

fondatore della « Internationale Musikgesellschaft » (1899) e del museo degli strum. musicali di Charlottenburg.

A motivo della sua posizione in una delle maggiori aree industriali dell'Europa centrale (lignite, chimica), B. è stata l'emblematica sede di 2 fruttuose conferenze sui compiti e i modi d'intervento dell'artista nella società socialista (1959 « Bitterfelder Weg »; 1964).

BIBL.: A. WERNER, *Musikpflege in Stadt und Kreis B. seit der Reformation*, Bitterfeld, 1931; Id., *B. er Neujahrssingen in alter Zeit, Heimische Scholle*, ivi, 1935.
(trad. Frabrizio Ciccoira) CHRISTOF RÜGER

Bivirga → NEUMA.

Biwa. Liuto giapponese a manico corto, derivato dalla → P'I-P'A cinese. Noto dall'VIII sec. d.C. e assai simile al prototipo cinese, ha cassa di legno piatta con profilo piriforme, tavola d'armonia pure in legno con 3 fori di risonanza, e manico con cavigliere retroflesso. Misura ordinariamente 100 cm di altezza e 40 di larghezza. Monta 4 corde tese da grandi pioli cuneiformi e variamente accordate, le quali corrono su 4-5 tastature a sbarretta disposte sul manico secondo la successione di 1 tono e 3 semitoni. Viene generalmente pizzicato con un grosso plettro chiamato *bachi*, simile a quello dello → SHAMISEN, che provoca contemporaneamente la perc. delle corde contro le traversine non tastate. Se ne conoscono varie versioni, impiegate in altrettanti stili musicali: *gaku B.*, *heike B.* (4 corde con 4-5 tastature), *satsuma B.*, *kojin B.* (4 corde, 5 tastature), *chikuzen B.* (5 corde, 5 tastature).

Vedi anche GIAPPONE, II/D, 5.

BIBL.: F. T. PIGGOTT, *The music and musical instruments of Japan*, Londra, 1909; E. HARIGI-SCHNEIDER, *A history of Japanese music*, ivi, 1973.

Tav. 28 **Bizantina, Musica.** SOMMARIO: I. Origini e vicende. - II. I libri dell'ufficiatura. - III. La notazione: a) Semiografia efonetica; b) Semiografia paleobizantina; c) Semiografia mediobizantina; d) Segni di chironomia. - IV. I modi. - V. Le forme innografiche: a) Il Tropario; b) Il Contacio; c) Il Canone; d) Innografia minore.

I. ORIGINI E VICENDE. - Con l'espressione M. B. si intendono sostanzialmente i canti a uso della Chiesa greco-ortodossa di Bisanzio: mancano del tutto alla nostra conoscenza canti profani. Forse qualche traccia di questi si può rilevare nelle acclamazioni (*πολυχρόνια, εὐφημίσεις*) rivolte dal popolo agli Imperatori e ai dignitari di corte così come ai massimi esponenti della gerarchia ecclesiastica. Il repertorio MS è quindi puramente vocale.

Le origini della M. B. sono ancor oggi oscure: da una parte sembra essere stato attivo l'influsso greco, a giudicare dal perpetuarsi, nella teoria musicale di Bisanzio, di numerosi termini dell'antica teoria classica; dall'altra si riscontrano più stretti vincoli con l'etica musicale di popoli diversi del Medio Oriente in rapporto a un principio compositivo largamente seguito. Sembra tuttavia indiscutibile un profilo in certo senso definito che autorizzi a circoscrivere in Bisanzio un'arte musicale di particolare carattere. Le vicende della città, dalle sue origini alla caduta nel maggio del 1453, non sono sufficienti a giustificare gli apporti eteroclitici, perché Bisanzio fu, nel periodo del suo massimo splendore, essenzialmente cristiana, e fu proprio sulla religione che costruì il primo Stato cristiano della storia e la sua coscienza musicale: era questo un motivo più che valido per tener lontani dal suo repertorio elementi melodici di natura pagana o pseudo-cristiana. Ma non fu certo mai possibile stabilire una netta distinzione tra quel che nasceva dall'intimo e quel che dal di fuori a poco a poco, per gradi, inevitabilmente si insinuava. Si deve però ricono-

scere ai Bizantini il merito di avere elaborato in sé stessi, alla luce della propria coscienza musicale e poetica, quanto da altre tradizioni vi defluiva. Soltanto così si possono apprezzare gli elementi siriaci, ad es.: essi stanno chiaramente definiti per quel che è tecnica, ma vi si riconosce, a Bisanzio, una più illuminata prospettiva, una più commossa e ispirata poesia. È questo forse il punto essenziale della sua cultura, che si origina dall'innesto sui rami della tradizione classica greca.

Per quanto si riferisce strettamente alla musica, il repertorio vastissimo a noi giunto pare sottrarsi a pertinenze paleo-elleniche, dimostrando invece di adeguarsi a un linguaggio melico più sciolto e libero, cui bene si prestava la nuova semiografia. L'Inno cristiano di Ossirinco (papiro 1786), databile tra IV e V sec. d. C., segna l'anello di congiunzione tra l'antica mus. greca e quella di Bisanzio: taluni andamenti della melodia preludono a formule espressive di quello che sarà il quarto modo plagale bizantino. La notazione vocale del papiro, già idonea a ritrasmetterci l'*ethos* del canto antico, non è più in grado di seguire le espressioni del misticismo nuovo: anche la poesia muta il suo fluire, dietro la spinta dell'evoluzione metrica. Ne deriva, a poco a poco, una coscienza musicale di singolare carattere, la quale, elaborandosi sulla dizione poetica e su tessuti melodici tradizionali (ricordo degli antichi *νόμοι*) determinerà sviluppi successivi e differenti stadi, secondo cui comunemente si è soliti suddividere la storia della musica di Bisanzio. Nei primi secoli della nostra era furono strettissimi i rapporti tra il primo cristianesimo d'Oriente e il giudaismo: le letture della Bibbia, le acclamazioni solenni, i canti elevati a Dio, dispensatore supremo di ogni bene furono certo gli elementi catalizzatori di una simbiosi. Per tutto il bacino del Mediterraneo se ne avvertirono più o meno intensamente i riflessi: così, sotto il denominatore comune della religione, molti canti vennero trasferiti da un ambiente a un altro, creando a poco a poco un linguaggio melodico che superava, o tradiva in parte, le caratteristiche peculiari delle singole comunità. Naturalmente poi, per sviluppi paralleli, si ebbero voci perspicue, che dal fondo comune seppero trarre accenti nuovi e di notevole rilievo artistico. Si ebbe così a Bisanzio il poeta musico per eccellenza, il melodo (*μελωδός*). Egli rinnovava in parte una posizione classica in quanto creatore del verbo poetico e insieme moderatore del *μέλος*. La composizione che ne derivava era quindi frutto di un solo autore senza alcuna mediazione altrui, soprattutto quando il melodo stesso era anche il cantore del proprio inno.

Contemporaneamente si delineava con maggiore chiarezza il *nomos* (*νόμος*), la legge normativa della melodia, fondamentale caratteristica della M. B. di tutti i tempi. Nel più antico stadio, ovviamente, la musica si modellava sulla poesia in funzione di un numero ristretto di formule: la trasmissione orale di quei canti arcaici non permetteva certo quelle libertà che saranno concesse poi, pur nei limiti, ai compositori dei tempi futuri. Quindi il melodo che componeva la poesia di un inno, per es., elaborava insieme anche la melodia, badando bene a che la parola si adeguasse con completezza alla curva melica. Il compositore bizantino non cercò mai l'originalità, non si preoccupò assolutamente di produrre un'opera con caratteristiche individuali che dessero la misura del suo genio: s'inserì piuttosto in un linguaggio impersonale e formulare di tradizione, ch'era materia di

pubblico dominio: la potenza suggestiva del *nomos*. Così si comprende come talune compos. venissero eseguite quasi immediatamente dal popolo: il ritorno di melodie cardini o di qualche sezione soltanto, l'*incipit* normativo e le cadenze erano sufficienti a reggere, come colonne, l'intero edificio del canto, che veniva pertanto apprezzato nel momento stesso dell'esecuzione. Tuttavia non deve assolutamente esser considerata nulla l'attività del melodo per quel che si riferisce alla compos. strettamente musicale (ché per la poesia il suo valore è appariscente e chiaro): a lui si deve riconoscere il grande merito di aver creato canti nuovi con materiale antico; di aver saputo organizzare la materia melica seguendo con criterio filologico il flusso poetico; di aver fissato le basi per il futuro sviluppo della musica bizantina.

Il periodo che fu informato dall'attività dei melodi comprende ca. 5 secoli, ma è utile rilevare una distinzione in 2 periodi: il primo, o dei melodi antichi, durò fin verso il sec. VII; il secondo, il più fortunato, dal VII al IX. Fiorirono così, intorno al V-VI sec., Ciriaco, Romano (detto per antonomasia « il melodo ») e Anastasio; nel VII Andrea Cretese, Sofronio di Gerusalemme e Germano di Costantinopoli; nell'VIII Giovanni Damasceno e i due Cosma di S. Saba; nel IX Teodoro e Giuseppe Studiti, Casia e Giuseppe Innografo, per non citare che i maggiori. Purtroppo le loro compos. non ci sono giunte per via diretta, ma attraverso elaborazioni posteriori.

Le lotte cristologiche, ma soprattutto l'*iconoclastia*, fecero scomparire molto materiale manoscritto: numerosi codici furono dati alle fiamme, irreparabile perdita per le nostre conoscenze. Tuttavia, per il lavoro paziente dei monaci che lavoravano nei monasteri e nelle Laure solitarie, parte del repertorio fu ricostituito. I più antichi MSS del genere risalgono infatti al X sec., redatti in semiografia paleobizantina. I neumi impiegati non ebbero, singolarmente, un valore preciso sì che vi si potessero adeguare docilmente le sillabe del testo poetico: ebbero piuttosto una funzione mediatrice, che consentiva l'esec. del canto a chi ne avesse in qualche modo conoscenza. Cosa da nulla, eppur grande conquista. I risultati si avvertirono ben presto: furono riprese infatti le compos. dei melodi antichi, trasmesse per tradizione orale, e finalmente affidate alle pergamene. Ma la lezione musicale fu approssimativa, lasciando al cantore il compito di integrare le formule schematizzate del testo neumatico. Tali formule, già si è detto, dovevano essere certamente ben conosciute: se qualche riserva si può avanzare circa la loro integrità in epoche diverse, siamo tuttavia in grado di poter apprezzare, dal XII sec. in poi, la loro forma, riflesso nomico del più lontano passato.

La conquista musicale più stabile si ebbe sul finire dell'XI sec., quando una più definita coscienza grafica permise alla melodia di seguire passo passo il testo letterario. A ogni sillaba venne affidato un neuma; poi si formarono i gruppi di 2, 3, 4 e più suoni, sì che il canto, prima sillabico, divenne vocalizzato, arricchendosi poi di colorature e di melismi e quindi, sulla via della decadenza, di sovrastrutture di ogni specie (il melisma, sia detto a chiarimento, è elemento organico di una melodia: la coloratura, invece, non è che una variante melica di una trama preesistente). Sul principio del sec. XIV divenne famoso Giovanni Cucuzeli per lo sviluppo da lui dato all'arte musicale; ma anziché semplificare il discorso melodico, pur con tutti i meriti che gli si debbono tuttavia riconoscere, l'arricchì di sfumature nuove,

complicandolo con aggiunte grafiche innumerevoli. La melurgia B. si avviava piano piano verso la decadenza, proprio quando il canto vocalizzato conquistava una posizione preminente.

In prospettiva storica si può comunque tracciare un profilo, a delineare gli aspetti esteriori e intimi dell'arte compositiva bizantina. Se in un primo tempo la musica non fu che umile ancella della poesia, quando ebbe coscienza di avere in sé un elemento di armonia sufficiente, si liberò dal vincolo testuale e si sviluppò sulla base di una propria ormai acquisita vitalità. Allora si ebbe il musicista vero e proprio, il melurgo (*μελουργός*) che segna con la sua arte compositiva una tappa importantissima nella storia della innografia bizantina. Ma anche il melurgo, che tuttavia agiva su un piano di maggiore indipendenza nei confronti del melodo, era sempre legato alla legge del νόμος, la vera, unica e suprema moderatrice del linguaggio mus. di Bisanzio. Così i nuovi compositori altro non furono che proiezioni dei precedenti: gli antichi modelli, rinnovati secondo il gusto dei tempi, continuarono quindi a vivere, acquistando però, nel momento stesso della rielaborazione, un vigore espressivo completamente nuovo, manifestazione recente di tendenze e di idee. Lo stile che ne seguì fu detto calofonico; ebbe largo sviluppo ovunque, ma soprattutto in quei centri dove emergeva la figura di un *protopsalte* o di un *maistor*. Si ritrovano così nei MSS i nomi del Damasceno o di Andrea Cretese o di Giuseppe Innografo, ma le loro compos. hanno perduto ormai per sempre il carattere originario e il fluire solenne e modesto del canto. L'arte compositiva fu detta allora anche papadica (da *Papàdes* = Padri), insistente a tesser melismi e melodie sopra una sola sillaba. Il *protopsalte* fu chiamato anche *Lampadarios*: a lui il compito di reggere la torcia del patriarca nella parte sinistra del tempio. Il *maistor*, detto in parallelo *Domestikos*, stava nel lato destro e durante le funzioni solenni teneva la torcia dell'imperatore. La caduta di Bisanzio fece subito sentire i suoi effetti anche nel repertorio innografico: il discorso musicale venne contaminato da inflessioni turco-arabe, e dilagò il desiderio di « abbellire » le melodie. La cosa ebbe largo seguito, e moltissimi sono i MSS di questo tipo che ci sono pervenuti, per mezzo dei quali possiamo sottolineare la ridondante ampollosità del periodo musicale, cui bene si prestava, del resto, la semiografia, esperta ormai di ogni finezza. Si legge, ad es., nel MS 1260 della Bibl. del Monte Sinai, Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ εἰρομολόγιον καθὼς ψάλλεται ἐν τῇ Κωνσταντινουπόλει, καλλωπεισθεῖσα παρὰ κυρ. Μπαλασίου ἱερέως καὶ νομοφύλακος (« Principio con l'aiuto di Dio dell'irmolojo come è cantato a Costantinopoli, abbellito dal Sig. Balasio, prete e nomofilaco »).

Tra i maestri del periodo musulmano vanno ricordati Manuele Crisafi, Giovanni di Trapezunte, Pietro Berecheti, Pietro Lampadario, Pietro di Bisanzio, Curmuzio, Giacomo Protopsalte. I Bizantini si ambientarono subito, a contatto con i canti importati, con le inflessioni esotiche delle nuove musiche: riferisce la storia che si ebbero, tra i greci, molti abili cantori, i quali sostituirono con successo i *muezzin* nell'alto dei minareti. Le vestigia dell'innografia antica andavano inesorabilmente scomparendo. Soltanto nel XIX sec. si leverà una voce purificatrice, quella di Crisanto, l'ultimo riformatore della musica bizantina. La sua opera (esposta nell'Εἰσαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἔκκλη-

σιαστικῆς μουσικῆς, Parigi, 1821, e più tardi nel Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς ἐκκλησιαστικῆς, Trieste, 1832 [ristampato nel 1911 a Atene]) ha il grande merito di aver semplificato il complesso sistema semiografico; ma d'altra parte nessun tentativo fu da lui compiuto per restituire al canto la sua forma originaria, la primitiva purezza. Il ricco tesoro manoscritto del Medioevo affondava sempre più nell'oscurità dell'incomprensione. Una corrente non trascurabile di studiosi sostiene tuttavia la validità della tradizione vivente: per essa sarebbe giunto a noi il repertorio della Bisanzio medioevale a dimostrare intatto, attraverso i secoli, il filone melodico originario. La M. B., quindi, avrebbe resistito integra, senza cedere alle espressioni della musica turco-araba da una parte e a influssi italici, in Calabria e in Sicilia, dall'altra. Nella metà del XV sec., infatti, iniziarono le immigrazioni greco-albanesi nell'Italia meridionale, a seguito delle persecuzioni dei turchi. I canti importati, custoditi come reliquie, legame ideale con la patria lontana, costituiscono esemplari di certa importanza, ma è difficile credere aprioristicamente alla loro presunta arcaicità. Gli studi condotti in tal senso sono ancora poca cosa per offrire un quadro ben definito su base scientifica: il problema non manca certo di interesse e provvederà, una volta affrontato con criteri filologici, a illuminare le prospettive dell'arte musicale di Bisanzio.

Una considerazione a parte merita la Badia greca di Grottaferrata, presso Roma, che risale, per merito di S. Nilo (morto nel 1004), ai primi anni dell'XI secolo. L'intensa attività melurgica di quella scuola, che possiede, tra l'altro, una delle più copiose collez. di MSS musicali, creò in Italia un centro di importanza notevole soprattutto in rapporto all'opera appassionata svolta da alcuni monaci. Ma la scuola di Grottaferrata, nel suo profilo, tende a scostarsi da quelle che sono le convinzioni sostanziali dei musicologi moderni: in sintesi, mentre da una parte si vede la mus. manoscritta dei codici come prodotto di maniera (e per ciò trascurabile) e si insiste a ricercare la vera voce della Bisanzio medioevale nella tradizione vivente, dall'altra si tende a penetrare l'arte compositiva antica attraverso indagini accurate, che permettano di valutare, in via scientifica, la coscienza musicale di quei secoli lontani. Il dissidio potrà essere colmato soltanto quando sarà possibile dimostrare, e non solo per qualche riflesso vago, che i neumi dei codici delineano, nel loro fluire arcaico, le melodie della tradizione orale, a meno che non si giunga a chiarire la coesistenza di 2 tradizioni, una dotta, quella manoscritta, e una popolare, trasmessa oralmente.

II. I LIBRI DELL'UFFICIATURA. - La complessa struttura dell'ufficio B. richiedeva l'impiego di molti libri: da quelli musicali, di stretta pertinenza dei solisti e del coro, a quelli che regolavano lo svolgersi delle diverse cerimonie. Se poi si tien conto del fatto che molte comunità seguivano un proprio rituale, si ha un'idea ancora approssimativa del gran numero di libri che sono esistiti attraverso i secoli. Si citano qui soltanto quelli di più largo uso, giunti in massima parte fino ai giorni nostri. La classificazione data segue E. Wellesz in *A History of Byzantine Music and Hymnography* (Oxford, 1961², pp. 133 e segg.) cui si rinvia per più approfondito esame:

1) Τυπικόν. Contiene le norme che regolano il servizio per tutte le festività dell'anno liturgico, comprese feste

mobili e officature speciali. Naturalmente, in ossequio alle libertà consentite nell'ambito monastico, si poteva avere un Τυπικόν per tutto un patriarcato e un Τυπικόν a uso di una sola congregazione.

2) Μηναία. Un complesso di 12 voll. pertinenti ai singoli mesi dell'anno ecclesiastico (che presso i bizantini inizia il 1° settembre) con le officature delle Feste dei Santi. Unitamente alla vita dei Santi, i 12 libri contengono inni e preghiere speciali. Ediz. stampate esistono fin dal XVI sec.: la prima fu quella di Venezia, 1528-1596; ultima l'ediz. romana del 1888-1901.

3) Μηνολόγιον. Una specie di Martirologio: la sua compilazione pare risalire a Simeone Metafraste, vissuto nella seconda metà del sec. X.

4) Εὐχολόγιον. Un formulario di preghiere a uso dei sacerdoti con i testi delle liturgie di S. Basilio, S. Giovanni Crisostomo e dei Presantificati, nonché riti e precetti per cerimonie varie. Il Piccolo Εὐχολόγιον è una sintesi del Grande Εὐχολόγιον, che fu studiato per la prima volta da J. Goar (*Εὐχολόγιον sive Rituale Graecorum*, Parigi, 1647; 2^a ediz., Venezia, 1730). Il Piccolo Εὐχολόγιον fu pubbl. in ediz. critica da P. N. Trempeles (*Μικρὸν Εὐχολόγιον*, 2 voll., Atene, 1950-55; cfr. anche O. Strunk, *The Byzantine Office at Hagia Sophia*, in *Dumbarton Oaks Papers*, voll. IX-X, 1956).

5) Προφητολόγιον. Il libro comprende pericopi del Vecchio Testamento che venivano lette a alta voce dall'Ἀναγνώστης. I segni che accompagnano il testo sono quelli detti ecfonetici (vedi sotto la parte dedicata a tale tipo di notazione). Se ne sta curando l'ediz. nella serie *Lectionaria dei Monumenta Musicae Byzantinae*.

6) Ἀπόστολος. In questo libro si leggono le epistole degli apostoli e specialmente quelle di S. Paolo nel quadro della notazione ecfonetica. La lettura era preceduta da 3 antifone e dal προκείμενον, il cui testo era tratto quasi sempre dai Salmi. Il canto del προκείμενον a poco a poco si contrasse, riducendosi al ritornello e a un solo verso. Quando alla lettura sono uniti gli Atti, il libro prende il nome di Πραξαπόστολος: a conclusione della lettura degli Atti degli apostoli si cantava un Alleluia.

7) Εὐαγγέλιον. Contiene le pericopi evangeliche per la messa e gli uffici secondo il calendario. La notazione che accompagna il testo è l'ecfonetica (vedi oltre, III/a). Tra i diversi libri l'Εὐαγγέλιον è forse il più curato: la grafia è elegante e mantenuta sempre con carattere arcaizzante: anche la pergamena è della migliore qualità.

8) Ψαλτήριον. Contiene i 150 Salmi divisi in 20 sezioni o καθίσματα: ogni kathisma è suddiviso in 3 parti (στάσεις) comprendenti un certo numero di salmi, da 1 a 5.

9) Ὁκτώηχος. L'ufficiatura delle domeniche segue in questo libro un ciclo di 8 settimane: i canti della prima settimana sono espressi nel primo modo autentico, quelli della seconda nel secondo modo autentico e così via fino all'ottavo modo (IV plagale). L'Ὁκτώηχος non fu creazione di S. Giovanni Damasceno o Andrea di Creta, secondo opinione diffusa: infatti una forma analoga già esisteva, proprio per l'ufficiatura domenicale, ai tempi del Patriarca Severo (512-19) in Antiochia. Il Damasceno e il Cretese trassero probabilmente dalla Chiesa siriana il repertorio, adattandolo all'uso bizantino. Poi, terminate le lotte iconoclaste e sviluppatasi su più larga base la pietà orientale, i monaci del Monastero

di Studio produssero un ampliamento del libro occupando tutti i giorni della settimana: si ebbe così il Grande Ὀκτώηχος, il Nuovo Ὀκτώηχος, la Παρακλητική. Ultima ediz. è la romana del 1886.

10) Παρακλητική. Uno dei più importanti libri dell'ufficiatura: contiene Vespro, Mattutino, Laudi e Messa per tutto l'anno. La sua partizione per settimane segue anche qui il criterio musicale già considerato nell'Ὀκτώηχος per quanto si riferisce all'alternanza modale. Completato il ciclo degli 8 modi si riprendeva da capo col primo modo autentico. Ha come secondo nome Ἡ μεγάλη Ὀκτώηχος. Sotto l'aspetto liturgico, la Παρακλητική si combina con i Τριώδιον per le feste fisse e con Μηναῖα e Πεντηκοστάριον per le feste mobili.

11) Ὁρολόγιον. Comprende le preghiere delle ore canoniche. Può essere paragonato all'*Ordinarium Divini Officii* della Chiesa Romana.

12) Τριώδιον. Questo libro, come dal nome si può rilevare, contiene canoni a 3 odi. L'ufficiatura interessata si sviluppa sulle 10 settimane precedenti la Pasqua, dalla Domenica detta del Fariseo e del Pubblicano fino al Sabato Santo compreso. Anche il Τριώδιον sembra essere stato redatto nel Monastero di Studio, agli inizi del sec. IX. L'ediz. di Roma è del 1879.

13) Πεντηκοστάριον. È una continuazione del precedente. Vi si trova l'ufficiatura della Pasqua alla prima domenica dopo Pentecoste, che presso i Bizantini era la festa di tutti i Santi. Anche questo libro fu redatto nel Monastero di Studio. Ediz. recente: Roma 1883.

14) Εἰσομολόγιον. Libro strettamente musicale, contiene le stanze modello (εἰσομοί = « irmi ») di ogni Canone (vedi sotto *Le forme innografiche*). L'importanza dell'Irmologio è data soprattutto dalla notevole varietà dei canti e dalla ricchezza del materiale melodico. Un esemplare di singolare bellezza, edito tra i *Monumenta Musicae Byzantinae* è il *Cod. Crypt. E II* (comprende 1957 irmi).

15) Στιχηράριον. Una raccolta di στιχηρά (tropari) per tutto l'anno liturgico. Originariamente tali στιχηρά erano versetti cantati dopo un verso (στίχος) di salmo. Il rapporto testo-neumi è quasi sempre sillabico. Poi aumentarono nella lunghezza e nel numero e furono cantati in diverse parti dell'ufficio vespertino e diurno. La loro funzione, così come la loro struttura, avvalorano il parallelo con le antifone della Chiesa latina.

16) Ψαλτικόν. A uso del cantore solista, contiene canti riccamente ornati, come Contaci, Υπακοὴ, Prochomena, Alleloujaria e altri per la Messa e il Vespro. Si comprende, pertanto, come vi venisse trascurata la parte dedicata al coro.

17) Ἀισματικόν. Il libro del coro, che comprende alcune compos. come Kinonicà, Υπακοὴ, Dochè. Lo stile di questo libro è intermedio, tra la linearità un po' severa dello Στιχηράριον e la ricchezza evoluta dello Ψαλτικόν.

III. LA NOTAZIONE. - Il fatto apparentemente più straordinario è determinato dall'abbandono completo della notazione classica greca. Mutando il carattere della musica era necessario abbandonare un sistema che non riusciva più a riflettere fedelmente l'espressione nuova, con le sue linee sinuose, il periodare ieratico ma al tempo stesso così sfumato e vario. Si trattò quindi di un lento processo di natura etica e psicologica insieme. D'altra parte ci sono validi motivi per ritenere che al IV

sec. d.C. l'antica semiografia greca fosse già un ricordo piuttosto vago: molte cose erano mutate, e solo nei trattati dei musicografi si rifletteva un poco il passato splendore. Dopo il periodo della creazione artistica c'è, come ricorso storico, quello della teoria, della ricerca scientifica, che viene evidentemente a combinarsi qui, a Bisanzio, con una concezione musicale del tutto nuova. Da un lato l'evoluzione naturale del linguaggio melodico, per lo sviluppo del quale anche la semiografia era costretta a modificarsi; dall'altro le ragioni di natura religiosa, informate dal Cristianesimo d'Oriente, confluivano in unica direttiva a creare un aspetto dell'espressione musicale. L'abbondante repertorio manoscritto bizantino può esser variamente codificato seguendo la particolare semiografia. A eccezione della semiografia detta ecfonetica, per la quale la voce degli studiosi è unisona, tutte le altre seguenti furono classificate secondo criteri particolari.

J. B. Thibaut distinse: Notazione Costantinopolitana; Agiopolita; di Cucuzeli; Greca moderna. A. Gastoué vide nella Notazione Costantinopolitana 2 diversi periodi: attribuì il più arcaico alla Notazione Paleobizantina, il più recente alla B. mista o Costantinopolitana. Per il resto, nessuna variante rispetto alla suddivisione del Thibaut. H. Riemann distingueva 2 stadi arcaici, l'uno rappresentato da un MS del Monte Athos, e l'altro dal frammento di Chartres; faceva quindi seguire *Die feine Strichpunktnotation* (che i musicologi dei *Monumenta Musicae Byzantinae* chiamarono Sistema Coislin, da un famoso MS parigino). K. Psachos, sospettando per i neumi antichi un valore assai diverso da quel che generalmente vien loro oggi attribuito, definì quella scrittura « stenografica » senza preoccuparsi di particolari suddivisioni. L. Tardo segue ancora la partizione seguente: Notazione paleobizantina, Notazione neobizantina, Notazione di Cucuzeli. A queste dizioni sono seguite oggi quelle impiegate dagli editori dei *Monumenta*: paleobizantina (X-XII sec.), mediobizantina (XII-XV sec.), bizantina tarda (XV-XIX sec.).

I termini notazione lineare e notazione tonda usati con certa larghezza per le grafie paleo- e mediobizantina sono anfibologici, e non rispondono assolutamente a una realtà di fatto: da un punto di vista puramente paleografico, bisogna sottolineare che molti MSS con semiografia lineare sono in realtà redatti secondo il sistema mediobizantino. Così dicasi per la tonda, che si ritrova, e con certa frequenza, anche in codici paleobizantini. In sostanza ogni sistema grafico è legato a un particolare sistema per la trasmissione della melodia: è necessario quindi che attraverso l'elemento esteriore dato dalla grafia risulti ben chiaro l'aspetto intimo della creazione melica. La varietà del tratto neumatico dipende in massima parte dall'amanuense: per questo pare assolutamente inutile analizzare in maniera generica la grafia dei codici. Una indagine siffatta potrà risultare certamente utile in casi particolari, quando si debbano raffrontare MSS e melodie a dimostrazione di loro eventuali rapporti. D'altra parte non siamo ancora bene informati intorno ai centri scriptori, che sappiamo numerosissimi, data la loro origine monastica: tanto più che fino al XIII sec. perdurò la notazione paleobizantina in combinazione con la mediobizantina. Molti codici coevi riportano i 2 tipi di notazione, e talvolta si dà il caso che uno stesso MS li produca entrambi. Disgraziatamente non possediamo nessuna melodia redatta in

duplice notazione, come invece è accaduto per i neumi occidentali col famoso MS di Montpellier. È importante tuttavia segnalare un Εἰρημολόγιον, il MS 83 della Bibl. di Gerusalemme, che delinea sui neumi paleobizantini tracce di melodia di notazione mediobizantina. Per quel che si riferisce alla pura grafia, soltanto l'ecfonetica si dimostra ben salda alle forme originarie; gli amanuensi mantennero per secoli il carattere arcaicizzante dei simboli, copiandoli con estrema cura dagli esemplari da riprodurre. In sostanza, quindi, i sistemi di notazione che si riflettono nei MSS pervenutici sono: semiografia ecfonetica, paleobizantina, mediobizantina, cucuzelica o bizantina tarda, e crisantina.

a) *Semiografia ecfonetica.* - Il termine ἐκφώνησις che il dotto J. Tzetzes modellò con acume nel saggio Ἡ ἐπινόησις τῆς παρασημαντικῆς τῶν Βυζαντινῶν, Parnassos, 9 (1885), p. 441, e poi universalmente adottata, si riferisce a quella particolare lettura ad alta voce, non più parola soltanto, ma non ancora canto vero e proprio. Per questo ben si comprende la sua derivazione dai segni della prosodia, creati da Aristofane di Bisanzio nel II sec. a.C. e introdotti in età ellenistica come guida alla declamazione quando il greco divenne la lingua predominante nell'Est. Sono 4 i gruppi dei segni prosodici:

Τόνοι Toni

- 1) προσωδία ὀξεῖα, accento acuto /
- 2) » βαρεῖα, » grave \
- 3) » περισπομένη, » circonflesso Λ

Χρόνοι Tempri

- 1) » μακρά, segno per la sillaba lunga —
- 2) » βραχεῖα, » breve ⊔

Πνεύματα Spiriti

- 1) » δασεια, spirito aspro ┌
- 2) » ψιλή, » dolce └

Πάθη Segni espressivi

- 1) ἀπόστροφος, apostrofo ⋄
- 2) ὑφέν, congiunzione ⋄
- 3) διαστολή, separazione ⋄

Alla semiografia ecfonetica è affidata la solenne lettura delle pericopi dell'Εὐαγγέλιον, Ἀπόστολος, Πραξαπόστολος e Προφητολόγιον. La frase, l'inciso sintattico, ricevono una loro particolare sfumatura: per questo i segni ecfonetici sono posti a inizio e fine di un determinato gruppo di parole. La difficoltà di interpretare quelle pagine alla luce di una alternativa di suoni precisi è notevole, e in certo senso impossibile; un po' perché, riferendoci alla declamazione, non siamo in grado di stabilire con definita certezza gli intervalli, determinati invece approssimativamente da elevazioni e abbassamenti della voce, e in rapporto a tono più o meno enfatico; e poi anche perché sono ancora troppo scarsi gli appigli forniti dalla tradizione. I segni ecfonetici, derivati da quelli prosodici, furono introdotti a Bisanzio forse sul finire del IV sec.: il sistema fu completamente

evoluto verso il sec. IX sviluppandosi poi al massimo tra XI e XII secolo. Dagli inizi del XIV sec. i testi dimostrano un lento, ma graduale abbandono dell'εκφώνησις, tanto che alla fine del XV sec. la conoscenza di tale notazione scomparve completamente. Gli studi sulla semiografia ecfonetica iniziarono nel 1882, quando Papadopoulos-Kerameus, in visita al convento di Lemon a Lesbo, rinvenne nel MS 38 (databile tra X e XII sec.) l'elenco dei segni. L'importanza della scoperta fu messa in luce da studi successivi a opera del Thibaut, dello Psachos e del Wellesz. Lo Tzetzes, dal canto suo, richiamò l'attenzione su un MS tessalico, di molto anteriore, nel quale si sarebbero trovati gli stessi segni; ma nessuno ebbe mai la fortuna di rintracciarlo (per la questione cfr. C. Høeg, *La notation ekphonétique*, Copenhagen, 1935, p. 18). Questo l'elenco dei segni:

Ὄξεῖα πρὸς ὀξεῖαν
 βαρίαι βαρίαι
 καθισταὶ καθισταὶ
 σύρματικῆ καὶ τελεία+
 παρακλητικῆ καὶ τελεία+
 ὑπόκρισις
 ὑπόκρισις ὑπόκρισις
 κρεμασταὶ κρεμασταὶ
 ῥέσω ἔξω
 ὀξεῖα καὶ τελεία+
 κέντηματα κέντηματᾶ
 ἀπόστροφος
 ἀπόστροφος ἀπόστροφος
 συνέμβια καὶ τελεία+
 ὀξεῖαι διπλαῖ
 διπλαῖ βαρίαι
 κέντηματᾶ
 καὶ ἀπόστροφῶι+

Ma fu nell'anno 1931 che il problema della semiografia ecfonetica si illuminò di nuova luce, quando C. Høeg, scoprì i segni in 2 MSS sinaitici, il MS 217 un Evangelario dell'XI-XII sec. e il MS 8, un Profetologio del X-XI. Mentre il primo riproduce i segni nella schematica disposizione del MS 38, il secondo introduce, tra un simbolo e l'altro, una serie di neumi intesi a meglio chiarire la linea melodica inquadrata dai segni ecfonetici. Purtroppo i neumi aggiuntivi sono espressi secondo una grafia non ancora sufficientemente studiata, ma costituiscono già notevole documento per la mediazione che potrà condurci forse alla completa intelligenza della più antica fase semiografica.

Esempio dal Cod. Sin. 8.

Per quanto si riferisce alla pratica della *lectio sollemnis* è notevole il fatto che già presso gli Ebrei si seguisse tale consuetudine, diffusa pure tra i Copti, gli Armeni e

i Siri. E si deve sottolineare, in una vastissima area che ha riflessi persino con l'Oriente indiano, la presenza di segni simili, a testimonianza di strettissime analogie. Si tratta, in ultima sintesi, di brevi motivi melodici, di numero assai limitato, adattati a ciascun testo secondo la struttura delle diverse frasi. Ma se la pratica si trovò a esser seguita in centri così disparati dimostrando una comune origine, difficilmente si possono determinare rapporti di priorità tra un sistema e l'altro, anche se, in prospettiva storica, sarebbe possibile risalire al costume ebraico. I limiti imposti dalla povertà della tradizione falsificano in parte la completa visuale del problema, e possono offrire ai nostri occhi un carattere perspicuamente ebraico che forse non aveva; e inoltre ignoriamo i confini precisi, se mai vi furono, entro cui si sviluppò l'ἔκφώνησις. In conclusione si può dire questo, seguendo C. Høeg (*op. cit.*, p. 153): « Il mondo greco, o piuttosto il mondo ellenizzato che adottò il cristianesimo, impiegava esclusivamente, nei servizi religiosi, la lingua greca, ma imitò la maniera di recitare degli ebrei e l'applicò non soltanto ai testi che aveva in comune con essi, ma anche ai nuovi testi sacri. Tuttavia non si tratta di una semplice imitazione, ma di un processo di adattamento e di amalgama per il quale le possibilità latenti della lingua greca furono sviluppate in modo da creare un'arte nuova, analoga, nei suoi principi e nel suo effetto, al modello ».

b) *Semiografia paleobizantina*. - In un certo momento della storia, dopo innegabile travaglio, una serie di segni, intesi a fissare sulle pergamene le linee melodiche delle compos. antiche, trasmesse oralmente fino ad allora. I più antichi MSS a noi giunti, con l'espressione di questa fase semiografica, datano intorno al sec. X. La forma dei nuovi segni è il risultato di un processo di trasformazione di taluni simboli ecfonetici, i quali, ovviamente, rinunciarono al tempo stesso a loro prerogative originarie per seguire il nuovo indirizzo. Molto si è detto sul carattere grafico dei nuovi neumi, ma quel che interessa qui rilevare è il loro impiego, la loro funzione. La duplice ὄξεϊα, ad es., ha già assunto la forma che sarà propria della διπλῆ nella semiografia mediobizantina: la βαρεϊα resterà pressoché inalterata. L'impossibilità di una trascrizione da parte nostra deriva dall'insegnamento dei teorici, per i quali tanto la διπλῆ quanto la βαρεϊα sono segni afoni. Naturalmente ciò si verifica nella notazione mediobizantina, la più chiara e ormai del tutto comprensibile. Evidentemente quei segni rappresentavano nella grafia paleobizantina neumi veri e propri; ma non siamo assolutamente certi del loro valore diastematico. Né vale richiamarsi alla comparazione con MSS mediobizantini, poiché le melodie di quelli possono essere espresse con varianti, e non risulta quindi univoca l'interpretazione del segno più antico. Anche il riflesso etimologico dei neumi non offre notevoli conforti, poiché si era perduto certamente, col mutare dei secoli, il loro significato originario. Così dalla primitiva ecfonetica si sarebbero avute successive modificazioni nel carattere dei simboli fino alla conquista di una assoluta precisione diastematica con l'aggiunta di segni nuovi. Noi conosciamo quindi soltanto il punto di arrivo, per il quale ci conforta ampiamente il soccorso della teoria: percorrendo a ritroso il cammino e seguendo un metodo deduttivo, si potrà forse conseguire qualche risultato, ma per ora le melodie espresse con grafia paleobizantina non possono esser chiaramente delineate.

Molto si è discusso tra gli studiosi sul presunto valore tachigrafico dei neumi, i quali dovevano servire di aiuto mnemonico a chi già un poco forse conosceva la melodia. La tesi non è tuttavia sostenibile, perché la corrispondenza tra neuma e sillaba è quasi sempre perfetta nei MSS più tardi, ciò che non avrebbe dovuto verificarsi se i simboli fossero stati davvero impiegati come semplice orientamento melodico. Che poi taluno di quei simboli rappresentasse un gruppo di note, come sappiamo della pratica ebraica e come abbiamo coscienza per talune notazioni medioevali d'Occidente, non è dato affermare con sicurezza: un'indagine in tal senso condurrebbe forse a risultati negativi. Quelle melodie dovevano certamente essere isosillabiche: la conquista del melisma è senz'altro posteriore, e poi sicuramente non è realizzabile una melodia molto evoluta quando la notazione tradisce l'incertezza dei primi passi. E poi è la parola che regge il canto; è il metro poetico che ne determina il fluire: di qui la necessità inderogabile che ad ogni sillaba venisse affidato un segno, lasciando ad alcune soltanto la possibilità di comprenderne 2 o 3. In taluni MSS antichi, però, i neumi non seguono in parallelo le sillabe del testo letterario, ma esprimono soltanto accenni di melodie. Importantissimo al riguardo il Cod. Crypt. Δβ XI dove tale impostazione è di chiara evidenza (al fol. 7, per es.): ciò contribuisce in parte a definire un sistema, spostando soltanto i termini del problema, ma al tempo stesso limita la possibilità nostra di delineare con assoluta certezza la curva melica. Tuttavia l'interpretazione di una melodia espressa in semiografia paleobizantina non ci è poi negata completamente, ma si deve presentare il caso, piuttosto raro in verità, di uno stesso canto (si intenda bene, un identico *melos*) redatto anche in altro cod. secondo la notazione mediobizantina. Il raffronto tra le 2 lezioni neumatiche, per quel che sino a ora è stato fatto, rivela strettissime affinità, ma si avvalora maggiormente la certezza che la semiografia più antica non riesca, da sola, a ritrasmettere chiara l'alternativa melodica. Unico valido appiglio sarebbe un foglio, anche uno solo, redatto in duplice notazione: purtroppo, anche perché non sono stati esaminati tutti i MSS, questa possibilità ci è negata ancora. Lo studio approfondito delle formule ricavate da MSS mediobizantini potrà forse aggiungere qualche lume, se dalla comparazione risultassero nuovi elementi a sostegno della tradizione nomica della melodia.

c) *Semiografia mediobizantina*. - Sulla conquista di un apparato semantico che definiva con chiarezza la linea della melodia, le nostre conoscenze sono pressoché complete. Qualche marginale dettaglio resta ancora un po' oscuro, ma nella sostanza possiamo affermare la perfetta intelligenza di un testo neumatico in semiografia mediobizantina. I neumi, presi a sé, non hanno alcun valore tonale: esprimono soltanto l'intervallo dall'uno all'altro. Si tratta perciò di una notazione diastematica (διάστημα = « intervallo »). Una compos. musicale, per tale motivo, si presenta come una successione di intervalli, legati tra loro come gli anelli di una catena: ne deriva quindi che l'errata interpretazione di un solo segno falsa, da quel punto tutta la melodia, ciò che costituisce il primo grave pericolo per il trascrittore moderno. A evitare un inconveniente del genere, certo apprezzabile anche per il cantore medioevale, i bizantini inserirono di quando in quando, lungo il discorso neumatico, dei segni di orientamento (μαρτυρία = « *martyrie* ») i

quali dovevan suggerire l'esattezza o meno del tono raggiunto (per la questione vedi più sotto la parte dedicata ai Modi). I MSS di teoria che ci sono pervenuti suddividono i neumi in 2 sezioni, neumi ascendenti e neumi discendenti: tra gli uni e gli altri v'è l'*ison* (ἴσον = « stesso suono ») che indicava la ripetizione del suono precedente. La fondamentale fonte è il libro detto Agiopolita (Ἀγιοπολίτης) (con questo nome è pure definito lo stile melurgico mutuato dalla Ἀγία πόλις, Gerusalemme):

Neumi ascendenti:

—	∕	∪	∞
ὀλίγον	ὄξεια	πεταστή	κούφισμα
∫	. opp. ' /	.. opp. ∪	⊥
πελαστόν	κέντημα	κεντήματα	ὑψηλή

Neumi discendenti:

∩	∩∩	∩	∫	∞
ἀπόστροφος	σύνδεσμοι	ἐλαφρόν	ὑπορροή	χαμηλή

Oltre alla ripartizione dei neumi secondo la loro tendenza all'acuto o al grave, i Bizantini li suddivisero in σώματα e πνεύματα, cioè « corpi » e « spiriti ». Erano considerati corpi quei neumi che potevano essere impiegati da soli, mentre gli spiriti dovevano necessariamente essere combinati con un corpo: distinzione teorica, di nessuna utilità pratica. L'ἴσον sovrapposto a neuma ascendente ne annulla il valore diastematico, mantenendo per sé, comunque, la particolare sfumatura dinamica del segno. Quando invece un neuma discendente è sovrastante a neuma ascendente ha valore soltanto l'intervallo che discende, realizzato però con la sfumatura propria del segno ascendente, che assume così valore puramente chironomico.



Per quanto si riferisce al valore dei singoli suoni trascritti nel nostro sistema, ogni neuma si adegua al χρόνος πρῶτος dell'antica teoria classica, convenzionalmente attribuito alla croma (a eccezione dei *syndesmi* che hanno valore di semiminima). La tavola nella pagina seguente mostra una serie di combinazioni per le quali si ottengono i diversi intervalli: nota di base il SOL. Il MS da cui si son tratti gli esempi è il Barb. gr. 300 del sec. XV (cfr. L. Tardo, *L'antica melurgia bizantina*, p. 153).

Naturalmente sono possibili altre combinazioni, sempre tenendo conto del fatto che la sovrapposizione di 2 o più neumi ascendenti, ad es., produce un risultato che si identifica con la loro somma. Ma una semplice successione di crome non era certo in grado di trasmettere con fedeltà il fluire del *melos*, soprattutto quando la musica conquistò, nei riguardi della poesia, una chiara, seppur oculata indipendenza. Per questo furono introdotti segni nuovi, a suggerire ampliamenti o diminuzioni del χρόνος πρῶτος. Essi sono:

Διπλή	∪	raddoppia il valore (∪)
Κράτημα	∪	rinforzando (∪)

Κλάσμα	∪	aumenta di un poco (∪)
Γοργόν	Γ	accelerando
Ἄργόν	∩	ritardando
Ἀπόδεσμα	∪ ∩	corona (∪ ∩)

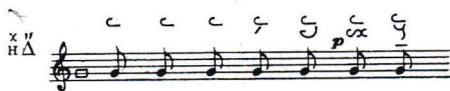
d) *Segni di chironomia*. - Il linguaggio della M. B., in via di continua evoluzione, raggiunse l'apice dello sviluppo neumatico tra il finire del XIII sec. e l'inizio del XIV. Anche la grafia subì qualche modifica, dietro la spinta della riforma di Giovanni Cucuzeli; ma il movimento, subito seguito in qualche *scriptorium*, divenne universale più tardi, dopo circa 2 secoli. La necessità di ampliare il numero dei segni di chironomia (da χεῖρ e νόμος in quanto ripetevano, nella forma, gli atteggiamenti della mano del μαῖστορ) obbediva alle rinnovate esigenze dei melurgi, per i quali la compos. era vista soprattutto nella sua espressione musicale. Moltiplicandosi i neumi sulle singole sillabe del testo letterario veniva a poco a poco a mancare la combinazione naturale della parola-canto: di fronte alla musica sola, quindi senza più il sostegno espressivo della poesia, si ritenne necessario determinare le sfumature nuove; nuove, si intenda, nella grafia, ché da lungo tempo erano realizzate nel canto sillabico, ma si esagerò nella misura. Sul piano della musica moderna, sarebbe come una pagina cosparsa di « teneramente, dolce, rude, impetuoso, con devozione, ecc. »: l'eccessivo puntualizzare non è dominio dell'arte musicale, ma della pedanteria. La tavola a pag. seguente riproduce i segni introdotti da Cucuzeli, molti dei quali però erano già in uso da quasi 2 secoli: naturalmente la spinta dell'innovazione fu tale che in alcuni cod. si ritrovano segni di chironomia in numero assai maggiore (come ad es. nel MS Vat. gr. 791). Questi segni son detti anche μεγάλα ὑποστάσεις: la lezione riportata a pag. seguente è tratta dal Cod. Barb. gr. 300 (cfr. L. Tardo, *L'antica melurgia bizantina*, p. 155).

IV. I MODI. - I testi di teoria che il medioevo bizantino ci ha tramandati, non sono sempre di valido ausilio, poiché, mentre ci illuminano su questioni marginali, lasciano poi assolutamente nella oscurità la struttura intima delle diverse scale. Le melodie insistono comunque su 8 modi (ἤχοι), 4 autentici (κύριοι) e 4 plagali (πλάγιοι), designati con le prime 4 lettere dell'alfabeto:

α,	β,	γ,	δ,	λ	λ	[λ]	λ
				πα	πβ	πγ	πδ

che costituivano al tempo stesso la serie iniziale della numerazione. La cosa si rifletteva nella terminologia più corrente per la quale si avevano l'ἤχος πρῶτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος; e analogamente l'ἤχος πλάγιος πρῶτος, ecc. I testi di teoria accedono spesso a termini desunti dall'antica melica greca, e sovrappongono, in parallelo alla serie dei modi, i vari dorico, lidio, frigio, misolidio, ipodorico, ipolidio, ecc., senza che peraltro vi si possano riscontrare rapporti di qualche consistenza. Ogni brano musicato è preceduto sempre dalla indicazione del modo, spesso combinato con alcuni neumi: la cosiddetta *martyria* (μαρτυρία). Sulla base degli 8 toni gregoriani si sono stabilite le note fondamentali: RE per il primo, MI per il secondo, FA per il terzo e SOL per il quarto modo. La struttura interna

Nota ripetuta



Intervalli di 2^a ascendente

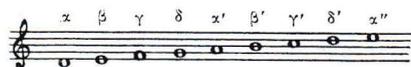


- » » 3^a »
- » » 4^a »
- » » 5^a »
- » » 6^a »
- » » 7^a »
- » » 8^a »
- » » 9^a »
- » » 10^a »

Intervalli di 2^a discendente

- » » 3^a »
- » » 4^a »
- » » 5^a »
- » » 6^a »
- » » 7^a »
- » » 8^a »

delle melodie B., la ricorrenza delle martyrie lungo lo sviluppo del canto, le concatenazioni neumatiche hanno posto in luce aspetti particolari. Se da un lato si cede a ritenere che l'impostazione del sistema si svolgesse su rapporti pentecordali, dall'altro abbiamo motivo di credere che proprio così non fosse. Tutti gli 8 ἤχοι si adeguano a tali rapporti, tenendo presente che ogni nota base può essere propria all'autentico così come al plagale. La più frequente martyria del primo autentico presenta, insieme all'indicazione letterale determinante il modo, i neumi ὀξεῖα e ὑψηλή; l'intervallo indicato da questi 2 neumi ascendenti è una quinta, ciò che sposta l'inizio da RE a LA. In effetti l'ambito RE - MI - FA - SOL - LA è identico all'altro LA - SI - DO - RE - MI, per cui si potrebbe circoscrivere il problema nei limiti di una semplice trasposizione tonale, restando invariata la struttura del modo. Svolgendo su base diatonica le note fondamentali dei modi si ha:



A eccezione del terzo modo, sia autentico sia plagale, tutti gli altri hanno quasi sempre sovrapposti al simbolo letterale 2 segni simili a apostrofi: essi sono forse σύνδεσμοι, oppure, secondo il Tillyard, semplicemente il relitto di un semicerchio che nei MSS più antichi indicava che la lettera del modo era impiegata numericamente. Il secondo modo, nei codici, è espresso da una beta stilizzata; il terzo autentico da Γ (= γ maiuscola) mentre il plagale, detto anche βαρύς, da una formula tachigrafica:

Μαρτυρία
del 1° modo aut.: ᾠ ᾠ^{-L}

» 2° » » ῶ ῶ^{-L} ῶ^{-C} ῶ^{-D}

» 3° » » Γ^{-π} Γ^{-π} Γ^{-π} Γ^{-π} Γ^{-π} Γ^{-π}

» 4° » » ὀ ὀ^{-L} ὀ^{-L}

Μαρτυρία
del 1° modo plag.: λ π ᾠ λ π ᾠ λ π ᾠ

» 2° » » λ π ῶ λ π ῶ λ π ῶ λ π ῶ

» 3° » » λ π ῶ λ π ῶ

» 4° » » λ π ὀ λ π ὀ λ π ὀ λ π ὀ

λ π ὀ λ π ὀ λ π ὀ λ π ὀ

Una melodia, però, può essere introdotta da speciali formule di intonazione, chiamate ἠχήματα, ἀπηχήμα-

lotte iconoclaste. Di qui il carattere del nuovo tipo compositivo che rivela, nella poesia, una maggior vivezza di immagini, un linguaggio a volte rude, ma sempre appassionato. È opinione diffusa che Andrea Cretese ne sia stato il creatore: il suo Grande Canone, composto di 250 tropari, resta sì un esempio di rilievo, ma è certamente frutto di elab. accurata di un genere che già doveva preesistere. Il termine *κανών* appare infatti già nel IV-V sec. ed è ipotesi degna di credito che Andrea Cretese, e con lui Giovanni Damasceno, abbia ridimensionato il materiale nella nuova forma innografica. Sotto un certo aspetto il Canone segna un notevole passo avanti nella M. B., come è dato rilevare dalla straordinaria ricchezza delle varie raccolte. Esso è sviluppato, sul piano letterario, sulla base delle seguenti 9 odi bibliche:

- 1) Canto di Mosè dopo il passaggio del Mar Rosso (Esodo XV, 1-19).
- 2) Ode di Mosè nel Deuteronomio (Deut. XXXII, 1-47).
- 3) Inno di Anna (I dei Re II, 2-10).
- 4) Inno del profeta Abacuc (Abac. III, 2-19).
- 5) Inno del profeta Isaia (Is. XXVI, 9-20).
- 6) Preghiera del profeta Giona (Giona II, 3-10).
- 7) Inno dei tre fanciulli in Babilonia (Daniele III, 26-51).
- 8) Canto dei tre fanciulli nella fornace (Daniele III, 57-88).
- 9) Inno della Madre di Dio (Luca I, 46-55).

Ogni tropario del Canone, pur sviluppando concetti celebrativi per la festa di un santo o di un martire, faceva riferimento alla corrispondente ode biblica. Al termine dell'ode modello, suggellata da proprio ritmo e dalla melodia dell'irno, seguivano altre odi, le quali, ovviamente, ricalcavano le orme della prima per isosillabismo e omotonia. La seconda ode del Canone, di carattere penitenziale, era riservata esclusivamente alla Quaresima, motivo per cui molti Canoni ne sono sprovvisti. Le melodie-tipo delle 9 odi, secondo le diverse festività, sono raccolte nell'Irmologio (vedi più sopra, tra i libri della sacra ufficiatura). Il termine ricorrente è *ἀκολουθία* (= « sequenza »); e gli irmi procedono nell'ordine dal primo autentico al quarto plagale.

Ἀκολουθία ἀναστασιμῶς: ἰωάννου τοῦ δαμασκηνοῦ: ὠδή α

χ λ ς
η π δ

Esempio dal Cod. Crypt. E γ II, f. 240°.

d) *Innografia minore*. - Sulla scia dei 2 generi compositivi maggiori debbono esser menzionati anche i seguenti:

Ἑπακοή. In origine fu un tropario dell'ufficio diurno, eseguito da tutta l'assemblea o dal coro in risposta (*ὑπακούειν* = « rispondere ») al canto fiorito del solista. Più tardi il termine fu riferito al Tropario eseguito dopo la terza ode di un Canone.

Καταβασία. Parola di uso liturgico con la quale si indicava l'irno ripetuto alla fine dell'ode. I cantori, divisi in 2 gruppi, scendevano dai loro scanni (*καταβαίνειν* = « discendere ») e cantavano insieme la *Καταβασία* nel centro del coro.

Κάθισμα. Un Tropario cantato mentre la comunità resta seduta.

Θεοτοκίον. Fu dapprima chiamata con questo nome la nona ode di un Canone. Poi venne a significare un Tropario intonato dopo ciascuna ode di un Canone celebrativo della Madre di Dio.

Σταυροθεοτοκίον. Il pianto di Maria presso la Croce: lo *Stabat Mater*.

Στιχηρόν. In senso lato un Tropario cantato dopo un verso (*στίχος*) di un salmo. In senso stretto il termine si riferisce a un Tropario cantato dopo i Salmi, 141, 129 e 116. Quando gli *Stichirà* divennero più lunghi assumendo una particolare fisionomia, essi trovarono posto in diverse parti dell'ufficiatura serale e diurna. La loro struttura musicale e la loro funzione possono esser considerate in parallelo con le Antifone della Chiesa latina. Possono avere melodia propria (*στιχ. ἰδιόμελα*) o mutare la linea melodica da altro *στιχηρόν* (si hanno così gli *στιχηρὰ προσόμοια*). Per tutte queste forme e per le altre non considerate, si rinvia a E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1961².

La struttura metrico-musicale di queste compos., pur adeguandosi al generale criterio informatico di ogni opera bizantina, ha una sua propria fisionomia: è importante, a questo proposito, considerare la precisa funzione dei punti che si trovano intercalati, in inchiostro rosso, nel fluire del testo letterario. Fu il cardinale Pitra che nella sua *Hymnographie de l'église grecque* (Roma, 1867) fornì la prima spiegazione, sostenendo che essi stavano a delimitare l'ampiezza dei singoli versi: non si trattava quindi di prose musicate, ma di poesia. Naturalmente, la scoperta fu oggetto di aperte controversie tra i filologi e i metricisti, che dovevano poi essere colmate soprattutto per l'apporto determinante degli studi condotti sulla mus. bizantina. Infatti si sono rilevati 2 tipi di punteggiatura: la prima, strettamente legata al testo, propone la semplice successione dei versi poetici (di frequente si tratta di versi che non seguono un rigido schema monometrico, il motivo fondamentale delle polemiche); la seconda, invece, di stretta pertinenza della musica, è applicata a una sola parola del testo, cui, per la particolare importanza, è affidata una intera frase musicale (che può essere una formula di cadenza, un passaggio modulante, o un semplice inciso melodico).

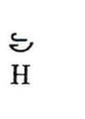
Questo aspetto sta a dimostrare, già nel Medioevo bizantino, le notevoli acquisizioni della musica, capace di flettersi, sulla scia anche di una parola soltanto, al mutevole atteggiarsi della compos. poetica.

Ci giungono così dal passato le molte voci di una tradizione in parte dimenticata: e sulla via della indagine musicologica siamo oggi in grado di apprezzare la loro freschezza e vitalità. Pur consapevoli dei loro limiti, come dei nostri, siamo tuttavia certi di possedere, nei molti MSS che da lungo tempo giacciono nelle biblioteche maggiori e nei monasteri, un ricco tesoro di melodie, testimonianza vera di una civiltà illuminata dalla più pura pietà cristiana.

Qui di seguito forniamo la trascr. moderna di una pagina dell'inno *Ἡνούγησάν σοι Κύριε*, dall'*Ὀκτώηχος* nel Cod. Nap. II (*charta* 17), nonché l'interpretazione dei singoli neumi.

Ἡ - νοί - γη - σάν σοι Κύ - ρι - ε


 Inizio da SI: martyria del secondo modo autentico


 ison sovrapposto a petastì: annullamento del valore diastematico del segno sottostante, e quindi ripetizione della nota indicata dalla martyria


 apostrophos-elaphròn: terza discendente per salto


 oligon-kentimata: 2 seconde consecutive ascendenti


 ison-kentimata sovrapposti a petastì. L'unico valore diastematico è rappresentato dai kentimata, che l'ison annulla l'intervallo determinato da petastì; dopo di che, come di consueto, la melodia discende


 apostrophos-elaphròn: terza discendente per salto


 oxia: 2ª ascendente con accentuazione


 apostrophos: 2ª discendente


 ison: ripresa della nota precedente

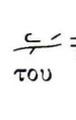

 ison: ripresa della nota precedente


 oxia-kentimata: 2 seconde consecutive ascendenti, la prima delle quali con accento


 apostrophos-elaphròn: 3ª discendente per salto


 petastì con kentima sovrapposto: quarta ascendente


 apostrophos con dipli: 2ª discendente con tempo doppio


 compresi dal segno chironomico denominato « xiron klasma » sono i 4 neumi: ison, stessa nota; oxia, 2ª ascendente, apostrophos e apostrophos, 2 seconde discendenti consecutive


 apostrophos


 oligon: 2ª ascendente


 oxia


 apostrophos


 syndesmi, oxia e kentimata: 2ª discendente con tempo doppio + 2 seconde ascendenti consecutive, la prima delle quali va accentata


 apostrophos


 ison: stessa nota


 petastì: 2ª ascendente, dopo la quale la melodia discende


 apostrophos: 2ª discendente + kentimata 2ª ascendente


 apostrophos-elaphròn: un solo intervallo discendente di terza


 oligon con dipli: 2ª ascendente con valore doppio (della croma) + apostrophos 2ª discendente


 apostrophos + apostrophos: 2 seconde discendenti consecutive


 ison con dipli: stessa nota con valore di semiminima


 martyria del 4º modo autentico


 oligon con kentima + 1 hypsilì: 7ª ascendente (cioè 3ª + 5ª)


 apostrophos


 apostrophos con klasma: 2ª discendente con punto di valore


 apostrophos-elaphròn: terza discendente + kentimata; 2ª ascendente

$\frac{c}{\chi\alpha\zeta}$	ison con apòderma: stessa nota con punto coronato
$\frac{c}{\sigma\upsilon\nu}$	petastì + kentìma sovrapposto: 4ª ascendente
$\frac{c}{\tau\rho\iota}$	apostrophos con dipli: 2ª discendente con valore di semiminima
$\frac{c}{\psi\alpha\zeta}$	apostrophos con dipli: 2ª discendente con valore di semiminima
$\frac{c}{\chi\alpha\iota}$	come alla sillaba nella 2ª riga του dell'inno
$\bar{\mu}\rho$	apostrophos
$\bar{\mu}\rho$	oligon
$\bar{\chi}\lambda\omicron\upsilon\varsigma$	oligon su kràtima: 2ª ascendente che va eseguita con certa vigoria
$\frac{c}{\sigma\iota}$	apostrophos-elaphròn + klasma: 3ª discendente con prolungamento di valore
$\frac{c}{\delta\eta}$	come sopra alla sillaba χαλ
$\bar{\rho}\omicron\upsilon\varsigma$	oligon
$\frac{c}{\sigma\upsilon\nu}$	kentìma su varia e elaphròn: 3ª ascendente + 3ª discendente
$\frac{c}{\epsilon}$	oligon con dipli e apostrophos
$\frac{c}{\theta\lambda\alpha}$	apostrophos-apostrophos
$\frac{c}{\sigma\alpha\nu}$	ison con dipli
$\frac{c}{\chi}$	martyria del secondo modo autentico, come all'inizio dell'inno
$\frac{c}{\chi\alpha\iota}$	oligon-hypsili: intervallo di 5ª ascendente. L'ison sovrapposto si riferisce propriamente alla martyria, creando così un'utile direttiva per il cantore. Pertanto, articolando l'intervallo di 5ª ascendente sulla conclusione della frase precedente, si ottiene SI; quale parimenti si deduce dalla sola martyria
$\frac{c}{\epsilon}$	ison sovrapposto a petastì: stessa nota, ma con valore melodico particolare, in quanto prelude sempre a curva melica discendente
$\frac{c}{\xi\eta}$	apostrophos-elaphròn
$\frac{c}{\gamma\alpha}$	oligon-kentimata
$\frac{c}{\gamma\epsilon\zeta}$	ison
$\frac{c}{\eta}$	ison
$\frac{c}{\mu\alpha\zeta}$	ison
$\frac{c}{\epsilon\chi}$	ison
$\frac{c}{\sigma\kappa\omicron}$	oxia-kentimata sovrapposti da segno di chironomia

$\frac{c}{\tau\omicron\upsilon\varsigma}$	apostrophos-elaphròn
$\frac{c}{\chi\alpha\iota}$	ison
$\frac{c}{\sigma\kappa\iota}$	ison
$\frac{c}{\alpha\zeta}$	ison con dipli e quindi, compresi dal segno chironomico detto « streptòn », i neumi oligon; oxia; apostrophos e apostrophos
$\frac{c}{\eta\alpha}$	apostrophos
$\frac{c}{\nu\alpha}$	kùphisma: 2ª ascendente
$\frac{c}{\tau\omicron\upsilon}$	apostrophos
$\frac{c}{\chi\alpha\iota}$	ison
$\frac{c}{\tau\omicron\upsilon\varsigma}$	ison
$\frac{c}{\delta\epsilon\sigma}$	petastì-kentimata: 2 seconde consecutive ascendenti, dopo di che la melodia discende, in ossequio alla particolarità del segno denominato « petastì »
$\frac{c}{\mu\omicron\upsilon\varsigma}$	elaphròn con apostrophos sottostante e klasma: 4ª discendente con prolungamento del valore
$\frac{c}{\eta}$	apostrophos-elaphròn e kentimata
$\bar{\mu}\omicron\omega\nu$	oligon
$\frac{c}{\delta\iota}$	kentima su varia e elaphròn: 3ª ascendente + 3ª discendente
$\frac{c}{\epsilon\rho}$	oligon con dipli e apostrophos
$\frac{c}{\rho\eta}$	apostrophos apostrophos
$\frac{c}{\xi\alpha\zeta}$	ison. È consentita, in fine, una maggiore durata della nota.

EDIZ.: *Monumenta Musicae Byzantinae*, Ejnar Munksgaard, Copenhagen.

A) *Serie Principale (Facsimilia)*: vol. I, *Sticherarium* (Codex Vindobonensis Theol. Gr. 181), a cura di C. HØEG, H. J. W. TILLYARD, EGON WELLESZ, 1935; vol. II, *Hirmologium Athoum* (Cod. Monasterii Hiberorum 470), a cura di C. HØEG, 1938; vol. III, *Hirmologium Cryptense* (Cod. Cryptensis E γ II), a cura di L. TARDO, 1951; vol. IV, *Contacarium Ashburnhamense* (Cod. Laurentianus Ashb. 64), a cura di C. HØEG, 1956; vol. V, *Fragmenta Chilianarica Palaeoslavica* (A, *Sticherarium*, Cod. Monasterii Chilianarici 307; B, *Hirmologium*, Cod. Monasterii Chilianarici 308), Praefatus est R. Jakobson, 1957; vol. VI, *Contacarium Palaeoslavicum Mosquense* (Cod. Uspensk. Sob., n. 9 del Museo storico di Mosca), a cura di A. BUGGE, 1960; vol. VII, *Specimina Notationum Antiquiorum*, a cura di O. STRUNK, 1966; vol. VIII, *Hirmologium Sabbaiticum*, a cura di J. RAASTED, 1968; vol. IX, *Triodium Athoum*, a cura di E. FOLLIERI e O. STRUNK, 1975.

B) *Serie Subsidia*: vol. I, fasc. 1, H. J. W. TILLYARD, *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation*, 1935; fasc. 2, C. HØEG, *La notation ekphonétique*, 1935; vol. II, (Serie americana), E. WELLESZ, *Eastern Elements in Western chant*, 1947; vol. III, R. PALIKAROVA VERDEIL, *La musique Byzantine chez les Bulgares et les Russes*, 1953; vol. IV, *Studies on the Fragmenta Chilianarica Palaeoslavica*. I, MILOS M. VELIMIROVIC, *Byzantine Elements in Early Slavic Chant: The Hirmologium*, 1960; vol. VII, J. RAASTED, *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*, 1966. Gli annunciati voll. V e VI, rispettivamente di B. DI SALVO (*Canti ecclesiastici della tradizione Italo-Albanese. I, Canti della Sicilia*) e di R. JAKOBSON (*Studies on the Fragmenta Chilianarica Palaeoslavica. II, Fundamental Problems of Early Slavic Music and Poetry*) non sono ancora apparsi.

C) *Serie Transcripta*: vol. I, *Die Hymnen des Sticherarium für September*, trascr. di E. WELLESZ, 1936; vol. II, *The Hymns of the Sticherarium for November*, trascr. di H. J. W. TILLYARD, 1938; vol. III, *The Hymns of the Octoecbus, Part I*, trascr. di H. J. W. TILLYARD, 1940; vol. IV, (Serie americana) *Twenty Canons*

