

SOMATA KATIONTA
CORPI DISCENDENTI

o apostrophos >
oi dyo syndesmoi (dyo apostrophoi) >>

PNEUMATA ANIONTA
SPIRITI ASCENDENTI

to kentema
e ypsilè

PNEUMATA KATIONTA
SPIRITI DISCENDENTI

to elaphron
e chamilè

SYNTHETAI PHONAI
SEGNI COMPOSTI

Per avere gli altri intervalli oltre quelli dati dai neumi semplici si usa combinare tra loro questi ultimi. A tal riguardo sono da tener presenti le osservazioni seguenti:

I-C o m p o s i z i o n e tra c o p p i e
s p i r i t i

- a) Ogni corpo può star da solo.
- b) gli spiriti non possono stare da soli, ma necessitano di un corpo con cui fare composizione.
- c) I kentemata benchè corpi nei mss. si trovano uniti a corpi o a composizioni tra corpi e spiriti. Il loro valore diastematico però non fa mai composizione nel senso che l'intervallo risultante sia unico ed eseguito perciò per salto. Il suo valore è sempre aggiunto a quello del neuma semplice o composizione di neumi ascendenti o discendenti. L'espressione numerica della progressione degli intervalli è $x + 1$ intendendo per x un qualunque intervallo ascendente o discendente.
(musica bizantina moderna: distinzione circa l'esecuzione)
- Nelle composizioni tra spiriti e corpi per la valutazione dell'intervallo risultante bisogna tener presente che
- d) se lo spirito è posto a fianco ~~di~~ (a destra di chi legge) oppure all'estremità superiore destra \leftarrow il corpo perde il suo valore diastematico dando però alla composizione la sua qualità o meglio il suo valore chironomico intendendo per valore chironomico finchè non si è trattato specificatamente, valore ortografico, dinamico e ritmico. Conseguentemente il valore diastematico della composizione è quello dello spirito come se fosse solo.
- e) Se lo spirito è posto sopra il corpo oppure sopra verso sinistra allora il valore diastematico della composizione è il risultante dal computo del valore diastematico del corpo e dello spirito. Il valore chironomico della composizione è sempre quella del corpo.
- f) Se uniti ad un corpo sono ^{due} ~~più~~ spiriti bisogna distinguere:
 - a) se uno degli spiriti è posto a destra e l'altro sopra il corpo, il corpo perde il suo valore diastematico in quanto si suppone che faccia combinazione con lo spirito posto a fianco. Lo spirito posto sopra viene considerato anch'esso a destra.
 - 2) se i due spiriti sono posti sopra allora nel computo della dia-

stematia bisogna considerare l'intervallo anche del corpo.

3) in ambo i casi il corpo o i corpi che entrano nella composizione conservano il loro valore chironomico.

g) il kratema è considerato un corpo per essere composto da una pe-tasthè e la diplè, può perciò far composizione con gli spiriti. Essendo però ~~ix~~ il kratema un segno privo di valore diastematico il valore risultante della composizione e quello sei segni aggiunti siano essi spiri-ti che corpi. Il valore del kratema è semplicemente chironomico.

COMPOSIZIONI TRA CORPI E CORPI

Un corpo potrà far sempre composizione con un altro corpo. In tal ca-so i loro valori diastematici, quando non sono contrasi, e quelli chirono-mici si assommano.

Composizioni tra corpi e ISON

L'ison posto sopra un corpo ascendente distrugge il valore diaste-matico di questo conservando però quello chironomico.

Nelle composizioni in cui figurano i kentemata questi conservano il proprio valore diastematico, in tal caso l'espressione $x + 1$ vale $0+1$.

O s s e r v a z i o n i

Quanto abbiamo sin qui detto vale in genere sia per i segni ascen-denti che per quelli discendenti; soltanto è da notare circa questi ulti-mi che le ~~combinazioni~~ combinazioni loro sono in numero più ridotto che non quelle che si ottengono con i segni ascendenti.

Circa l'ipostasi è da osservare che non essendo questo segno nè corp-po nè spirito la sua posizione nelle composizioni è quella di aggregato aggiunto. Nella musica bizantina antica non si trova mai solo; conserva sempre ~~ix~~ il suo valore diastematico eccetto in caso in cui viene aggre-gato al plasma per formare il seisma che sono due segni chironomici.

Come si vede la sua posizione è simile ai kentemata

“ plasma “ seisma

Come complemento alle combinazioni tra i neumi semplici bisogna aggiungere le combinazioni più complesse ottenute mediante la riunione di ^{piu} combinazioni semplici, legate tutte da un grande segno (mega semadion)

La complessità di queste ultime combinazioni dipende dal mega se-madion o grande segno o grande hypostasis (megale hypostasis) la quale è in stretta relazione con lo sviluppo della formola musicale caratteri-stica.

Lo studio completo di queste combinazioni/alcune delle quali ~~xxx~~ sono in stretto rap-porto con la struttura, lo schema di composizione musicale bizantino sa-rà approfondito quando si parlerà dei megala semadia opp. megalai hypo-staseis.

MARTYRIAI o CHIAVI

Onde aver la possibilità di iniziare la lettura di qualche eserci-zio con i neumi secondo le regole di composizione sopra date premettiam-mo qualche cenno sulle chiavi o martyriai

4

FUNZIONI DELLE MARTYRIAI

I canti bizantini sia ritmici che aritmici seguono tutti il sistema modale del quale l'octoechos è l'espressione più caratteristica.

Le martyriai nella notazione del sec. XIII e sq. introducono nella lettura dei singoli canti o delle formole dandoci gli elementi necessari ad una retta lettura secondo le esigenze del sistema.

Le martyriai indicano:

- a) il modo generale del canto e conseguentemente la struttura interna nell'ambito del sistema modale;
- b) una frase, una formola particolare;
- c) il tono, la nota punto di partenza, da cui bisogna iniziare il conteggio del grado o gradi espressi dal primo neuma o gruppo di neumi del canto.

Naturalmente queste tre funzioni della martyria ^{non sempre} si trovano insieme. Questo dipenderà dalla posizione della martyria se interna o iniziale; ~~dal sistema di scala se per pentacordo (per quinte) oppure per ottava (diapasòn)~~ dalle esigenze del sistema generale modale; e particolare ^{re dei modi} dal manoscritto il quale rispecchia sia l'epoca in cui è stato scritto che la provenienza sua - lo scriptorium-, ecc..1)

FORME DELLE MARTYRIAI

La martyria è una sigla composta di più elementi. ~~xxxx~~
Tali elementi sono:

- a) le prime quattro lettere dell'alfabeto greco scritte in carattere calligrafico. Indicano la sequenza dei quattro modi autentici. (α - β - γ - δ) ρ - ς - ζ - η ~~opp 4.~~
- b) la parola πρωτος ~~xxx~~ scritta per esteso o abbreviata πρ. (π̂). Viene aggiunta alle lettere sopra indicate per indicare i modi plagali. Al posto πρωτος τριτος πρωτος τριτος si usa porre l'abbreviazione della parola barys ~~us~~ scritta in carattere calligrafico; in molti MSS particolarmente i più antichi tale partola è riportata per esteso. ~~us~~
- c) un gruppo di neumi designanti l'ultima parte della formola di intonazione, oppure tutta la formola di intonazione, detta apechema. Non di rado tutta la martyria è sostituita dalla formola di intonazione.

(confrontare le sigle più particolari in seguito)

TABELLA DELLE MATYIRIAI

modi plagali.				modi autentici.			
πρ	πρ	πρ	πρ	ρ	ς	ζ	η
β	γ	δ	ε	α	β	γ	δ
ne	mi	fa	sol	re	mi	fa	sol

1) sempre nella terza funzione.

R I T M O

S e g n i e s p r i m e n t i i i
i l t e m p o .

Nella musica bizantina non esiste ritmo mensurato. Il ritmo, almeno nella musica dell'epoca immediatamente precucuzelica da noi presa in esame, è libero

Volendo dare un nome al ritmo dei canti bizantini antichi si potrà applicare anche alla musica bizantina quello dato dalla scuola di Solesme al ritmo della musica gregoriana, e cioè, RITMO ORATORIO. Noi pensiamo che, a parte la esistenza di particolari forme di poesia entrate nel repertorio liturgico come/^{la} giambica, quãache forma anacreontica più popolare, ecc., nella composizione dei tropari o più particolaremnte degli idiomela, non sia rimasta estranea la retorica dell'epoca dei primi secoli del Cristianesimo. Le formole musicali, divise in generi in relazione ~~la~~ al loro sviluppo melodico e alla attribuzione loro a qualche parte dell'ufficiatura, con la loro varietà, anche se legate nella loro applicazione alle parole ad uno schema prestabilito, bene riescono ad esprimere il ritmo estremamente vario ~~della~~diversità delle diverse composizioni poetiche liturgiche.

Noi crediamo di interpretare in tal senso un passo di Alessandro d'Alicarnasso il quale dice che gli oratori per esprimere con più enfasi un concetto eseguono con la voce un intervallo di quinta.

La libertà di ritmo può dimostrarsi anche, e molto facilmente, con l'analisi interna dei canti, esaminando ciascuna formola come viene usata nei diversi canti, confrontando anche la corrispondenza di esse con le parole.

Il tempo base, il fondamento del ritmo musicale bizantino antico è il tempo primo. Questo tempo può però subire delle modificazioni per adattarsi alle necessarie variazioni nella espressione ritmico-melodica del concettomxxi poetico-musicale.

corona della musica occidentale. E' posto sotto l'ultima nota di una frase o di un inciso melodico che vuole allungata. Il suo valore corrisponde a quello della diplè con cui spesso viene scambiato.

Il gorgon è l'unico segno ~~xxxxxxx~~ specifico per accelerare il tempo. La sua forma ricorda il gamma maiuscolo iniziale della parola gorgon. In genere è posto sopra o tra un gruppo di neumi il cui tempo deve essere accelerato. Da notare che il gorgon influisce su tutto il gruppo e non sulla singolo neuma su cui può trovarsi. E' usato già dall'epoca della notazione paleobizantina con il medesimo significato. Il suo uso trovasi accentuato nella notazione cucuzelica.

Argon. Come segno specifico è usato nella notazione cucuzelica. La sua forma è quella di un gamma maiuscolo rivoltato verso sinistra. L'uso suo si trova già nei codici paleobizantini in cui non si incontra una forma caratteristica ma viene segnato con la parola arg(òn), abbreviata. Il suo valore è l'opposto del gorgon. Significa ritardando. Quanto è stato detto ~~xxx~~ circa la posizione del gorgon vale anche per l'argon.

Gli altri segni prettamente cucuzelici basta averli nominati.

Da notare che una modifica del tempo si ha anche con gli altri segni di chironomia in quanto l'espressione di molti di essi segnalata incide anche sul ^{l'andamento del} ritmo. Una ^{con segni} variazione del ritmo può aversi anche quando questo non è proprio determinato, in particolari formole ~~inxx~~ relazione al senso del testo letterario che rivestono

6SE GN_I _DI _CH _IR _ON _OM _IA _

Sono dai manuali di musica bizantina chiamati grandi segni-megala semadia, grandi hypostaseis megalai hypostaseis.

Il loro numero varia da MS. a MS. e da tipo di notazione a tipo di notazione. Lo stesso è da dire circa la loro forma. Nell'epoca in cui trattiamo il loro numero non è grande sia rispetto all'ultimo stadio della notazione paleobizantina che a quella posteriore cucuzelica. Con questo non vuol dire che non esistevano o che sono stati inventati dai Maistores posteriori come da taluno è stato detto. Il loro diminuito uso sta proprio in relazione alla loro ^{funzione} ~~xxxxxx~~ nella notazione paleobizantina e alle innovazioni da questa subite che hanno portato alla notazione bizantina diastematica che rendeva superfluo l'uso di molti segni. Il loro uso diventa più abbondante nella notazione cucuzelica ove si nota la composizione di altri nuovi che hanno allungata la lista. Su i segni cucuzelici diremo qualche cosa in seguito.

Funzione dei segni di chironomia

Si può dire che la funzione dei segni di chironomia sia quella di esprimere una formola, un inciso oppure la modifica di una determinata formola.

Accanto a questa funzione primaria è da porsi l'altra implicita nella formola stessa e perciò nel significato del segno quella di rendere il colorito melodico di espressione che dal capo cantore viene significato dal movimento della mano (- cheironomia = legge della mano -)

I segni esprimenti il tempo, di cui abbiamo trattato sopra sono compresi nelle liste dei segni di chironomia in forza proprio della loro funzione.

Non è da dimenticarsi che oltre alla funzione ritmico dinamica e a quella di esprimere una formola un inciso, i segni di chironomia hanno anche quella ~~che si nota per alcuni~~ di produrre mediante ~~xxx~~ formole e incisi da esse sott'intesi o accompagnate delle modifiche nelle formole in relazione al loro concatenamento secondo lo schema generale della com-posizione delle melodie bizantine.

Le osservazione fin qui fatte hanno particolare valore per la musica bizantina del sec. XIII e XIV, e per quella paleobizantina che direttamente si ri-allaccia a questa. Niente diciamo ^{di particolare} delle altre notazioni paleobizantine che si rinvencono in alcuni manoscritti come la condacaria che passò nel sec. IX in uso tra gli slavi. Anche per questè vale però il criterio generale espresso sopra sulla funzione dei segni di chironomia come indicanti una formola, un inciso melodico ed inducenti, almeno alcuni, nelle formole ~~xxx~~ stesse una variazione ritmico-dinamica. Queste funzioni generali e le particolari ~~xxx~~ restano evidenti nella visione complessiva del canto.

I SEGNI DI CHIRONOMIA NELLA MUSICA CUCUZELICA.

E' stato notato da tutti gli studiosi che la nomenclatura dei segni di chironomia nell'epoca cucuzelica è più complessa in quanto altri nomi, altri segni altre composizioni di segni cominciano ad andare in voga. Circa i grandi segni della notazione cucuzelica bisogna tener presente le seguenti osservazioni che vogliono solo accennare ad alcuni aspetti del problema in quanto uno studio completo e approfondito non è stato fatto ancora da nessuno.

a) Almeno per le formole di genere sticherarico ~~staxxxxix~~ antiche o che sono un risaneggiamento delle antiche, i segni di chironomia in soprannumero che si riscontrano, ~~staxxxxix~~ per la maggior parte non sono altro che segni indicanti formole o incisi ~~staxxxxix~~ prima non determinati da speciali segni, con la conseguenza che il numero maggiore dei segni è almeno per la maggior parte di essi nel genere sticherarico solo apparente.

b) Per il genere di canto melismatico nelle composizioni che riflettono le antiche o che usano formole antiche valgono le osservazioni fatte alla lettera a); per le nuove composizioni, le nuove formole che ~~staxxxxix~~ si trovano introdotte si osserva l'applicazione a queste di particolari segni di chironomia che si trovano ripetute ogni qual volta si ripete la formola. Il criterio perciò informatore su questo punto è simile all'antico.

c) Molti segni di nuovo conio non sono altro che composizioni di duo o più segni antichi.

d) Ripetiamo quanto abbiamo detto prima e cioè che l'uso dei segni di chironomia nell'epoca cucuzelica dà maggior valore alla funzione ritmico-dinamica di essi, determinata o meglio espressa in genere dal nome del segno.