



Canti bizantini di Mezzojuso

a cura di Girolamo Garofalo

1 I manoscritti
di Papàs Lorenzo
Perniciaro

Regione Siciliana
Assessorato ai Beni culturali
e ambientali e alla
Pubblica istruzione





Regione Siciliana
Assessorato ai Beni culturali
e ambientali e alla
Pubblica istruzione

Regione Siciliana
Assessorato ai Beni culturali
e ambientali e alla Pubblica istruzione

Dipartimento dei Beni culturali
e ambientali ed Educazione permanente

ideazione e direzione editoriale: Gaetano Pennino
progetto grafico e impaginazione: Guido Mapelli

si ringrazia l'Eparchia di Piana degli Albanesi

© 2001 Regione Siciliana
edizione fuori commercio, vietata la vendita, tutti i diritti riservati
compact disc RSC00001 allegato

Canti bizantini di Mezzojuso / a cura di Girolamo Garofalo. - Palermo :
Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e ambientali e della
pubblica istruzione, 2001. - 2 v.
1. Canti liturgici bizantini - Mezzojuso. I. Garofalo, Girolamo <1960>.
782.29209458235 CDD-20 SBN Pal0183471

1.: I manoscritti di papàs Lorenzo Perniciaro.
I. Perniciaro, Lorenzo.
2.: Rielaborazioni per voci liriche e banda di Salvatore Di Grigoli.
I. Di Grigoli, Salvatore.

Cip - Biblioteca centrale della Regione siciliana



Canti bizantini di Mezzojuso

a cura di Girolamo Garofalo

1. I manoscritti di Papàs Lorenzo Perniciaro

Questa pubblicazione costituisce il secondo momento di un'articolata iniziativa direttamente promossa dall'Assessorato ai Beni culturali e ambientali della Regione Siciliana. Già l'anno scorso a Piana degli Albanesi, a Palazzo Adriano e a Mezzojuso si è svolta una serie di tre concerti di canti bizantini della tradizione greco-albanese di Sicilia, rielaborati per voci liriche e complesso bandistico dal Maestro Salvatore Di Grigoli. Una proposta artistica, questa, che suggerisce interessanti ed esemplari direzioni per il rinnovamento del repertorio bandistico.

Di questo repertorio pubblichiamo adesso l'edizione in compact disc e le partiture musicali, unitamente all'edizione anastatica, curata da Girolamo Garofalo, dei manoscritti musicali redatti nella prima metà del secolo scorso da Papàs Lorenzo Perniciaro, Arciprete della Chiesa di San Nicolò di Mira di Mezzojuso.

È con estrema soddisfazione che presentiamo al pubblico un'iniziativa tanto significativa nei suoi aspetti artistici e scientifici quanto pregevole sotto il profilo editoriale. Essa costituisce anche un segno tangibile del più complessivo impegno da parte dell'Assessorato per la tutela e la valorizzazione delle specificità degli Albanesi di Sicilia.

Tale pubblicazione assume particolare senso in un contesto che a livello nazionale ha finalmente formalizzato il riconoscimento delle minoranze linguistiche di antico insediamento in territorio italiano, attraverso la Legge 15 dicembre 1999 n. 482 (*Norme in materia di tutela delle minoranze linguistiche storiche*), e in ambito siciliano ha recentemente visto approfondirsi il dibattito sull'applicazione della Legge Regionale 9 ottobre 1998 n. 26 (*Provvedimenti per la salvaguardia e la valorizzazione del patrimonio storico, culturale e linguistico delle comunità siciliane di origine albanese e delle altre minoranze linguistiche*).

Fabio Granata

Assessore ai Beni culturali e ambientali
e alla Pubblica istruzione
della Regione Siciliana

Viviamo un'epoca in cui, a fronte delle straordinarie opportunità offerte dalla comunicazione telematica e dal "villaggio globale", sempre più palesi e inquietanti si intravedono gli scenari dell'omologazione e dello smarrimento dell'identità e della memoria. Arginare tale rischio attraverso una politica consapevole, capace di coniugare le istanze di progresso e di sviluppo con la difesa delle specificità culturali, è un imperativo che per l'Assessorato ai Beni culturali e ambientali e alla Pubblica istruzione della Regione Siciliana ha da sempre costituito un preciso impegno.

La realizzazione di quest'iniziativa editoriale sui *Canti bizantini di Mezzojuso* testimonia un'ulteriore e qualificata espressione della politica di sostegno e incentivazione delle attività musicali attuata negli ultimi decenni dall'Assessorato, sia nel campo della ricerca musicologica ed etnomusicologica, sia nei settori delle attività concertistiche, sinfoniche e bandistiche. In questo caso, però, vogliamo soprattutto rimarcare, con soddisfazione e orgoglio, il segno di un concreto intervento per la tutela e la valorizzazione della cultura delle comunità siciliane di origine albanese che nel rito greco e nel patrimonio innografico e musicale serbano una ricchezza di inestimabile valore.

Giuseppe Grado

Dirigente Generale del Dipartimento
Regionale dei Beni culturali e ambientali
ed Educazione permanente

Molte genti, nei secoli, sono approdate sulle coste della Sicilia. Popoli che hanno segnato la storia della nostra isola radicandovi la vocazione all'accoglienza dell'*altro*. Uomini che con il proprio apporto individuale e collettivo hanno scolpito, nella multiformità dei suoi tratti, la peculiare fisionomia della nostra cultura e della nostra memoria.

L'architettura delle nostre città, gli usi e i saperi tradizionali, le quotidiane consuetudini linguistiche dei nostri dialetti, ci comunicano ancor oggi quelle presenze. In molti casi si tratta di segni che ai più impongono il compito della lettura e dell'interpretazione perché sia possibile rintracciarne le originarie matrici. L'identità degli Albanesi di Sicilia, invece, non è consegnata alle mute vestigia dei manufatti e delle testimonianze documentali, ma si offre come presenza contemporanea, tangibile e vitale. La lingua e il rito costituiscono senza dubbio gli aspetti più eloquenti di tale identità.

Ma se per i non *arbëresh* la diversità linguistica può spesso delimitare i confini di un impenetrabile universo comunicativo, la ritualità bizantina riesce invece a parlare sempre e a chiunque, credente o non credente, *latino* o *greco*. Tali sono l'efficacia simbolica del gesto liturgico e la potenza evocativa del canto da dischiudere a tutti, nell'arcana evidenza del mistero, le porte del sacro.

Abbiamo voluto la realizzazione di questo progetto musicale ed editoriale non solo in ragione del suo intrinseco interesse, ma anche perché abbiamo creduto che potesse positivamente contribuire alla conoscenza e alla valorizzazione della specificità culturale degli Albanesi di Sicilia. Per raggiungere un risultato ampio e duraturo bisognerà continuare ad agire affinché esso non rimanga un evento isolato. Altre iniziative è necessario che seguano, con il concorso e l'impegno di tutti i soggetti istituzionali. In tale prospettiva, la costituzione da più parti auspicata dell'*Istituto regionale di cultura arbëreshe*, in quanto efficace strumento di promozione e di coordinamento, si configura quale premessa indispensabile.

Nicolò Barone
Presidente della V Commissione
"Cultura, formazione e lavoro"
dell'Assemblea Regionale Siciliana

Ho l'onore di conoscere e di apprezzare Girolamo Garofalo da quando, circa dieci anni or sono, cominciai a frequentare per motivi di studio la Cattedrale dell'Eparchia, in particolare durante la Grande e Santa Settimana, per effettuare le riprese video delle Sacre Ufficiature e registrarne i canti che le accompagnano e le caratterizzano. La frequentazione fu estesa, lentamente ma con metodicità, alle altre cittadine che formano la comunità eparchiale, alimentando in lui la sete di conoscenza, già innata, e inducendolo a innamorarsi della realtà etnico-religiosa dell'Eparchia.

Conseguenza diretta di ciò è l'edizione dei manoscritti di Papàs Lorenzo Perniciaro nel contesto più ampio della preziosa pubblicazione *Canti bizantini di Mezzojuso*: essa costituisce per la comunità cattolica bizantina dell'Eparchia di Piana degli Albanesi un evento culturale e religioso di grande e significativa rilevanza.

Questa pubblicazione si rivela, per la nostra comunità, occasione propizia d'approfondimento delle radici culturali d'appartenenza e stimolo robusto per rivisitare e amare questa complessa tradizione, ricca di valori assoluti e universali, anche se mantenuti e proposti da un relativamente esiguo numero di persone, eredi del notevole patrimonio religioso orientale portato dai Padri nel corso del secolo XV e ancora oggi vivo nelle parrocchie dell'Eparchia.

Sono quindi profondamente grato a Girolamo Garofalo per i tesori di scienza musicale profusi a piene mani nello studio proposto, nella comparazione con altre versioni, nella valutazione scientifica delle tonalità, nella stesura fedele dei manoscritti, parte di una tradizione musicale bizantina che appartiene alla comunità tutta. Gratitudine avente valenza varie, tutte fondate, tra le quali ne scelgo due: la prima riferita alla mia qualità di vescovo dell'Eparchia, istituzionalmente legato al mantenimento della tradizione eparchiale in senso lato; la seconda alla mia appartenenza alla comunità in seno alla quale, da membro fedele ai valori spirituali, morali, culturali, musicali in specie, a essa peculiari, nel mio piccolo, ho modestamente cercato di mantenerli sempre vivi e vitali, istillando nel cuore delle giovani generazioni la conoscenza e l'amore verso tutte le realtà che la caratterizzano come Chiesa bizantina e come Etnia.

Mi corre l'obbligo, inoltre, di felicitarmi con il Maestro Salvatore di Grigoli per avere saputo presentare in nostri canti tradizionali bizantini in veste nuova, anche se atipica, rendendoli partiture armoniose e tenendo numerosi e applauditi concerti con il complesso bandistico Giuseppe Verdi di Mezzojuso, da lui stesso fondato e diretto.

Il Signore voglia benedire il curatore e quest'opera, preziosa per la comunità eparchiale nella sua totalità e per i musicologi, posti nella condizione di potere valutare e studiare anche i parametri tradizionali della musica bizantina.

Piana degli Albanesi, 24 giugno 2001.

Memoria della nascita del Venerato e Glorioso Profeta, Prodromo e Battista Giovanni.

† **Sotir Ferrara**
Vescovo dell'Eparchia
di Piana degli Albanesi

La tradizione musicale liturgica siculo-albanese non costituisce, fortunatamente, un'entità museografica consegnata alla custodia degli archivi sonori, ma rappresenta ancor oggi un patrimonio vitale e attivamente partecipato. Alcuni fattori attualmente mettono però in discussione l'integrità di questo repertorio secolare. Questa pubblicazione può rappresentare non solo un contributo documentale e di studio, ma anche uno strumento di consultazione, a disposizione delle diverse comunità dell'Eparchìa per la concreta salvaguardia di questo importante patrimonio.

Il lavoro non avrebbe potuto prendere forma senza il contributo, diretto e indiretto, di tutti quei religiosi e quei laici delle diverse comunità dell'Eparchia che continuano a difendere con tenacia la propria identità e che mi hanno dischiuso il proprio bagaglio di conoscenze e di memorie.

Ringrazio Giuseppe Di Miceli di Mezzojuso, appassionato del canto liturgico e studioso della storia e delle tradizioni di Mezzojuso, che per primo, agli inizi degli anni '90, mi parlò di Papàs Lorenzo Perniciaro facendomi conoscere i suoi manoscritti; Pietro Di Marco e Papàs Francesco Masi, senza il cui apporto questo lavoro non avrebbe potuto essere progettato, per avermi orientato durante le ricerche presso l'archivio della Chiesa di San Nicolò di Mira e per avermi fornito preziose notizie su Papàs Lorenzo e sulla tradizione musicale di Mezzojuso. Grazie anche agli eredi di Papàs Lorenzo Perniciaro che hanno accolto con entusiasmo e disponibilità questo progetto editoriale.

A Papàs Francesco Vecchio un ringraziamento per avermi permesso già in passato di studiare il manoscritto donatogli da S. E. il Vescovo Giuseppe Perniciaro e, in questa circostanza, per averne consentito la pubblicazione.

Grazie, inoltre, a Papàs Nicola Cuccia di Contessa Entellina per avere rivisto l'apparato critico prima della stampa; alla dottoressa Daniela Salvaggio, al professore Mario Re e alla professoressa Renata Lavagnini per avere controllato i testi greci e le traduzioni in lingua italiana.

A Papàs Giovanni Pecoraro devo particolare riconoscenza, per avermi insegnato l'orientamento negli intricati labirinti dei Libri Liturgici, per avere messo a disposizione la sua competenza nel campo della musica bizantina e per avermi costantemente consigliato, condividendo ogni momento della stesura del presente lavoro.

Uno speciale grazie a Sua Eminenza Sotir Ferrara, Vescovo dell'Eparchia di Piana degli Albanesi, che mi ha incoraggiato sin dagli inizi della ricerca.

Ringrazio, altresì, Salvatore Di Grigoli e Gaetano Pennino: il primo perché attraverso la sua iniziativa e il suo entusiasmo mi ha costantemente sostenuto, il secondo perché in qualità di dirigente dell'Assessorato regionale ai Beni culturali ha riposto piena fiducia nella mia persona. Grazie anche a Guido Mapelli che con pazienza e disponibilità ha curato ogni aspetto della veste editoriale.

Ringrazio infine il Dottore Giuseppe Grado, Dirigente Generale del Dipartimento Regionale dei Beni culturali e ambientali ed Educazione permanente, e l'Onorevole Fabio Granata, Assessore Regionale ai Beni culturali e ambientali e alla Pubblica istruzione. Un ringraziamento particolare all'Onorevole Nicolò Barone, Presidente della V Commissione "Cultura, formazione e lavoro" dell'Assemblea Regionale Siciliana, che sin dalle fasi progettuali ha fortemente creduto in questa iniziativa editoriale e discografica.

Girolamo Garofalo

Indice

III	Introduzione
	Prima parte. Note introduttive
XV	Papàs Lorenzo Perniciaro. Una biografia Papàs Francesco Masi
XVII	Mezzojuso e l'Eparchìa bizantina di Sicilia Pietro Di Marco
XXV	La memoria e la coscienza Papàs Giovanni Pecoraro
	Seconda parte. Trascrizioni musicali
3	Quaderno manoscritto n. 1 Archivio della Chiesa di San Nicolò di Mira, Mezzojuso (Palermo)
81	Quaderno manoscritto n. 2 Collezione privata Papàs Francesco Vecchio, Vaccarizzo Albanese (Cosenza)
121	Altri manoscritti Archivio della Chiesa di San Nicolò di Mira, Mezzojuso
149	Riproduzioni a stampa da minute Archivio della Chiesa di San Nicolò di Mira, Mezzojuso
171	Un'integrazione ai manoscritti di Papàs Lorenzo Perniciaro Raccolta di Papàs Matteo Sciambra
	Terza parte. Strumenti
177	Testi e traduzioni
233	Apparato critico
283	Glossario dei termini liturgici e innografici
291	Indice alfabetico
303	Bibliografia, nastrografia e discografia

Introduzione

I canti della tradizione bizantina in Sicilia

Ecco un vero e ignoto tesoro che possiede l'Italia nelle chiese di rito greco cattolico della Calabria e della Sicilia. *Ignoto*, giacchè alla più parte, perfino degli italiani, n'è sconosciuta l'esistenza: *tesoro*, per gl'intimi pregi insieme di questi canti e pel contributo grandissimo che possono arrecare alla storia ed alle teoriche dell'arte della musica sì dell'antichità classica che della chiesa greca-orientale. Incombe, dunque a' cultori e ricercatori della musica antica l'obbligo di porre in luce un simile tesoro, raccogliendo fedelmente cotesti canti e cercando in ogni modo che ne venga mantenuta la pratica esecuzione, come se si trattasse della custodia di un sacro deposito.

Così il monaco benedettino Padre Hugues-Athanase Gaisser esordiva al Congresso Internazionale di Scienze Storiche celebratosi a Roma dall'1 al 9 aprile 1903. La sua comunicazione dal titolo *I canti ecclesiastici italo-greci* costituisce la prima testimonianza dell'interesse che nel nostro secolo, seppure con alterne vicende, ha suscitato la tradizione musicale delle Chiese di rito greco del Meridione d'Italia, assai vitale, questa, in special modo presso le comunità albanesi di Sicilia.

La Chiesa cattolica di rito greco dell'Eparchia di Piana degli Albanesi possiede un vasto patrimonio musicale che, accompagnando interamente la complessa articolazione dell'anno liturgico, costituisce uno dei tratti che maggiormente ne caratterizzano la specificità religiosa e culturale. Qui le celebrazioni settimanali e festive e le diverse Ufficiature appaiono sempre riccamente adornate da un incessante contrappunto di melodie. Secondo quanto prescrive la ritualità bizantina, la recitazione si addice infatti solo alle preghiere segrete sussurrate dal Celebrante, e al *Padre Nostro* e al *Credo* che si levano dall'assemblea. Tutto il resto è canto: dalle brevi modulazioni declamatorie (*ekfónisis*) dei diaconi ai salmi intonati dai sacerdoti, dalle schematiche formule di cantillazione delle *Lecture* e dei *Vangeli* ai fastosi inni eseguiti dai fedeli. Attraverso il puro fluire del *mélos*, senza alcun ausilio di strumenti musicali, la parola si sottrae all'uso consumato della quotidiana comunicazione umana e, distillata, assurge a uno *status* più elevato, divenendo espressione limpida ed efficace strumento per innalzare preghiere e lodi al Signore.

Questo repertorio è attualmente vitale in tutti i centri di origine *arbërëshe* dell'Eparchia ove è praticato il rito greco (Contessa Entellina, Mezzojuso, Palazzo Adriano e Piana degli Albanesi) e a Palermo presso la Chiesa di San Nicolò dei Greci (la *Martorana*). Va rilevato, tuttavia, che se a Piana degli Albanesi il patrimonio dei canti siculo-bizantini si conserva complessivamente integro, altrove, invece, per molti aspetti mostra segni di indebolimento

e di crisi. Ciò va certamente ricondotto al più generale processo di degrado delle forme di comunicazione e di espressione di tradizione orale più ampiamente riscontrabile in Sicilia. Esistono, però, anche fattori specifici quali la recente - a volte massiccia - introduzione di melodie *criptensi* (provenienti cioè dalla Badia greca di Grottaferrata, in provincia di Roma) o *bizantine moderne* (il termine indica i canti tuttora in uso, soprattutto in Grecia, nelle chiese di rito bizantino-greco: dalla cosiddetta riforma di Chrisanthos del 1821 fino ai più recenti compositori, fra cui Sakellaridis).

La trasmissione dei canti è ancora oggi quasi interamente affidata all'oralità. Per il loro rilevante valore documentario vanno tuttavia menzionate anche le molte testimonianze manoscritte su pentagramma, redatte, a partire dagli inizi del Novecento sino a tempi a noi più prossimi, da sacerdoti o monaci con l'intento di salvaguardare l'integrità della tradizione sacra. È il caso, ad esempio, delle trascrizioni di Padre Gregorio Stassi di Piana degli Albanesi, jeromonaco della Badia Greca di Grottaferrata, o di Papás Lorenzo Perniciaro, Arciprete della Chiesa di San Nicolò di Mira di Mezzojuso, di cui questa pubblicazione costituisce l'edizione critica. Di estremo interesse anche due ponderosi *corpus* destinati alla pubblicazione e invece mai editi. Si tratta dei lavori di Papás Matteo Sciambra di Contessa Entellina e di Padre Bartolomeo Di Salvo di Piana degli Albanesi: il primo avrebbe dovuto essere dato alle stampe intorno al 1960 dal CNSMP (Centro Nazionale Studi di Musica Popolare) dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma, il secondo da circa trent'anni attende di essere pubblicato in seno alla Collana *Monumenta Musicae Byzantinae* di Copenhagen. Se si escludono alcuni fascicoli ciclostilati o fotoriprodotti a tiratura limitata, le uniche raccolte finora stampate sono quella (armonizzata) di Padre Gregorio Stassi (1924) e *I canti ecclesiastici greco-siculi* del laico Francesco Falsone (1936). Trascrizioni musicali compaiono sporadicamente in articoli e saggi dedicati alla tradizione musicale bizantina di Sicilia (cfr. bibliografia). Dei canti liturgici siculo-albanesi esiste anche una consistente documentazione sonora in archivi pubblici e privati (cfr. nastrografia).

Fino a qualche decennio or sono i canti venivano eseguiti esclusivamente in greco. In tempi recenti sono state adottate diverse traduzioni in italiano e, a Piana degli Albanesi e a Contessa Entellina (ove si conserva l'uso della parlata *arbëreshe*), in albanese. Fra queste vanno specialmente menzionate le traduzioni, assai importanti, curate Papás Gjergji Schirò, già Arciprete della Cattedrale di Piana degli Albanesi, che riguardano quasi tutti i libri liturgici). I riti celebrati in greco possono essere agevolmente partecipati dai fedeli attraverso testi traslitterati in caratteri latini. A tale scopo presso le varie parrocchie sono disponibili fogli e opuscoli relativi a singole festività. All'intero anno liturgico si riferiscono invece due «manuali di preghiere per i fedeli di rito bizantino»: l'*Enchiridion* (stampato a Grottaferrata presso l'Abbazia greca di San Nilo nel 1947) e il *Prosefchitarion* (pubblicato a Palermo nel 1960, a cura di Papás Damiano Como, dall'Associazione Cattolica Italiana per l'Oriente Cristiano). Questi volumetti, di formato tascabile, riportano testi greci traslitterati con traduzione italiana a fronte.

L'origine di questa tradizione musicale può essere fatta risalire all'epoca immediatamente successiva alla caduta di Costantinopoli nelle mani dei Turchi nel 1453 e alla conseguente diaspora delle popolazioni albanesi e greche dell'Albania e della Morea verso le coste e le terre dell'Italia meridionale. Per effetto di tale esodo, che, com'è noto, si protrasse a più riprese fi-

no alla fine del XVII secolo, gli esuli si insediarono in Basilicata, Calabria, Campania, Molise, Puglia e in Sicilia, esportando il proprio patrimonio culturale e linguistico. Serbarono anche gli usi religiosi e il rito greco-bizantino e, conseguentemente, i canti che accompagnavano le cerimonie liturgiche. Nel corso dei secoli molte delle originarie colonie hanno progressivamente abbandonato la lingua e smarrito la cultura *arbërëshe*. In altri casi, sebbene a tutt'oggi si sia mantenuta l'identità etnica, il repertorio musicale si è però impoverito. Fortunatamente in Sicilia, diversamente da quanto può riscontrarsi presso i paesi albanesi ubicati in altre regioni d'Italia, la tradizione melurgica risulta ancor oggi piuttosto compatta. Ciò è dovuto a molteplici ragioni. Di primaria importanza il ruolo svolto dal Seminario, fondato a Palermo da Padre Giorgio Guzzetta nel 1735, nella formazione del clero siciliano e più in generale nella tutela della specificità del rito greco e della diversità culturale.

Sulla base di tali origini storiche, alcuni studiosi, primo fra tutti il monaco benedettino Padre Hugues-Athanase Gaisser, hanno sostenuto che la tradizione musicale liturgica degli Albanesi di Sicilia ripropone inalterata la melurgia del periodo neobizantino (1150-1350 ca.) e del primo periodo kukuzelico (1350-1600 ca.). Secondo questa tesi il repertorio, tramandato oralmente, avrebbe attraversato immune il corso del tempo rimanendo identico nella forma e nello stile a quello del XV secolo e le melodie, in quanto risalenti al periodo precedente la turcocrazia nei Balcani, non avrebbero subito alcuna influenza musicale orientale. In tale prospettiva lo studio dei canti greco-albanesi è stato concepito quale chiave per la decifrazione della oscura semiografia dei codici medievali e quale strumento volto alla «restaurazione» dell'autenticità del canto bizantino. Si tratta certamente di un'ipotesi affascinante, che però non risulta avvalorata da prove sistematiche e scientificamente valide. Più verosimilmente si deve pensare a un repertorio in lento ma perenne mutamento nel corso dei secoli. In primo luogo per ragioni interne, poiché, in quanto trasmesso secondo i modi della tradizione orale, ha inevitabilmente subito gli effetti di processi di variazione e rielaborazione. In secondo luogo a causa di influssi esterni: non tanto e non solo di quelli derivanti dalla adiacenza delle comunità *arbërëshe* con quelle «latine», ma anche di quelli dovuti alla pressoché costante presenza di monaci e sacerdoti provenienti dai paesi orientali. «Alcuni canti, infatti, sono di fattura posteriore alla loro venuta in Italia» (Di Salvo, 1952: 8). Come sottolinea S. E. il Vescovo Sotir Ferrara (1985: 3), risultò determinante a tale riguardo «la fattiva presenza dei monaci del Monastero Basiliano di Mezzojuso, fondato nel 1605, i quali davano asilo a monaci ed ecclesiastici provenienti dall'oriente; è verosimile che questi ultimi abbiano arricchito il nostro patrimonio melurgico apportando nuova linfa musicale». Per ragioni in parte analoghe va citato il caso della Chiesa di San Nicolò dei Greci (la *Martorana*): agli inizi della diaspora albanese questa parrocchia (oggi sotto l'autorità dell'Eparchia di Piana degli Albanesi) possedeva infatti una sua specifica e indipendente tradizione, «unica testimonianza della dominazione imperiale bizantina in Sicilia» (Ferrara 1985: 3), ma con il trascorrere del tempo la tradizione degli esuli albanesi e quella di San Nicolò dei Greci non tardarono a fondersi. A ciò si aggiunga, come scrive Papás Matteo Sciambra (1965-66: 309), che «il Clero che servi la Chiesa di San Nicola di Palermo, e in parte le altre Comunità albanesi di Sicilia, generalmente proveniva dal Peloponneso (Morea), dalle isole di Creta e Cipro, e dalla Cimarra in Epiro». Si può concludere che la tradizione melurgica siculo-albanese non abbia origine unitaria ma che si componga di un nucleo originario, risa-

lente all'epoca della diaspora, e di strati cronologicamente successivi, sia risultanti da un'intrinseca evoluzione interna sia dovuti ad apporti estrinseci.

Pur nella complessità della genesi storica non si tratta di un disomogeneo coacervo di canti, di una aggregazione di componenti difformi, bensì di un repertorio coerentemente strutturato nei suoi aspetti stilistici e formali, tanto sotto il profilo dell'innografia quanto sotto quello della grammatica musicale. Ciò è l'esito della funzione centripeta esercitata dall'oralità, la cui forza aggregatrice, nel corso dei secoli, ha da un lato regolato e reso coerente l'evoluzione del repertorio e, dall'altro, ha consentito di filtrare i diversi apporti esterni riconducendoli a principi coerenti di organizzazione. Si può dunque affermare che «questi canti appartengano al grande ceppo della Musica Bizantina, della quale conservano le caratteristiche» (Ferrara 1985: 4).

Le forme poetico-musicali ancor oggi in uso sono quelle dell'innografia bizantina: dalle semplici linee del tropario alla complessità del contacio e del canone. Forme "minori", tra le altre, sono la *katavasia*, il *theotokion*, lo *stichirón*. Elemento fondamentale, anche nelle forme più composite è il *tropáron*, sorta di inno monostrofico a schema e metro liberi. Esso assume nomi diversi a seconda delle sue caratteristiche o del soggetto che tratta (cfr. Di Salvo 1963: 266). Sotto il profilo musicale si distinguono così il *tropáron idhiómelon* (dotato di melodia propria e la cui struttura interna differisce da quella di tutti gli altri *tropária*) e il *tropáron aftómelon* (con melodia propria) che è stato preso a modello per la composizione di altri *tropária* denominati *prosómia*. In relazione al posto che il *tropáron* occupa nell'Ufficiatura e nella Liturgia, si parla di *stichirón* (intercalato da versetti salmodici), di *makarismón* (con versetti delle beatitudini evangeliche), di *káthisma*, di *apolítikion*, di *dboxastikón*, di *exapostiláron*, di *eothinón*, di *megalínáron*, etc. Un *tropáron* cantato su una melodia particolarmente ornata si definisce *kalofonikón*. Determinate combinazioni di *tropária* danno l'*antifonon*, il *kondákion* e il *kanon*. L'*antifonon* è una specifica esecuzione di *stichirá* intercalati da versi di un salmo. Il *kondákion* è una forma di composizione poetica (la cui invenzione è fatta risalire al VI secolo ad opera di San Romano il Melode) costituita da un *tropáron*, detto *kukúlion* o *proímion*, e di una serie di altri *tropária*, detti *íchi* o *stanze*, modellate sulla prima stanza anziché sul *kukúlion*. Sia il *kukúlion* che le stanze terminano con un verso uguale denominato *akroteléfton* oppure *efinnion*. Le prime lettere delle stanze unite possono dare un acrostico, che spesso nasconde il nome dell'autore del testo letterario. Il *kanon* è una composizione poetica (le cui origini si fanno risalire al VII secolo) costituita da nove odi: ciascuna ode è composta da più *tropária* modellati su un *tropáron*-tipo denominato *irmós*.

La grammatica musicale del repertorio liturgico siculo-albanese, analogamente a quanto si riscontra nelle antiche musiche del Mediterraneo, nel canto gregoriano o nelle culture di interesse etnomusicologico, non è basata sulla sensibilità tonale e sulla opposizione fra modi maggiori e minori che caratterizza la musica euroculta. Il suo sistema musicale è invece di tipo modale e rimanda alla teoria bizantina dell'*oktoíchos*. Esso si basa su otto modi (in greco *íchi*, ma in Sicilia comunemente chiamati col termine italiano *toni*): quattro vengono definiti *autentici* (*kírii*), i restanti, in quanto teoricamente correlati ai primi, sono denominati *plagali* (*plághii*). Agli otto modi corrispondono altrettante scale musicali, ciascuna delle quali possiede una peculiare struttura che individua come grado fondamentale una diversa nota dell'ottava diatonica. Secondo tale criterio i diversi canti sono quindi riconducibili a un

modo piuttosto che a un altro. Ma il sistema tradizionale degli *otto toni* non rappresenta solo uno strumento teorico utile a fornire una griglia classificatoria. Ciascun modo, infatti, non è esclusivamente definito dal suo aspetto scalare e astratto, ma è caratterizzato da specifiche formule melodiche e recitative (iniziali, intermedie e finali). Tali formule costituiscono da un lato il “marchio” caratteristico di ogni singolo modo, e, dall’altro, una sorta di melodia embrionale che, se sviluppata appropriatamente secondo implicite norme trasmesse dalla tradizione, consente l’improvvisazione e la “composizione orale” di quei particolari canti che Papàs Matteo Sciambra (1965-66: 314-315) ha definito a *forma mista* (il cui andamento, cioè, è in parte melodico e in parte recitativo). «Con questo sistema semplice, ma nel contempo utilissimo [...], i sacerdoti ed i laici [...] riuscivano a cantare qualunque *idiómelon* di cui non conoscessero la melodia propria, e riuscivano a portare a termine con decoro le bellissime *akoluthie* che il *Tipikón* regolava, cerimonie ricche di inni a strutture metriche diversissime, e pertanto inni dei quali era difficile, se non impossibile, ritenere a memoria le melodie» (Ferrara 1985: 6-7).

Un ulteriore aspetto, non meno importante, si riferisce alle modalità con cui questa musica è fruita. La trasmissione orale dei canti, nei termini illustrati, consente ai fedeli, per lo più in difetto di conoscenze musicali tecniche, di appropriarsi di un patrimonio che, secondo le occasioni, provoca atmosfere di grande suggestione psicologica e di profonda adesione spirituale. Questa tradizione è, quindi, anche espressione di processi di autoidentificazione che rinforzano il senso di appartenenza alla comunità. La musica bizantina, assieme alla lingua, al rito, al costume, alle icone, costituisce, dunque, un tassello essenziale per la ricostruzione di quel mosaico di peculiarità che conferisce agli *Arbëresh* di Sicilia un’identità culturale solida e vitale.

I manoscritti di Papàs Lorenzo Perniciaro

Gli studiosi che da Gaisser ai giorni nostri si sono occupati dei canti bizantini di Sicilia hanno fornito un apporto scientifico fondamentale per la conoscenza e la salvaguardia di questa tradizione. Se il patrimonio di canti costituisce ancora oggi non tanto e non solo un oggetto di studio ma un elemento integrante del rito, se queste melodie non si sono irrimediabilmente cristallizzate in mute testimonianze documentali ma risuonano ancora oggi nelle chiese di Mezzojuso e delle altre colonie di origine albanese, lo si deve soprattutto a quei sacerdoti e quei fedeli che, animati da un inossidabile attaccamento alla propria identità etnica e religiosa, hanno tenuta viva la pratica melurgica attraverso i secoli. Il loro è stato un contributo umile e anonimo e insieme ricco e fertilissimo, personalmente e attivamente vissuto nella concreta partecipazione alle Liturgie e alle Ufficiature. Le loro voci si sono lentamente ma progressivamente sedimentate nella tradizione orale consolidando la memoria collettiva di un intero popolo, fortificando e arricchendo il repertorio musicale e trasmettendolo di generazione in generazione attraverso i secoli.

Papàs Lorenzo Perniciaro fu uno di costoro: egli non ci ha consegnato né saggi scientifici né studi critici, neppure sotto forma di appunto manoscritto, ci ha trasmesso però un robusto esempio di amore verso il canto liturgico. Durante i Sacri Uffici egli pretendeva

sempre il massimo rigore sia dai cantori prescelti per il coro sia dalla generalità dell'assemblea, poiché concepiva il canto non come vuoto esercizio sonoro ma come segno *forte* in seno alla ritualità orientale, come splendido modo di innalzare preghiere e lodi al Signore ed efficace mezzo per l'anamnesi del Mistero della vicenda del Cristo. Il suo ricordo è ancora limpidamente presente in tutti coloro che lo conobbero e anche i più giovani ne hanno sentito elogiare le straordinarie doti vocali e le competenze musicali.

Nell'ambito della sua opera di sacerdote e cultore della melurgia bizantina, Papàs Lorenzo Perniciario si dedicò con scrupolo e attenzione alla trascrizione dei canti liturgici tradizionali. Le sue trascrizioni (sulla scorta dei criteri inaugurati da Gaisser, Stassi, Figlia e Tardo) presentano, di norma, alcuni interessanti aspetti che rimandano ai metodi della moderna etnomusicologica. Generalmente, ad esempio, Perniciario non fa uso delle barre di misura e non irrigidisce il ritmo in un tempo precostituito. Indica invece per mezzo di mezze barre la conclusione delle frasi musicali. Le armature di chiave, inoltre, talvolta non corrispondono a quelle delle tonalità intese in senso armonico: si veda, quale esempio, la trascrizione degli *Evloghitària anastàsima* (n° 128, pag. 104) in cui, pur potendovi intravedere la tonalità di *sol* minore, in chiave viene indicato solo il *si bemolle*, poiché il *mi bemolle* non viene mai toccato.

È probabile che egli desiderasse pervenire alla redazione di una raccolta completa, come dimostra l'esistenza fra le sue carte dello schema progettuale qui riprodotto, che si trova in un quartino di computisteria non datato, inv. *fòlia* n. 12, (le integrazioni tra parentesi quadre sono mie).

Ordine da seguire nella trascrizione dei canti italo albanesi

- 1) Vespro: otto toni - apolitikia - anastasima - prosomia
- 2) Mattutino: Θεός Κύριος [*Theòs Kìrios*] - versetti - *Pasa pnoi* - doxologia
- 3) Liturgia: Vasilev - suesp[osti] - c.[anti] solen. - suesp[osti] dei defunti
 -Proiasm.[ena] - al principio
- 4) Mineo: - settembre [i. e. dall'inizio dell'anno liturgico] - ciò che c'è di speciale nei singoli giorni
- 5) Triodion
- 6) Pentecostario
- 7) Appendice
 1. Apodipnon
 2. Benedizione [eucaristica]
 3. Paraklisis
 4. Inno akathistos

Tuttavia le sue trascrizioni solo in parte aderiscono a un criterio sistematico e molti fogli manoscritti risultano essere chiaramente concepiti quale ausilio mnemonico per l'uso pratico. Con tutta probabilità nell'arco della propria vita Papàs Perniciario trascrisse un numero di canti di gran lunga più consistente di quanto sia stato possibile rinvenire ai giorni nostri, e i materiali che oggi è stato possibile pubblicare rappresentano soltanto la punta dell'*iceberg* di una più vasta documentazione ormai non più disponibile. Molte trascrizioni sono state consumate dall'uso cui erano state destinate, dopo avere però ugualmente fruttificato

nella comunità dei fedeli di Mezzojuso rinsaldando gli archivi della memoria orale collettiva. Altre sono state certamente donate a sacerdoti o a cultori e appassionati del canto tradizionale, altre ancora sono state probabilmente date in prestito ad altri studiosi, e dopo la scomparsa di Papàs Perniciaro non sono più rientrate a Mezzojuso. Nonostante tali perdite, i materiali superstiti testimoniano un *corpus* quantitativamente assai significativo, fornendo un quadro musicale e innografico ampio che si riferisce a quasi tutte le più importanti occasioni liturgiche.

Non tutte le trascrizioni che qui pubblichiamo furono redatte originalmente da Papàs Lorenzo Perniciaro. Molte, come in diversi casi si segnala nell'apparato critico, furono infatti desunte da altre fonti. Un numero cospicuo di canti (fra cui molti canti della Liturgia di San Giovanni Crisostomo e dell'Ufficio dei defunti) risulta essere stato copiato dal già citato manoscritto redatto agli inizi del secolo scorso dallo Ieromonaco dell'Abbazia di Grottaferrata Padre Gregorio Stassi, originario di Piana degli Albanesi. Altri canti provengono da un manoscritto di Papàs Antonio Figlia di Mezzojuso, qui ricordato nella nota introduttiva di Papàs Francesco Masi. Nella presente pubblicazione si è ritenuto utile e opportuno pubblicare anche tali trascrizioni non originali dal momento che del manoscritto di Stassi (il cui originale è custodito presso l'Abbazia di Grottaferrata) non è disponibile un'edizione a stampa, mentre del manoscritto di Figlia - che in passato certamente si trovava presso l'Archivio della Chiesa di San Nicolò di Mira a Mezzojuso - oggi si è persa ogni traccia. Le trascrizioni di Perniciaro, dunque, costituiscono un'importante testimonianza indiretta della raccolta di Papàs Figlia, che, desiderandola immaginare non irrimediabilmente perduta, speriamo possa essere rintracciata nel corso di successive e più approfondite indagini. È il caso di avvertire, a tale riguardo, che le uniche ulteriori attestazioni di canti desunti da Papàs Figlia si trovano, allo stato attuale delle ricerche, nella raccolta manoscritta di Papàs Matteo Sciambra, che risulta più volte citata nell'apparato critico, la cui edizione sarà prossimamente pubblicata per iniziativa dell'Assessorato regionale dei Beni culturali. Perniciaro copiò, inoltre, nei suoi manoscritti anche un cospicuo numero di trascrizioni desunte da *I canti ecclesiastici greco-siculi* di Francesco Falson. In casi sporadici alcune trascrizioni vanno con tutta probabilità fatte risalire a *Chiovu*, cioè al «giovane musico» menzionato da Gaisser (1905a), il cui manoscritto fu ritrovato da Giovanni Pecoraro nell'Archivio del Pontificio Collegio Greco di Roma fra le carte dello stesso Gaisser (cfr. Pecoraro 1986). In altri casi Perniciaro ricopiò le versioni pubblicate da Ugo Gaisser e Lorenzo Tardo (1938).

L'edizione

La maggior parte dei materiali musicali che qui pubblichiamo si trovano in manoscritti custoditi presso l'Archivio della Chiesa di San Nicolò di Mira a Mezzojuso. Si deve alla cura di Padre Masi, che negli anni passati aveva effettuato un primo ordinamento del fondo musicale di Lorenzo Perniciaro, riunendo materiali dispersi nelle diverse parti dell'archivio (armadi, scaffali e cassetti), se sono stati conservati fino ad oggi. Tuttavia il materiale andava ulteriormente ordinato poiché includeva materiale eterogeneo. È stato pertanto necessario procedere preliminarmente allo spoglio e alla selezione delle carte. Queste sono state

successivamente raggruppate in tre gruppi, di cui solo il primo, ovviamente, è stato considerato pertinente ai fini della presente edizione:

- repertorio bizantino tradizionale di Sicilia;
- repertorio bizantino moderno sia manoscritto che a stampa;
- repertorio latino devozionale e popolare.

Fra i manoscritti che riguardano il repertorio bizantino tradizionale di Sicilia, spicca un quaderno costituito da 80 pagine (di cui 77 numerate) di formato cm 18 x 24, rilegato al centro con filo. Ho denominato tale quaderno "manoscritto *princeps*" per le sue caratteristiche di ampiezza e di relativa organicità documentale. Nella parte iniziale questo manoscritto include per lo più canti copiati dalla raccolta inedita di Padre Stassi. Alcune trascrizioni risultano datate (n. 62: «26 agosto 1932-X»; n. 89: «3 ottobre 1932-X»; n. 102: «20.3.933-XI»; n. 104: «26/9/932»). Dal momento che tali trascrizioni furono sicuramente aggiunte da Perniciario in epoca successiva alla redazione generale del quaderno, queste date costituiscono il *terminus ante quem* per una sua datazione complessiva, che può dunque essere fatta risalire precedentemente al 26 agosto 1932.

Altre carte sono costituite da fogli singoli, quartini volanti, parti più o meno estese di quaderni originariamente rilegati e oggi squinternati che ho inventariato sotto il nome di "*fòlia*" (cioè *fogli sparsi*) cui ho fatto seguire il numero e dalla pagina o il numero d'ordine del canto. I *fòlia* furono certamente redatti in epoche differenti, con grafie disomogenee e più o meno accurate nella forma: sebbene raramente risulti la firma autografa, tutti però possono con sicurezza essere attribuiti a Perniciario. Solo alcuni *fòlia* risultano datati: la trascrizione che reca la data più remota è un *Simeron kremate* (datato 30 settembre 1927 e attualmente inventariato *fòlia* 30 p. 1) che costituisce la minuta del canto pubblicato con il n. 102 (a sua volta datato «20.3.933-XI»). La trascrizione che reca la data più recente è l'*Àghios o Theòs*, riprodotto al n. 165, ove risulta l'annotazione «8-IX-938». Altre trascrizioni risultano datate in anni intermedi (n. 169: «11/10/932»; nn. 174-175-176: «27/8/932»; n. 177: «27/8/932 (X°)»; n. 183: «3/9/932»; n. 188: «5/9/932»).

Sia nel caso del manoscritto *princeps* che dei *fòlia* si tratta di materiale complessivamente in buono stato e poco compromesso dai segni del tempo e dall'usura. La scrittura è quasi sempre ottimamente leggibile, sbavature o scoloriture di inchiostro si riscontrano solo sporadicamente, e in molti casi (soprattutto nel manoscritto *princeps*) la grafia risulta estremamente curata. Per queste ragioni per la presente edizione si è ritenuto opportuno optare per una riproduzione anastatica, che tra gli altri pregi ha quello di restituire pressoché integre le informazioni dei documenti originali.

È da precisarsi che in qualche caso si individuano i segni di aggiunte (in diversi casi risulta annotato l'*ison* a matita) e correzioni posteriori. In qualche caso è probabile che alcune correzioni o annotazioni non siano state apposte da Perniciario, ma da altri studiosi che hanno consultato i manoscritti: fra questi, certamente, Padre Bartolomeo Di Salvo (che nel suo articolo del 1952 ringrazia Papàs Lorenzo per avergli consentito di studiare la sua raccolta) e Papàs Matteo Sciambra (che nel suo lavoro manoscritto attesta numerose trascrizioni desunte da Perniciario).

Alcuni canti risultano trascritti più volte, in quaderni differenti, di norma in maniera identica o con differenze trascurabili. In questi casi per la presente edizione si è preferita la

versione migliore. Alcuni quaderni (ad esempio *fòlia* 28) contengono anche minute di trascrizioni che lo stesso Perniciario ricopiò generalmente altrove, talvolta con qualche modifica a seguito di ripensamenti, in versione definitiva. Talune minute risultano redatte sotto forma di appunti o con una grafia difficilmente leggibile. Il quaderno *fòlia* 13 (databile in base alle annotazioni ivi contenute al 1932) contiene, in particolare, esclusivamente minute vergate a matita: esso costituisce, tuttavia, una fonte significativa poiché di 15 canti non è stato possibile individuare le corrispondenti trascrizioni calligrafiche fra i materiali attualmente reperibili presso la Chiesa di San Nicolò di Mira. Il fatto che molti di tali canti vengano citati da Papàs Matteo Sciambra nella sua raccolta manoscritta, lascia presumere anche in tali casi l'esistenza di redazioni definitive, da ritenersi però (in attesa di ulteriori ricerche, anche presso altri archivi) ormai perdute.

La maggior parte delle trascrizioni riprodotte in questa edizione (cfr. i nn. 1-106, alle pagine 5-79) è stata ricavata dal manoscritto *princeps*, che per l'eleganza del *ductus* e il suo valore documentale, è stato riprodotto quasi integralmente, con la sola eccezione della pagina 35 della numerazione originale (in cui risulta trascritto un *I ta Cheruvim* bizantino moderno - non attinente ai fini della presente edizione - autografo e recante la data «10/7/943») e della pagina 36 (che invece risulta bianca). Un secondo gruppo di trascrizioni sono state desunte dai *fòlia* (cfr. i nn. 145-173, alle pagine 123-148). Va precisato, al riguardo, che nella presente edizione tali documenti sono stati riprodotti in formato ridotto (le dimensioni originali sono, invece, cm 29,5 x 22, cm 25 x 17 e cm 16 x 23). Un ulteriore raggruppamento di trascrizioni è costituito da minute non riproducibili anastaticamente, che per la presente edizione sono state fedelmente pubblicate con *font* di stampa musicale su pentagramma (si vedano i nn. 174-189, ricavati da *fòlia* 13, e i nn. 190-192, desunti da *fòlia* 28).

Un gruppo a sé stante di trascrizioni è stato invece ricavato da un quadernetto di formato tascabile (cm 17 x 12) che, diversamente da tutti gli altri documenti di Papàs Perniciario a me noti, non si trova presso l'Archivio della Chiesa di San Nicolò di Mira. Esso è infatti in possesso di Papàs Francesco Vecchio, che dopo 45 anni di ministero esercitato sin dal 1949 in Sicilia, prevalentemente in qualità di Arciprete della Chiesa Madre Maria SS.ma Assunta di Palazzo Adriano, nel 1993 è ritornato a vivere a Vaccarizzo Albanese, suo paese natale, in provincia di Cosenza. Come egli stesso annota nella sovracopertina, il quadernetto gli fu consegnato a Palazzo Adriano «quale prezioso dono [...] il giorno 16 agosto dell'anno 1974» da S. E. il Vescovo Giuseppe Perniciario, fratello di Papàs Lorenzo, quale omaggio alla sua competente passione per il canto bizantino. Il manoscritto risulta composto da 74 pagine provenienti da 4 fascicoli diversi. I quartini risultano ottenuti ripiegando a metà 16 fogli di cm 17x24 ricavati da quaderneti di uso scolastico o bandistico di formato orizzontale. I primi tre fascicoli risultano rilegati al centro a filo, mentre l'ultimo è aggiunto alla fine (pp. 63-74). Alcuni canti risultano trascritti in pagine originariamente appartenenti a fascicoli diversi: ciò significa che il quadernetto fu assemblato dallo stesso Perniciario, prima di procedere alle trascrizioni, per ottenere un formato tascabile. Si tratta dunque di un manoscritto destinato prevalentemente all'uso pratico: è significativo, a tale riguardo, che Papàs Perniciario non si sia preoccupato di apporre alcuna annotazione relativa alla data. L'alternarsi delle grafie e i diversi inchiostri impiegati indicano con evidenza che non si tratta di una redazione unitaria e che, invece, il manoscritto è stato redatto in più tempi e in periodi diversi. Molte trascrizioni risultano copiate

dall'edizione in fototipia di Francesco Falsone: il 1936 (anno di pubblicazione de *I canti ecclesiastici greco-siculi*) costituisce dunque un *terminus post quem* per la datazione del manoscritto, anche se non si può escludere che Perniciaro avesse già in precedenza avuto modo di accedere alle trascrizioni prima della loro pubblicazione per concessione dello stesso Falsone). In alcuni casi (si vedano, ad esempio, i canti di Natale nn. 107-117, o gli otto toni *chima-chima* nn. 120-126) si tratta di canti che già all'epoca di Perniciaro non venivano più eseguiti a Mezzojuso e che, pertanto, possiamo presumere egli intendesse ripristinare nella tradizione attraverso il ricorso al repertorio di Piana degli Albanesi. In altri casi le varianti desunte da Falsone sono affiancate da trascrizioni realizzate dallo stesso Perniciaro allo scopo di evidenziarne le affinità e le differenze. Ciò indica che Papàs Perniciaro attribuiva a questo manoscritto anche un implicito valore documentario. Di questo manoscritto sono state riprodotte anastaticamente gran parte delle pagine dei primi tre fascicoli, escludendo solo alcune trascrizioni già contenute nel manoscritto *princeps* e alcuni canti bizantini moderni. Il quarto fascicolo, invece, non è stato affatto tenuto in considerazione per la presente edizione poiché include solo alcuni canti della Liturgia nella versione bizantina moderna.

Nella presente edizione si è scelto di riprodurre le trascrizioni in base all'ordine con cui si presentano nei manoscritti originali disposti secondo i rispettivi numeri di inventario. Stante il carattere non sistematico della raccolta di Papàs Lorenzo Perniciaro sarebbe risultato vano, del resto, adottare un criterio di natura tipologica.

Come risulta con evidenza dalle note incluse nell'apparato critico, la raccolta di Papàs Lorenzo Perniciaro presenta un rilevante interesse documentale non solo per quanto riguarda la tradizione specifica di Mezzojuso (le cui varianti risultano spesso intenzionalmente poste a confronto con quelle di Piana degli Albanesi) ma, più in generale, per lo studio del repertorio di tutte le comunità dell'Eparchia. Un significativo numero di canti, infatti, non risulta testimoniato da nessuna altra fonte manoscritta o a stampa. Alcune melodie trascritte da Perniciaro sono, inoltre, ormai cadute nell'oblio, non solo a Mezzojuso ma anche nelle altre colonie di origine albanese. Un aspetto, tra gli altri, di particolare interesse riguarda le numerose trascrizioni che riguardano *prosòmia* derivati da uno stesso *aftòmelon*: il sistematico confronto analitico fra le diverse varianti qui testimoniate da Perniciaro potrà costituire in futuro un utile strumento per chiarire i meccanismi di formalizzazione verbale e musicale che regolano questo tipo di repertorio.

L'edizione consta di quattro parti. Nella prima parte sono stati inclusi tre contributi: di Papàs Francesco Masi, che traccia la biografia di Papàs Lorenzo Perniciaro, di Pietro Di Marco, che fornisce un esauriente quadro storico su *Mezzojuso e l'Eparchia bizantina di Sicilia*; di Papàs Giovanni Pecoraro che suggerisce alcune riflessioni sul tema della tutela del patrimonio musicale tradizionale e, più in generale, della salvaguardia dell'identità della minoranza *arbëreshe*. Nella seconda parte risultano riprodotte le trascrizioni musicali della raccolta di Papàs Lorenzo Perniciaro. Nella terza parte si possono trovare i testi in greco, con la corrispondente traslitterazione in caratteri latini e le relative traduzioni, e l'apparato critico, articolato in singole note analitiche per ciascun canto. In appendice, infine, si forniscono un glossario dei termini liturgici e innografici, la bibliografia specifica e l'indice alfabetico dei canti.

Girolamo Garofalo

Prima parte

Note introduttive

Papàs Lorenzo Perniciaro. Una biografia

Il 21 luglio 1925, rimpianto dalla cittadinanza, moriva l'arciprete Papàs Onofrio Bùccola, sacerdote che aveva illustrato con la sua attività pastorale e culturale il paese di Mezzojuso.

La sua successione era fatto molto importante, poiché occorreva trovare chi continuasse l'opera degli arcipreti che si erano succeduti alla guida della parrocchia di San Nicolò di Mira. La scelta cadde sul giovane sacerdote Papàs Lorenzo Perniciaro, che ancora studiava a Roma.

Papàs Lorenzo nacque a Mezzojuso l'11 settembre 1899. Qui compì i suoi primi studi e nel 1912 fu mandato a Roma per frequentare il Pontificio Collegio Greco Sant'Atanasio.

Scoppiata la prima guerra mondiale fu costretto a lasciare Roma e a continuare gli studi ginnasiali al Seminario Diocesano di Cassano Jonio (Cosenza). Frequentò poi il primo liceo a Catanzaro. A causa degli eventi bellici, fu successivamente costretto a interrompere gli studi, essendo stato richiamato sotto le armi. Si recò a Reggio Calabria e dopo pochi mesi fu inviato in Val Camonica (Brescia). Dopo l'armistizio ritornò a Roma per continuare gli studi presso il Collegio di Propaganda Fide. L'8 dicembre 1925 fu ordinato sacerdote a Roma nella Chiesa di Sant'Atanasio da Monsignor Isaia Papadòpulos.

Rèasi libera la Parrocchia per la morte dell'Arciprete Onofrio Bùccola, al clero bizantino sembrò opportuno esortare il novello sacerdote a presentare domanda per la successione. Così scrive Papàs Costantino Bùccola: «Ti scrivo dalla curia arcivescovile ove sono stato per affari ed ho parlato col canonico Padre Cucchiara cancelliere di te per presentare domanda pel concorso dell'arcipretura. Lo stesso insistette perché tu presenti domanda e i documenti. [...] Non so se ricevesti la mia lettera in cui ti dicevo che se il tuo Rettore desidera compito l'anno scolastico ti supplirò io fino a giugno» (Archivio di San Nicolò di Mira, carpette 9, cartella 4). Il 17 dicembre 1925 partecipò al concorso per l'arcipretura e con bolla del 30 gennaio 1926 fu nominato Arciprete dal Cardinale Alessandro Lualdi. Tuttavia per ragioni di studio dovette fermarsi a Roma presso il Pontificio Collegio Greco e affidare la cura della parrocchia al suo procuratore Papàs Costantino Bùccola.

Il 2 luglio del 1926, completati gli studi teologici fece ingresso nella parrocchia, accolto con entusiasmo dalle autorità ecclesiastiche, civili e militari e da tutto il popolo.

La sua lunga arcipretura cessò con la sua morte avvenuta il 29 aprile 1975. In questo lungo periodo svolse un'attività molteplice. Molti sono stati, infatti, i campi in cui egli ebbe a cimentarsi: il restauro di varie chiese, la conservazione del patrimonio culturale e archivistico, la salvaguardia delle tradizioni orali, specialmente musicali, esistenti nella comunità.

Nel suo lunghissimo parrocoato possiamo distinguere le attività pastorali da quelle culturali.

Al suo arrivo in parrocchia si dovette occupare subito del restauro delle varie chiese. Sotto la sua guida sono state restaurate la parrocchia di San Nicolò, il Santuario della Madonna dell'Udienza e la Chiesa del Ss.mo Crocifisso. La sua ultima opera di restauro fu il ripristino nella parrocchia dell'altare secondo il rito bizantino. Sarebbe stato suo desiderio anche quello di ripristinare l'antica iconostasi della chiesa, in questo sollecitato dall'allora Cardinale Lavitrano, amministratore dell'Eparchia di Piana degli Albanesi. In quel periodo stava nascendo l'Istituto delle Suore Basiliane: a questa istituzione dedicò grande impegno perché potesse svilupparsi.

Oltre che alla crescita spirituale della comunità egli diede anche un grande impulso al suo sviluppo culturale, in ciò stimolato dalla figura e dall'opera del suo illustre predecessore Papàs Onofrio Buccola. Istituì la Biblioteca Parrocchiale, raccogliendo i libri che i papàs e i parrocchiani volentieri gli consegnarono. Attualmente la biblioteca possiede circa settemila volumi e qualche manoscritto. Alcuni sono rari e di grande importanza. Riordinò l'archivio arricchendolo di nuovi documenti. Oggi l'archivio ricopre una grande importanza per la storia locale e italo-albanese per il rilevante patrimonio che custodisce.

Nell'ambito della sua attività dedicò particolare cura nell'imparare prima, nell'insegnare dopo e nel raccogliere attraverso trascrizioni musicali i canti tradizionali liturgici della comunità. A Mezzojuso esisteva infatti una consistente tradizione musicale, tramandata attraverso i secoli per la cura dei vari papàs che lo avevano preceduto. Fra questi è da ricordare in particolare Papàs Antonio Maria Figlia (15 aprile 1863 - 11 novembre 1941). Nella parrocchia, oltre a raccolte di canti provenienti da altre zone d'Italia (in modo particolare da Grottaferrata), esiste una significativa raccolta di canti bizantini "moderni" grazie allo zelo e all'amore che l'Arciprete Perniciaro nutrì per la tradizione. Egli fu infatti un buon conoscitore della musica sia occidentale sia bizantina. Dobbiamo a lui se ancora oggi conserviamo un patrimonio musicale indubbiamente meritevole di essere conosciuto e valorizzato.

Papàs Francesco Masi

Arciprete della Chiesa di San Nicolò di Mira di Mezzojuso

Mezzojuso e l'Eparchia bizantina di Sicilia

Per una piena comprensione della realtà di Mezzojuso, è necessaria un'attenta lettura dei segni che costituiscono la peculiare cultura della più ampia comunità rappresentata dall'odierna Eparchia di Piana degli Albanesi.

Si tratta di un singolare e complesso intreccio di fatti storici, culturali ed ecclesiali che ha caratterizzato l'inalterabile condizione di "Chiesa bizantina locale", aperta al dialogo con il mondo occidentale nel quale è stata ed è inserita, in continuo rapporto con la dinamica culturale siciliana, con gli aspetti bizantini della cultura italiana e con la cultura cristiana dell'Oriente ortodosso. Tra questi segni, i canti bizantini sono componenti essenziali e densi di particolare significato testimoniale.

Necessari, a questo punto, alcuni cenni su come e quando inizia il contesto storico da cui emergono gli argomenti di cui stiamo parlando.

I primi consistenti arrivi degli Albanesi in Italia, si hanno nel periodo in cui Giorgio Kastrioti Skanderbeg (1404-1468), il principe albanese, si oppone all'invasione ottomana.

Ciò avviene, tra il 1440 e il 1448, quando Alfonso V d'Aragona, re di Napoli, per sedare i tumulti in Calabria, chiama al suo servizio le milizie capitanate da Demetrio Reres e dai suoi figli Basilio e Giorgio. Riportata la pace, Alfonso nomina Demetrio Reres governatore della Calabria e invita i figli a recarsi in Sicilia per difenderla dagli assalti degli Angioini.

Giorgio Reres nel 1448 si accampa nella fortezza di Bizir presso Mazara e di là passa a Contessa Entellina, Palazzo Adriano e Mezzojuso, antichi casali abbandonati e spopolati.

È il caso di ricordare la caduta di Costantinopoli in mano a Maometto (1453), la morte del protagonista della resistenza albanese, Giorgio Kastrioti Skanderbeg (1468) e la caduta di Corone, in Morea, (1532). Sono riferimenti cronologici che definiscono lo stretto rapporto di causa – effetto dell'esodo di popolazioni balcaniche di fronte all'avanzata turca.

In Italia centro meridionale arrivano numerosi gruppi da Ochrida, dalla Macedonia, dal Peloponneso. Nel 1534 si ha l'esodo doloroso del gruppo dei Coronei, che portano con sé il loro Arcivescovo Benedetto, il clero, la Liturgia, le sante icone, le antiche tradizioni spirituali e popolari. Giovanni II d'Aragona in una lettera del 1467, così si esprimeva: «Invasi l'Albania e l'Epiro dai Turchi [...] ai coloni Albanesi ed Epiroti dal nostro Viceré siano assegnate terre e possedimenti».

La Santa Sede, dato che gli albanesi venivano in Italia non già per l'amenità delle regioni, ma perché «Christianae dogmata, et ritus, quae in sua terra servare nequibant, in nostra saltem religiosius custodirent», interviene presso le autorità dei luoghi dove i profughi decidono di fermarsi, perché concedano loro le terre necessarie alla loro vita e rispettino le loro tra-

dizioni religiose. Gli albanesi, arrivati in Sicilia, difendono la loro identità etnica aggregandosi in fondazioni urbane nuove o costituendo quartieri esclusivi nei borghi già esistenti. A Contessa Entellina, Palazzo Adriano e Mezzojuso arrivano intorno al 1450, a Biancavilla nel 1480, a Piana nel 1488, a San Michele di Ganzeria nel 1534 e, in seguito, a Sant'Angelo Muxaro.

Il 3 dicembre V Ind. 1501, i rappresentanti del popolo di Mezzojuso, per non vivere ancora in disagio, stipulano le "Capitolazioni" con gli Abbati di San Giovanni degli Eremiti di Palermo, divenuti, nel 1434, commendatari del Casale di Mezzojuso. Le Capitolazioni sono veri e propri atti notarili che stabiliscono diritti e doveri dei contraenti.

Nel 1524, essendo pontefice Clemente VII e regnando Carlo V, è soppressa l'abbazia di San Giovanni degli Eremiti e i suoi beni trasferiti ai sei Canonici della Cattedrale di Palermo, che da allora si chiamano "Canonici eremiti". Questi, con atto definitivo del 18 febbraio 1526, danno in gabella il feudo di Mezzojuso al nobile Giovanni Corvino, la cui famiglia detiene sino al 1832, fino a quando, cioè, Don Francesco Paolo Corvino Filangeri muore senza lasciare eredi.

Decade pure il principato poiché nessuno di coloro che entra in possesso dei beni del Corvino Filangeri reclama il titolo di Principe di Mezzojuso, conferito da Filippo IV a Don Blasco Corvino Sabea nel 1634, cui si deve la costruzione del convento dei Frati Minori Riformati di San Francesco, detto comunemente di Sant'Antonino, e della chiesa dell'Immacolata Concezione.

Uno dei discendenti di Giorgio Reres che dall'Albania è passato in Sicilia e a Mezzojuso, è Andrea Reres che il 13 aprile 1609 muore, lasciando "quattromila once" per costruire un monastero e affidarlo a monaci di rito greco che P. Mitrofan, recatosi a Creta, porta con sé dai monasteri di Aghia Triàs e di Ankaratho.

Giungono, così, in Sicilia P. Geremia Scordili, P. Atanasio Cristoforo, P. Mitrofan Car-sachi e fratel Serafino di Macedonia. Successivamente, e fino alla prima metà del XIX secolo, altri monaci arrivano direttamente da Creta o da altre isole dell'Egeo, come pure dalle regioni continentali della Grecia.

I monaci promuovono, oltre allo sviluppo delle scienze, un risveglio liturgico e l'amore per le sacre tradizioni, con immenso vantaggio della popolazione locale. I monaci cretesi osservano rigorosamente le discipline monastiche orientali, non trascurando nello stesso tempo di spargere il seme della cultura ellenica. Si deve proprio a questo loro spirito, oltre che al loro talento artistico, la realizzazione in quei tempi di quella che attualmente costituisce la parte più cospicua e preziosa del patrimonio iconografico dell'Eparchia di Piana degli Albanesi.

A Mezzojuso agisce lo jeromonaco cretese Joannikios, uno dei più illustri iconografi che hanno operato nella pura tradizione bizantina al tramonto del suo splendore. Fedele alle austere regole del monachesimo orientale, alle quali era stato iniziato sul Monte Athos, perfettamente ligio ai canoni iconografici bizantini, cura una scuola di iconografia in quest'angolo d'Italia, dove ancora oggi si possono ammirare le sue opere.

La storia ha lasciato segni tangibili nei monumenti e nelle opere d'arte che ornano questo centro, nelle tradizionali manifestazioni religiose, sia della tradizione greco-bizantina sia di quella latina, e nelle feste popolari.

Ma chi ha dato impulso indelebile alla cultura di questo centro è senz'altro la presenza simultanea di due popoli, il siciliano e l'albanese. In un'osmosi fruttuosa, tale convivenza ha

fatto sorgere qui numerosi centri culturali e religiosi nello stesso tempo (due Monasteri maschili, dei monaci di San Basilio e dei Frati Minori Osservanti, e due femminili, il Collegio di Maria e le Figlie di Santa Macrina).

Alla generosità del barone Calogero Schiros e della moglie Marianna Battaglia si deve l'istituzione del Collegio di Maria perché «in questa terra di Mezzojuso si fondasse un collegio per l'educazione delle donzelle».

Altra importante istituzione, la Congregazione basiliana Figlie di Santa Macrina, sorge nel 1940 a Mezzojuso, dove possiede la Casa Generalizia.

Fondamentale per le comunità siculo-albanesi, è la fondazione, nel 1734, da parte di P. Giorgio Guzzetta, del seminario greco-albanese a Palermo. Tale istituzione ha fornito un sostegno decisivo alla salvaguardia e allo sviluppo del patrimonio religioso e culturale di queste comunità, formando non solo i sacerdoti di rito greco-bizantino, ma anche il ceto dirigente e intellettuale che approfondisce lo studio della storia, della lingua e delle tradizioni popolari.

«Voi siete qui da oltre cinque secoli - ha detto Papa Giovanni Paolo II il 21 novembre 1982, quando, a Palermo, prega nella chiesa della Martorana - [...] Il vostro rito, unitamente alle vostre centenarie costumanze, costituisce un'oasi di vita e di spiritualità orientale trapiantata nel cuore dell'Occidente [...] Il vostro impegno deve caratterizzarsi nell'essere elemento di comprensione e di pace sempre maggiore e motivo di continuità e d'unione di tutta la Chiesa pellegrinante. Se sarete fedeli all'autenticità della vostra spiritualità orientale, l'anelito della piena unità potrà affrettare i tempi del suo compimento, secondo la preghiera di Cristo *Pro eis rogo ut unum sint* (Gv. 17, 20) [...] La Chiesa attende da Voi [...] quella collaborazione per il dialogo che valga a tenere accesa e a ravvivare la fiamma dell'attesa unità delle Chiese sorelle d'Oriente e d'Occidente».

La *Gaudium et Spes* ricorda che «dalle usanze tradizionali si forma il patrimonio proprio di ciascun gruppo umano». E «*Genus humanum arte et ratione vivit* » ricordava, del resto, Papa Giovanni Paolo II all'Unesco (1980). La cultura di una comunità è, dunque, il crogiolo di un continuo rinnovamento e dell'affermazione della sua personalità.

La ricchezza di un popolo si misura, inoltre, dalla lettura della sua storia. Ciò è specialmente vero nel caso di una storia costruita in territorio di adozione, qual'è quella delle comunità albanesi di Sicilia, nel contesto di modelli diversi, tante volte nell'incomprensione, nei contrasti, spesso addirittura nell'opposizione. Emergono allora tanto più fulgidi i valori che ne mettono in luce la peculiare tradizione culturale ed ecclesiale.

Quando gli Albanesi arrivano in Sicilia, non sono ancora scomparse le antiche chiese greche che durante i secoli vi hanno mantenuto la fiaccola della cultura bizantina. Il clero mantiene e rafforza l'identità dei diversi gruppi, veri focolari di una cultura sostanzialmente unitaria e comunemente condivisa, minacciata dal rischio della dispersione, dell'assorbimento da parte della terra ospitante, dell'estinzione.

Vittorio Peri ha studiato a lungo e attentamente l'atteggiamento della Chiesa romana, dopo il Concilio di Trento, nei confronti delle comunità greco-albanesi presenti in Italia. Egli ha dimostrato, in vari scritti, come si sia passato da un concetto prettamente ecclesiale alla nozione di *rito proprio*, il rito greco. La personalità ecclesiale di queste comunità non viene riconosciuta in quanto tale, ma solo limitatamente alla peculiarità del rito liturgico, tutto il resto della loro vita ecclesiale dovendosi uniformare su quella dei latini post-tridentini. Si è

spesso parlato di “rito greco” distinto dal “rito latino” o “romano” ma, per dirla con Vittorio Peri, si deve parlare di “Chiesa greca” distinta da “Chiesa latina”.

Dal XV al XX secolo, per quanto attiene le modalità di coesistenza e d'integrazione degli albanesi con le adiacenti comunità “latine”, Tommaso Federici individua tre fasi: la fase dell'accoglienza e dell'ospitalità (sec. XV-XVI); la fase della tolleranza e dell'intolleranza (sec. XVII-XIX); la fase della pari dignità: sec. XX.

Inizialmente, infatti, l'ospitalità è stata benevola. Nella seconda fase, invece, il rito e la cultura degli albanesi - pur essendo essi, ormai, a tutti gli effetti italo-albanesi - costituisce un irritante problema, determinando una sistematica e indiscriminata assimilazione da parte delle autorità ecclesiastiche.

La lingua albanese e il rito greco-bizantino hanno rappresentato i principali strumenti d'autoidentificazione e i tratti peculiari dell'identità etnica, per tutte le comunità *arbëresh*. La definitiva scomparsa della lingua albanese, è, a Mezzojuso, conseguenza non secondaria del processo costante d'assimilazione. Ciò accade quasi due secoli orsono e, a partire da allora, venuta meno la diversità linguistica, l'identità etnica sarà percepita, a volte, nella diversità liturgica. Oggi ciò potrebbe accadere in tutte le altre comunità albanofone a causa dell'invadente globalizzazione. Il fattore religioso non può costituire l'unico tratto etnico caratterizzante, vale a dire, l'elemento fondamentale d'identificazione.

Ritornando alla storia, grandi papi (Pio XI, Giovanni XXIII, Paolo VI) con sensibilità riconoscono agli italo-albanesi la loro dignità, la personalità di rito e cultura, l'autonomia di Chiesa.

Ecco la cronologia degli avvenimenti. Ancora prima dell'istituzione delle Eparchie di Piana degli Albanesi in Sicilia e Lungro in Calabria, Papa Clemente VIII nomina, nel 1595, il primo “Vescovo Ordinante” per il rito greco in Roma. Nel 1735 è consacrato il primo “Vescovo Ordinante” per la Calabria. Nel 1784 è nominato il primo “Vescovo Ordinante” per gli albanesi di rito greco di Sicilia, che fu Mons. Giorgio Stassi di Piana dei Greci. Succedono a questi: Mons. Giuseppe Guzzetta di Piana dei Greci; Mons. Francesco Chiarchiaro di Palazzo Adriano; Mons. Giuseppe Crispi di Palazzo Adriano; Mons. Agostino Franco di Mezzojuso; Mons. Giuseppe Masi di Mezzojuso; Mons. Paolo Schirò di Piana dei Greci. Con la costituzione *Apostolica Sedes* del 26 Ottobre 1937, Pio XI erige in Sicilia l'Eparchia di Piana “dei Greci”, dal 1941 Piana “degli Albanesi”, comprendente le comunità di tradizione religiosa bizantina di Piana degli Albanesi, Mezzojuso, Contessa Entellina, Palazzo Adriano e Santa Cristina Gela e la parrocchia di San Nicolò dei Greci alla Martorana in Palermo. Successivamente, l'8 luglio 1960, Papa Giovanni XXIII con la costituzione *Orientalis Ecclesiae* unisce nella medesima Eparchia i fedeli di rito greco e di rito latino delle stesse comunità. Solo il 12 luglio 1967, con la nomina di S. E. Mons. Giuseppe Perniciaro a Vescovo residenziale di Piana degli Albanesi (era già stato, a soli 31 anni, nel 1938 nominato Vescovo Ausiliare), l'Eparchia acquista una completa autonomia, assumendo così la sua più congeniale fisionomia d'Eparchia bizantina.

Oggi, il Vescovo S. E. Sotir Ferrara, con paziente incisività, guida, in Sicilia, la testimonianza di Chiesa bizantina nell'Occidente latino.

La comunità siculo-albanese, da sempre, ha coscienza di costituire un popolo e una Chiesa che, stabilita sul suolo della nostra Isola, non ha mai operato gesti di rottura con

l'Oriente ortodosso ma nello stesso tempo ha inteso vivere in pacifica e piena comunione con la Chiesa cattolica d'Occidente.

In questo contesto, i canti bizantini di Mezzojuso, tramandati oralmente fino al XX secolo e, poi, trascritti da dotti Papàs, fra cui Lorenzo Perniciaro, sono ulteriore segno di una presenza consolidata nei secoli. Attestano l'amore e l'attaccamento per le sacre tradizioni e per la cultura dell'Oriente cristiano, che ha sempre distinto i siculo-albanesi. Essi, infatti, hanno sottratto le proprie peculiarità alla forza pianificatrice sprigionatasi in ogni tempo dall'incandescente crogiolo dell'Isola mediterranea, dove, oggi, dei diversi popoli che vi hanno dimorato, non rimane che un ricordo, valido solo per quel tanto che la loro civiltà è servita ad arricchirne la storia.

Quanto richiamato sopra, ci porta ad affermare che, in presenza di propri centri culturali e di formazione, le comunità italo-albanesi, hanno espresso cultori di storia e letteratura che hanno indotto altri a prendere coscienza del passato per vivere meglio il presente e preparare il futuro. Sì, perché solo con la piena consapevolezza di ciò che si è stati, dei valori espressi nei vari settori, della potenzialità di cui si è portatori, si può essere testimoni e propedeutici della strada da percorrere.

Essere testimone di secoli di storia, cultura, religiosità peculiare, è *segnare* sempre nuovi percorsi, sperimentare sentieri inesplorati, con la consapevole responsabilità che il passato dimenticato porta alla negativa globalizzazione. Ecco che il *segno* 'musica bizantina', appena si affronta - in questo caso studiando i manoscritti di Padre. Lorenzo Perniciaro - interpella intere comunità: a rispondere sono un gruppo corale a Mezzojuso, un altro a Contessa Entellina, e così a Palazzo Adriano e Piana degli Albanesi.

Il *segno* 'lingua albanese', dopo l'attuazione della Legge 482/99 (il 20 ottobre 2001, a Mezzojuso, il Consiglio Provinciale di Palermo unitamente ai Consigli Comunali delle comunità siculo-albanesi ne ha delimitato gli ambiti territoriali d'applicazione, rendendola così operativa) e della L.R. 26/98 (che richiede una necessaria riformulazione), ricomincia il percorso di presenza-conoscenza, interrotto in alcuni centri.

Molti altri *segni* aspettano di essere ascoltati.

Pietro Di Marco

BIBLIOGRAFIA

PIRRI R., *Sicilia sacra*, Palermo, 1649.

RODOTÀ P.P., *Dell'origine, progresso e stato presente del rito greco in Italia osservato dai greci, monaci basiliani e albanesi*, Roma, 1758-1763.

MORELLI T., *Cenni storici sulla venuta degli Albanesi nel Regno delle Due Sicilie*, Napoli, dallo stabilimento del Guttemberg, 1842.

SPATA N., *Cenno sulla fondazione, progresso e stato religioso politico delle quattro Colonie greco-sicule aggiunte alla storia di G. Castriotta*, Palermo, 1845.

CRISPI G., *Memorie storiche di talune costumanze appartenenti alle colonie greco-albanesi di Sicilia*, Palermo, 1853.

- AMICO V., *Lexicon topographicum siculum*, 1759 tradotto e annotato da G. Di Marzo, Palermo, 1855-56.
- LA MANTIA G., *I Capitoli delle Colonie greco - albanesi di Sicilia nei secoli XV e XVI*, Palermo, 1904.
- BUCCOLA O., *La Colonia Greco-Albanese di Mezzojuso. Origini, vicende e progresso*, Palermo, 1909.
- KOROLEWSKIJ C., Documenti inediti per servire alla storia delle Chiese italo-greche, in «Bessarione», s. IV, 14, fasc.111-112, 386-423, 1909-1910; 15, fasc. 117-118, 440-483, 1910-1911; 16, fasc. 120, 181-199, 1912.
- RACCUGLIA S., *Sulle origini di Mezzojuso, vicende storico - topografiche*, Acireale, 1911.
- BUCCOLA O., Nuove ricerche sulla fondazione della colonia greco- albanese di Mezzojuso, Palermo, 1912.
- RACCUGLIA S., *Monte Chasu e i suoi tenimenti: Fitalia, Guddemi, Mezzojuso, Acireale*, 1916.
- PETTA M., Tre codici superstiti del Monastero di Mezzojuso, in «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata», 1959.
- VALENTINI G., Il XXV dell'Eparchia di Piana degli Albanesi e il suo significato, in «Oriente Cristiano», II, 4, 11-17, 1962.
- SCIAMBRA M., Indagini storiche sulla comunità greco-albanese di Palermo, Grottaferrata, 1963.
- DI MAGGIO A., Nuovi contributi alla storia di Mezzojuso. Tesi di laurea. Università degli Studi di Palermo, relatore G. Valentini, 1964.
- CUCCIA S., I bagni arabi di Cefalà Diana, Catania, 1965.
- PETROTTA S., Albanesi di Sicilia, Storia e Cultura, Palermo, 1966.
- CUCCIA S., Gli affreschi di Olivio Sozzi, in «Sicilia», n. 51, 1966.
- CUCCIA S., Crocette lignee, in «Sicilia», n. 56, 1967.
- COMO D., Italogreci e Italoalbanesi, in «Oriente Cristiano», VIII, 45-80, 1968
- BISULCA C., Il Casale dei greci di Mezzojuso, 1450-1540, Palermo, 1970.
- CUCCIA S., A Mezzojuso un laboratorio per i libri antichi, in «Sicilia», n. 64, 1970
- Annuario diocesano 1970*, Eparchia di Piana degli Albanesi, Palermo, 1970.
- MCKEON R. P., . Culture et Civilisation, in *ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS 5, ad vocem*, (1970-72), 232 b.
- BRESC H., Pour une histoire des Albanais en Sicile XIV-XV siècles, in *Archivio Storico Siciliano*, LXVIII, 1972
- GATTUSO I., I Corvino, Palermo, 1973.
- GATTUSO I., La popolazione della Terra di Mezzojuso nei secoli XVI, XVII e XVIII, Palermo, 1973.
- Istoria Tou Ellinikou Ethnous*, T. 10, Ekdotiki Athinon, 1974.
- LANNE E., Eglise sœurs. Implications ecclésiologiques du Tomos Agapis, in *Istina 1*, 1975.
- GATTUSO I., Le istituzioni religiose di Mezzojuso, Palermo, 1975.
- PERI V., Chiesa romana e "rito greco", G.A. Santoro e la Congregazione dei Greci (1566-1596) (coll. Testi e ricerche di Scienze religiose, 6), Brescia, 1975.
- GATTUSO I., Economia e società in un comune rurale della Sicilia, Palermo, 1976.
- GATTUSO I., Un mazzolino di giorni, Agrigento-Palermo, 1977.
- GATTUSO I., Due campanili sotto la Brigna, Agrigento-Palermo, 1978.
- CUCCIA A., Icone tardo-bizantine nella chiesa di Santa Maria a Mezzojuso, in «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata». XXMV (luglio-dicembre), 1980.

- PERI V., Culto e pietà popolare degli Albanesi d'Italia prima della Riforma tridentina, in «Oriente Cristiano», XX, 3, 9-41, 1980.
- ALTIMARI F., Studi sulla letteratura albanese della Rilindja, Quaderni di Zjarri, n.11, Grottaferata, 1984
- PERI V., La pace da ristabilire tra la Chiesa greca e la Chiesa romana, in Oriente Cristiano, XXV, n.2-3, 1985.
- FEDERICI T., La realtà della Chiesa bizantina di Piana degli Albanesi, in Oriente Cristiano, XXVI, n.3, 1986.
- MAURICI F., Chifala e Chasum, Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo, Palermo, 1987.
- MAURICI F., Pizzo di Casa - L'abitato medioevale, l'identificazione del sito e la storia dell'inse-diamento, in «Sicilia Archeologica», anno XX, 1987.
- VASSALLO S., Pizzo di Casa, il sito, i materiali e l'abitato antico, in «Sicilia Archeologica», anno XX, 1987.
- RATZINGER J., Chiesa, ecumenismo e politica. Nuovi saggi di ecclesiologia, Torino, 1987 (trad. it.).
- LINDSAY OPIE J., Le icone di Piana: nuove scoperte, in *Le minoranze etniche e linguistiche*, atti del II Congresso Internazionale, Palermo, 1989.
- LINDSAY OPIE J., La scuola greco - albanese della Sicilia, atti del XIII Congresso Internazionale di Studi Albanesi, a cura di A. Guzzetta, Palermo, 1989.
- DI MICELI G., Tradizione Orientale e Tradizione Occidentale nella Religione Popolare di Mezzojuso: Le Feste, Oriente Cristiano, Anno XXXIII 3-4, Palermo, 1993.
- AA. VV., *Arte sacra a Mezzojuso*, Catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale, Palermo, 1991.
- TAYLOR C., Multiculturalismo. La politica del riconoscimento, trad. di G. Rigamonti, Anabasi, Milano, 1992.
- DUCELLIER A. - B. DOUMERC - IMHAUS B. - MICELI DE J., *Les chemins de l'exile. Bouleversements de l'Est européen et migrations vers l'Ouest à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1992.
- DE VRIES W., Ortodossia e Cattolicesimo, Brescia, 1993 (trad. it.).
- FIGLIA N., Il Codice Chieutino, a cura di Matteo Mandalà, Comune di Mezzojuso, 1995.
- DI MARCO P., *Icone Arte e Fede*, Mezzojuso, a cura di P. Di Marco, Bagheria, 1996.
- AA. VV., *Mezzojuso. Territorio, storia, arte, tradizioni, coordinamento dell'opera di Pietro Di Marco*, Comune di Mezzojuso, 1997.
- SCHIRÒ G., *Opere - VIII Saggi*, a cura di Matteo Mandalà, Catanzaro, 1997.
- ARCHIVIO PARROCCHIALE di San Nicolò di Mira in Mezzojuso, Carteggi vari.
- AA.VV., Articoli vari sullo stato attuale e funzione storica ed ecumenica dell'Eparchia di Piana degli Albanesi, in «Oriente Cristiano», I, 1, 1961; II, 4, 1962; VII, 3, 1967; VIII, 2, 1968; IX, 1, 1969; X, 2, 1970; XIII, 3-4, 1973; XVIII, 1-2, 1978; XX, 1-2-3, 1980; XXI, 4, 1981.

La memoria e la coscienza

L'interesse degli studiosi nei confronti dei canti liturgici degli Italo-albanesi ha origine, agli inizi del secolo scorso, per merito del monaco benedettino Padre Ugo Gaisser. Egli fu rettore del Pontificio Collegio Greco di Roma e la sua personalità erudita era destinata a dare un contributo a quella riforma della Chiesa cattolica che negli anni '60 troverà la sua naturale realizzazione nel Concilio Vaticano II.

L'ordine di San Benedetto già nell'800 aveva promosso lo studio delle fonti cristiane sia sul versante patristico sia, ancor più, su quello liturgico. Alla fine di quel secolo un drappello di monaci benedettini belgi approdava a Roma per la conduzione del Pontificio Collegio Greco, allora uno dei pochi che ospitasse alunni provenienti dalla variegata realtà delle Chiese bizantine cattoliche. La presenza dei monaci benedettini in quest'opera pontificia contribuì alla ricerca sulle fonti liturgiche dell'Oriente cristiano e, più in generale, all'arricchimento delle indagini sulle fonti cristiane. Ne fu prova la pubblicazione nelle lingue occidentali di studi e testi delle liturgie orientali e di riviste scientifiche o d'informazione. Rilevante, in tale contesto, fu l'apporto di Padre Placido De Meester e di Ugo Gaisser, che rispettivamente si dedicarono alla liturgia e alla musica bizantina. Essendo presenti nel Collegio alunni delle colonie siculo-albanesi, Gaisser cominciò a interessarsi al loro patrimonio musicale ecclesiastico. Egli fece due viaggi in Sicilia, rendendosi conto della consistenza innografica del repertorio e pubblicando alcuni studi al riguardo. La sua tesi di fondo tentava di inserire questa tradizione nel più ampio contesto della musica orientale, addirittura intendendola - per usare una espressione evolucionistica - quale anello mancante fra la musica greca classica e la musica bizantina. Se ciò destò perplessità in molti, tuttavia rese coscienti le comunità italo-albanesi di Sicilia di possedere un patrimonio musicale di valore; tant'è che proprio un ex alunno di Gaisser, Francesco Falsone, pubblicò una consistente raccolta di canti.

Altri studiosi, come Lorenzo Tardo, Ottavio Tiby e Bartolomeo Di Salvo, prestarono una particolare attenzione a questa tradizione e, pur ridimensionando la tesi di fondo di Gaisser e battendo altre strade, ne riconobbero l'importanza.

Il presente lavoro, curato da Girolamo Garofalo sulla spinta della Parrocchia greca di Mezzojuso, percorrendo vie di lettura etnomusicologica con una particolare attenzione verso contesti e meccanismi liturgici interni, arricchisce e apre nuovi orizzonti sulla tradizione musicale dei Siculo-albanesi, cercando di chiarire con una attenta analisi diacronica e sincronica le modalità di trasmissione, conservazione e trasformazione dei canti.

Al di là del mio apprezzamento per i pregi documentari e scientifici di questa pubblicazione, desidero proporre, a margine, alcune considerazioni di ordine generale.

Questa iniziativa può suggerire una più ampia riflessione da parte dell'Eparchia di Piana degli Albanesi e delle comunità a essa legate, e favorire una presa di coscienza comples-

siva sulle proprie specificità: su come, cioè, da circa quattrocento anni si sia andata formando una precisa identità religiosa, culturale, liturgica e canonica. È possibile affermare senza esitazione che la Chiesa cattolica bizantina italo-albanese possiede ormai una propria e ben riconoscibile *Tradizione*, e che essa, dopo l'erezione delle due Eparchie, può assumere un nuovo e positivo ruolo ecclesiale.

Sotto l'aspetto ecumenico, tale l'identità si può, per certi versi, proporre come paradigma al mondo ortodosso affinché, senza paure, non individui più nella chiesa Cattolica l'assertrice di una politica di assorbimento e livellamento della complessità del cristianesimo ortodosso. La nostra piccola comunità è, dopo secoli, ancora oggi presente, vivace e vitale, in quanto chiesa locale dotata da molto tempo un proprio riconoscimento canonico ed ecclesiale. È noto, invece, che solo recentemente lo Stato italiano ha riconosciuto nelle comunità italo-albanesi lo *status* di minoranza da tutelare e sostenere.

Un'ulteriore considerazione riguarda la valenza culturale della presente pubblicazione. Voglio infatti richiamare l'attenzione su come, paradossalmente, a fronte dei notevoli sforzi da parte di diversi soggetti per fare emergere la consistenza storico-culturale della nostra minoranza, si registri spesso il distacco della gente siculo-albanese dalla propria storia e la dismissione del proprio tessuto culturale e religioso. I canti ecclesiastici vanno perdendo terreno nella memoria e nel vissuto popolare così come la lingua, le tradizioni socio-culturali e di costume. Si ha l'impressione, assistendo alle manifestazioni delle nostre tradizioni, che sebbene si ostenti un atteggiamento di vanità nel mostrarsi *originali* e diversi, tale identità non venga più vissuta sul piano dell'*habitus* quotidiano come qualcosa che profondamente ci appartiene.

Questa pubblicazione vorrebbe essere, se il curatore mi permette, anche un richiamo alle nuove generazioni della minoranza siculo-albanese, che al pari di altre sono immerse nell'universo globale delle nuove comunicazioni, a non soggiacere da un lato ai rischi dell'omologazione e a non cadere, dall'altro, nell'equivoco di identificare la *diversità* con l'esotismo. Un richiamo, dunque, a riappropriarsi della cultura che i loro padri orgogliosamente e onorevolmente hanno conservato, curato, adattato e tramandato; affinché la memoria del proprio passato impedisca che il presente si disperda ma costruisca, piuttosto, il futuro. Fare parte di una società senza confini e senza restrizioni costituisce una prospettiva insidiosa se in primo luogo non si ha coscienza di se stessi e non ci si veste della propria identità. Il rischio, altrimenti, è quello di ritenere di partecipare costruttivamente a un mondo che, in effetti, ci ha indifferenziatamente assorbito nell'anonimato.

In ultimo, una breve nota sull'operazione musicale di Salvatore Di Grigoli. Quando fui invitato all'anteprima della registrazione rimasi inizialmente perplesso di fronte a una rielaborazione bandistica di canti da sempre ascoltati e da me stesso eseguiti monodicamente e senza il supporto di strumenti musicali. Sembrava che essi fossero irriconoscibili o, quanto meno, stravolti rispetto alle versioni originarie. Mi accorsi, successivamente, che l'interpretazione di Salvatore Di Grigoli aveva rispecchiato, specialmente in alcuni canti, le evocative atmosfere delle melodie tradizionali e aveva rispettato il significato e il valore simbolico dei testi sacri: aspetti che io stesso avevo talvolta trascurato durante le celebrazioni liturgiche a causa dell'abitudine. Mi riferisco, a mo' d'esempio, all'*Epì si cheri*, inno alla *Theotokos* di rara bellezza poetica e teologica di cui Di Grigoli ha saputo fare emergere la gioia contemplativa e inaudita, già tradizionalmente espressa attraverso una melodia perfettamente aderente al testo. O, ancor di più, il *Christòs anesti* pasquale, che in un crescendo di voci e fiati ha

dapprima ricreato, quale preludio, l'alba ancor quieta e il passo triste e silenzioso delle Mirofore che si apprestano al sepolcro e, successivamente, la progressiva suggestione di un crescendo di gioia sottolineato da ritocchi di campane, che risolve nel finale con la festosa e solenne proclamazione della Risurrezione. So che qualcuno, avendo assistito ai concerti nei paesi siculo-albanesi ha espresso delle riserve al riguardo, ritenendo che tutto ciò costituisca una profanazione della sacralità - spesso cristallizzata, aggiungo io - dei nostri canti. In realtà, al di là della libertà e del gusto interpretativo di ciascuno, reinterpretare i canti può rappresentare un segno di vitalità della tradizione. Ciò risulta tanto più significativo in quanto questo esperimento nasce *all'interno* di una comunità della nostra Eparchia, e dal momento che Salvatore Di Grigoli, pur essendosi musicalmente formato nell'ambito della musica occidentale, ha sempre convissuto con le melodie tradizionali.

Spero, dunque, che questo lavoro, ben riuscito sia nella parte che riguarda i manoscritti di Papàs Lorenzo Perniciaro sia nella parte discografica, non divenga per la nostra tradizione musicale come una sorta di *Ultimo canto di Bala* di Gabriele Dara Jr., ovvero il tardivo suggello del tramonto di un patrimonio destinato a estinguersi senza ulteriori possibilità di attualizzazione. Mi auguro, invece, che rappresenti l'inizio di un'attiva presa di coscienza dell'importanza dei valori culturali ancora presenti nella memoria viva della nostra gente.

Così recita il poeta:

Më parë se të ngryset

Më parë se të ngryset / këndojmë kujtime / të fëmijnisë sonë. / Para se të fiket / çdo zë arbëresh / brenda qarkut të këtyre maleve / lëshojmë thirrje kushtrimi / për rrezikun e bumbjes / së gjubës sonë. / Si rrënimë pa gojë / do t'qëndrojmë petkat / e traditës, pasbkët, lajmet / turistike, po të humbasë gjuba. / E kur ndonjë do të vijë / të kërkojë mes rrënimëve, / nëpër kujtime, gjindje / që nuk flet më, gjindje / që nuk di të thotë më as tatë, / as mëmë, as vëlla, as nuse / te një katund krejt' i ngjashëm / me cilindo vend t'Italisë, / atëherë do t'pëshpëris: këtu / njëherë flutëj arbërisht! / E heshtja do t'na bëjë / të vdekur. / Më parë se të ngryset / me shpresën e ulëritur / të mos vijë kurrë nata!

[Prima delle tenebre]

[Prima delle tenebre / cantiamo memorie / della nostra fanciullezza. / Prima che si inaridisca / ogni voce arbëresh / dentro la corona di queste montagne / eleviamo grida di allarme / per il pericolo della fine / della nostra lingua. / Come rovine mute / resteranno / i costumi, le pasque, le informazioni / turistiche, ma la lingua sprofonderà. / E quando qualcuno verrà / a cercare in mezzo alle rovine / in mezzo ai ricordi, gente / che non parla più, gente / che non sa più dire né papà, / né mamma, né fratello, né sposa / in un paese che somiglia in tutto / a qualunque posto d'Italia, / allora bisbiglierò: qui / una volta si parlava arbëresh! / E il silenzio ci renderà / morti. / Prima delle tenebre / con la speranza urlata / che non accada mai la notte!]

Giuseppe Schirò Di Maggio

da *Përtej maleve, prapa kodrës* [Al di là delle montagne, dietro la collina]
Tirana, 1985.

Papàs Giovanni Pecoraro

Parroco della Cattedrale San Demetrio
di Piana degli Albanesi



Da sinistra: Papàs Francesco Masi, Papàs Francesco Vecchio,
Papàs Lorenzo Perniciaro, S. E. il Vescovo Giuseppe Perniciaro,
Madre Macrina Raparelli.
Archivio della chiesa di San Nicolò di Mira, Mezzojuso, 1963.

Seconda parte

Trascrizioni musicali

Quaderno manoscritto n. 1
Archivio della Chiesa di San Nicolò di Mira,
Mezzojuso (Palermo)

La Santa Messa

Andr || ||

Kypri e e noor || ||

Andr || ||

Ee Kypri e || ||

Andr || ||

Ee Kypri e || ||

*importante in un
reclama rismatica
e patetica*

1^a Antifona

et ya dor || ||

lo e fo me lo ye doe kw Kypri - w || ||

uai ya plew lo o ro ya li os v yuole || ||

ins de o lo - ko zwlyow oot n mas - || ||

do ja pa lpi kai Yi w - uai a si w stre ya li || ||

uai rov kai a se uai es lss ai w rag kw ai w - rot. A - yent || ||

*Tous epes ofee ays
Comme d'habitude*

2.

op. a pag. 71

*Violino di
Teresa*

Ευλο γει η πο χαριστο Κυρι ος ευλο γει τον ει Κυρι ε
 ε ευλο - - - - - εν ημιν μετ τον Κυρι ος - - -
 και θαρτα τα εντες μετ το σωμα το αγιος αυτος εν το γιν τον ει Κυρι ε
 Αο φα θα γει η η ω και α η ω τον μα - η εφο γει η πο ην
 ηαυτων με τον Κυρι ο - ε, και θαρτα τα εν - τον
 μετ το σωμα το α η ος α υλς εν το εν τον ει Κυρι ε

2^a Antifona

Προφθειας ηω α ηι ως ος σωσος η ηα η Κυρι ε ε Αο φα θα γει η
 ομορο γει η η ος ηα το γος η δε τα θα τα
 το η θαρ χωρ ηα κα τα δε ζα ηε ρο η δι α τον η ηε ληρα σωτη-
 ριαρ οαρη και ην ραι εν τον αγιος θε ο λο - κος και α η θαρθε ρς

rallentando *solenne*

Ma pi - - a - - pe - - edus - - staripwen oas

staripwen le Xpist - o de of - - Jara lu Jasa lor ipa lu oas

largo *recitativo* *rallent. sempre*

es - - cot - - ans a yi as Tpi a dos oasdo - - ja go - - pe ray - - ko talpi.

Si'uo Ayw - - Trovade oasor m uas

2^a salmo del
Tubica

No - - - - - ja ko talpi ko lew yi - - w

ky lu a yi ko trovade lu - - ce re puym us ler ko pi or aure or ko

pi or or in juom - - pe - - ja ju ko de co mo e loj v coap - - ju

Mm de oai - - ja le e coaportas e o vies arbor - - doul
E de oai - - vos lau ko trovade avos ki e de oai - - ya

1^a volta *2^a volta*

de jkt oh avo lu pi - - a - - us lu jme avlo

Er ex re m in mupa a coo jor lai coar - - es or de a do yi oyo avlo

Mau - - pi o o o de of a - - ko ko m. Dos av lo

Tovain oarde - -

n j'loj avlo e de ko pi or ler de of av lo - -

4.

Ky - - ri os An - ta - rho - tes om - ni - bus the - ois
 Ky - ri os a - rop - o - n - ta - ras pa - tri - bus Ky - ri os a - pa - tra - ti - kai - os
 Ky - ri os the - o - sou the - o - sou An - ta - rho - tes
 op - - ta - ras kai - x - ra - ta - ra An - ta - rho - tes the - o - sou the - o - sou the - o - sou
 ri - a -
 Ba - si - leus - - - - - Ky - ri os the - o - sou
 the - o - sou the - o - sou the - o - sou the - o - sou the - o - sou the - o - sou the - o - sou
 Kai - ri - os pi - o - tes the - o - sou the - o - sou

3^a Antifona

Σω - τον - η - μας Yi - e - the - o - sou a - pa - tra - ti - os the - o - sou the - o - sou
 Ky - ri - os the - o - sou the - o - sou

Μαναρικι

Andante

di a-pprose wot e In ga re
 to ta pa tei os o ex-ppositor A dau di a star-
 ps de kor An oim arlee on pa re xpi star et au-
 kor Minodin u pet kragor ta o kor et
 - Onj er in ba oi Ale a os -

Andante

Tragev mri ota apo va-ro-ger
 di An star uai bo w per ota Minodin ta n
 per o kor et - - Onj er in - - ba oi
 Ale a os

p. 6

Andante quasi

Andante quasi
2/4
A De An oaria xpi ste An er lo An er
os der ego sa lo pa e day to coa pa dei os e ju pi -
oas der de An olnra klap mer o me po gorta os er olapw
er ar hu lu de u oas kpa for lo An nodm lu ye Siw long er un ba oi
Ae a os - - - - -

Andante quasi
2/4
si a ju - Ar o A - da au coa pa
dei os ge - ro rer a aer kas di a for Ar de olaw
ps - o An olns sa pa dei oer w An oer o
mer pap ger sa me rap er lo An m de An se Ux noi
n ear rap o de er olapw me rap de oer w me lo
In se der kpa olo ye - - - - - er An nodm lu ye ho

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics: *ωρ ερ εν βασι λεα ος*

Handwritten musical notation on three staves with lyrics: *Αγιος πν. α. Ο Αν οβης ερ λεο ολασπου θε. ερ ερ εν ραι οε ενο λεω - - - οαι χρι οτε ω μο πο γν οε η Αδ χρι ραι ερ κερ - δι - - - ας Αφροδην ερ ης κερ εβο ωρ ερ εν βασι λεα ος*

Handwritten musical notation on three staves with lyrics: *Αγιος πν. α. Αφροδην η - - - ης ο θε ος ο Σω ηρ ης ο λερ ερ ερ ερ εν βασι λεα ος κη δωρη οαι - - - ην ολασπου λερ ονυ χω γν οι - - - εν*

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics: *Αγιος βαρ. α. large espressivo. Ω - - - παος ην ηαι κηλορ ερ ερ -*

declamativo

οὐκ ἔμελλε τὰς καρδίας
 αὐτῶν Χριστοῦ ἐκείνου τοῦ ἁγίου τοῦ
 ἐξ ἁγίου πνεύματος ἑνὸς ἁγίου καὶ
 ἑνὸς ἑκείνου ἐκείνου ἐκείνου ἐκείνου

assei andante

ἑνὸς ἁγίου καὶ ἑνὸς ἁγίου καὶ ἑνὸς ἁγίου
 καὶ ἑνὸς ἁγίου καὶ ἑνὸς ἁγίου καὶ ἑνὸς ἁγίου
 καὶ ἑνὸς ἁγίου καὶ ἑνὸς ἁγίου καὶ ἑνὸς ἁγίου
 καὶ ἑνὸς ἁγίου καὶ ἑνὸς ἁγίου καὶ ἑνὸς ἁγίου

Dal Canone

Trinidat p. 104 Coudobu

Ὁ ἁγίος πνεῦμος ἐκείνος ἐκείνος ἐκείνος
 ἐκείνος ἐκείνος ἐκείνος ἐκείνος ἐκείνος

10.

Ἰρῳάγιον

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics: *α γ ι ο ς ο θε ο ς Α γ ι ο ς Ἰ ο υ ρ ο ς*

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics: *α γ ι ο ς α θα ρα λ ο ς ε λε - ν ο ο ς η μ α ς*

sevilla Handwritten musical notation on a single staff with lyrics: *α γ ι ο ς θε ο ς α γ ι ο ς Ἰ ο υ ρ ο ς*

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics: *α γ ι ο ς α θα - ρα λ ο ς ε λε - ν ο ο ς η μ α ς* *Adfa - p. I Agios adanalog...*

strepiti Handwritten musical notation on a single staff with lyrics: *Αν - - - - - ρα - - - - - γι ο ς*

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics: *α γ ι ο ς ο θε ο ς Α γ ι ο ς Ἰ ο υ ρ ο ς α γ ι ο ς α θα ρα λ ο ς*

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics: *ε λε - ν ο ο ς η μ α ς*

L. da. morb. Handwritten musical notation on a single staff with lyrics: *α γ ι ο ς θε ο ς α γ ι ο ς Ἰ ο υ ρ ο ς α γ ι ο ς α*

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics: *θα ρα λ ο ς ε λε - ν ο ο ς η μ α ς*

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics: *α γ ι ο ς θε ο ς α γ ι ο ς Ἰ ο υ ρ ο ς α γ ι ο ς θα ρα λ ο ς ε λε - ν ο ο ς η μ α ς*

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics: *α ο βα πατρι κη ρι ω - και Α γι ω στροματι και ρομα ε ε*

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics: *μαρι ς υψ αι ω ρα γ λω ς αι ω ρω ρα γινε - α γ ι ο ς α θα ρα -* *ved. II seguente*

Av ra mis A gi os o de us a gi os e xu pos
 a xio pt da ra - cos e te no rum yas

*Alto soli
 mibi*
 o - - - - - de - - - - - us (2)

*per il
 M.X.*
 o - - - - - de - - - - - us

Con eis Xpiolor

o - - - - - de - - - - - us
 e - - - - - ba - - - - - tu - - - - - de - - - - - us
 e - - - - - re - - - - - du - - - - - ca - - - - - de - - - - - us

all. ff.
 et in - - - - - tra - - - - - i - - - - - a

*alto
 più semplice*
 o omni - - - - - xpi - - - - - o - - - - - rum e - - - - - ba - - - - - tu - - - - - de - - - - - us

12.

Handwritten musical notation on a single staff in G major, 4/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staff: *Χριστός ἐξ ἑστὴν ἡμερῶν ἀφ' ἡμερῶν*.

Τὸν σὺν ἡμῶν.

Handwritten musical notation on a single staff in G major, 4/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staff: *Ἰησοῦς ὁ ἀληθὴς ὁ υἱὸς τοῦ Θεοῦ ὁ γεννητὸς ἐκ τοῦ Πατρὸς ὁ ἀειγενὴς ὁ ἀμετάβλητος ὁ ὁμοούσιος τῷ Πατρὶ ὁ ἀγαλλόμενος μετὰ τῷ Πατρὶ ὁ ἀμαρτάνων ἀπόστολος*.

Andria

Hall. Are.
P. Figlia

bizantino
impetoso
Ritua. - 22
Andria

All. mod. -
Cadenza

Allegro
solenne
Klezziop

form. bene quella scritta del
primo figlio a Palermo.

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The music is in a minor key (one flat) and 4/4 time. The vocal line includes the following lyrics: *αι ... α ... α ... α ... α*.

Handwritten musical score for the second system. It begins with the tempo marking *Lento*. The system contains two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line includes the following lyrics: *Α Αμνι ... α ... α ... α ... α* and *Μα να πι ... ος εζηλευσ ... να βυ κω ... ε*.

al rangelò

Kapitel
Zehnvor

Kapitel
Je n'oor

Kai lar Iteoyaki or Δοξα σου ho pie do ju oor

Ue la Xepstije

Largo

1. *Ue* ————— *Ue ra xe* ————— *pe - tije*
Kai ————— *uai bi zwo - oow* ————— *Ipi - a*
Ita ————— *oor oowar tar piw* ————— *U - KNT*

2. *uv - oli - kat* ————— *U* —————
di kor pi - oa ————— *U - or - v* —————
U oo du ————— *Ue de - yepiua* —————
Nay Ar - te ————— *Ue kay o pa -*

3. ————— *ko ri* ————— *gor ar* —————
U ————— *Uror ipa* ————— *oa der tes* —————
U ————— *Uor Ba n Je* ————— *a* —————
U ————— *Ante a* ————— *Ant n it* —————

4. *U* ————— *Ue* ————— *Ue - vor* ————— *U* —————
U ————— *Uror ipa* ————— *oa der tes* —————
U ————— *Uor Ba n Je* ————— *a* —————
U ————— *Ante a* ————— *Ant n it* —————

5. *Uor a wor v oo de je* ————— *Ue - vor* —————
cont'm. al rigo 2.

Oi la xepitika
L. di. di fant.

ce la - xe ps - lye

mu - ste kas
na - in zu - o do - w i - pi a - de se - sor - spi

sa - xi - ho - or v - i - xon - po - sa ni - zo - les
do - r - les

sa - o - ar - to - bi - w - ti - kas - a - do - do - w - i - da - ye - pi - xas - w - i - kor

sa - xi - xe a.

Tro - i - xon - w - do - de - zo - w - ye - na - i - xas - ye

ti - kas - a - o - pa - w - i - do - po - xon - w - i - kor - la - fe - our
rall.

Al - An - to - i - a - An - to - i - a - An - to - i - a - i - e

Alto (Mozzart)

ce la xe ps - lye

mu - ste - kas ce
na - i - zu - o do - w
v - i - xon - po - sa
w - i - kor - la - fe

18.

Handwritten musical score on aged paper. The score consists of ten staves of music with lyrics in French. The lyrics are: "no i de e do des oia se a ut", "no xi ger des", "or si oa gi on", "car hoc se ut tu xus a se deo yoda ye pip rar", "cor da or se a", "ut cor da or se a - ut q'ant u do de fa -", "se - rot rous ap se si uas a - o pa", "lus de po go ps me rot la", "je our ei - An - no i a", "a. An. no i a. An. no i a. An. no i a", "coll.", "a. An. no i a. An. no i a".

Πατέρα
Υιόν

πα-τε-ρα-γι-ου και α-γι-ου π-νε-μα-τος
 ο-μο-ού-του και α-χα-ρι-σ-τη-σ-τος
 ο-μο-ού-του μετ' α-υ-τού
 ο-μο-ού-του μετ' α-υ-τού
 ο-μο-ού-του μετ' α-υ-τού

Άγιον και
Εἷματον
(A. B. Cantata)

Α
 Α-γι-ον και εἷ-μα-τον
 ο-μο-ού-του μετ' α-υ-τού
 ο-μο-ού-του μετ' α-υ-τού
 ο-μο-ού-του μετ' α-υ-τού
 ο-μο-ού-του μετ' α-υ-τού

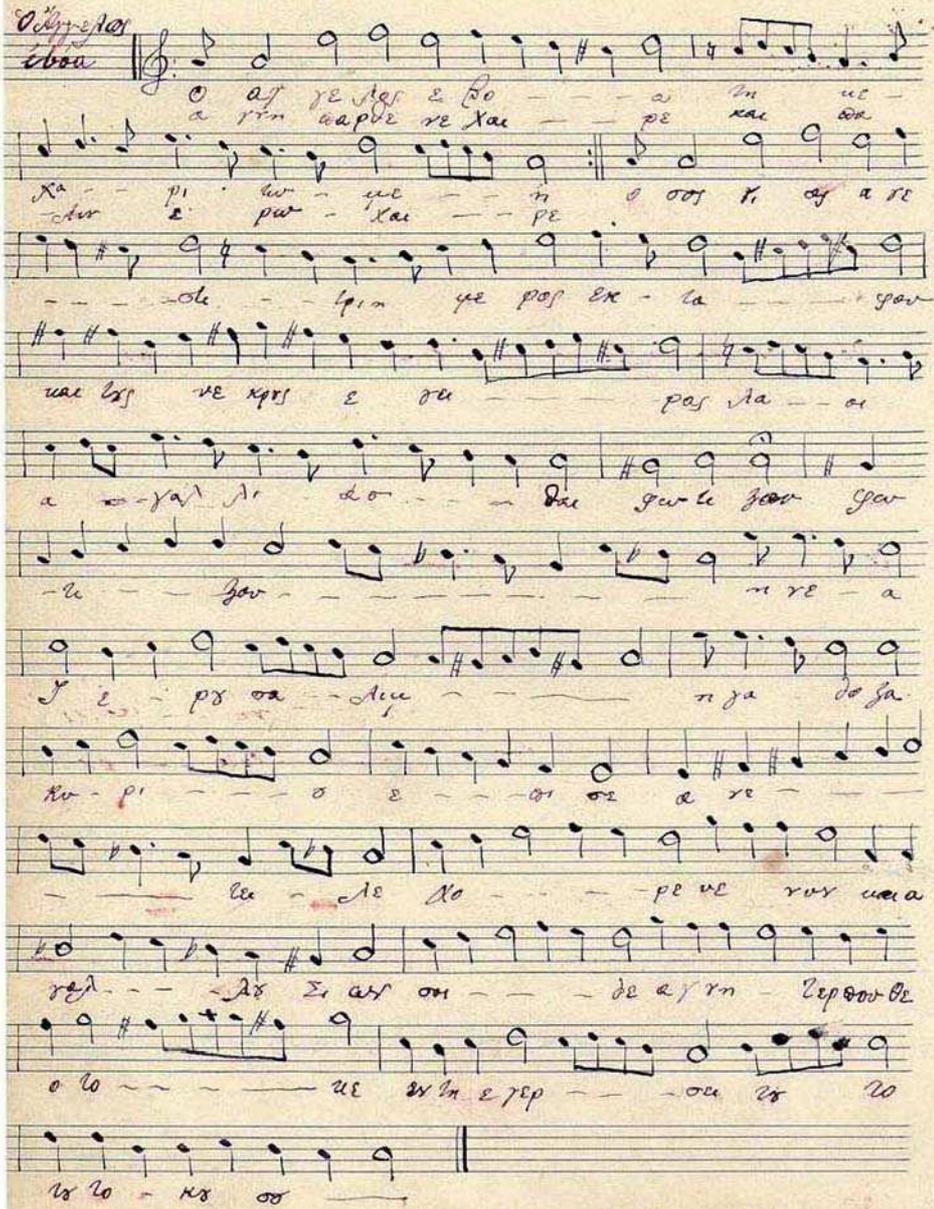
2^o Chor. 2^o Chor.

εις οραν ε-ωρα ειν δαυτ γλαυρα πι πλερ εσ-
 μυθηο λο-κορ ενρα ει γακαρι ολοι και τοα-ρα μωυην τον
 μαρτυρ-ει πα το θε ο η γαρ- ενωλυσεν το παρ ωρ η-πο-βη
 και εν το σο-λε-παρ αουρη και ωρθε πα-γην ενρα δε ο γλο-πος
 θε ορ-λο-γορ τε νεοοαρ ενω-λεω δε ο-λο κορ
 ορ η-γαυη-ρο μωυην-

Eis Agros

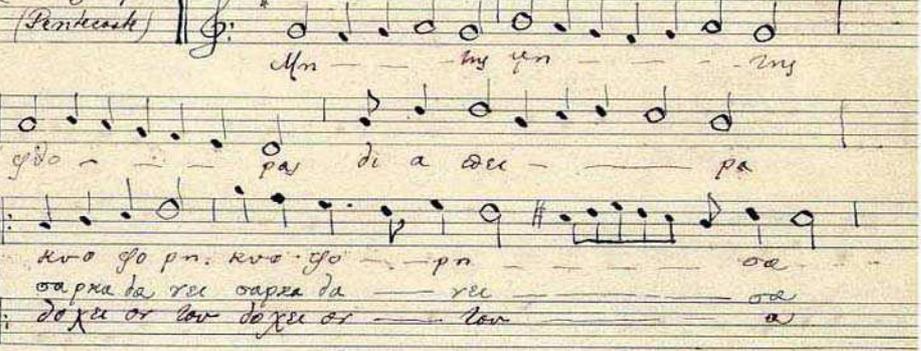
εις α γρ ος εις κο-πος
 μωυην πριος εις βοων θε ο στα φορ Α-γρων

Ὁ Ἕψαλμὸς
Ἐβραῖα



ο αἰ γε ἁγ ε βο -- -- ας ἡν ἡε --
α ῖν ἡαῖε ῖε χαι -- -- πε χαι εκ
Χα -- πι ἡω ἡε -- ἡν ο σοῖ ῖι αἰ α ῖε
αἡ ε παρ -- χαι -- -- πε
-- -- δε -- ῖῖν ἡε ποῖ εκ -- λα -- ῖαν
ἡαε ῖαῖ ῖε χρῖς ε οἡ -- -- ποῖ ἡα -- αἰ
α -- ῖαἰ ἡι -- δε -- -- ῖαι ῖε ῖε ῖε ῖε
- ῖε -- ῖε -- ῖε ῖε ῖε
ῖ ε -- ῖε οα -- ῖε -- ῖε ῖε ῖε ῖε
ῖε - ῖε -- ο ε -- ῖε ῖε α ῖε --
-- -- ῖε -- ῖε ῖε -- -- πε ῖε ῖε ῖε
ῖε -- ῖε ῖε ῖε ῖε -- -- ῖε ῖε ῖε ῖε
ο ῖε -- -- ῖε ῖε ῖε ῖε -- -- ῖε ῖε ῖε
ῖε ῖε -- ῖε ῖε --

Αἴτη τῆς γδοπαῖς

(Pentecost) 

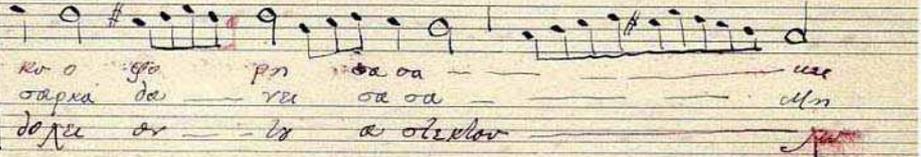
Αἴτη — — — — — τῆς γδο — — — — — παῖς

γδο — — — — — παῖς διὰ τοῦ — — — — — πα

κρὸ τοῦ πν: κρὸ τοῦ πν: — — — — — οὐ

σαρκὰ δὲ καὶ σαρκὰ δὲ — — — — — καὶ

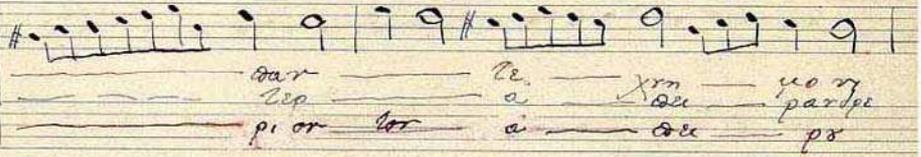
δοξεὶ αὐτῶν δοξεὶ αὐτῶν — — — — — αὐτῶν



κρὸ τοῦ πν: καὶ οὐ — — — — — καὶ οὐ

σαρκὰ δὲ καὶ σαρκὰ δὲ — — — — — καὶ οὐ

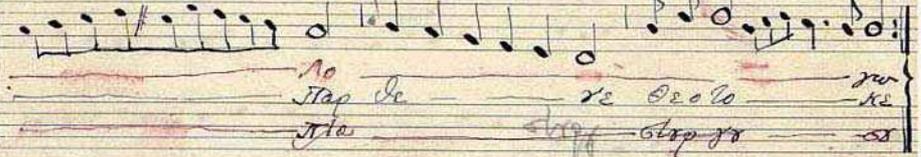
δοξεὶ αὐτῶν καὶ οὐ — — — — — καὶ οὐ



καὶ οὐ καὶ οὐ — — — — — καὶ οὐ καὶ οὐ

σαρκὰ δὲ καὶ σαρκὰ δὲ — — — — — καὶ οὐ καὶ οὐ

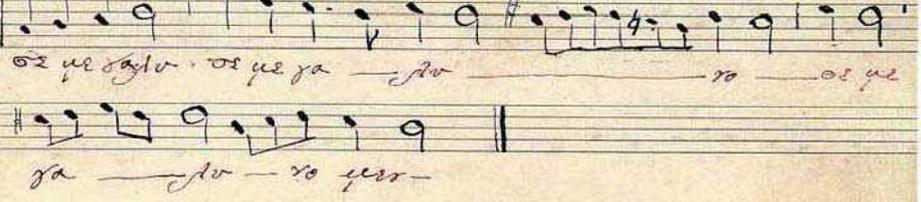
δοξεὶ αὐτῶν καὶ οὐ — — — — — καὶ οὐ καὶ οὐ



καὶ οὐ καὶ οὐ — — — — — καὶ οὐ καὶ οὐ

σαρκὰ δὲ καὶ σαρκὰ δὲ — — — — — καὶ οὐ καὶ οὐ

δοξεὶ αὐτῶν καὶ οὐ — — — — — καὶ οὐ καὶ οὐ



καὶ οὐ καὶ οὐ — — — — — καὶ οὐ καὶ οὐ

σαρκὰ δὲ καὶ σαρκὰ δὲ — — — — — καὶ οὐ καὶ οὐ

δοξεὶ αὐτῶν καὶ οὐ — — — — — καὶ οὐ καὶ οὐ

Kourouruor

in Kopulaxny

Handwritten musical notation for the vocal part of 'Kourouruor'. It consists of five staves of music in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notes are accompanied by handwritten lyrics in Greek. Performance markings include 'cresc.', 'rit.', 'rall.', and 'pp.'. There are also some handwritten annotations in red ink, possibly indicating fingerings or breath marks.

Αντηρ ε α Αντηρ ε α

Alto

Solenne

Handwritten musical notation for the Alto part of 'Kourouruor'. It consists of four staves of music in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notes are accompanied by handwritten lyrics in Greek. Performance markings include 'Largoff', 'cresc.', 'rit.', 'rall.', and 'pp.'. There are also some handwritten annotations in red ink, possibly indicating fingerings or breath marks.

Handwritten musical score for a vocal line. The lyrics are written in red ink below the notes. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The lyrics include: "i pa - rur ide", "ide rre te aur -", "rur", "er", "ley", "n yi - oley", "An - Ao", "i a", "An Ao - i a".

Handwritten musical score for a vocal line, starting with the instruction "Kacromkar (de' defunt.)" and "Largo". The lyrics are written in red ink below the notes. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The lyrics include: "cHa - ka", "pi a", "e se se", "uae oyo", "se ja", "By du", "pe".

Handwritten musical score on aged paper. The score consists of six staves of music. The lyrics are written in red ink below the notes. The lyrics are: "ua lo ym yo - or - vor", "ar bor es re - or", "ua re re or", and "Al". The music features various rhythmic patterns, including triplets and quintuplets, and includes performance markings such as "rall." and "Al".

ua lo ym yo - or - vor

ar bor es re - or

ua re re or Al

rall. Al

Ein Lieder

Handwritten musical score for a piece titled "Ein Lieder". The score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 7/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with a triplet of eighth notes marked with a "3" above it. The second staff continues the melody, featuring a five-note run marked with a "5" above it. The third staff concludes the piece with a double bar line. The lyrics are written in red ink below the notes: "Ein Lieder — ja der pi — ov", "Lieder für die — vor a der der — der der — e der", and "der der — der der".

Liturgia dei defunti

Antifona

ca-re-der-to e za-mo-to re-dae-ter ku-pi-er-
 uae-ya. *Μηδεν ορο μα λι σου γ πι ολι* *Tas ope-*
spe as my the o - lo uor Σω λει σου - οοr n - mas
 3^a *Ηραδου αυ τα α ρι υρ σου οωοοr n mas*
 ku-pi e 3^a r. a pag. 4.

Oratio

o-ba-dei o-gia-s *Επιταφιας εαυτη α υο*
ταυτ uae lo ουγγε por εα ου α εο re γωρ υο re δη γι ουρ-
*re a ra-da-voor ku-pi-e. *Αν γω-χνυ τον τον τον σου**
εροοι γαρ μη εαδα αρεδερ το τον τον τον uae οφθαλμ uae θε-
 or n - uer-

Δόξα εάλπι υβλ. με τα λωρ αξιωσ αναβαινοσ, χριστε τον γω-
 ρον τον τον σου ενδα ουκ εστι σο-χες ου αν αν
 ολε να γμος αχτα ζω n a ls λεν - λη - λος
 και τον... Σε ναι λει - χες να η με να ε γαυερ
 να ελρε φων εν απο οδε υλω επος ορ ε λε υες δε ορ
 θε ο το κε α ρυμ γευτε λωρ ο σλωρ n ου ληπι -

Ευχογηλαρια
 ευχωνια

Ευχο γη λος εε κοπι ε δι da γορ
 με λα δι ναι ω γε λα σου λωρα ρι ου ο χο πασ ευπερ αν
 τον ης ζω ης ναι ου πασ σταρα δε σου εν - πε ρ α γω
 νου δορ δι α ης με λα ραι ας το α δε γλωγας αποβα λωρ

εγω εις την ερα νειδεσαι με Σωτηρ ημων σου με
 Αο θα θα ηπι ναι τι α να α γι ω σωτηρ ημων
 Το ηπι λαμπαρ ης με ας δε ο εν λας εσωσεως
 ημων σου ανθω ω ρτες α γι ως εε ο πα τερ ο α
 ρα φης ο ου να ρα φης ηι ας να θε ος σωτηρ ημων
 γενη σου η νας αν ολε σου ηα ηρεωον λας να λω ας ω
 η ου σωτηρ ης ηα φη - σε - σου
 και ηωρ να α εε να εη λω ας ω ρας λω ας
 ω - ρω α ηωρ
 και ηε σωτηρ ης ος ος σωτηρ ης ος ος σωτηρ ης ος ος
 σωτηρ ης ος ος σωτηρ ης ος ος σωτηρ ης ος ος σωτηρ ης ος ος
 σωτηρ ης ος ος σωτηρ ης ος ος σωτηρ ης ος ος σωτηρ ης ος ος

Δοξα Πατρι και Υιου με αγιω πνευματι
 εν ειθε εσθ ο να τα πας εν α - γιω και τα
 ο δου ρα ρα οσ αντ θε θε εν με - ρα
 α υλοσ και αντ ψυχου του δου ρα οσ εν λογ α ρα ανω
 και τον και α ει και εν λογ α ρα ανω και εν ανω
 ανω
 Η γο ρη Α γιω και α χρα τοσ παρι - ρα
 η θε ορ α οσο πως κω η σα - σα ορε ορε νε
 του ουδινου αντ ψυχου του δου ρα οσ -

Kύριε, ἑλέησον

Handwritten musical notation for the first system of the hymn "Κύριε, ἑλέησον". It consists of three staves of music in a single system. The lyrics are written below the notes.

Κυ ρι ε ἑ λ ε η σο ρ

Κυ ρι ε ἑ λ ε η σο ρ

Κυ ρι ε ἑ λ ε η σο ρ

Handwritten musical notation for the second system of the hymn. It consists of three staves of music. The lyrics are written below the notes.

θε ος ο θε ος ο - ν - υι ος ου - ραν ο

θε ος ο θε ος ο - ν - υι ος ου - ραν ο

θε ος ο θε ος ο - ν - υι ος ου - ραν ο

slow

Ψαλμος ΡΑΕ (135) Πολιεύς

Handwritten musical notation for the hymn "Ψαλμος ΡΑΕ (135) Πολιεύς". It consists of three staves of music. The lyrics are written below the notes.

Εξομολογεσθε τῷ κυρίῳ, ὁ τὰ ἄλ - γα - ρα - τὰ ἡμῶν ἠκούσας ἡμῶν ἁμαρτιῶν - αὐ - τῶν.

Εξομολογεσθε τῷ κυρίῳ, ὁ τὰ ἄλ - γα - ρα - τὰ ἡμῶν ἠκούσας ἡμῶν ἁμαρτιῶν - αὐ - τῶν.

Εξομολογεσθε τῷ κυρίῳ, ὁ τὰ ἄλ - γα - ρα - τὰ ἡμῶν ἠκούσας ἡμῶν ἁμαρτιῶν - αὐ - τῶν.

slow

1935

38.

Άγροι Μάρτυρες

Handwritten musical score for the piece "Άγροι Μάρτυρες". The score is written on a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by a five-note eighth-note run (A4-B4-C5-D5-E5) marked with a "5" above it. The lyrics are written in red ink below the notes. The piece concludes with a double bar line and a final whole note G4.

ed — γροι μάρτυρες οι καλοί αγγέλοι
σαν λέγ να ολέγα νεκρέρ
λέγ οπρω θε νοα λέ γω δε πι — — — — —
ελε η εν νε κας γω — — — — — κας — — — — — ας
η — — — — — νεκρ

Κεφαλαίον

Ηχος α'
 Κυ-ρι-ε - υε - - - - - ρα - ζα
 εσθρας ει σα υου σου - - - - - με ε σα υου σου με
 Κυ - - - - - ρι ε Κυρις εκεκραξα εσθρας ει σα υου
 σου - - - - - με εσθρα - εσθρα
 In form me de n σε ω ως - - - - - με εσθρα με κρα ζεται
 υε εσθρας - - - - - ει σα υου σου με Κυ
 - - - - - ρι - ε
 Ke ten d'vrdm kw n εσθρα
 - - - - - με εσθρα ε μα ε τωθι ορ - - - - - ορ
 εσθρας kw χειρω με εσθρα εσθρα - - - - - ρι τωθι
 ει σα υου σου με Κυ - - - - - ρι ε

οι α εσθε ————— ρι εν • εσα υσσογυς κυ —

ρι ε

Θα κυ ριε γυγα κενε λω σλο για ει γυσ ναυδρ παν ωε

ρι ο χης δε ρι να χε αν γυσ

Strofa!

Κυ - ρι ε ε κε κρα βα ερωσε ει σα υσσοτ — γυσ

ει σα κς σογυς κυ ρι ε κυ ριε κικρα ζα ερωσ σε ει σα κς

σοτ — γυσ ερωσ χει εν γω ρη εν δε η σε ωτ — γυσ εν

λω κε κρα γε ραι γε ερωσ σε ει σα υσσογυς κυ ρι - ε

κα λευδοντω λω η ερωσ χει γε ως δυναμια ενω-

θη εν — σε ε ερωσ χει ρω γυς εν οι α ε σθε

ρι εν ει σα κς σοτ γυς κυ ρι ε

42.

Ο Κύριος γράει κρησάλα με και θύρα σε ρι
ο χης σε ρι - να - χη Αν με

Andante
Κυ ρι ε κε κρα φα ερωσε ει σα κσ σου
με ει σα κσ σου με Κυ ρι ε κυριε κε κρα φα
ερωσε ει σα κσ σου με ερωσε ει σα κσ σου
με ει σα κσ σου με ερωσε ει σα κσ σου
ει σα κσ σου με Κυ ρι - ε

κα λευκωδη τω η ερωσε χη με
ωθ θω με α μα ε τω θω ο ερωσε ει σα κσ σου με
ρωθ με θω σε α ε σωε ρι τω ει σα κσ σου με
Κυ - ρι - ε

σου κυριε φουρακνηρ ωσλο γα λε με και δυ-
 παρ ωερι ε ης ωερι λα χε αν με

Allegretto

κυ - ρι σε κε κρα φα ερωσσε ει σα υσ -
 σου - με ει σα υσ σου με κυρι ε
 κυριε εκκρα φα ερωσσε ει σα υσ σου
 με ερωσσε αν φου αν κησενωσσε με αν εκκρα φα ερωσσε
 ερωσσε ει σα υσ
 σου με κυ ρι - ε

κα - λεωδωδωμ ω μ ερωσσεχηρ με αν θυμαμα ερω-
 σσε αν σου ερωσσε
 ωι χε παν - με δυοι ε σσε ρι

Handwritten musical notation on three staves. The lyrics are written in red ink below the notes.

Lyrics: *...την ε σα κς σορ υς κς ρι ε*
Θς κς ρις γαλακτος βοσλογα ε υς υαδουραν σε ρι
ο υς σε ρι - τα χε αν υς

Handwritten musical notation on seven staves. The lyrics are written in red ink below the notes. The first staff is marked "Alto" and "6'".

Lyrics: *Κς ρι ε κς κς κραζα σορ σε ε σα υς σορ*
Κς ρι ε εκκραζα σορ σε ε σα κς σορ
υς σορ υς κς ρι ε
ε σα υς σορ υς κς ρι ε
ε σα υς σορ υς κς ρι ε
Κα - λευ ουρ ουρ - λευ η αποσειχη
υς υαδουρ υς ε γα ε ραδ ουρ - ος εθαρως

Handwritten musical score on aged paper. The score consists of ten staves of music with Greek lyrics written in red ink below the notes. The lyrics are:

 1. κα ε υδωρην ζωη - θρονην

 2. με ως θα μι α μα ερωται - - ο

 3. οτι ος εσαρσις των χειρωμεν

 4. δυοι α εσσαι ρι - τη εσσακασαι

 5. με κω ρι ε

 6. οτι κω ρι ε φυλακτη ζω στομα τι μεσ και δυ

 7. ρατ θε ρι ο χης θε ρι τα χει αν μεσ

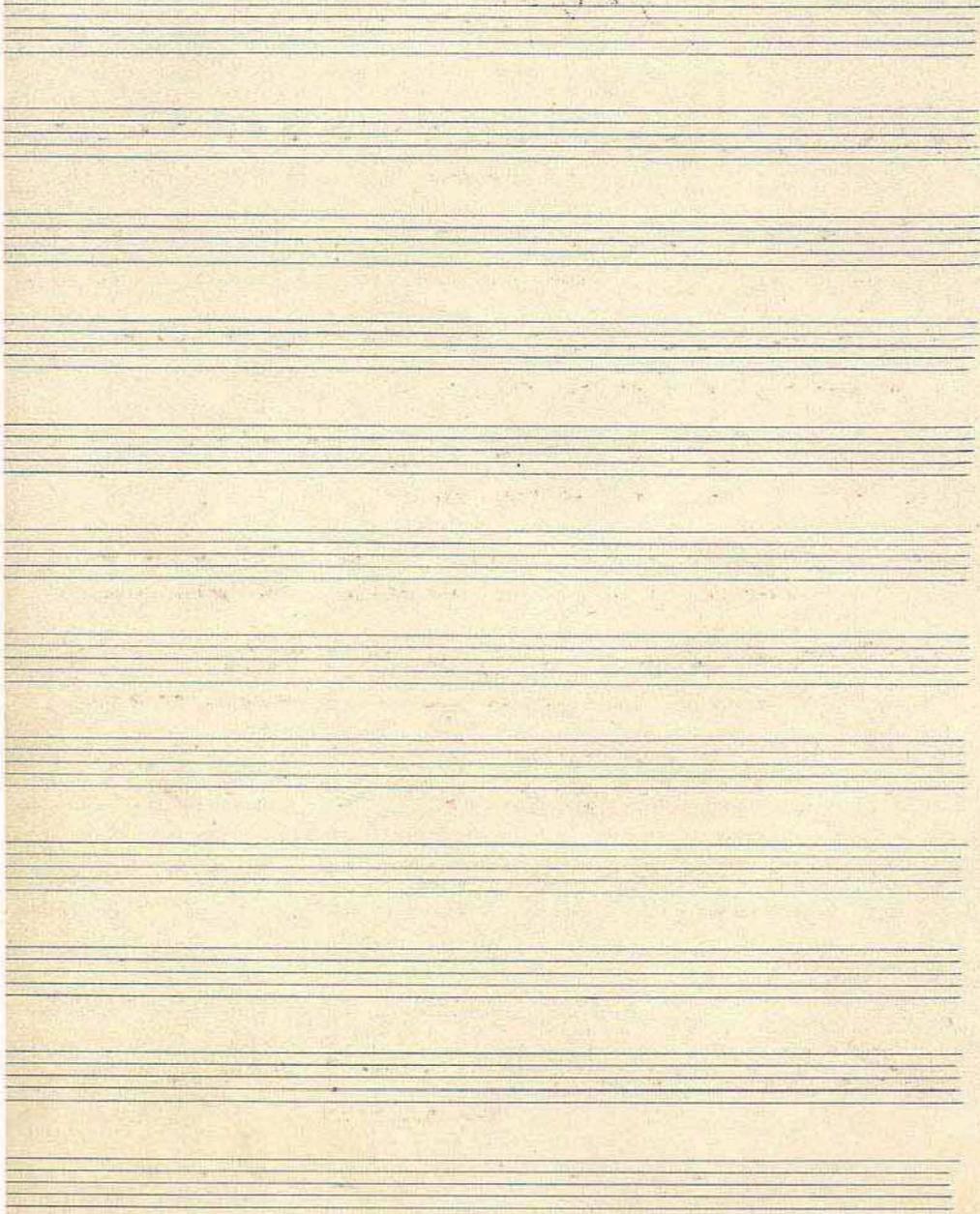
Θεός Κύριος Solemn

Θεός κύριος εὐεὐχαρίστητος
 ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν
 ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν ἔρχομαι εὐεὐχαρίστητος
 ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν

Ἦν Θεολόγος

Ἦν θεὸς ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν
 ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν
 ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν
 ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν
 ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν
 ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν
 ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ θεὸς ἡμῶν

50



Προσόδια

allargando
 ομιλίων

Η λι ορ πρ ελό με τόν λη γν γε τόν ε' δε
 ε - σα - λο 'Η ω άρ - μη αν ε' γν σε και τόν
 ε' δε δι' ορ τα ούρα τόν νε γέ λας γυ μού με τόν
 ο λόν και τόν πινγας και εο τα - - μός αν
 μισο γόν τα υ' δα σε βαι τον τα εκ πηλι το και
 αν ε' γε τόν σε νο νο με - αν σε δέ σωσ τα
 μιν θα πρ' ημυ τόν δε λόν σε γο βε ποίς ε
 - σε τόν με σε'

Οξυπύλιον
 κληδεις

ο γο ε αδεις τας το ανωμα τας α
 ε - ου ο λε σε ο ενδεος ε παγα νε -

Me - je uai tny yru xru a vreliz pwsen
 a vto to dm = oai to my a ra tny or lws a
 xpo - la - lor to le ka le xpo tu oay eapnos uai u
 ya - los uai e zw uo oyo ze ze tu oai agn a oim oai
 uai n ov xi a lo tw e rou - ye - roj o der e -
 gn - oay - wj e jin m oay zw e xei der ka -
 aut uai a re jay yas wj a olnp na lau ja
 jut las yru xru m jur av tw - ri - e

Ομορ ἀποδύενοι

μ. μ. π.

Ομορ uai la or oler oay uai
 oay or poj av v yav xei xei
 andaw or ev m re pp ola or toja oay a b d o j
 a de - - oim ra ayla de jae de n ou w
 w a x p a v toj av jur av apoxp a c i a e ba t o w

56
 4/4
 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

Ω του παραδ
 ξου δαδμα
 ηκ.

Andantino
 Ω του πα εα το εν δαμα
 ως το εα κ φο τον φε τον ο σταυρος ο πα δα γε
 ος εν ν φος αι εο πε τον εν φα η - γε. λα
 ου με τον το εο το τον - οι παν - λα λα πε εα λα
 εν εν μα τον ν - λαι δαι - μο νς κ πα ν τον

57.

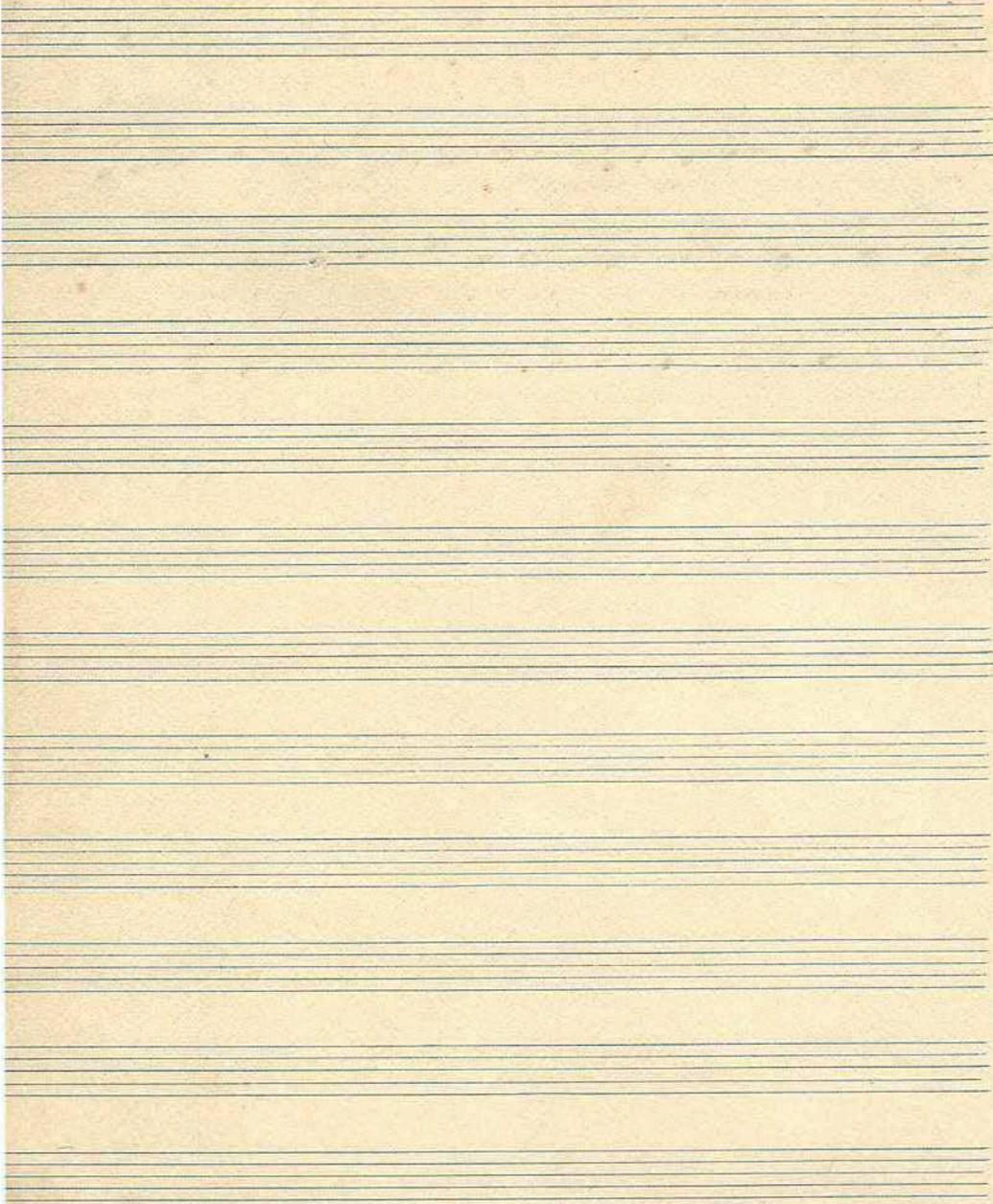
Handwritten musical notation on a single staff. The notes are in black ink, and the lyrics are written in red ink below the staff. The lyrics are in Greek. The notation includes various note values and rests.

ω οι ον τα εν φα τω κω λω ης χα ρι στα
εν χει ρις σω σω τω γυ και η φωτ ων πο νη ε-εω

30th Nov 1932 X.

σταγν-ω

58



14 Settembre Mossa

Zu oer ku pi 2 lora or oer
 uallolo yn oorhar gamporo ye ar oer si - kas loy
 Ba oi den oi ka la pap ba pur da pa ye ras uae lo
 oor go dal - luv dia lev stapou oo-oo Ai lev - ya

öywdai

Karóra
Aioléws

ka ro ra tis - ole - cas uai ti ko ra kopá o in
 tes ef kpa lee as di da - skas for a re dei fe - se
 An ois ymn sou ni kurapapa - lor, oim - dea
 di a lou no ek an - sw an ta ouw - - ois la v -
 - yi la in oia xei a ra tis oi a tha lep, e pap
 xa ni ko - - la e apsefe se xpi sto - lu - the cu sw dm na las
 ym xas n ym -
 korikion

En touz Mh pou a gi e i e ptopos a redel -
 - xous tou xpi stou sapon me por to ewagge li o r oia pu -
 - ois e dm kas in yoxnroo uop lou la en sou e oia -
 kos a deouy ek lou da ra - lou di a lou la oi gi a - oim
 kos me gas ym - oim the ou by xa pi to



20 dicembre

Handwritten musical score for December 20th. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are written in Greek below the notes.

E lei ua zov Bn De eu n ra klei da ser n e
 dex eu lpe oi zov Ew gpa da o u lo fu jar thy fu
 ny er kw oom lau w e fu rdon ser ek ny oap de nou
 oia pa dei oap uai gap n e uei ms ja - olmp e
 dei xdm ro n los er w lo dei or gu kor ef o ga
 go rly fu ow yer ou xi ws o A day re dm fu ye de
 xpi oley ze rva kai In epw de sou ara vaoln ou se ko - ra

25 dicembre

Handwritten musical score for December 25th. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are written in Greek below the notes.

ze rra oy ou xpi ole o the of n uer e ve
 lei se kw ko ouw lo pas lo thy pavor w s er avln gap oi loes

a opey ja pēv - or les vto a ote pas e di daxon lo
 se apoxonēv ler n di - or luy de kai o or my uai os ti va - oxēv ef
 v - yovs a ra lo jny ku piz do ja ooi

Korlaumer

It Πατρεις on me par los vde ptois ti klei
 me on yn lo oton jai or mo a dēpōsi lu dēpōse - zu affe ftoe
 me la ooi me rar do fo lo joi me joi de pa la a ote pas o dai
 o o ps oi di n pas jupē perrnd n aivi or ve or o dpo ai w rar de
 o s - n uar

Korlaion
6. gen. nato.

Ε δε γα - ρησιν - με πορ τιν αι νομει - εν
 και το γωσ - σου κη - ρι ε ε σην με αυτη ε γη μας ερ ε ται ρησιν
 μπουρλαγορ ητ - δε ε γα ρησιν το γωσ το α ορο ολλορ -

64

Ψωμνί Κυρίου

grom ku pi su e - sti
kur o da - kur po a
As sou sa sou la
to lape is kur - - - - - as sou ya so gi
as sou - - - ya su re
se us soucia po
- sou se ou loue de ya - rar - - - - - la
Xpi - - - - - o lar

Handwritten musical score on aged paper. The score consists of ten staves of music with lyrics written below the notes. The lyrics include:

c o s t o p s u e - l a e o B a a n s d o

a n s d o

L e s t u r B o o t - a p e r - b l e n t e l e A l e o y e e - r n

d o - p e r p s p e e l a e d i o l e u n a i - d o D e u a p o - o

e t - e t D e u p e r e r a p e

L e x o i j o n y a i c o n s e r e r e u e - d a

e t - a n t o - e t a e t t h e r e a -

a n t - a n t o - e - a - a

Settimana Santa

Ue ai Erigoi

Ue ai Erigoi - do - to - fo - i - alla - San - tae -

er - ho - ri - cal - mpi - tou - de - o - tou - e - pas - ti -

2. pas - ti - tou - tou -

1. do - to - Er - ho - ri - cal - mpi - tou - de - o - tou - e - pas - ti -

2. uei - a - ro - pas - ti - tou - tou -

3. pas - ti - tou - tou -

4. pas - ti - tou - tou -

5. pas - ti - tou - tou -

1. - - - - - pas - ti - tou - tou -

2. - - - - - pas - ti - tou - tou -

3. - - - - - pas - ti - tou - tou -

4. - - - - - pas - ti - tou - tou -

5. - - - - - pas - ti - tou - tou -

1. - - - - - pas - ti - tou - tou -

2. - - - - - pas - ti - tou - tou -

3. - - - - - pas - ti - tou - tou -

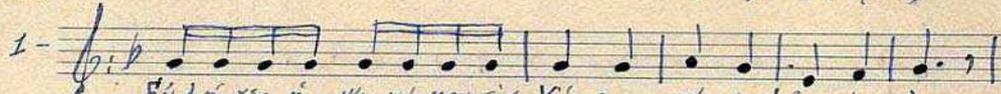
4. - - - - - pas - ti - tou - tou -

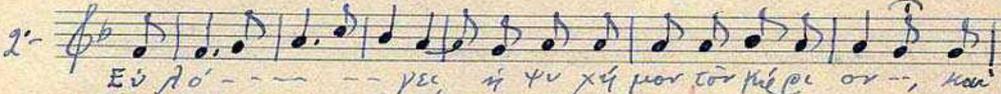
5. - - - - - pas - ti - tou - tou -

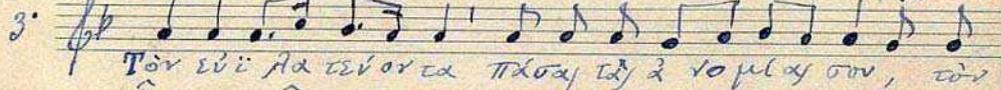
or ai loy - - - - - xon EK KEX-
 m - - - - - den o yi ai my - Tap
 de - - - - - rov - - - - - Troo - - - - - GKU -
 vos mes gon ta tra' - - - - - dy xoi - - - - - GTE.
 Troo - - - - - GKU - vos mes gon ta tra' - - - - - dy
 xoi - - - - - GTE. Troo - - - - - GKU -
 vos mes gon ta tra' - - - - - dy xoi
 GTE' - - - - - dei Eoxi men' - - - - - kai tin sv do -
 Eox - - - - - gon ai va GEX GW
 ku pi en, ton kato o - - - - -
 Ton kato on v mvei - te, kai v trov voui te ei
 Pan ta / ton ai - w - - - - - va. E v loy si te, pan ta ta po va /

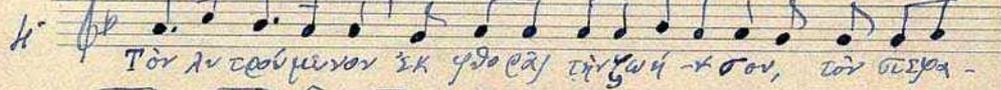
1^η Αντίφωνα Αποφωνία τῶν τριδικῶν

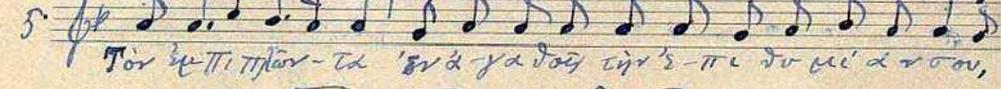
Ψ. Δ. Π. Ρ. Β. (107)

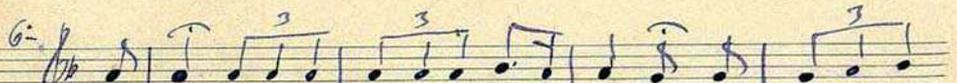
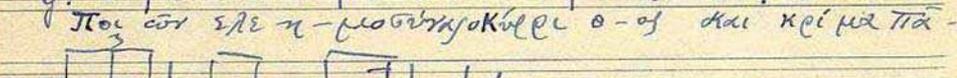
1- 
Εὐλόγη, ἡ ψυχὴ μου τὸν Κύριον - ὄν εὐλόγη τὸς
εἰς κῆρυξ - - - - - εὐλόγη, ἡ ψυχὴ
μου τὸν Κύριον - ὄν, καὶ πάντα τὰ ἔργα μου τὸ ἔναρξαι τὸ
ἀγιον αὐτοῦ εὐλόγη τὸς εἰς - - κύριε.

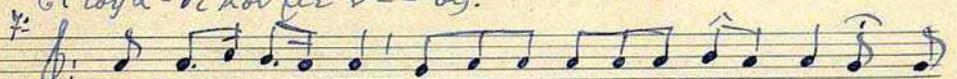
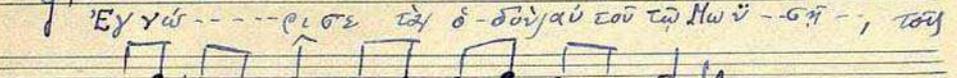
2- 
Εὐλόγη - - - - - γει, ἡ ψυχὴ μου τὸν Κύριον - , καὶ
μὴ ἐπιληθῆναι πάντα τὰ ἔργα σου ὁ ὁσυστάτος.

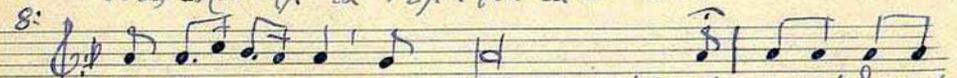
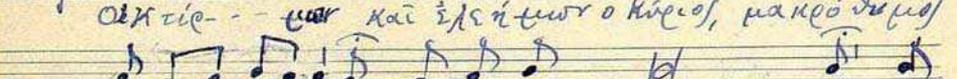
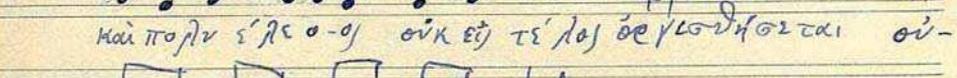
3- 
Τὸν εὐὶ λατρεύοντα πάντα τὰ ἔργα σου, τὸν
εὐὶ μέγαν πάντα τὰ ἔργα σου.

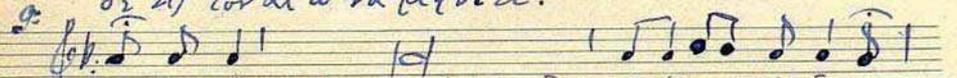
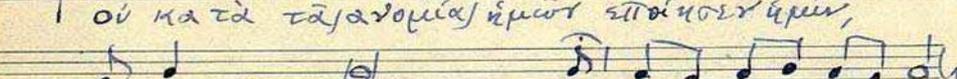
4- 
Τὸν ἀνταρξάνον ἐκ φθορῶν τῆς ζωῆς σου, τὸν βεβα -
νῶντα σε ἐν δυνάμει καὶ οὐκ ἐκ κινήσεως.

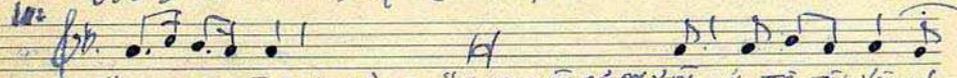
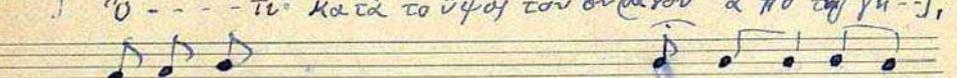
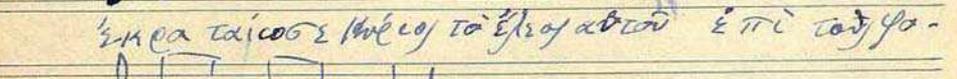
5- 
Τὸν ἐπιπλῶν - τα ἔναρξαι τῆς ἐπιδομείας σου,
ἀγαθὴ καὶ ἐλεησύνη σου ἡ ἐξουσία σου ἡ νεότης σου.

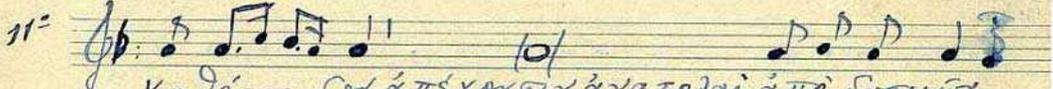
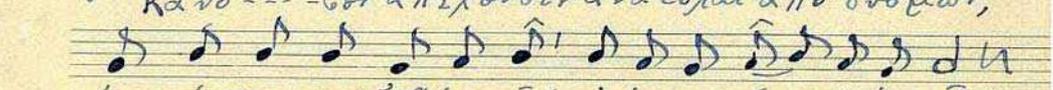
6:  Ποι σὸν εἰς ἡ-μετέρας κλέρε-ος καὶ κρίμα πᾶ-
 3 3 3
 7:  σι τοῦ ἀ-θέκου μέν-ου.

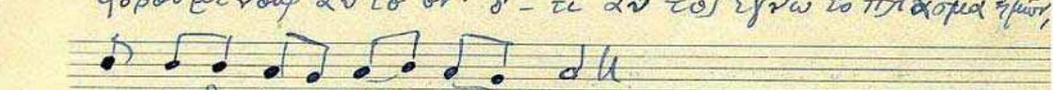
7:  Ἐγώ-ρισε τὰ δ-δόνά σου τῶ Μωϋ-σή-, τοῦ
 8:  νιού σου ἡλ-τὰ θελήμα-τα αὐ-τού.

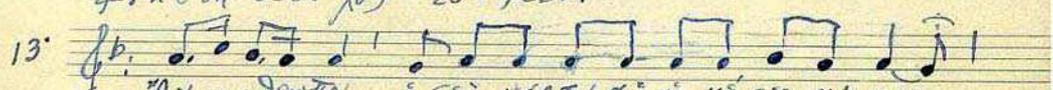
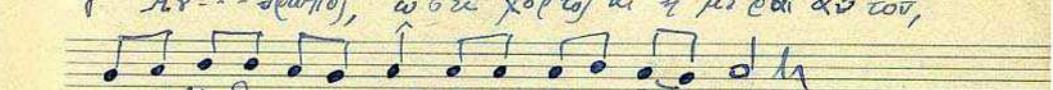
8:  οὐκ εἰ-μαρ καὶ ἐλεήτων οὐκ εἰς, μακροθυμοῦ
 9:  καὶ πολλῆ εἰς οὐκ εἰς τέλος ἐργασθήσεται οὐ-
 10:  δεῖς ἐν τὸν αἰ-ῶνα μένει.

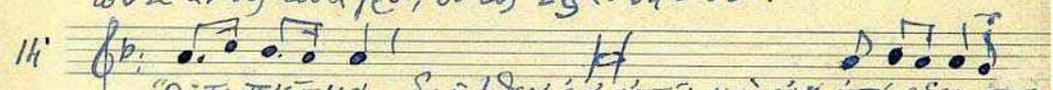
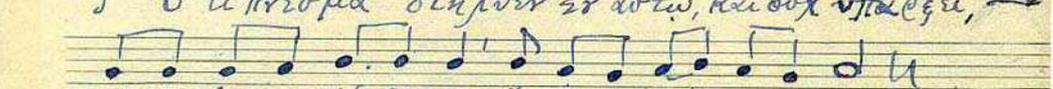
9:  οὐ κατὰ τὰ μεγαλῶν ἡμεῶν εὐχαριστήριον,
 10:  οὐδὲ κατὰ τὰ ἁμαρτίαν ἡμεῶν ἅντα πρὸς ἡμῶν.

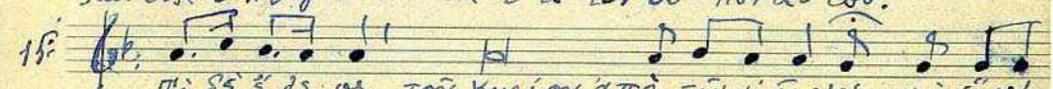
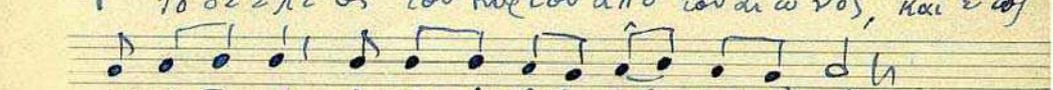
10:  Ὁ-τι κατὰ τὸ ὕψος τοῦ οὐρανοῦ ἀπὸ τῆς γῆ-ς,
 11:  ἔκρηται ὡς κλέρος τὸ ἔλεος σου ἐπὶ τὸν φα-
 12:  ρματισμὸν σου αὐ-τού.

11:  Καθό---σθαι ἀπέχονσιν ἀνατολαὶ ἀπὸ θυομῶν,
 ἔ-μα κεννεν ἄφ' ἡ-μῶν τὰ ἄνομι-α ἡ-μῶν.

12:  Καθὼς αἰκτίζει πατέρα σου, ἠκούσθη Κύριος τῶν
 φόβων σου αὐτόν· ὅ-τι αὐτὸς ἔγνω τὸ πλάσμα τῶν
 ἐγκόσμων ὅ-τι σοὶ ἔσ-μεν.

13:  Ἄν---θρωποι, ὡσεὶ χορταί καὶ ἡμέσαι αὐτοῦ,
 ὡσεὶ ἄνθος τοῦ ἀγροῦ, οὗτος ἔξανθή-σεν.

14:  Ὅ-τι πνεῦμα διελάσθη ἐν αὐτῷ, καὶ οὐκ ἔπαυσε,
 καὶ οὐκ ἐπιγνώσεται ἔτι τὸν τό-πον αὐτοῦ.

15:  Τὸ δὲ ἔλεος τοῦ κυρίου ἀπὸ τῶν διώγον, καὶ ἐπὶ
 τοῦ διώγον ἐπὶ τῶν φόβων σου αὐτόν.

16:  Καὶ ἡ δικαιοσύνη αὐτοῦ ἐπὶ υἱοὺς νῦν, τοὺς φηλάβ.

11^ο Καθό--- -σθαι ἀπέχονσιν ἀνατολαὶ ἀπὸ δυσμῶν,
 ἔ-μα κεννεν ἄρ' ἡ-μῶν τὰ ἀνομί-α ἡ-μῶν.

12^ο Καθὼς αἰκτίζει πατήρ ἰσχύος, ὡς κτελεῖσθε κύριος τῶν
 φόβου μένους αὐτόν. ὅ-τι αὐτὸς ἔγνω τὸ πλῆθος τῶν
 ἐμῶν ὁδῶν ὅ-τι χεῖρ ἔσθ-μεν.

13^ο Ἄν--- θρωπός, ὡς εἰς χορτὰ ἀ- ἢ μέσαι αὐτοῦ,
 ὡς εἰς ἀνδρῶν τῶν ἀγροῦ, οὐ τοῦ ἐξουδῆ-σεν.

14^ο Ὅ-τι πνεῦμα διεήρδεν ἐν αὐτῷ, καὶ οὐκ ἠπάρεξε,
 καὶ οὐκ ἐπιγνώσεται ἔτι τὸν τό-πον αὐτοῦ.

15^ο τὸ δὲ ἔλεος τοῦ κυρίου ἀπὸ τῶν διώγος, καὶ ἔως
 τῶν διώγος ἐπὶ τοῖς φόβου μέ-νους αὐτόν.

16^ο Καὶ ἡ δικαιοσύνη αὐτοῦ ἐπὶ νιότης νεῶν, τοῖς ψυλάβ.

-74-

σουσι την διαθήκη αυτου, και μεμνημενος
 των εντολων αυτου του πατηβαι αυτου
 17: Κυριος εν τω ουρανω ητοιμασε τον θρονον αυτου, και η βασιλεια αυτου παντων βροτων
 18: Ευλογειτε τον κυριον, παντες οι αγγελοι αυτου, δυναται ισχυι, ποιουντες τον λογον αυτου, τον ακουσαι της φωνης των λογων αυτου.
 19: Ευλογειτε τον κυριον, πασαι δυναμεις αυτου, λιτανουργαι αυτου, ποιουντες το θελημα αυτου.
 20: Ευλογειτε τον κυριον παντα τα ξεγα αυτου, εν παντι τόπω της δεσποτειας αυτου. ευλογει, η ψυχη μου, τον κυριον.

Largo

Δοῦξά τῶ Πατρὶ καὶ Υἱῷ -- καὶ Ἁγίῳ Πνεύματι καὶ
 ἵεροῦ καὶ εἰ, καὶ εἰ τοῦ αἰῶνος αἰῶνος ἕως ἄμην.
 Ἐσθλὸν -- γυνή -- χή -- μου, τὸν κίρι
 ο -- ον, καὶ πάντα -- τὰ ἐν -- τοῦ -- μου τὸ
 ὄνομα τοῦ ἁγίου αὐτοῦ. εὐλο -- γῆ τοῦ εἰ κίρι ε
 ε.

Handwritten notes:
 26/9/95
 mesopiano
 cantabile
 moderato
 ritardando

2^a Rubifona - ψαλμὸς ΠΡΕΪΜΟΣ

Δοῦξά τῶ Πατρὶ, καὶ τῷ Υἱῷ, καὶ τῷ Ἁγίῳ
 Πνεύματι. εἰς ἐκκλησίαν μου τὸν κίρι ον αἰ -- νήσω κίρι
 ον ἐν τῇ ζωῇ μου, ψαλμὸς τῷ Θεῷ μου ἑαυτοῦ παρθε -- ω.
 1^ο
 2^ο
 Μὴ πεποιθεσθε ἐπὶ ἄρχοντας, ἐφ' ἃς οὐκ ἔστι πρῶτον οὐκ
 ἔστι ἄρχοντες -- α -- α.

3^o Εξελίσσεται τὸ πνεῦμα αὐτοῦ καὶ ἐπιστρέφει
 εἰς τὴν γῆν αὐτοῦ.
 4^o Ἐν ἐκείνῃ τῇ ἡμέρᾳ ἀποβούσῃ πάντες
 οἱ διὰ λογισμοῦ αὐτοῦ.
 5^o Μακάριος ὁ Θεὸς ἡμεῶν ὡς ἡ βοήθειά
 αὐτοῦ, ἡ ἐπιγαυῖά ἐπικυριόν τῶν θεοῦ αὐτοῦ.
 6^o Τὸν ποταμὸν ἕρποντα τῶν οὐρανῶν καὶ τὴν γῆν τὴν
 θάλασσαν καὶ πάντα τὰ ἐν αὐτοῖς.
 7^o Τὸν ψαλμὸν ἑσθλὰ ἡμῶν εἰς τὸ ναὶ ᾠδὴ
 πλοῦντα κρίματα ἡ δόξα καὶ ἡ δόξα τῶν ἁγίων
 8^o τῶν περὶ τῶν ἁγίων
 καὶ ἡ δόξα καὶ ἡ δόξα τῶν ἁγίων καὶ ἡ δόξα τῶν ἁγίων

οι σαφαι τυφλοι. κηρω αννοσαι κα τρεε αγμε του
 κηρωι αγαπα δ. κατου. κηρωι φυλασσει τον ποση αν-τους.

9. ορφ-- α τον και χηρωανα ληψεται, και ο τον α-
 ματωτων α-φαρι ει--

10. Βασιλευ-σει κηρωι εν τον αι-ω-να, ο θεος
 σου εν ων, εις γενεαν και γενεαν αν.

και νυν και ε-εις, και εν τον αι-ω-να των αι-ωνων
 των Αμην. segue l' "Ο Μονογενης" --

3^a Antifona. οι Μακαριοι.
 εν τη βασιλεια σου κηρωι κημων. κηρωι, οταν ενδηγησεν τη βασι-
 λεια σου. Μακαριοι οι πτωχοι-- και των οφθαλμων

cf. μαρ. 5

