrix} \right]$ προς
 σε Κυ ρι ε ε ε ε ε ε 4^* ε ε ε $\begin{smallmatrix} 6' \\ \delta\lambda \end{smallmatrix}$
 1^* στα σε ως $\begin{smallmatrix} \chi \\ \delta\lambda \end{smallmatrix}$ 2^* χων ο I $\left[\begin{smallmatrix} \Delta \\ \delta\lambda \end{smallmatrix} \right]$ 3^* τει κα
 4^* ε ε ε ε ε ε $\begin{smallmatrix} \chi' \\ \chi \end{smallmatrix}$

12. Ὠδὴ ς'. Τριαδικόν.

^Δ_{δὴ} ^{1*} **T** ρι ι α τοις χα ρα κτηρ σι σε υ μνω
 ω ω ο ομο ου σι ^{2*} ο τη η τι α ναρ χε
 ε θε ε ο της η παν του ουρ γο ο ος ^κ_q λιε
 χε ε α λιες ⁶_κ η μο ο νη βα σι ι λει α α ⁺ η
 τρις η η η λι ο ος δο ξα α α α α α α
 α α α α α ^κ_q λιε α λιες ^Δ_{δὴ} ο Πα τηρ και ο
 Υι υι υι υι υι ο ο ο ο ο ο ο ο
 ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ος ^κ_q λιε
 χε ε α λιες ^κ_q και το Πνε ε ε ευ μα α α
 α α α α ^κ_q το πα να γι ι ι ι ο ο ο
 ο ο ο ο ο ο ο ^{3*} ο ο ον ^{6'}_q
^{1*} ^κ_q Τρι α τοις χα ρα κτηρ σι σε υ

$$2^* \quad \underbrace{\quad}_{0} \supset \mid \underbrace{\quad}_{\tau\eta} \supset \underbrace{\quad}_{\pi} \supset \underbrace{\quad}_{\iota} \supset \underbrace{\quad}_{\iota} \supset \underbrace{\quad}_{\iota} \supset \underbrace{\quad}_{\alpha} \text{ x.l.p.}$$

$$3^* \quad \supset \mid \underbrace{\quad}_{0} \supset \underbrace{\quad}_{0} \supset \underbrace{\quad}_{0} \supset \underbrace{\quad}_{0} \supset \underbrace{\quad}_{0} \supset \underbrace{\quad}_{\text{on}} \supset \underbrace{\quad}_{\chi'} \supset \underbrace{\quad}_{\chi}$$

13. Ὡδή 5'. Θεοτοκίον.

Δ
 $\delta\lambda$ **T** υ υ υ πο ο ος του υ περ νουν σου το κε
 του ου ου α α α να θε ω ρου με ε νος $\begin{smallmatrix} \chi \\ \ddot{q} \end{smallmatrix}$ Δε
 σποι να α η η βα τος η εν Σι ι να α α $\begin{smallmatrix} \chi \\ \ddot{q} \end{smallmatrix}$
 με χε ε α μες $\begin{smallmatrix} 6 \\ \chi \end{smallmatrix}$ πυ ρι α α α να πτο ο
 με ε νη η η η η η και $\begin{smallmatrix} 6 \\ \chi \end{smallmatrix}$ μη η συ φλε
 γο ο με νη $[+]$ η η η η η η η η $\begin{smallmatrix} \chi \\ \ddot{q} \end{smallmatrix}$ με α μες Δ
 και γαρ τι κτεις και α α α α αυ τη η η η
 η η η η $[+]$ η η η η η η η η η η
 η η η $\begin{smallmatrix} \chi' \\ \chi \end{smallmatrix}$ με χε ε α μες $\begin{smallmatrix} \chi' \\ \chi \end{smallmatrix}$ μη φλε χθει ει ει
 ει σα α α α α α α $\begin{smallmatrix} \chi \\ \ddot{q} \end{smallmatrix}$ πυρ τον Κυ ρι ο
 ο ο ο ο ο ο ο ον $\begin{smallmatrix} 6' \\ \ddot{q} \end{smallmatrix}$

14. Ὡδή ζ'. Ὁ Εἰρμός.

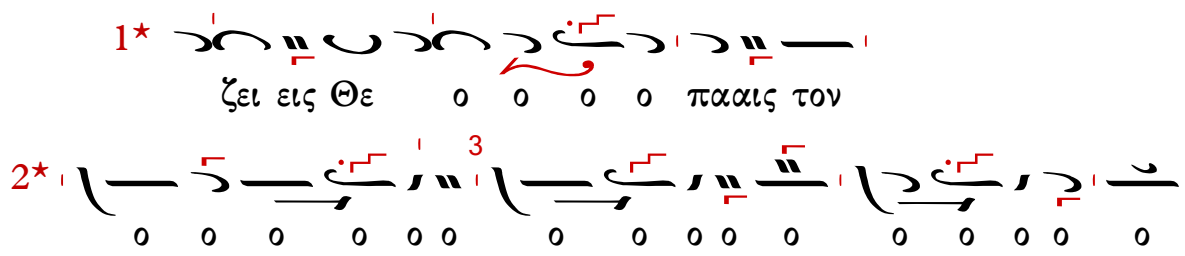
^{1*} ⁶ ^κ **Ε** ν τη φλο γο φο ρω ω κα α μι ι ι ι ι
 ι ι νω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω
 υε χε ε α υε ⁶ ^κ ως εν δρο σο πο κω νε φε ε
 ε λη υ υ πη η ηρ χον οι παι αι δε ες εν Βα
 βυ υ υ λω ω ω ω ω ω ω νι ι ι ^κ ^q υε χε
 α υε ^κ ^q ευ λο γουν τες σε τον Κυ υ υ υ υ υ
 υ υ υ ρι [+] ι ι ι ι ι τον Κυ υ υ υ
 ρι ι ι ο [^κ ^q] ο ο ο ο ο ο ο ον ^κ ^q υε χε
 α υε ^κ ^q τον υ πε ερ εν δο ξο ον Θε ε ε ο
 ο ο ο ο ο ο ο ο ον ⁶ ^q υε α υε ^π ^q και σω
 τη ρα πα α α α α α αν τω ω ω ω ω ω
 ω ω ω ω ω ω ων ⁶ ^q

$1^* \overset{\Delta}{\underset{\sigma\lambda}{\text{En}}}$ τη φλο γο φο ο ο ρω κα μι ι ι ι
 ι ι νω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω
 κ.λπ.

15. Ὡδή ζ'. Τριαδικόν.

⁶_κ **Τ** ης τρι α δι χη η ης μο ναρ χι ι ι ι ι
 ι α α α α α α α α α α ας ^{ζ'}_κ **Λε**
 α **Λε**_δ α τμη τος η μι ι ι α θε ο της
 Πα α τη η ηρ γα αρ Υι ο ο ο ος τε ε και θει
 ο ο ον Πνε ε ε ε ε ε ευ μα α ^κ_δ **Λε** **χε**
 α **Λε**_{ζ'} α νυ μνει ται ει ει εις α με ε ε ε
 ε ε ε ε ε ρι ι ι ι ι ι ι ι ι
 στο ^κ_δ ο ο ο ο ο ο ο ος ^{ζ'}_κ **Λε** **χε** α **Λε**_{ζ'} **Θε**
 ος ⁺ και αι Κυ ρι ο ος και αι αι φω ω ω
 ω ω ω ω ω ως ^{6'}_δ **Λε** α **Λε**_δ ^{π'}_δ ο Σω τηρ α
³ πα α α α α α αν τω ω ω ω ω ω ω
 ω ω ω ω ων

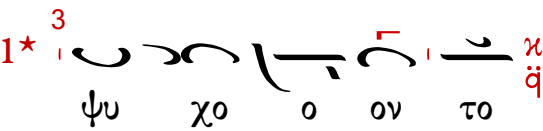
^{6'}_δ



17. Ὠδὴ η'. Ὁ Εἰρμός.

Δ
 $\delta\eta$ **Π** αι αι δεσ α α γι ι οι κα μι ι
 ι νω ω βε βλη η με ε ε νοι πο ο τε ε ε
 υε ε ια ιω υ περ της εις Θε ον α μα χου
 πι ι ι στε ε ε ω ω ως υε ε ια ιω
 πυ υρ πα φλα ζον αυ τους εις πνευ μα α δρο ο ο
 σου ου ου ου ου τρα α α πε ε ε ε ε ε
 ε ε εν [υε α υεσ η σθεν τες α νε ψυ
 χο ον το και με ε ε τα α με λου ους ε ε
 ε ψα α αλ λο ο ον υε α υεσ πα αν τα
 [τα ερ γα Κυ ρι ι ι ου υ μνει τε εις αι
 ω ω ω νας τον Κυ ρι ο ο ο ο ο ο ο ο
 ον

6'
 $\delta\eta$



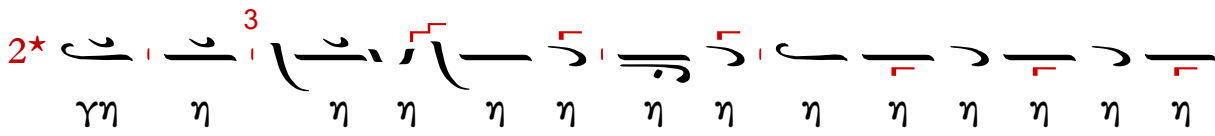
18. Ὠδὴ η΄. Τριαδικόν.

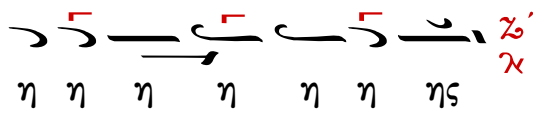
Δ
 $\delta\lambda$ **T** ρι ι α προ σω ω πα δο ξα ζω ω
 εν ου ου σι ι ι α μι ι α α α $\kappa\ddot{q}$ $\mu\epsilon$ ε
 ια ιω $\kappa\ddot{q}$ Πα τρος Υι ου και θει ου Πνε ε ευ μα
 το ο ο ο ος $\kappa\ddot{q}$ $\mu\epsilon$ ε ια ιω $\kappa\ddot{q}$ κρα α τος
 ε να με ρες ε πει πε ερ ει ει εις ο ο
 ο ο ο Θε ε ε ο Δ
 $\delta\lambda$ ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο
 ο ο ος $\kappa\ddot{q}$ $\mu\epsilon$ α $\mu\epsilon\varsigma$ Δ
 $\delta\lambda$ ου δο ξη δι αι ρου με ε νος
 [$\kappa\ddot{q}$] ει και ται αις υ πο ο στα α α σε σι ι
 3
 ι ι ι $\kappa\ddot{q}$ $\mu\epsilon$ ε ια ιω $\kappa\ddot{q}$ πλην μι α φυ υ υ
 υ υ υ σι ις [+] τρι λαμ πη ης ην περ και α
 νυ μνου ου ου μεν ως Κυ ρι ο ο ο ο ο ο ο
 ο ον] δ'
 $\ddot{q}$

19. Ὡδή η'. Θεοτοκίον.

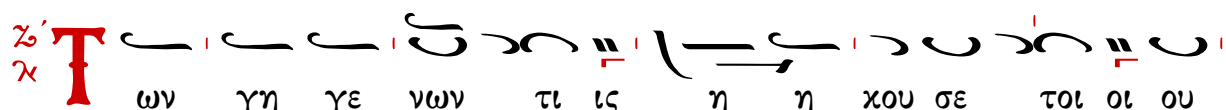
Δ
 $\delta\lambda$ **M** ο ο νη α χρα αν τε κ δ η λε εγ
 ξας θε ε σμου ου ους φυ σι ι κου ου ους κ δ **U**
 ε λ ω ο τι α νευ σπο ρα ας Υ ι ον γε
 γε ε εν νη η η κα α ας κ δ **U** ε λ ω κ δ
 ε ε χου σα εν ταυ τω παρ θε νι ι κη η ην
 α α α α α στραα α Δ $\delta\lambda$ η η η η η η η
 ην κ δ **U** α δ $\delta\lambda$ και μη τρι κην συγ γε νει ει αν κ δ
 και σου ου ου το ο θαυ μα α κ δ α α δ ε ε ται
 αι αι κ δ **U** α δ $\delta\lambda$ εν ου ρα νω και ε πι ι ι
 ι ι γ η η η η ης λ δ α δ ες ε π ει
 τι ι ι κτεις αρ ρη η η τως τον Κυ ρι ο ο ο
 ο ο ο ο ο ον δ δ

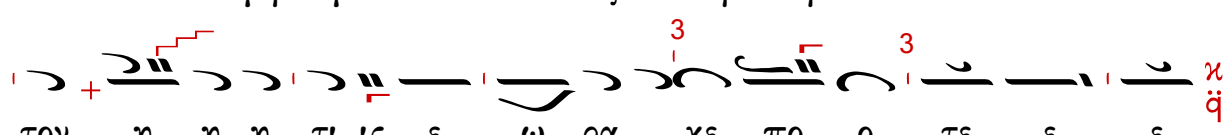
1* 
 α α α δε ε ε ται αι αι x q

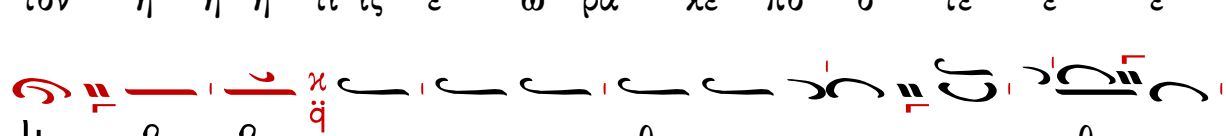
2* 
 γη η η η η η η η η η η η η η

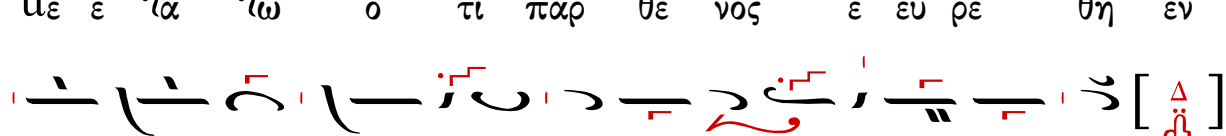

 η η η η η η ης x q

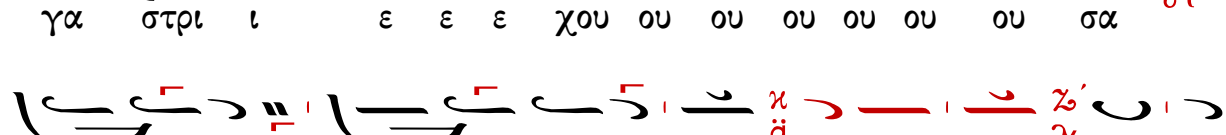
20. Ὡδή θ'. Ὁ Εἰρμός.

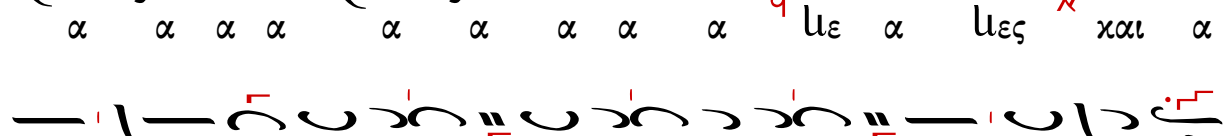

 ων γη γε νων τι ις η η κου σε τοι οι ου

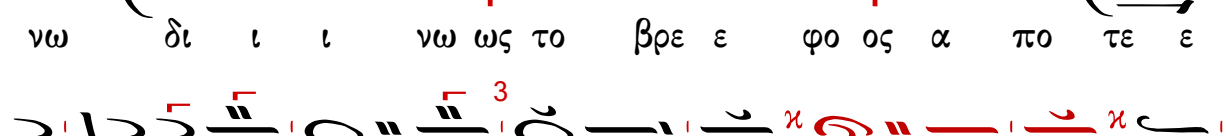

 τον η η η τι ις ε ω ρα κε πο ο τε ε ε

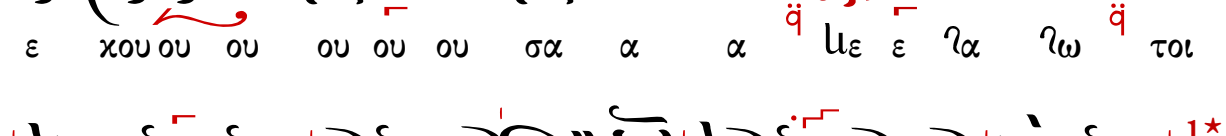

 υε ε ρα ρω ο τι παρ θε νος ε ευ ρε θη εν

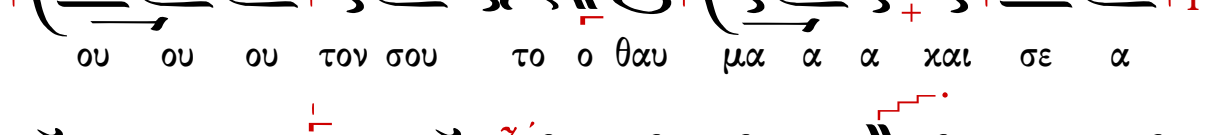

 γα στρι ι ε ε ε χου ου ου ου ου ου σα

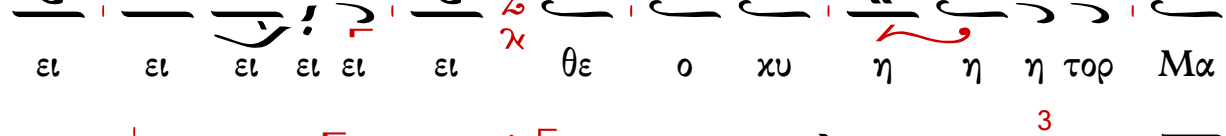

 α α α α α α α α α υε α υες και α

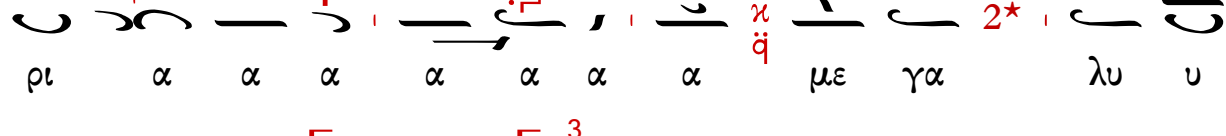

 νω δι ι ι νω ως το βρε ε φο ος α πο τε ε

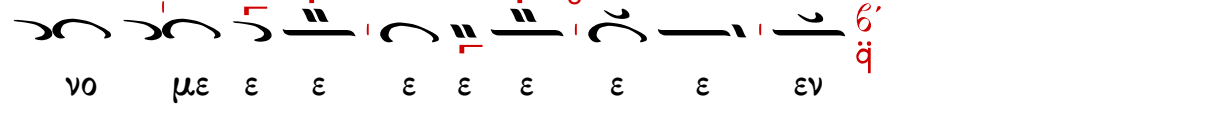

 ε κου ου ου ου ου ου σα α α υε ε ρα ρω τοι


 ου ου ου τον σου το ο θαυ μα α α και σε α

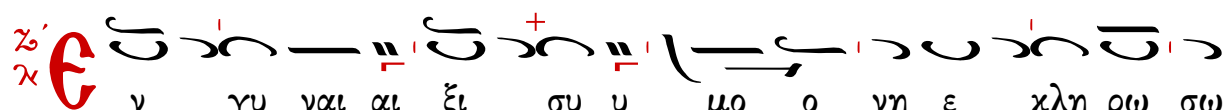

 ει ει ει ει ει ει θε ο κυ η η η τορ Μα

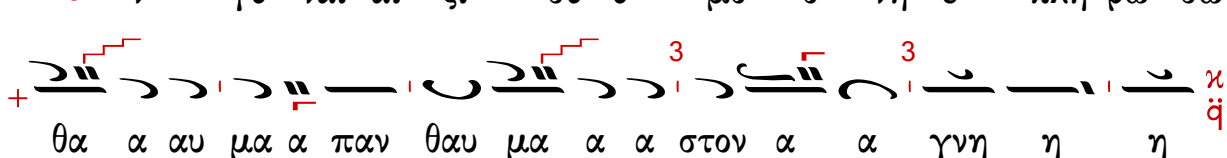

 ρι α α α α α α α με γα λυ υ

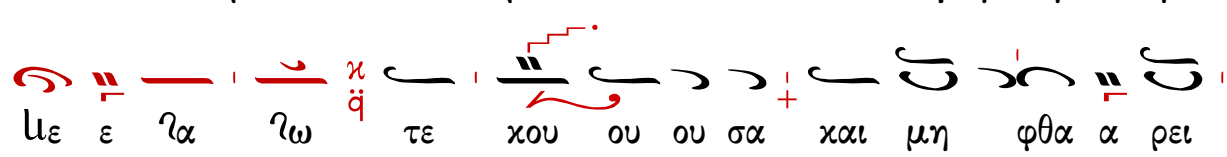

 νο με ε ε ε ε ε ε εν

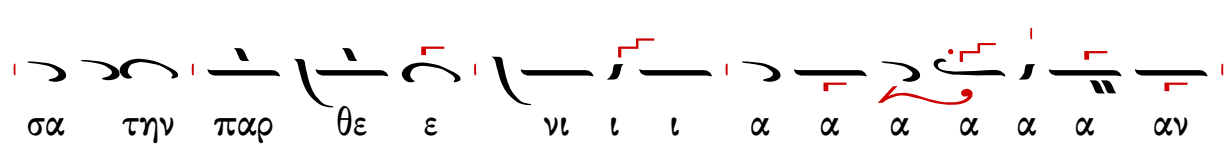

 ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει

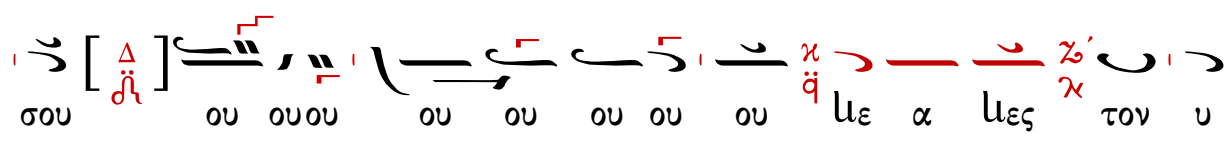
22. Ὡδή θ'. Θεοτοχίον.


 ν γυ ναι αι ξι συ υ μο ο νη ε κλη ρω σω

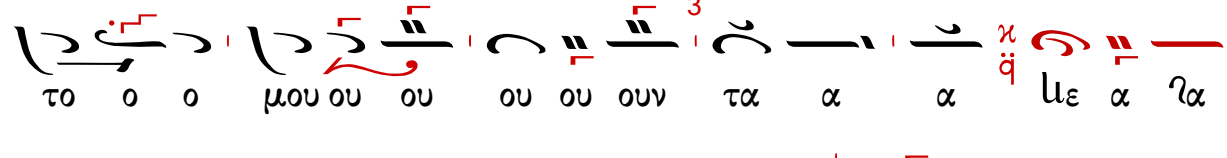

 θα α αυ μα α παν θαυ μα α α στον α α γνη η η

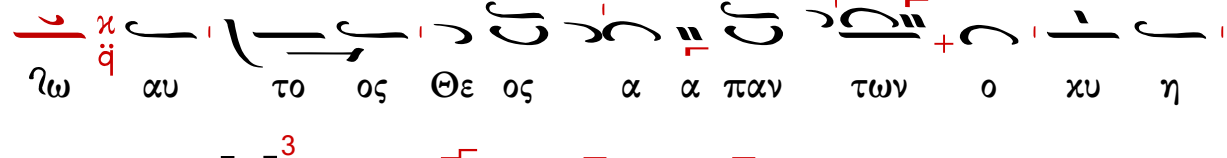

 υε ε ια ιω τε κου ου ου σα και μη φθα α ρει

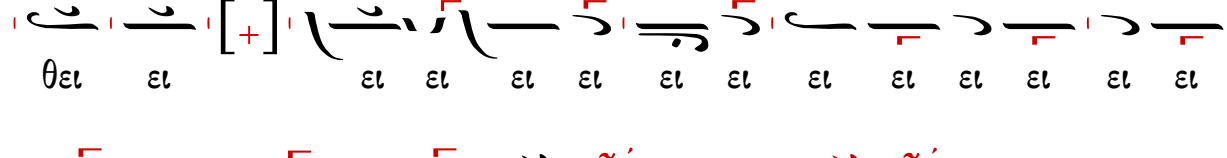

 σα την παρ θε ε νι ι ι α α α α α αν

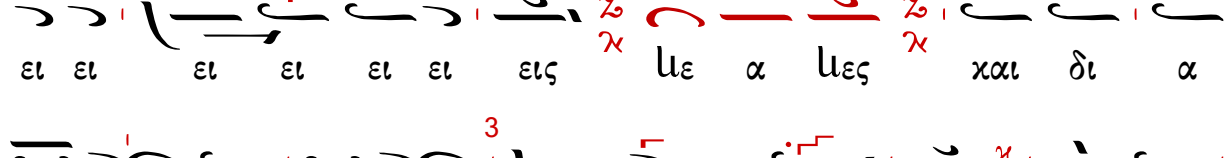

 σου ου ουου ου ου ου ου ου υε α υεσ τον υ

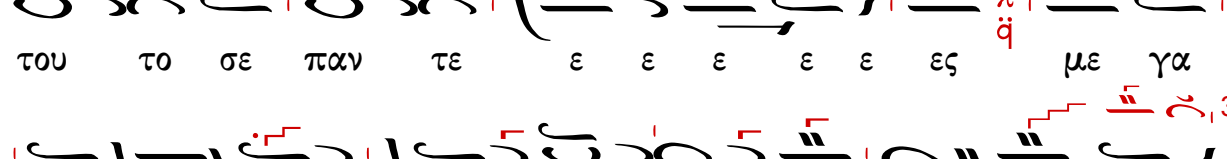

 περ φυ υ υ σι ιν την φυ υ σι ιν και νο


 το ο ο μου ου ου ου ουν τα α α υε α ια


 ιω αυ το ος Θε ος α α παν των ο κυ η


 θει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει


 ει ει ει ει ει ει εις υε α υεσ και δι α


 του το σε παν τε ε ε ε ε ε ες με γα


 λυ υ υ υ νο ο ο με ε ε ε ε ε ε

ΕΞΗΓΗΣΗ
ΣΕ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ

Κανὼν ψαλλόμενος εἰς τὸν ἅγιον τοῦ Χριστοῦ
μεγαλομάρτυρα Δημήτριον τὸν μυροβλήτην

Ἦχος β΄

Ὡιδὴ α΄.

1. Ὁ Εἰρμός. Ἐν βυθῷ κατέστρωσέ ποτε.



8 Ἐν βυ - θῷ κα - τέ-στρω - σέ πο - τε τὴν_ φα - ρα - ω -

9 νί - τι - δα παν - στρα-τι - ἂν ἡ ὑ - πέρ - ο - πλος δύ - να -

17 μίς· νε - α - νες σαρ- κω -

μό - χθη

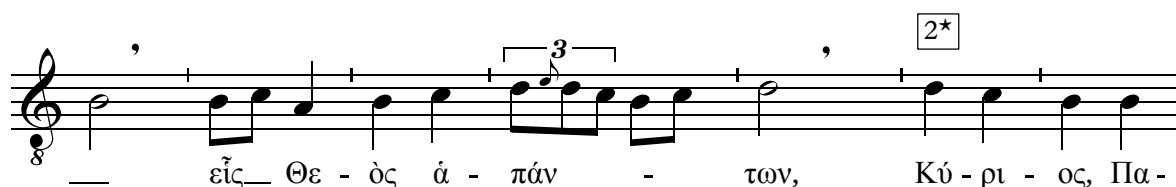
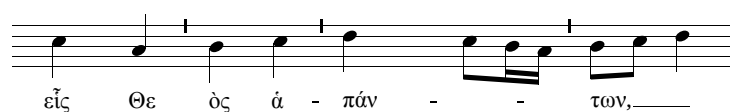
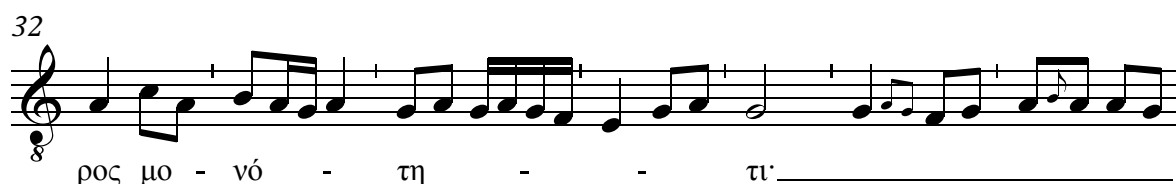
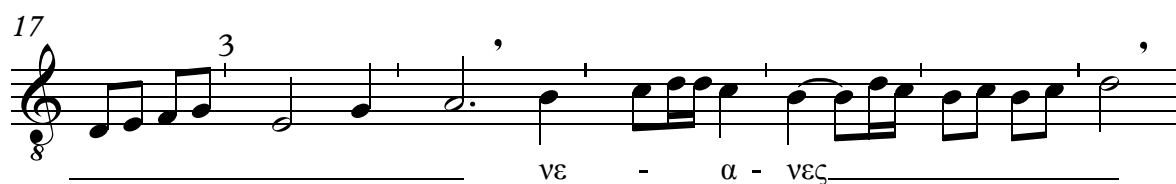
8 θεῖς ὁ Λό-γος δὲ τὴν παμ - μό- χθη - ρον ἁ - μαρ-τί - αν ἐξ -

32 ἡ - λει - ψε,

39 ὁ δε - δο - ξα - σμέ - νος Κύ - ρι - ος· ἐν - δό - ξως

46 γὰρ δε - δό - ξα - σται.

2. Τριαδικόν. Ἐν τρισὶ προσώποις θαυμαστῶς.



53 1*

8 μέλ - πε - ται, _____

58 2*

8 Κύ - ρι - ος, Πα - τήρ, Υι - ός σὺν Πνεύ - μα -

63

8 - τι. _____

Ὡδὴ γ'.

4. Τριαδικόν. Τρισυπόστατε μονάς.

8 Τρις - υ - πό - στα - τε

8 Τρις - υ - πό - στα - τε μο - νάς, _____ ό - μο - ού - σι -

8 - ε Τρι - άς, θε - ό - της μί - α, ό _____ Πα -

14 8 τήρ, _____ ό _____ Υί - ός _____

21 8 καί τὸ Πνεῦ - μα τὸ εὐ - θές, σῶ - ζε τὸν κό - σμον

27 8 σου, _____ 3

5. Θεοτοκίον. Τίς αἰνεῖν σε γηγενῶν.

8 Τίς_ αἰ - νεῖν σε_ γη - γε - νῶν_ κατ' ἄ - ξί - αν_ ἰ - κα -

8 νός_ Παρ - θε - νο - μή - τος; σὺ_ γὰρ ἐν_

15 γυ - ναι - ξὶ _

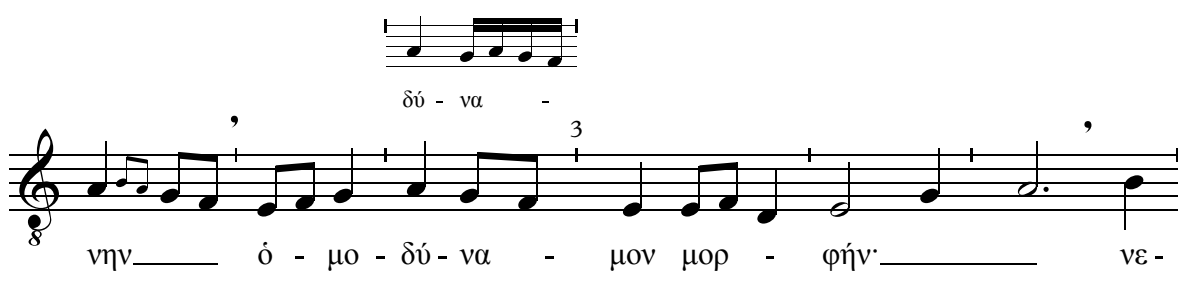
22 νε α νές μό - νη ὤ - φθης ἐκ - λε - κτή_ καὶ παμ - μα -

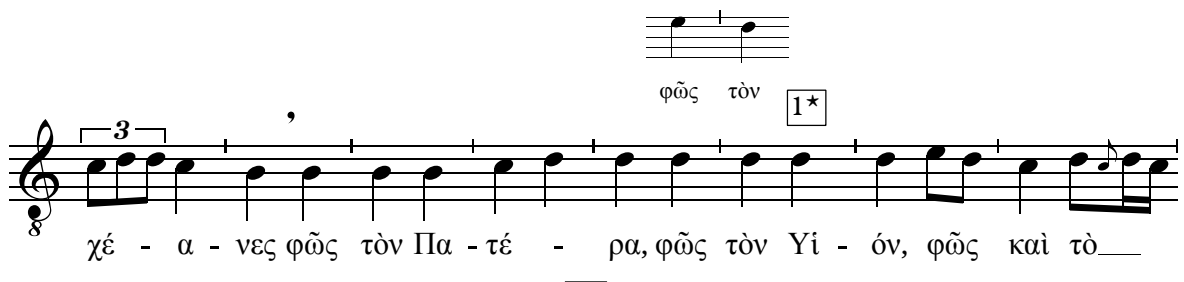
29 κά - ρι - στος_ 3

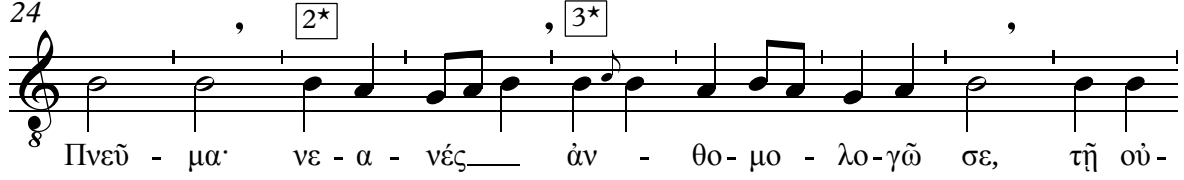
Ὡιδὴ δ'.

6. Τριαδικόν. Τῇ ἀμερίστῳ θεότητι.

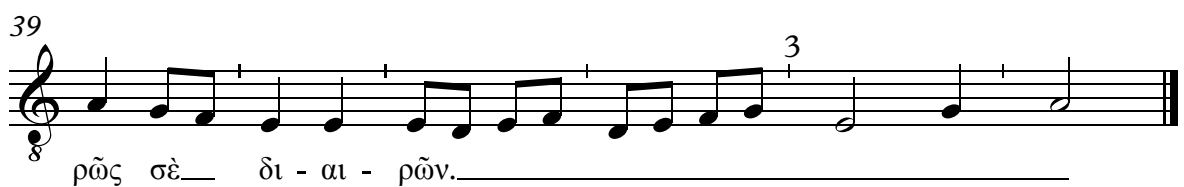












45 1*



Υἱ - όν, φῶς καὶ τὸ

49



Πνεῦ - - - μα:

2* αν το απήχημα ψαλεί στον άνω νεανές (γα' - φα#'), έτσι ώστε το μέλος να καταλήξει στον άνω νενανώ (βου' - μι') όπως και σε όλα τα υπόλοιπα τροπάρια. Το ίδιο μπορεί να ισχύσει και στο επόμενο Θεοτοκίο από το μέτρο #26.

53



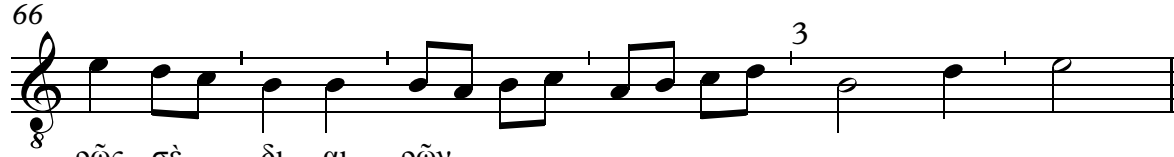
νε - α - νές άν - θο - μο - λο - γῶ σε,

59



τη̃ οὐ - σί - α συν - ά - πτων καὶ προσ - ώ - ποις ά - με -

66



ρῶς σέ δι - αι - ρῶν.

72 3*



άν - θο - μο - λο - γῶ σε, τη̃ οὐ - σί - α συν - ά - πτων καὶ

Ὡδὴ ε΄.

8. Ὁ Εἰρμός. Ὅτι νῦν τῶν παθῶν.

θῶν πε - ρὶ ἐ -

8 Ὅ - τι νῦν τῶν πα - θῶν πε - ρὶ ἐ - με τὸν δει -

9 - λαι - ον νε - να - νώ ὁρ - θρί -

17 ζειν εἰ - λι - κρι - νῶς πρὸς σέ - ἅ - ξί - ω - σον,

25 νε - α - νες φῶς

33 νε - να - νώ τὸ γλυ - κύ - τα -

40 τον, Χρι - στέ, νε - α - νες κα - τα - λάμ -

47 ψας μοι τῶν ἐν - το - λῶν σου.

54 1*

8 τὸν δει - - λαι - - ον

62 2*

8 φῶς

70 3*

8 σου

9. Τριαδικόν. Ὅτι εἷς ὁ Θεός.

8 Ὁ - τι εἷς ὁ Θε - ός κά ν τρι - α φῶ - τα, πρόσ -

8 - ω - πα, νε - να -

15 νώ Πα - τηρ καὶ ὁ Υἱ - ός καὶ Πνεῦ - μα ᾶ -

22 - γι - ον νε - α - νες

30 φῶς

37 νε - να - νώ τὸ τρις - ἡ - λι - ον ὑ - μνω,

45 νε - α - νές τὴν ἀ - ί - δι - ον παγ - κρα - το - ρί -

αν. Νε - νε -

59 νε - α - νες

10. Θεοτοκίον. Ὅτι σοῦ ἐκ γαστρού.

8 Ὅ - τι σοῦ ἐκ γα - στρός ἁ - πο - τε - χθεῖς ὁ Κύ -

8 - ρι - ος, νε - να -

15 νό δι - πλοῦς προ - ἤλ - θεν, ἁ - γνή, Θε - ὅς καὶ ἄν - θρω -

23 - πος, νε - α - νες πᾶς

31 νε - να - νό γη - γε - νῆς σέ - ἁ - νυ - μνεῖ νε - α -

38 νές καὶ οὐ - ρά - νι - οὐ τα - ξι - αρ -

46 - χί - αι.

3 αι.

Ὡιδῇ στ'.

11. Ὁ Εἰρμός. Τύπος τῆς τριημέρου σου ταφῆς.

1

Τύ - πος τῆς τρι - η - μέ - ρου σου τα - φῆς και τῆς

στά - σε -

1*

ἀ - να - στά - σε - ως, Δέ - σπο - τα, ὑ - πάρ - χων ὁ

3

Ἰ - ω - νᾶς νε - χε - α - νες τῷ κή - τει

22

κα - τε - πό - θη και κρά - ζων ἀ - νε - βό - α

30

νε - α - νες ἀ - να - βή - τω ἐκ φθο -

37

- ρᾶς

44

ἡ ζω - ἡ μου,

51
8
πρὸς σέ Κύ - ρι - ε. 2*

57
8
3 1* 3
χων ὁ Ἰ - ω -

59
8
3 2*
ε.

59 1*

8 ό - τη - τι, α - ναρ - χε

63 3 2*

8 ον.

13. Θεοτοκίον. Τύπος τοῦ ὑπὲρ νοῦν σου τοκετοῦ.

8 Τύ - πος τοῦ ὑ - πὲρ νοῦν σου το - κε - τοῦ ἁ - να -

8 θε - ω - ρού - με - νος, Δέ - σποι - να, ἡ βά - τος ἡ

15 3 3 3 3 ἐν Σι - νᾱ νε - χέ - α - νες πυ - ρὶ ἁ -

21 3 -να - πτο - μέ - νη καὶ μὴ σὺ φλε - γο - μέ - νη.

28 3 νε - α - νές καὶ γὰρ τί - κτεις καὶ

35 3 3 3 αὐ - - - - - τή,

41 3 νε - χέ - α - νες μὴ φλε

48 3 χθεῖ - σα, πῦρ, τὸν

53 3 Κύ - ρι - ον.

Ὡδὴ ζ'.

14. Ὁ Εἰρμός. Ἐν τῇ φλογοφόρῳ καμίνῳ.

1 1*



8 Ἐν τῇ φλο-γο - φό- ρω κα - μί - νω

8 νε - χέ - α - νες ὡς ἐν δρο-σο-

16 8 πό - κῳ νε - φέ - λη ὑ - πῆρ - χον οἱ Παῖ - δες ἐν

23 8 Βα - βυ - λώ - νι, νε - χε - α -

30 8 νες εὐ - λο - γοῦν-τες σέ - τὸν Κύ - ρι -

39 8 - τὸν Κύ - ρι - ον,

45 8 νε - χε - α - νες τὸν ὑ - περ - ἐν - δο - ξον

54 8 Θε - ὄν νε - α - νες καὶ σω-

62 8 τῇ - ρα πάν -

65



8 τῶν.

69



8 Ἐν τῇ φλο-γο - φό - ρῳ κα - μί - - -

62



8 τῶν.

The musical notation for measure 62 is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The measure contains eight eighth notes, each followed by a quarter rest. The notes are: D4 (quarter), F#4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), D5 (quarter), F#5 (quarter), A5 (quarter), and B5 (quarter). The measure ends with a double bar line. Below the staff, the Greek word 'τῶν' (tōn) is written, followed by a period and a horizontal line.

16. Θεοτοκίον. Ἐν παρθενικῇ σου νηδύι.

8 ³ Ἐν_παρ - θε - νι - κῇ_σου νη - δύ - - - ι,

7 ³ νε - α - νές ὡς_ ἐν οὐ - ρα - νῶ_ ἐ -

8 ³ ζεις, θε - ό -

8 πα - κύ - κλω, βα - στά - ζεις, θε - ό - παις, τὸν

21 ³ ³ ³ ³ ³ πάν - των_ κτί - - - στήν_ νε - χε - α -

27 ³ νες καὶ τε - κοῦ - σα, ὡς_ πρὶν πά - -

34 ³ ^{1*} ³ ³ - να - γνος

40 ³ νε - χε - α - νες δι - α - με -

49 ³ - μέ - νη - κας_ σε - μνή_ νε - α -

57 ³ νες φο - βε - ρὸν τὸ θαῦ - - -

62

8 μα!

66

1★ 3 3 3 3

8 γνος

Ὡιδὴ η´.

17. Ὁ Εἰρμός. Παῖδες ἅγιοι.

8 Παῖ - δες ἅ - γι - οἱ κα - μί - νω - βε - βλη -

7 8 - μέ - νοι πο - τὲ - νε - να - νώ ὕ -

14 8 πὲρ τῆς εἰς Θε - ὄν ἁ - μά - χου πί - στε - ως

22 8 νε - να - νώ πῦρ - πα - φλά - ζον αὐ - τούς, εἰς πνεῦ - μα - δρό -

30 8 σου - τρα - πέν, - νε - α - νες

38 8 η - σθέν - τες ἁ - νε - ψύ - χον - το καὶ με - τὰ μέ λους

46 8 ἔ - ψαλ - λον - νε - α - νες πάν -

53 8 - τα τὰ ἔρ - γα Κυ - ρί - ου ὕ - μνεῖ - τε εἰς αἰ -

59 8 ὦ - νας τὸν Κύ - ρι - ον.

65 3 1*

ψύ - χον - - - το

18. Τριαδικόν. Τρία πρόσωπα δοξάζω.

8 Τρί - α πρόσ - ω - πα δο - ξά - ζω_ ἐν οὐ -

7 8 - σί - α μι - ᾧ_ νε - να - νώ Πα -

14 8 τρός, Υἱ -

8 τρός, Υἱ - οῦ καὶ θεί - ου Πνεύ - μα - τος·

21 8 νε - να - νώ κρά - τος ἐ - να - με - ρές_ ἐ - πεί - περ_ εἰς_

29 8 ὁ_ Θε - ὅς, νε - α -

36 8 νες οὐ δό - ξη δι - αι - ρού - με - νος_ εἰ_ καὶ_ ταῖς

44 8 ὑ - πο - στά - σε - σι_ νε - να -

50 8 νώ πλην μί - α_ φύ - σις_ τρι - λαμ - πῆς ἥν -

57 8 περ καὶ ἁ - νυ - μνοῦ - μεν ὡς Κύ - ρι -

62

8

ov. _____

19. Θεοτοκίον. Μόνη ἄχραντε.

Μό - νη ἄ - χραν - τε, δι - ῆ - λεγ - ξας θε - σµοὺς —

ἄ - νευ

φύ - σι - κούς, — νε - να - νώ ὅ - τι ἄ - νευ σπο

16 ρᾱς Υἱ - ὄν γε - γέν - νη - κας, — νε - να -

23 νώ ἔ - χου - σα ἐν - ταῦ - τῷ παρ - θε - νι - κὴν — ἅ -

31 στρα - πὴν — νε - α - νες καὶ

39 1* μη - τρι - κὴν συγ - γέ - νει - αν' — καὶ σοῦ — τὸ θαῦ - μα — ἄ -

47 3 3 - δε - ται — νε - α - νές ἐν οὐ - ρα - νῷ — καὶ ἐ - πι —

55 3 2* γῆς, — νε - α - νές — ἐ -

63 3 3 πει τί - κτεις ἄρ - ρή - τως τὸν Κύ - ρι -

67
8
ov. _____

71
8
1* 3
ă - - δε - - ται _____

75
8
2* 3 3
γῆς, _____

79
8

Detailed description: The image shows a musical score for four staves, numbered 67, 71, 75, and 79. Each staff begins with a treble clef and a key signature of 8 flats. Staff 67 contains a melody with a triplet of eighth notes. Staff 71 includes a first ending bracket labeled '1*' and a triplet. Staff 75 includes a second ending bracket labeled '2*' and two triplets. Staff 79 continues the melody. Lyrics in Greek are provided for staves 71 and 75: 'ă - - δε - - ται' and 'γῆς,' respectively. The lyrics are aligned with the notes of the melody.

Ὠδὴ θ'.

20. Ὁ Εἰρμός. Τῶν γηγενῶν.

8 Τῶν γη-γε - νῶν τίς_ ἦ - κου-σε_ τοι - οῦ - τον ἦ_ τίς_ ἐ -

9 ὠ - ρα - κέ πο - τε;_ νε - να - νώ ὅ - τι παρ

17 θέ- νος_ εὐ - ρέ - θη_ ἐν γα-στρί_ ἔ - χου - -

24 σα_ νε - α - νες καὶ ἄ - νω -

32 δί - νως_ τὸ βρέ - φος_ ἄ - πο - τε - κοῦ - -

39 - σα'_ νε - να - νώ τοι - οῦ - τόν σου τὸ_ θαῦ

47 1* μα - καὶ σὲ ἄ - εἶ,_ θε - ο - κυ -

54 ἦ - τορ Μα - ρί - α,_ με - γα -

60 2* λύ - νο - μεν.

65 1* 3 3

εί,

73 2* 3 3

λύ - νο - μεν.

21. Τριαδικόν. Τὰ τρία ἓν.

8 Τὰ τρία ἓν καὶ ἕμ - πα - λιν ὑ - μνεῖ - ται, τὸ ἓν τὰ
 9 τρία συμ - πλη - ροῦν· νε - να - νό τρι -
 16 σὶ προσ - ῶ - ποις γὰρ - μί - α φύ - σις θε - ὁ - τη -
 23 - τος νε - α - νες καὶ
 31 ἐφ' ἐ - κά - στῶ προσ - ῶ - πῶ πε - πλη - ρῶ - μέ -
 38 - νη, νε - να - νό Πα - τήρ, Υἱ - ὅς
 46 καὶ Πνεῦ - μα αὐ - τη ἐ - στί· νε - α -
 54 νες ἦν σὺν ἀγ - γέ - λοις ἀ - παύ - στως με - γα -
 60 λύ - νο - μεν.

65

1*

3

3

8

στίιν

22. Θεοτοκίον. Ἐν γυναιξί.

8 Ἐν γυναιξί σου μόνη ἐκληρώσω θαῦμα παν

9 8 θαῦμαστον, ἀγνή, νενανώ τε-

16 8 κοῦσα, καὶ μὴ φθαρεῖσά τὴν παρθενίαν

23 8 σου, νεα νες τὸν

31 8 ὑπὲρ φύσιν τὴν φύσιν καὶ νοτομοῦν -

38 8 - τα' νενανώ αὐτὸς Θεός

46 8 ἀπάντων ὁ κυ-ηθεὶς

53 8 καὶ διὰ

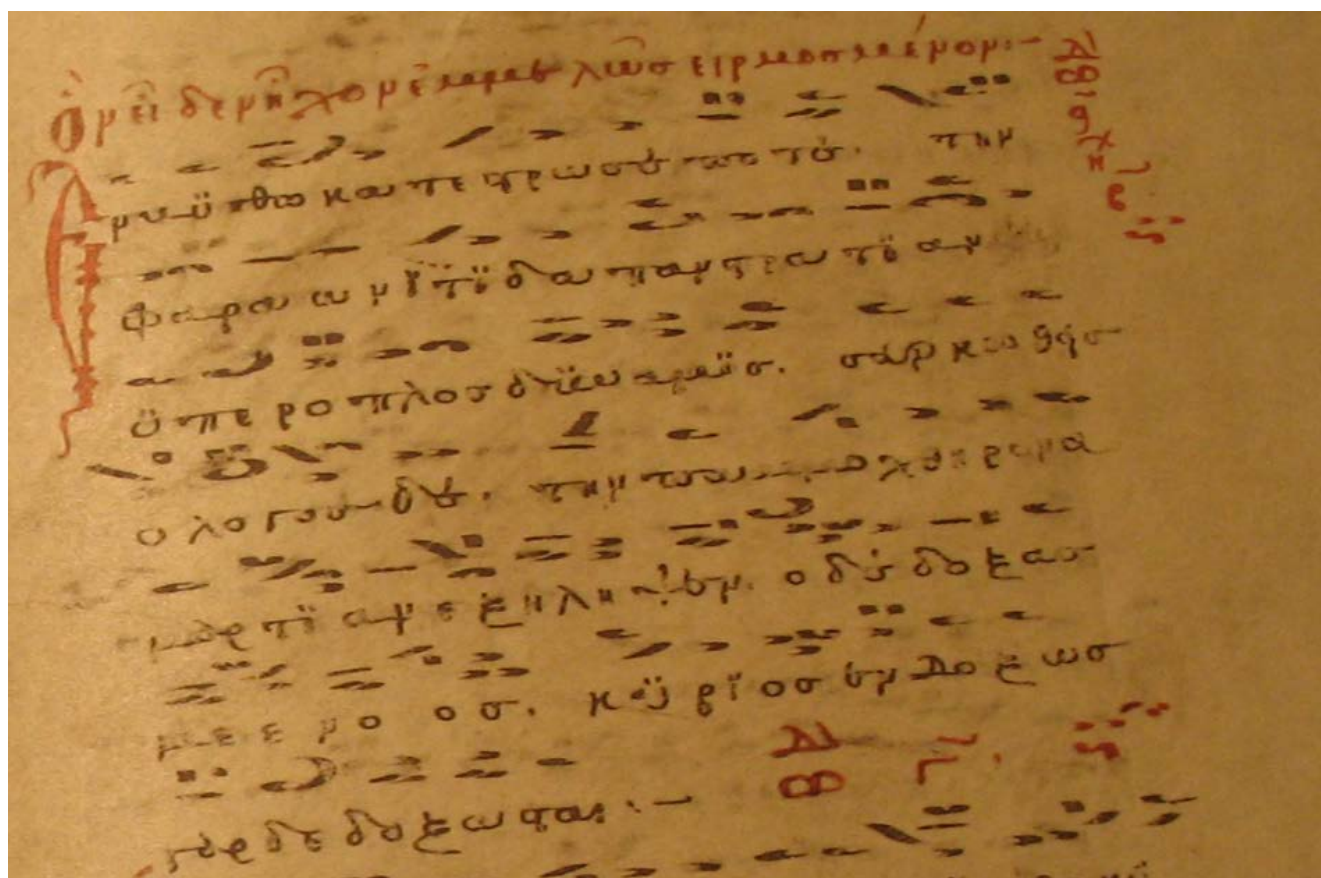
61 8 τοῦτο σὲ πάντες μεγαλύ-

8 - vo - μεν. _____

3

The image shows a musical score for a single staff. The staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The piece ends with a double bar line. Above the main staff, there is a short instrumental line consisting of four eighth notes. Below the staff, the lyrics '- vo - μεν.' are written, followed by a long horizontal line for the rest of the line.

MB ΜΕΛΟΣ ΤΩΝ ΕΙΡΜΩΝ



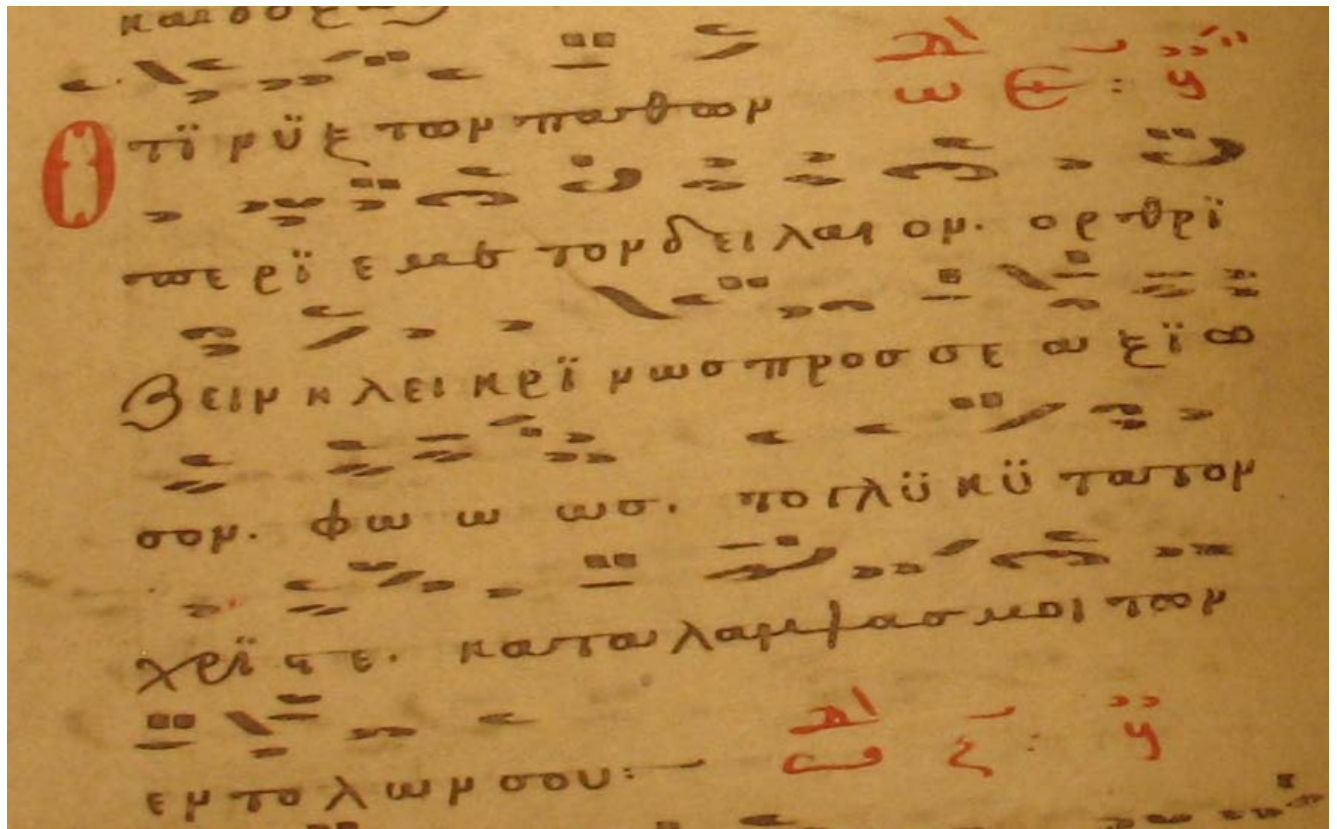
1
8 Ἐν βυ - θῷ κα - τέ-στρω - σέ πο - τε τὴν_ φα - ρα - ω - νί - τι - δα παν -

10
8 στρα-τι - ἄν_ ἡ ὑ - πέρ - ο - πλος δύ - να - μις· σαρκω -

19
8 θεὸς ὁ_ Λό - γος_ δὲ τὴν παμ - μό-χθη - ρον ἁ - μαρ-τί - αν ἐξ - ἡ -

28
8 λει - ψε, ὁ_ δε - δο - ξα - σμέ - νος_

35
8 Κύ - ρι - ος_ ἐν - δό - ξως γὰρ_ δε - δό - ξα - σται.



1
8
Ὁ - τι νὺξ τῶν πα - θῶν πε - ρὶ ἐ - μέ - τὸν δει - λαι -

10
8
ον ὁρ - θρί-ζειν εἰ - λι-κρι- νῶς πρὸς σὲ ἁ - ξί - ω - σον,

18
8
φῶς τὸ γλυ - κύ - τα - τον, Χρι - στέ, κα - τα -

26
8
λάμ - ψας μοι τῶν ἐν - το - λῶν σου.

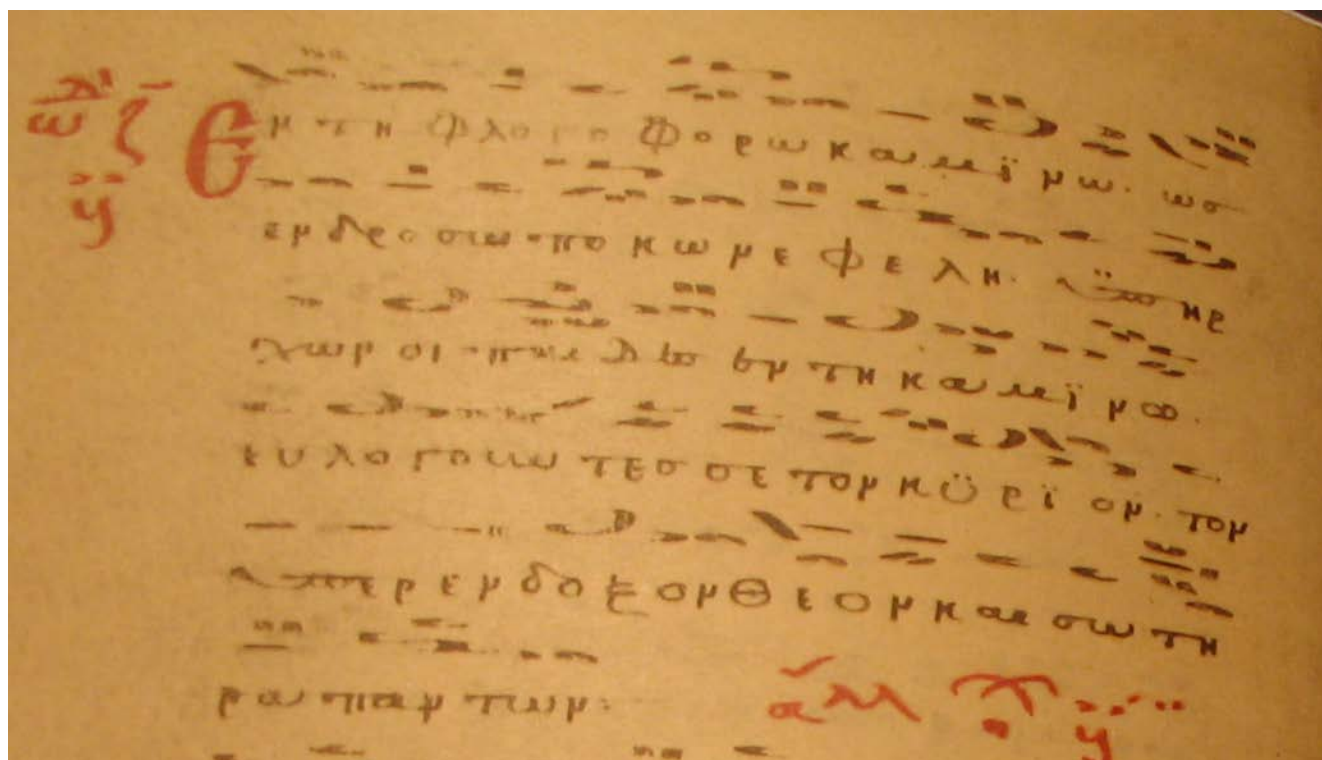
1
8 Τύ - πος τῆς τρι-η - μέ-ρου σου τα - φῆς καὶ τῆς ἁ - να -

10
8 στά - σε - ως, Δέ - σπο - τα, ὕ - πάρ - χων ὁ Ἰ - ω - νᾶς

18
8 τῷ κή - τει κα - τε - πό - θη καὶ ψάλ - λων ἁ - νε - βό - α ἁ - να -

27
8 3 3 βή - τω ἐκ φθο - ρᾶς

33
8 ἡ ζω - ῆ μου, πρὸς σέ Κύ - ρι - ε.



1
8
Ἐν τῇ φλο-γο - φό - ρῳ κα - μί - νῳ ὡς ἐν δρο-σο -

8
πό - κῳ νε - φέ - λῃ ὑ - πῆρ - χον οἱ Παῖ - δες ἐν

14
8
τῇ κα - μί - νῳ, εὐ-λο - γοῦν - τές σε, τὸν Κύ-ρι -

21
8
-ον, τὸν ὑ-περ - ἐν - δο - ξον Θε - ὄν καὶ σω-τῇ - ρα πάν - των.

ερτολωρ σου: — α' ζ' γ'
Παιδεσά γ' οι καμῖρω με αλφει
 ρη ποτε. ὕπερ τω σθε ορ αμα
 χου τοῦ εωσ. πῦρ παμ λαβωμαι

τοις εἰς πριυμαιδεσσου τραγωδῶν.
 ἰσοθρτιδαρι-ἰχ ορ το. καιεθα
 μελωση ελαλλορ. παρτατωδρ
 γαι κῦ ρῖ ου τορ κῦ ρῖ ορ ἄμρειτε.
 εἰς τοωσαιωραπ: — α' θ' γ'
 ... του

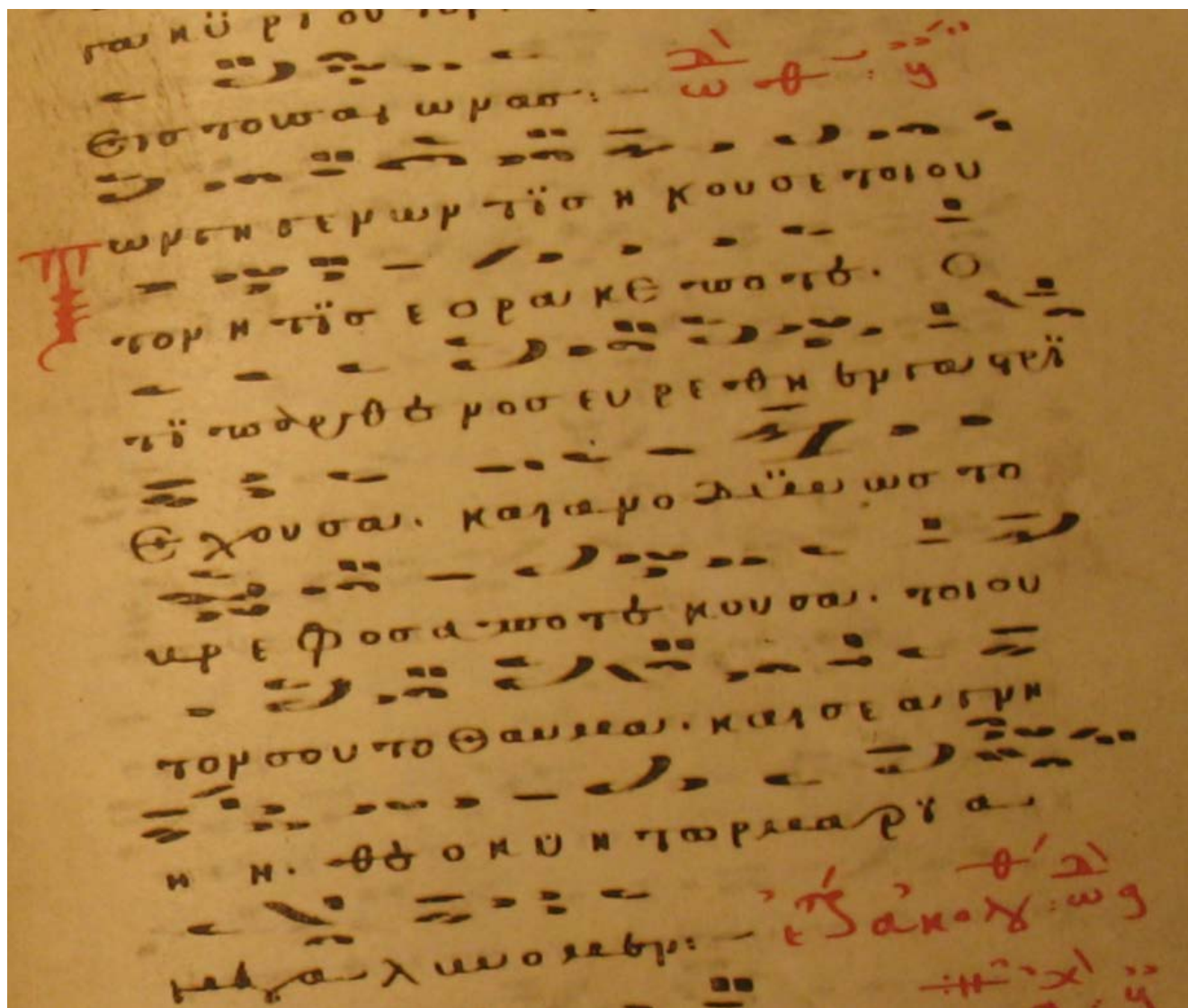
1
8 Παῖ - δεσ — ἄ - γι - οι κα - μί - νω βε - βλη - μέ - νοι πο - τὲ ὕ -

10
8 πὲρ τῆς εἰς Θε - ὄν — ἁ - μά - χου — πί - στε - ως πῦρ — πα - φλά

19
8 ζον αὐ - τοῖς, εἰς πνεῦ - μα — δρό - σου τρα - πέν, ἡ - σθέν - τες ἁ - νε -

27
8 ψύ - χον - το — καὶ με - τὰ μέ - λους ἔ - ψαλ - λον· πάν - τα τὰ ἔρ - γα

36
8 Κυ - ρί - ου τὸν Κύ - ρι - ον ὕ - μνεῖ - τε εἰς τοὺς — αἰ - ῶ - νας



1
8 Τῶν γη - γε - νῶν τίς ἤ - κου - σε τοι - οὔ - τον ἤ

9
8 τίς ἐ - ὠ - ρα - κέ πο - τε; ὅ - τι παρ - θέ - νος εὐ - ρέ - θη ἐν

17
8 γα - στρί - ἔ - χου - σα καὶ ἀ - νω - δί - νως τὸ

24
8 βρέ - φος ἀ - πο - τε - κοῦ - σα τοι - οὔ - τόν σου

31
8 τὸ θαῦ - μα καὶ σὲ ἀ - γνή θε - ο - κυ -

39
8 ἦ - τορ Μα - ρί - α, με - γα - λύ - νο - μεν.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΧΦ.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Τα σημαντικότερα συμπεράσματα στα οποία μας οδήγησε η παλαιογραφική, μουσική και εκδοτική επεξεργασία του Κανόνα του αγ. Δημητρίου είναι εν συντομία τα εξής:

- i. Η κοινή σημειογραφία της εποχής (13^{ος} – 14^{ος} αι.) παρουσιάζεται συλλαβική (αντιστοιχία φθόγγου/μελωδήματος – συλλαβής 1/1 ή 2/1)
- ii. Τα μελίσματα γράφονται κι αυτά με την ίδια αντιστοιχία και ως εκ τούτου εμφανίζονται ως μελίσματα και στην οπτική ανάγνωση του χειρογράφου: έχουμε δηλαδή συνεχόμενους φθόγγους κάτω από τους οποίους επαναλαμβάνεται η ίδια συλλαβή του κειμένου.
- iii. Η μόνη πλήρης (μελωδική και ρυθμική) δυνατή μουσική εξήγηση που μπορεί να προταθεί με βάση τα ίδια τα μέλη και τη σημειογραφία τους είναι η σύντομη, όπως διατυπώθηκε από τον Ι. Αρβανίτη.
- iv. Οι ήσσονες μελωδικές παραλλαγές που παρεμβάλλονται στο μείζον κείμενο είναι κυρίως παραλλαγές σημειογραφίας (όχι μελωδίας) που υπονοούν μία διαφορετική εκτέλεση σε επίπεδο φωνητικού στολιδιού και όχι συνολικής μουσικής γραμμής.
- v. Αντιθέτως, οι σημαντικές μελωδικές παραλλαγές προτείνουν στον εκτελεστή διαφορετικές μουσικές φράσεις.
- vi. Οι παραλλαγές και των δύο ειδών εντός του Κανόνα ή/και της ίδιας Ωδής έχουν σχέση αμοιβαίας υποκατάστασης με το μείζον κείμενο.
- vii. Οι μαρτυρίες/απηχήματα είναι απαραίτητα στις περισσότερες περιπτώσεις να φαλούν προκειμένου να υπάρχει η σωστή συνέχεια της παραλλαγής (solfege) εντός των μελών.
- viii. Ο β' ήχος είναι εδώ διατονικός: η προσπάθεια για χρωματική εξήγηση σύμφωνη με τα τωρινά διαστήματα δεν παράγει αποδεκτό ακουστικά αποτέλεσμα. Επίσης, τα διαστήματα είναι κατά πάσα πιθανότητα τόνοι και ημιτόνια.
- ix. Το μέλος του Κανόνα αφίσταται του καθιερωμένου MB μέλους των Ειρμών, έτσι ώστε να μπορούμε να μιλάμε για αυτοτελή σύνθεση που μόνο ως αφετηρία χρησιμοποιεί το μέλος της τότε παράδοσης. Η μελισματική ανάπτυξη άλλωστε καθιστά την επιλογή αυτή αναπόφευκτη: αυτή είναι και η ουσιαστική μουσική ιδιοτυπία του εν λόγω Κανόνα.
- x. Από τα στοιχεία που μας προσφέρει ο Κανόνας, μπορούμε να αναχθούμε σε συμπεράσματα σε σχέση με τη φύση του μέλους και της σημειογραφίας της MB περιόδου. Μπορούμε, λοιπόν, μέσω της σύγκρισης να ισχυριστούμε πως εν γένει τα μέλη αυτά ψάλλονταν σύντομα και το μέλος τους ήταν κατά βάση συλλαβικό. Η διαπίστωση αυτή ισχύει βεβαίως μόνο για το Ειρμολόγιο και το Στιχηράριο.

