

CAPITOLO I.

I. IL CANTO PRIMITIVO NELLA CHIESA D'ORIENTE. — II. LA MELURGIA NELL'EPOCA PATRISTICA. — III. DEVIAZIONE DELLA MELURGIA SACRA PER OPERA DEGLI ERETICI - SANA REAZIONE.

I

Gli storici dei primi secoli del cristianesimo hanno posto in evidenza le molte analogie esistenti tra la vita religiosa dei primi nuclei cristiani e quella della sinagoga.

« Les premières églises, composées de gens qui sortaient des synagogues, dice il Duchesne, devaient tendre à se modeler sur celles-ci, et les apôtres missionnaires qui avaient vécu plus ou moins longtemps au milieu des communautés chrétiennes de Jérusalem et d'Antioche, portaient avec eux des habitudes, des traditions, déjà précises » (1).

« A la synagogue, comme à l'église, on prie, on lit la Bible, on l'explique; à l'église on n'a de plus que l'Eucharistie et les exercices d'inspiration » (2).

(1) L. DUCHESNE, *Histoire ancienne de l'Église*, Paris 1911, tom. I. p. 51. — LECLERCQ, *Chant des Synagogues* in *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie* t. III, col. 262. — Cfr. J. MEARN, *The canticles of the Christian Church*, Cambridge, 1914.

(2) DUCHESNE, o. c. p. 52. — K. KRUMBACHER, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, Vol. II § 270, p. 512, nella versione greca di G. Sotiriadis. — CHRIST - SCHMID - STÄHLIN, *Geschichte der griechischen Literatur* 6. ed. München 1924, pp. 1116-1118.

2. Jerom. LORENZO TARDO: *L'antica melurgia bizantina*.

Quando S. Paolo, scrivendo ai fedeli suoi discepoli, diceva: *se alcuno tra voi è mesto, preghi; se è allegro, canti*, ψαλλέτω, intendeva proprio il dolce e soave canto del salmo, che si sprigiona dal cuore esultante (1). Il medesimo esortava i fedeli di Efeso: *riempitevi della gioia dello Spirito Santo e cantate salmi e inni e odi spirituali al Signore* (2).

Nel principio era ben naturale che la Chiesa novella, nata a Gerusalemme, continuando a servirsi degli stessi inni della Sinagoga, li cantasse anche con le stesse melodie, che per secoli risuonarono nel Tempio (3).

Ben presto però il verbo fatidico della buona novella oltrepassa gli stretti confini della Giudea.

Antiochia, Efeso, Corinto, Atene, Tessalonica, Colosse rappresentano le tappe, dove, con la predicazione del Vangelo, venivano a costituirsi delle comunità cristiane, con le medesime manifestazioni di culto che in Gerusalemme.

La lingua ellenica, lingua allora la più diffusa nel bacino mediterraneo, fu il tramite, di cui si servì la Provvidenza per la rapida propagazione del Vangelo, e ben presto si sovrappose alla ebraica.

Già da gran tempo la Bibbia era stata tradotta in greco, sotto i primi Tolomei, ed era diffusa nella *diaspora* tra gli ellenisti e gli etnici. Gli esegeti giudei ellenizzanti si prendevano grande cura per divulgarne e commentarne il sublime contenuto teologico, dinanzi al pensiero greco, che allora dom'navava i popoli civili (4).

Ora lo stesso Vangelo e le stesse epistole, dirette alle varie comunità cristiane, sono redatte in greco; anzi, per una maggiore divulgazione evangelica, si sente il bisogno che la biografia di Gesù di S. Matteo, l'unica scritta originariamente in aramaico, venga tradotta nella κοινή γλῶσσα, *lingua comune*.

Ma, se la lingua e la predicazione è greca, il cerimoniale del culto e le varie manifestazioni di esso conservano ancora un largo sfondo giudaico. Man mano però che il Vangelo si va diffondendo tra i gentili fuori della Giudea, il culto prende forme proprie, che in appresso si distingueranno da quelle caratteristiche degli Ebrei.

(1) *Coloss.*, III, 16.

(2) *Efes.*, V, 19.

(3) BOUVY, o. c. p. 1.

(4) P. BATIFFOL. *L'Église naissante et le catholicisme*, Paris, 1922, p. 9.

Così avviene pel canto, che, rappresentando un elemento artistico inerente all'esplicazione del culto, in origine non poteva essere che ebraico. Erano gli stessi salmi, con le stesse melodie, che come sopra si è accennato, si eseguivano nel Tempio per le varie e determinate festività e che si trasportarono nella celebrazione del culto cristiano (1).

Presto però nelle varie comunità elleniche, specie nei fiorenti centri di vita e di cultura greca, come Atene, Corinto, Tessalonica, dove Paolo predicò per due anni, come i fedeli ricevevano in lingua greca il verbo evangelico e in lingua greca facevano la lettura dei profeti e dei salmi, così, per ragioni ovvie, dovettero esprimere gl'inni di ringraziamento eucaristico con forme melodiche greche (2).

Era un passaggio naturale da una forma artistica all'altra, dovuto all'impulso spontaneo di civilizzazione ellenica, che penetrava e trasformava ogni manifestazione di letteratura e di arte. Questa penetrazione era favorita dal cristianesimo stesso, per quel meraviglioso spirito di adattamento, che ha sempre avuto nell'accogliere elementi esterni, assimilarli e nobilitarli (3).

Le varie Chiese dell'Oriente greco, conservando tutte la medesima fede in Cristo, non potevano adoperare melodie, che non fossero greche, dal momento che ogni manifestazione di culto esterno veniva fatta in lingua greca. I vari modi *dori, lidi, frigi, missolidi* cominciarono così a rivestire i salmi e le preci liturgiche col suggestivo loro incanto.

Il sentimento di dolore, l'espansione del giubilo, il senso della speranza del nuovo credente, trovarono nei vari modi o cromatici o enarmonici o diatonici l'espressione più viva e più intensa.

La musica greca, nei primi secoli dopo Gesù Cristo, continuò ad essere la musica universale, come universale era la lingua. Essa dominava a Roma, nell'Asia Minore, nell'Africa. Gli stessi musicisti

(1) CABROL, o. c. p. 17. « La partie principale de l'office divin a toujours été chez les chrétiens, come du reste chez les Juifs, la récitation ou le chant des psaumes ».

(2) A. GASTOUÉ, *Les origines du chant romain*, Paris 1907, p. 42.

(3) C. DEL GRANDE, *Intorno ai papiri musicali scoperti in Egitto*, in *Chronique d'Égypte* p. 454. - H. LECLERCQ, *Chant romain*, in *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, t. III, p. 1, col. 269.

della Siria ne conoscevano l'intima struttura e se ne servirono per lo sviluppo delle forme melurgiche nel canto dei Salmi (1).

È poi naturale pensare che l'uso della lingua greca, ormai penetrata in tutti i centri ellenistici, non poteva essere senza influenza sulle cantilene ebraiche, al testo originale delle quali sostituiva praticamente la sua traduzione. E' certo però che, nelle nuove formole liturgiche nate greche, fu indubbiamente unita una melopea di stile greco (2).

II

Tutti i Padri della Chiesa sono concordi nel dare all'arte melurgica un grande valore pel servizio del culto liturgico. I vescovi avevano una sollecita premura di far coltivare questa nobile arte, onde nutrire ed elevare con essa lo spirito cristiano e rendere più maestose e attraenti le cerimonie religiose. Molti fra essi furono insigni poeti e melodi, e ci hanno tramandato composizioni di grande valore.

E' quindi ovvio che adoperassero ogni mezzo per diffondere i cantici spirituali, sia come manifestazione di culto, sia come mezzo per istruire, sollevare ed educare il popolo.

S. Clemente Alessandrino, nel suo *Pedagogo*, insegna quali sieno le melodie da preferirsi. Bisogna accogliere le armonie modeste e pudiche..., egli dice, e allontanare quelle melodie svenevoli, le quali producono effeminati sentimenti. Le melodie cromatiche sono da lasciarsi alla musica mondana, che eccita le passioni e guasta i costumi (3).

S. Basilio riguardava l'arte melurgica non solo come parte concomitante e decoroso ornamento liturgico, ma anche quale potente ed efficace mezzo divulgativo delle sane dottrine e dei dogmi della Chiesa (4).

(1) *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, t. I, p. II, col. 2287.

(2) A. GASTOUÉ, o. c. p. 43. — JEANNIN et PUYADE, *Octohécos Syrien* in *Oriens Christianus*, 1913 p. 99.

(3) CLEMENTE ALESSANDRINO, *Pedagogo*, l. II, P. Gr. t. VIII, col. 445. Ἀρμονίας παραδεκτέον τὰς σώφρονας· ἀπωτάτω δὲ μάλιστα ἐλαύνοντας τῆς ἐρρωμένης ἡμῶν διανοίας τὰς ὑγρὰς ἔντως ἁρμονίας. αἱ περὶ τὰς καμπὰς τῶν φθόγγων κακοτεχνούσαι εἰς θρόψιν καὶ βωμολοχίαν ἐκδικαίονται..... καταληπτέον οὖν τὰς χρωματικὰς ἁρμονίας ταῖς ἀχρώμοις παροιναῖς καὶ τῇ ἀνθοφορούσῃ καὶ ἑταιρούσῃ μουσικῇ.

(4) S. BASILIO, *Omelia sul 1 salmo*, P. GR. t. XXIX, col. 212. Τὸ τῆς μελωδίας τερπνὸν τοῖς δόγμασιν ἐγκατέμιξεν (ἡ Ἐκκλησία). ἵνα τῷ προσῆναι καὶ λείψ τῆς ἀκοῆς τὸ ἐκ τῶν λόγων ὠφέλιμον ὑποδεχόμεθα.

Infatti diceva: « Le dottrine apprese attraverso la musica vengono maggiormente fissate nell'anima. Una dottrina appresa a forza non può rimanere scolpita nella mente; quella invece che penetra con la dolcezza e la grazia della melodia resta indelebile » (1).

L'armonioso canto dei salmi influisce sui fanciulli e in genere sui giovani; infatti, mentre essi gustano la melodia, contemporaneamente la loro anima viene educata nella verità.

« Difficilmente può uno ricordare i detti dei Profeti o degli Apostoli, non così le frasi dei salmi. Questi vengono cantati e in casa e fuori casa... e se alcuno talvolta è turbato nell'animo, viene mansuefatto dalla dolcezza del canto salmodico. Esso è riposo dalle fatiche, sicuro svago per i bambini, ornamento per i giovani, conforto per i vecchi, decoro per le donne; esso dà splendore alle feste » (2).

S. Giovanni Crisostomo ammira la bontà del Signore, che ha voluto unire ai salmi la dolcezza della melodia, affinché gli uomini, attratti dalla soavità del canto, con maggiore alacrità disimpegnino i doveri del culto divino (3). Secondo lui, dove si eseguono canti spirituali, ivi è presente la grazia dello Spirito S., che santifica e la bocca e l'anima. Il canto melodico dei salmi, produce grande piacere,

(1) Μᾶλλον ἐντυποῦται (διὰ τῆς μουσικῆς) ταῖς ψυχαῖς τὰ διδάγματα.... βίαιον μὲν γὰρ μάθημα οὐ πέφυκε παραμένειν, τὰ δὲ μετὰ τέρψεως καὶ χάριτος εἰσδυόμενα μονιμώτερον ταῖς ψυχαῖς ἐνιζάνει. *Ivi* col. 213.

(2) *Ivi* coll. 212-219. — La discepola di S. Girolamo, S. Paola, a Betlemme, così parla dei salmi: « Qui tutto è semplice e tranquillo, e fuor del *canto dei salmi*, profondo silenzio. Se esci ai campi, senti l'agricoltore, che spingendo l'aratro canta *allitua*, il mietitore che facendo i covoni *canticchia un salmo*, il vignaiuolo che potando le viti ripete anch'egli i davidici canti. Son queste le arie di questo paese, le canzoni amoroze, i ritornelli del contadino e del pastore ». (Epistola Paulae et Eustochii ad Marcellam).

(3) S. G. CRISOSTOMO, P. GR. t. LV. col. 156, ... ἵνα τῷ ῥυθμῷ τοῦ μέλους ψυχγωγούμενοι πάντες, μετὰ πολλῆς τῆς προθυμίας, τοὺς ἱεροὺς ἀναπέμπωσιν αὐτῷ ὕμνους.

Il Santo Dottore non si stanca di raccomandare ai cristiani il canto sacro, che vorrebbe diffuso in tutte le classi dei fedeli. Non v'ha cosa che maggiormente sollevi lo spirito, dice egli, come la melodia. La nostra natura ama il canto e si diletta delle melodie come i bambini si diletano di succhiare le mammelle per poi assopirsi. Cantano i marinai quando remano, cantano le donne al telaio e mentre dipanano le matasse per i loro lavori, cantano le nutrici allorchè tengono fra le braccia i pargoletti... e tutti ne risentono un benefico effetto. *Ivi* col. 156.

dà sollievo e conforto allo spirito e rende morigerato colui che canta ; che se questi è ingolfato nel mal costume, tuttavia, se comprende il salmo, egli assopirà la tirannia del vizio, risolleverà lo spirito e renderà l'anima pura (1).

Il Crisostomo vorrebbe che tutta la esistenza dell'uomo fosse un inno perenne alla Divinità. « Come i Giudei, dice egli, lodavano Dio con tutti gli strumenti musicali e con essi accompagnavano il canto, così noi dobbiamo inneggiare a Dio con tutti i nostri sensi. La lingua inneggia a Dio, quando *canta*, l'orecchio quando non ascolta canti lascivi, nè maldicenze del prossimo... » (2).

Deplora lo stesso Padre i sinistri effetti delle profane canzoni e cerca di allontanarne il popolo. « Guardino bene, egli dice, quanto danno facciano a loro stessi quelli che vanno dietro ai canti satanici : mentre dovrebbero inneggiare al Creatore, s'infangano in quelli demoniaci » (3).

I cantici sacri, che si eseguono nelle adunanze, secondo il pseudo Dionigi Areopagita, sono per i fedeli insegnamento di una vita più virtuosa. Il canto dei salmi poi rappresenta un elemento sostanziale in quasi tutte le funzioni (4).

La musica, dice il discepolo del Crisostomo, S. Isidoro Pelusiota, cura le passioni dell'anima, mansuefa l'ira, solleva il dolore e fa spargere lagrime, massime se accompagnata dagli strumenti davidici : la cetra e il salterio. La virtù della musica è di piegare dolcemente l'animo e di guidare la volontà : θέλειν, cioè θέλοντα ἄγειν. Bisogna perciò cantare con intelligente amore, diceva egli, perchè ne risulti un'attenta preghiera (5).

S. Ilario vuole che il giorno cominci con la preghiera e si chiuda col canto degl'inni. S. Ambrogio non trova mezzo migliore per disto-

(1) S. G. CRISOSTOMO, P. Gr. t. LV. coll. 157-388.

(2) P. Gr. t. LV. col. 497.

(3) P. Gr. t. LV. col. 333. Ἀκούετωσαν οἱ ταῖς σατανικαῖς ᾠδαῖς κατασηπόμενοι οἷαν ὑπομένουσι βλάβην ἐν ταῖς τῶν δαιμόνων ᾠδαῖς ἐγκαλινδοῦμενοι.

(4) S. DIONIGI AREOPAGITA, *Gerarchia Eccles.* P. Gr. t. III. coll. 427-429.

(5) Ἡ μουσική ἡ διὰ κιθάρας καὶ ψαλτηρίου τελουμένη θεραπεύει τὰ πάθη τὰ ψυχικά, ἐξημεροῖ δὲ τὸν θυμὸν, καὶ κουφίζει τὰ πένθη διὰ τῶν θαυμάτων. P. Gr. t. LXXVIII. lett. 457. Con tal mezzo Davide aveva spesso sollevato l'angosciato e tetro spirito di Saul. - Γ. Παπαδόπουλος, Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, Atene, 1890. pp. 136-7.

gliere il popolo dai teatri e dalle canzoni profane, che esercitandolo nel dolce canto dei salmi (1).

S. Agostino ci ha descritto nelle sue *Confessioni* la profonda impressione, che producevano su di lui i sacri canti: « I tuoi cantici e gl'inni tuoi, o mio Dio, e quel canto sì soave della tua Chiesa mi commovevano e mi penetravano, e quelle voci scorrevano attraverso le mie orecchie e infondevano la verità nel mio cuore: si riscaldava il sentimento della devozione e le lagrime scorrevano... e per me erano una delizia » (2).

In principio i testi preferiti erano i salmi. A questi seguirono gli otto cantici dell'antica Legge, tra i quali il famoso inno di Mosè, cantato dalla sorella Maria con un coro di vergini, dopo il passaggio del Mar Rosso. Se ne aggiunsero poscia anche altri, tratti sempre dai libri dell'antico Testamento.

In tutte le Chiese regolarmente costituite o tra i Greci o tra i Siri ed Egizi, era ordinato il canto dei salmi, a cui prendevano parte i fedeli (3).

Le *Costituzioni pseudo-apostoliche* così ci descrivono la forma con cui questi canti venivano eseguiti:

« Sopra un posto elevato l'*Anagnosta* legga la pericope — già stabilita — di Mosè, di Gesù di Navì, dei Giudici, dei Re, dei Paralipomeni e quelli del Ritorno (dalla cattività di Babilonia), oltre a queste, anche quella di Giobbe e di Salomone e dei sedici profeti; al termine di ogni due letture, un altro *Anagnosta* canti gli inni di Davide e il popolo subentri a cantare l'ultima parte dello sticho » (4).

(1) P. L. t. IX. col. 420.

(2) *Confess.* Libr. IX. c. VI.

(3) EUSEBIO DI CESAREA, P. G. t. XXIII. col. 648. Κατὰ πᾶσαν Ἐκκλησίαν τοῦ Θεοῦ τὴν ἐν τοῖς ἔθνεσιν ἰδρυμένην αὐτὰ δὴ ταῦτα (i canti dei salmi) μελωδεῖσθαι καὶ ψάλλεσθαι, οὐχ ἑλλήσι μόνοις ἀλλὰ καὶ βαρβάροις παραδέδοται. S. GIROLAMO aggiunge: Omnes psalmi quotidie in toto anno per ordinem psalli possunt, secundum consuetudinem Ecclesiarum et Monasteriorum (P. L. t. XXX. col. 316).

(4) Μέσος δὲ ὁ ἀναγνώστης ἐφ' ὑψηλοῦ τινοῦ ἐστὼς ἀναγινωσκέτω τὰ Μωσαίως καὶ Ἰησοῦ τοῦ Ναυῆ, τὰ τῶν Κριτῶν καὶ τῶν Βασιλειῶν, τὰ τῶν Παραλειπομένων καὶ τὰ τῆς Ἐπανόδου, πρὸς τούτοις τὰ τοῦ Ἰώβ καὶ τὰ Σολομώντος καὶ τὰ τῶν δέκα ἔξ προφητῶν ἀνὰ δύο δὲ γενομένων ἀναγνώσμάτων, ἕτερός τις τοῦ Δαβὶδ ψαλλέτω ὕμνους καὶ ὁ λαὸς τὰ ἀκροστίχια ὑποψαλλέτω. II. 57. p. 161, Paderbonae, MDCCCV.

3. Jerom. LORENZO TARDO: *L'antica melurgia bizantina.*

Questa forma col tempo diventa generale nelle riunioni ecclesiastiche. S. Atanasio scrive che, mentre sedeva al trono, il suo diacono cantava il salmo 135, a cui il popolo rispondeva ad ogni versetto: *Poichè la sua misericordia vive in eterno* (1).

S. Agostino riferisce simigliante consuetudine: «... Evodio prese il salterio e cominciò a cantare il salmo 100, a cui noi tutti rispondevamo: *A te canterò la misericordia e il giudizio*» (2).

Sicchè la partecipazione attiva del popolo nell'assemblea cominciò col canto della *frase finale* del verso salmodico.

Questa frase consisteva o nell'*Ἀλληλοῦα*, — chiusa finale di tutti i salmi — o in altra simile, a guisa di ritornello, secondo il contenuto dell'inno davidico. Ne riportiamo pochi esempi:

Nel salmo 148, p. e., a ogni versetto si ripeteva: Πᾶσα πνοὴ αἰνεσάτω τὸν Κύριον, *ogni spirito lodi il Signore*.

Nel salmo 135: Ὅτι εἰς τὸν αἰῶνα τὸ ἔλεος αὐτοῦ, *poichè la sua misericordia vive in eterno*.

Nel salmo 118: Σὺς εἶμι ἐγώ, σῶσόν με, *io sono tuo, salvami*.

Nel salmo 100: Ἐλεον καὶ κρῖσιν ἄσομαι σοι, Κύρια, *a te, o Signore, canterò la misericordia e la giustizia*.

Nel salmo 117 il Crisostomo faceva intercalare: Αὕτη ἡ ἡμέρα ἣν ἐποίησεν ὁ Κύριος, ἀγαλλιασώμεθα καὶ εὐφρανθῶμεν ἐν αὐτῇ, *questo è il giorno che ha fatto il Signore, esultiamo e tripudiamo in esso* (3).

Nel cantico dei Tre fanciulli: Ὑμνεῖτε καὶ ὑπερυψοῦτε εἰς πάντας τοὺς αἰῶνας, *lodatelo e sopraesaltatelo per tutti i secoli*.

Nel cantico di Mosè: Ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται, *Egli si è glorificato in modo meraviglioso*.

Questo modo di cantare si chiama « ὑποψάλλειν ο ὑπακούειν » e la frase cantata « ὑπόψαλμα ο ὑπακοή ».

Intanto il sistema melurgico si andava sviluppando e perfezionando.

S. Basilio ordinò nella sua Chiesa che i salmi fossero eseguiti da cantori, καλῶς ἐξηγησμένοι, cioè bene ammaestrati, e secondo la maniera delle *epinicie pindariche*, τῶν πινδαρικῶν ἐπινικίων. Cioè veniva man mano perfezionando nella forma esteriore artistica, ciò che forse si faceva

(1) P. GR. t. XXV. col. 676.

(2) Confess. libr. IV. c. 12.

(3) P. GR. t. LV. col. 328. — ΠΙΤΡΑ, *Juris Eccl. graec. Romae*, 1868, t. II. p. 209.

già dovunque, ma senza quell'impronta di arte fina, che il suo spirito nobilmente esteta credeva bene di dover dare al canto sacro pel decoro dell'arte chiesastica (1).

Altrove l'assemblea non si limitava più al canto del semplice *ὕψαλμα*, ma cantava i salmi anche per esteso.

« Il Vescovo... comincia il canto dei salmi, e a lui tutta la devota assemblea si unisce a cantare la sacra innologia » (2).

Impossessatosi il popolo dei salmi, riusciva facile al capo dell'assemblea dividere le masse popolari in due gruppi: da qui la forma *antifonica* propriamente detta.

S. Basilio, che nella sua eparchia era sempre a capo delle buone iniziative e delle sane innovazioni, dai suoi nemici fu accusato anche per questo, cioè pel *modo*, *τρόπος*, *differente*, con cui faceva eseguire i salmi e i canti (3).

Oltre i salmi, il popolo cantava anche gl'inni, quantunque non sappiamo con precisione quali essi fossero: « I fedeli... *νυκτὸς καὶ ἡμέρας προσμένουσιν ταῖς δεήσεσι ὧν τὸ στόμα οὐ λαλεῖ τὰ ἔργα τῶν ἀνθρώπων, ἀλλὰ ψάλλουσιν ὕμνους τῷ Θεῷ διηυσκῶς* ». « Il popolo poi, aggiunge il Santo, veglia presso di noi nella casa della preghiera... esso è diviso in due sezioni, che cantano alternativamente: *διχῆ διανεμηθέντες ἀντιψάλλουσιν ἀλλήλοις* ». Indi uno solo fa da primo nel canto, e gli altri lo accompagnano sotto voce: « *ἐπιτρέψαντες ἐνὶ κατάρχειν τοῦ μέλους, οἱ λοιποὶ ὑπηχοῦσι*. « Così, conclude il Santo Dottore, nella varietà salmodica si passa la notte... e sul far del giorno tutti con una sola bocca e un sol cuore ofrono al Signore il salmo del ringraziamento » (4).

(1) Questa allusione alle forme del grande Lirico fa supporre che esse fossero ancora vive nelle tradizioni popolari. Cfr. Φόρμιγξ. Atene, 3-4, 1910.

(2) S. DIONIGI AREOPAGITA, P. Gr. t. III. col. 425. Ὁ μὲν ἱεράρχης... ἀπάρχεται τῆς ἱερᾶς τῶν ψαλμῶν μελωδίας, συναδούσης αὐτῷ τὴν ψαλμικὴν ἱερολογίαν ἀπάσης τῆς ἐκκλησιαστικῆς διακοσμῆσεως.

(3) P. Gr. t. XXXII. col. 764, Epist. 207. Il perfezionamento nell'educazione delle masse popolari per il canto dei salmi e degl'inni a coro, da Teodoreto viene attribuito al Crisostomo. P. G. t. XXXIV. col. 52. Il medesimo Crisostomo così ci descrive il popolo che, raccolto in Chiesa, canta le divine lodi: *γυναῖκες καὶ ἄνδρες, καὶ πρεσβύτεοι καὶ νέοι διήρηνται μὲν κατὰ τὴν ἡλικίαν, οὐ διήρηνται δὲ κατὰ τὸν τῆς ὕμνῳδίας λόγον, τὴν γὰρ ἐκάστου φωνὴν τὸ Πνεῦμα κεράσαν, μίαν ἐν ἅπασιν ἐργάζεται τὴν μελωδίαν*. P. Gr. t. LV. col. 521.

(4) S. BASILIO, Epist. 207.

Contro i suoi detrattori, egli afferma che il suo sistema è ormai accettato universalmente nelle Chiese di Dio: « Τὰ νῦν κενκρατημένα ἔθνη πάσαις ταῖς τοῦ Θεοῦ Ἐκκλησίαις συνφθὰ ἐστὶν καὶ σύμφωνα ». Onde giustamente conclude: se alcuno vorrà criticarmi questo sistema, costui critichi i fedeli dell' Egitto, della Tebaide, della Palestina, dell' Arabia, della Fenicia e della Siria, dove è in onore questa forma di canto *salmodico* (1).

Infatti da vario tempo la forma *antifonale* aveva fatto la sua comparsa nelle assemblee dell' Oriente.

Nella Siria, dove più da vicino si ricordavano le forme tradizionali giudaiche della Sinagoga, pare che essa fosse stata introdotta da Ignazio, vescovo di Antiochia (2).

Secondo Filone, invece, la forma del canto antifonico fu istituita in Egitto dalla setta religiosa dei Therapeuti; dice infatti a questo proposito: ... si formano in principio due cori, uno di uomini, l'altro di donne; cantano poscia in onore della Divinità inni a vario metro e melodia, ora fondendosi in una sola voce, ora dividendosi nella forma antifonica (3). Teodoreto vorrebbe attribuire a S. Flaviano e a Diodoro di Antiochia, nella metà del s. IV, l'origine e la diffusione delle forme antifoniche: questi furono i primi a dividere i cantori in due cori e insegnarono a cantare in forma alternata la melodia davidica (4).

Teodoro di Mopsuestia invece riferisce che questa specie di salmo-

(1) S. BASILIO, ivi: ἐπὶ τούτοις λοιπὸν εἰ ἡμᾶς ἀποφεύγετε, φεύξεσθε μὲν Αἰγυπτίους, φεύξεσθε δὲ καὶ Λίβυας ἀμφοτέρους, Θηβαίους, Παλαιστίνους, Ἀραβας, Φοίνικας, Σύρους, καὶ τοὺς πρὸς τῇ Εὐφράτῃ κατοικισμένους.

(2) SOCRATE, *Stor. Eccl.* P. Gr. t. LXVII. c. 689... ὄπτασίαν εἶδεν ἀγγέλων, διὰ τῶν ἀντιφώνων ὕμνων τὴν ἁγίαν Τριάδα ὑμνοῦντων, καὶ τὸν τρόπον τοῦ δράματος τῆ ἐν τῇ Ἀντιοχείᾳ Ἐκκλησίᾳ παρέδωκεν. Ὅθεν καὶ ἐν πάσαις ταῖς Ἐκκλησίαις αὐτῆ ἢ παράδοσις διεδόθη. Cfr. anche DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE ET DE LITURGIE t. I. p. 2282.

(3) EUSEBIO, *St. Eccl.* P. Gr. t. XX. coll. 180-184. - Benchè la setta dei Therapeuti non sia esistita che nella fantasia dello scrittore, pure la sua asserzione storicamente sta a dimostrare l'esistenza del canto antifonico in quel dato periodo.

(4) Οὗτοι πρῶτοι διχῆ διελόντες τοὺς τῶν ψαλλόντων χοροὺς ἐκ παραδοχῆς ἄδειν τὴν δαυιδικὴν ἐδίδαξαν μελωδίαν καὶ τοῦτο ἐν Ἀντιοχείᾳ πρῶτον ἀρξάμενον παντόσε διέδραμε καὶ κατέλαβε τῆς οἰκουμένης τέρματα. TEODORETO, *Stor. Eccl.* II, 24. P. Gr. t. XXX. c. 106.

dia, divisa a cori e chiamata antifonica, era stata presa dai suddetti Flaviano e Diodoro dai Siri e trasportata nella lingua greca (1).

Se si riflette però che il canto alternato, diviso a cori, era elemento anche del *dramma* greco, non occorre più cercare un determinato autore per le forme antifonali, sapendo bene quanta influenza abbiano esercitato le manifestazioni di arte greca, compreso il *dramma*, nella vita e nelle manifestazioni omogenee del periodo cristiano.

Il *Simposio delle dieci Vergini*, Συμπόσιον τῶν δέκα παρθένων, del Vescovo Metodio (†310-312) ci rappresenta un dramma sacro; è il più antico a noi pervenuto.

Ecco come ci descrive praticamente il canto antifonale eseguito dalle Vergini:

Tecla sta in mezzo, circondata dalle altre compagne e canta l'ὕπακοή, cioè, la frase tematica dominante:

Ἄγνεύω σοι, καὶ λαμπάδας	A Te io mi serbo casta
φασφόρους κρατοῦσα,	e incontro, o Sposo, me ne vengo
Νυμφίς, ὑπαντάνω σοι.	con la lampada splendente.

Il coro delle Vergini ripete questa medesima strofa.

Tecla riprende a sua volta il canto e svolge il gentile tema con un inno alfabetico di 24 strofe.

Il coro, al termine di ciascuna di esse, ripete la frase tematica dominante: Ἄγνεύω σοι... (2).

III

La musica greca s'era ormai diffusa dovunque pel servizio della Chiesa.

Gli effetti della civiltà ellenica perduravano nella Grecia e fuori, dove la lingua greca rappresentava il veicolo naturale per il culto delle arti belle, che non tutti peraltro seppero mantenere all'altezza della vera dignità.

Nella manifestazione dell'arte melurgica sacra si deplorarono ben presto delle esagerazioni e degli abusi, specie per opera degli eretici.

(1) P. GR. t. CXXXIX. c. 1390: Illam psalmodiae speciem, quas antiphonas dicimus, illi (cioè Flaviano e Diodoro) ex Syrorum lingua in Graecam transtulerunt.

(2) P. GR. t. XVIII. col. 208. - PITRA, *Hymnographie de l'Église grecque*, pp. 39-45.

Accortisi questi della potente efficacia del canto sull'animo del popolo, approfittarono della simpatia e della forza seducente della musica per insinuarsi negli animi inesperti, con inni e con poesie rivestite di belle melodie, ma che nascondevano il veleno dell'eresia in qualche frase o ambigua o poco ortodossa, che l'incauto fedele non sempre poteva arrivare a conoscere e comprendere.

Lo gnostico Bardesane e suo figlio Armonio scrissero inni facili ad apprendersi per il testo e la melodia, ed ebbero largo successo non solo tra i seguaci di quell'eresia, ma oltre la loro cerchia, essendo stati i loro inni ben presto tradotti dal siriano in greco dai molti loro discepoli e ammiratori (1).

L'eresiarca di Alessandria, conscio di questa potenza divulgatrice delle Muse, per diffondere maggiormente i suoi errori, prese a scrivere molti canti popolari per i viandanti, i marinai, i mugnai e simile gente, onde trarre insensibilmente gli uomini ignoranti alle sue empie dottrine (2).

Lo stesso fece Paolo di Samosata, ed anche, con maggiore studio di arte, il giovane Apollinare, sicchè i suoi scritti erano letti con avidità e gl'inni erano cantati in luogo degli antichi inni della Chiesa (3).

Quest'inni non ortodossi, eseguiti incautamente nel Tempio di Dio, provocarono una forte reazione, poichè intervenne l'autorità per ovviare ad un inconveniente così grave e prendere severe misure su un punto di capitale importanza, tanto più che divenivano causa di frequenti risse, e queste non si arrestavano dinanzi alle porte degli edifici pubblici o della stessa Chiesa (4).

Il Concilio di Laodicea emanò disposizioni riguardanti sia i testi melurgici autorizzati (5), sia gli stessi cantori, i quali dovevano appar-

(1) C. DEL GRANDE. Intorno ai papiri musicali scoperti in Egitto, p. 454, in *Cronique d'Égypte*. 1931. — G. LA PIANA. Le Rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina, Grottaferrata, 1912, p. 45.

(2) Ἄρειον... ἤσµατὰ τε ναυτικὰ καὶ ἐπιµύλια καὶ ὁδοιπορικὰ γράψαι, καὶ τοιαῦθ' ἕτερα συντηθέντα εἰς µελωδίας ἐντείναι, ἕς ἐκάστοις ἁρµόζειν διὰ τῆς ἐν ταῖς µελωδίας ἡδονῆς ἐκκλέπτων πρὸς τὴν οἰκείαν ἀσέβειαν τοῦ ἀµαθεστέρου τῶν ἀνθρώπων. PHILOST., II. C. II. P. Gr. t. LXV, col. 465.

(3) V. *Il Modernismo letterario*, in CIVILTÀ CATTOLICA, ottobre 1930, p. 130. — E. BOUVY, o. c. p. 44. — HEFELE-LECLERQ, *Histoire des Conciles*, tom. I. p. 1025. — L. DUCHESNE, *Histoire ancienne de l'Église*, t. II. p. 137.

(4) EUSEBIO. *Vita Const.* II. 61. P. GR. XX. col. 1036. — Cfr. PITRA, o. c. p. 26.

(5) Can. LIX. Ὅτι οὐ δεῖ ἰδιωτικὸς ψαλµὸς λέγεσθαι ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ, οὐδὲ ἀκάνονιστα βιβλία, ἀλλὰ µόνα τὰ κανονικὰ τῆς παλαιᾶς καὶ καινῆς διαθήκης. HEFELE o. c. p. 1025.

tenere al *Choròs*, che oggi chiamiamo *Schola Cantorum*. A questi solamente era lecito salire l'Ambone per cantarvi gl'inni (1). I vescovi obbligarono quindi il popolo a non cantare *ex se* direttamente inni appresi fuori della Chiesa, ma soltanto a rispondere ai salmi e alle finali degl'inni, che dovevano intonare i ψάλται a ciò incaricati.

Frattanto però un altro elemento venne a favorire l'azione deleteria degli eretici: la passione per gli spettacoli, dovunque radicata nel popolo. Il teatro costituiva uno dei più graditi divertimenti della plebe e del ceto elevato (2).

Gli eretici, approfittando di queste tendenze popolari e di queste attrattive, cambiarono le chiese in teatri con esibirvi rappresentazioni sacre, v' introdussero anche orchestre (3) rumorose per accompagnare inodie sacre loro proprie. Così gl'incauti fedeli assorbivano il veleno insieme al diletto della musica e alle belle movenze delle sacre danze.

In Egitto i seguaci di Ario nelle loro adunanze cantavano gl'inni accompagnati dal ritmo dei battimani, da una certa orchestra singolare e al suono di vari tintinnabuli (4).

A questi inconvenienti causati dagli eretici si aggiunse il mal vezzo di non pochi, che continuavano a cantare inni sacri sopra motivi antichi di origine pagana.

Dei Georgiani si sa, secondo le testimonianze di Rufino, Teodoro, Socrate e Sozomeno, che quegli stessi inni, che cantavano in onore dei loro idoli, dopo la conversione al cristianesimo, continuarono a cantarli in Chiesa, con la sola sostituzione delle parole (5).

(1) Can. LV. Περὶ τοῦ μὴ δεῖν, πλὴν τῶν κανονικῶν ψαλτῶν, τῶν ἐπὶ τὸν ἄμβωνα ἀναβαινόντων καὶ ἀπὸ διφθέρας ψαλλόντων, ἑτέρους τινὰς ψάλλειν ἐν ἐκκλησίᾳ. HEFELE, - o. c. p. 1007. I ψάλται, sin dal principio della Chiesa, erano tenuti in grande considerazione, siccome elementi necessari pel decoroso svolgersi delle sacre Sinassi. S. Ignazio, nell'epistola agli Antiocheni, manda loro un saluto speciale: ἀσπάζομαι ὑποδιακόνους, ἀναγνώστας, ψάλτας... PATRES APOSTOLICI, V. II Tubingae, MDCCCCXIII. p. 222. — Hefele, o. c. can. XXIII, XXIV p. 1012.

(2) G. LA PIANA, o. c. p. 42.

(3) K. N. Σάθα, Κρητικὸν θέατρον ἢ συλλογὴ ἀνεκδότων καὶ ἀγνώστων δραμάτων. Venezia, 1878. p. ρκῆ.

(4) P. GR. t. LXXXIII. col. 425. Μετὰ κρότου χειρῶν καὶ τινος ὀρχήσεως τὰς ὕμνων ποιεῖσθαι, καὶ κώδονας πολλοὺς κάλου τινὲς ἐξηρητιμένους κινεῖν.

(5) A. PALMIERI, in *Rassegna Gregoriana*, Marzo-Aprile 1905.

Se ciò in origine fu una necessità, fu anche uno stato precario di cose, non solo per i Georgiani, ma per le popolazioni in genere, che passavano al cristianesimo.

Se veniva perciò tollerato nei primi tempi, non lo era più nel periodo dei zelanti pastori, che vedevano in questo miscuglio di sacro e di profano una fonte di gravi inconvenienti.

Dapprima nelle chiese ortodosse si reagì, intensificando la cura del canto, specie dei salmi davidici (1), ma poi poco alla volta si cominciò a rallentare di zelo. Si assecondava così il gusto del popolo, per farlo accorrere numeroso nei templi.

Non più le masse popolari spinte da una fede viva, esplodevano in acclamazioni a Cristo Re, o univano la loro voce a quella del celebrante; ma la Chiesa diventava quasi un ritrovo, un luogo dove si potesse sentire della bella musica, che piacesse agli orecchi, senza che penetrasse i cuori per commuoverli.

Era perciò quasi naturale che si udissero arie pagane e che reminiscenze di melodie profane fossero innestate alle poesie, composte per essere cantate in Chiesa (2).

La profanazione dell'arte sacra era patente.

Ecco perciò levarsi la voce dei Padri, per frenare nel tempio gli abusi, riportando la divina arte delle Muse alla purezza delle fonti.

E' una vera e propria campagna, per espellere dal tempio la melurgia impregnata di paganesimo e riformare l'arte sacra, perchè serva quale pudica ancella all'altare di Dio, e sia mezzo efficace per cantare le sue lodi, raccogliere e commuovere i cuori, penetrando col dolce fascino del suo potere insinuativo sino alle profonde fibre del cuore.

I Vescovi spesso, specie nel Sinodo di Calcedonia, insistono per la epurazione della musica sacra da ogni movimento e da ogni ricordo pagano; si proibisce di forzare troppo la voce, di gridare, di eseguire musica leggera e canti sdolcinati, che sono sconvenienti alla casa di Dio e si addicono piuttosto alle *scene*, che alla Chiesa (3).

(1) TERTULLIANO, de Spectaculis, Migne P. L. t. XXIX. col. 735. Si scenicae doctrinae delectant, satis nobis litterarum est, satis versuum est, satis etiam canticorum, satis vocum; nec fabulae, sed veritates; nec strophae, sed simplicitates.

(2) KRUMBACHER o. c. t. II. § 270 p. 513.

(3) MATTEO BLASTARI P. Gr. t. CXLIV. col. 1332: Τοὺς ψάλλοντας ἐν ἐκκλησίᾳ μὴ ἀτάκτους προῖσθαι καὶ ἐπιτεταμένους ἐπισκήπτειν φωνάς, ἀλλὰ ἐν συντετριμ-

Certo la vittoria non si poteva ottenere in breve tempo.

I canti popolari greci, τὰ δημώδη ᾠσματα, erano reliquie di antiche melodie classiche, dei tragici e di altri poeti, che maggiormente si resero celebri con i loro cori. Penetrati questi nel patrimonio popolare, era difficile o per lo meno si richiedeva lungo lavoro per sradicarli e sostituirvi altri canti, altre poesie di genere puramente sacro.

Clemente Alessandrino, nel suo *Pedagogo*, raccomanda ai cristiani di tenersi lontani da ogni spettacolo o suono libero e da tutto ciò che produce un'impressione disordinata; di guardarsi dai piaceri che titillano ed effeminano la vista e l'udito, corrompono i costumi con smodate e sdolcinate armonie e trascinano al male con gli svariati artifici dei rotti suoni e delle patetiche melodie della musica di Caria (1).

Egli insiste inoltre: bisogna scegliere melodie semplici, tenendo lungi quelle troppo effeminate, che coll'artificio dei gorgheggi ci conducono alle bassezze. Occorre dunque lasciare le armonie cromatiche alle spudorate gozzoviglie (2).

Il Crisostomo col suo linguaggio, che non conosce ambiguità o mezzi termini, ordina di far tacere le voci incomposte e i movimenti disordinati delle mani, le quali invece si devono sollevare a Dio supplichevoli e congiunte in atto di preghiera (3). Pastore vigilante, non lascia occasione per mostrare il suo zelo per la restaurazione della musica sacra, che deve piegarsi alle esigenze della religione. Invece contro quei maestrucoli, che compongono senza ispirazione, infarcendo le loro musiche con reminiscenze profane e lasciano il cuore arido e freddo.

« Si trovano qui alcuni, dice il santo Dottore, i quali, con disprezzo di Dio, ritengono le parole dello Spirito Santo (cioè i salmi) come

μένη καρδία καὶ ἦθει κατεσταλμένῳ καὶ νοῦ προσοχῇ τὰς εὐχὰς ποιῆσθαι καὶ ψαλμωδίας... μηδὲ τοῖς κεκλασμένοις καὶ ἀσέμνοις μέλεσι χρῆσθαι... ἂ θυμελικοῖς οὐχ ἤκιστα καὶ τοῖς ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἢ ἐκκλησίᾳ προσῆκε. Il Sinodo di Cartagine avvertiva: Vide ut quod ore cantes, corde credas, et quod corde credis, operibus comprobes.

(1) CLEMENTE ALESSANDRINO, P. Gr. t. VIII. col. 441.

(2) CLEMENTE ALESSANDRINO, o. c. col. 445. « καταληπτέον οὖν τὰς χρωματικὰς ἀρμονίας ταῖς ἀχρῶμοις παροιναῖς καὶ τῇ ἀνθοφορούσῃ καὶ ἑταιρούσῃ μουσικῇ ».

(3) S. GIOV. CRISOSTOMO, P. Gr. t. LVI. col. 106 « τὰς ἀτάκτους κατασιγήσωμεν φωνὰς, καὶ τὰ τῶν χειρῶν καταστείλωμεν ἦθη, δεδεμένας ταύτας παριστάνοντες τῷ Θεῷ καὶ μὴ τοῖς ἀκόσμοις ἐπαιρομένας νεύμασι ».

una cosa qualunque; li accompagnano con voci scomposte e in nulla si differenziano (nella esecuzione) dagli energumeni: si agitano, si esaltano in guisa da mostrare modi affatto indegni delle sacre adunanze... Tu, ripieno di ciò che vedi e ascolti nei teatri, (nei quali allora prevaleva il mimo e il pantomimo) ne trasporti le forme in chiesa, e perciò con voci inarticolate manifesti il disordine dell'anima tua » (1).

I lamenti dei SS. Dottori erano logici; non solo i ritmi, ma anche i canti, come si è visto, erano modellati sulle forme e sui tipi pagani.

La musica sacra dietro le direttive dei Concili e dei Padri si andò spogliando delle forme profane, rivestendo uno stile, un'arte nuova, un tipo speciale più grave, più nobile, più elevato, quale appunto si conviene alla casa di Dio.

S. Atanasio nella lettera a Marcellino insegna sapientemente con quale spirito bisogna cantare gl'inni e i salmi, affinché questi siano accettati a Dio, di giovamento allo spirito e di edificazione ai fedeli che ascoltano (2).

Certo l'effetto, prodotto dal popolo, che con voce commossa innalzava a Dio il grido del Κύρις ἐλέησον o dell'Inno Trisàgio, doveva essere imponente.

E' storica l'impressione profonda, che produsse la massa popolare inneggiante al Signore, sui satelliti di Ario, accorsi in Chiesa per arrestare Atanasio. Allorchè questi entrarono nel Tempio, si cantava il salmo 117, al quale tutto il popolo rispondeva ad ogni versetto: "Ὅτι εἰς τὸν αἰῶνα τὸ ἔλεος αὐτοῦ: *poichè la sua misericordia dura in eterno.*

La euritmia del canto, la viva passione e il profondo sentimento con cui i fedeli accompagnavano il salmo, colpirono talmente i soldati, che questi ne restarono commossi e non ebbero ardire di mettere le mani sul Vescovo, che in tal modo fu salvo dai suoi nemici (3).

(1) «καταφρονούντες τοῦ Θεοῦ, τὰ δὲ τοῦ Πνεύματος λόγια ὡς κοινὰ ἡγούμενοι, φωνὰς ἀτάκτους ἀφιᾶσι καὶ τῶν μαινομένων, οὐδὲν ἄμεινον διάκεινται... ὑπὸ τῶν ἐν τοῖς θεάτροις ἀκουσμάτων τε καὶ θεαμάτων τὸν νοῦν συνεσκοτίσθη καὶ διὰ τοῦτο τὰ ἐκεῖσε πραττόμενα τοῖς τῆς Ἐκκλησίας ἀναφέρεις τύποις· διὰ τοῦτο ταῖς ἀσήμοις κραυγαῖς τὸ τῆς ψυχῆς ἀτακτον δημοσιεύεις». Ivi, col. 99. — S. GIROLAMO: P. L. t. XXVI. col. 1330. « bene psallit qui cantat in corde, qui cantat Christo in conscientia... qui bonam vocem habent, et quoniam peccatores sunt, male psallunt ».

(2) P. Gr. t. XXVII coll. 40-41.

(3) SOZOMENO, P. Gr. t. LXVII. col. 1048. « ... τῆς νυκτὸς ἐπιλαβούσης ἐκκλησίαζεν· ἤδη τε τῶν στρατιωτῶν καταλαβόντων τὴν Ἐκκλησίαν, εὐχὴν ἀποτελέσας,

S. Gregorio Nazianzeno descrive la medesima suggestiva impressione, che ebbe Valente, allorchè entrò in Chiesa, dove pontificava S. Basilio (1).

Simili scene di profonda commozione si susseguivano con maggiore frequenza nella Santa Città, dove l'accorrere dei pellegrini dalle diverse parti della cristianità rendeva le celebrazioni liturgiche vie più suggestive per la grande varietà dei cori: *tot pene psallentium chori, quot gentium diversitates* (2).

Nelle stazioni delle varie Chiese dove si rammemoravano i grandi Misteri della Redenzione, le ufficiature erano intrecciate di preghiere litaniche, di salmi, di inni e di canti propri della festività.

Nella sua *peregrinatio* Eteria ci descrive lo slancio e il sentimento di fede, che si sprigionava dal popolo nelle diverse celebrazioni, tanto più efficaci in quanto eravi sempre presente l'interprete, che spiegava ai pellegrini l'alto significato della *commemoratio* (3).

πρότερον ψαλμὸν ῥηθῆναι παρεκελεύσατο. Συμφώνου δὲ τῆς ψαλμωδίας γενομένης, οἱ στρατιῶται τέως ἠσύχαζον, ὡς οὐκ εὐκαιρὸν ἦν ἐπιθέσθαι τότε. Ἐν τούτῳ δὲ διαδύς ὑπὸ τοῦς ψάλλοντας ἔλαθεν ἐξελθὼν ».

(1) S. GREGORIO NAZIANZENO, P. Gr. t. XXXVI. col. 561. « Ἐπειδὴ ἔνδον ἐγένετο, καὶ τὴν ἀκοὴν προσβαλοῦσα τῇ ψαλμῳδίᾳ κατεβροντήθη, τοῦ τε λαοῦ τὸ πέλαγος εἶδε, καὶ πᾶσαν τὴν εὐκοσμίαν ἀγγελικὴν μᾶλλον ἢ ἀνθρωπίνην... σκότου καὶ δίνης πληροῦται τὴν ὄψιν καὶ τὴν ψυχὴν ἐκ τοῦ θάμβους ».

(2) Epist. Paulae ad Marcellam.

(3) DUCHESNE, *Origines du culte chrétien*, Paris, IV^e éd. 1908. *Peregrinatio Etheriae* p. 528. « Pars populi et grece et siriste novit; pars etiam alia per se grece, aliqua etiam pars tantum siriste. Itaque quoniam episcopus, licet siriste noverit, tamen semper grece loquitur et nunquam siriste, itaque ergo stat semper presbyter qui, episcopo grece dicente, siriste interpretatur;... hic latini, qui nec siriste nec grece noverunt, ne contristentur... quia sunt alii fratres et sorores grecolatini, qui latina exponunt eis ».

CAPITOLO II.

I. LA NUOVA METRICA BIZANTINA E I GRANDI INNOGRAFI. — II. TESTI DI MELURGIA BIZANTINA NEI CODICI. — III. I VARI TIPI DI COMPOSIZIONI MELURGICHE.

I

La poesia cristiana dei primi secoli seguì spesso a modellarsi sui metri classici dell' antichità.

S. Metodio, S. Gregorio Nazianzeno, Sinesio, S. Sofronio ne sono i più noti rappresentanti fra i cattolici (1). Essi seppero maestrevolmente piegare la lingua a trattare con sapiente eleganza i nuovi misteri. La loro poesia ha dei grandi pregi: è nobile, elevata, piena di fantasia, è scritta in lingua letteraria e in belle forme metriche, gradite alla schiera dei dotti, ma disgraziatamente non più accessibili alle masse (2). Queste erano prive dell'adeguata coltura per comprendere il bello e gustare l'armonia dei versi.

In realtà il popolo non avvertiva più nella poesia la quantità sillabica; troppo differente era la classica e fine coltura ellenica di una volta da quella del III e del IV sec. dell'era volgare. Le opere letterarie formarono sempre, è vero, il godimento intellettuale dei colti, ma non erano più il pascolo attraente del popolo. Esso si era venuto formando una poesia propria, dove alla *quantità sillabica*, che più non sen-

(1) E. BOUVY, o. c. p. 56 e segg. Sulla poesia cristiana antica cfr. CHRIST-SCHMID-STAEHLIN, *Geschichte der griechischen Litteratur*, 6. ed. München, 1924, p. 1116-1118.

(2) E. BOUVY, o. c. pag. 59.

tiva, aveva sostituito l'*accento tonico* (1), e all'antico forbito linguaggio aveva sostituito una lingua più piana: evoluzione naturale del tempo.

Queste le ragioni per cui le poesie del Nazianzeno, di Sinesio, di S. Sofronio, e di altri (2), ispirate al classicismo, non ebbero nè grande seguito, nè grande fortuna; rimasero un lodevole tentativo, senza un reale successo pratico. Infatti non entrarono nell'uso comune della Chiesa (3), nè figurano tuttora nel patrimonio vivente dell'innografia melurgica ecclesiastica. Le poesie invece dei posteriori innografi erano comprese dal popolo e ammirate.

Quale entusiasmo p. e. non infondeva nelle turbe dei fedeli e infonde tuttora l'inno Ἡ Παρθένος σήμερον di S. Romano, scritto in lingua e in forme metriche accessibili a tutti (4)?

Assistiamo quindi al sorgere di un nuovo tipo di metrica, una nuova scuola, un nuovo orientamento nella melurgia.

Dopo la lunga e tenace lotta sostenuta universalmente dai Padri contro le eccessive intromissioni delle arti poetico-musicali in chiesa, profananti il culto e distraenti le anime dei fedeli, dopo il pericolo permanente degli eretici, che si servivano e dell'una e dell'altra arte per ingannare i fedeli e seminare la zizzania e l'errore nel popolo delle città e delle campagne, s'imponeva da sè trovare una via d'uscita, una riforma radicale (5).

(1) K. KRUMBACHER, o. c. t. II, § 269 p. 500. - S. G. MERCATI, *Osservazioni sul testo e sulla metrica di alcuni papiri cristiani* in *Chronique d'Égypte*. - Gennaio 1932, p. 200.

(2) Oltre le celebri poesie di sapore classico del Nazianzeno e di Sinesio, si hanno anche *anacreontiche* di S. Sofronio e di altri poeti, come del diacono Ignazio, di Leone il Sapiente ecc. *MAI, Spicilegium*, t. IV p. 54 - P. GR. t. LXXXVII coll. 3734-3838. - KRUMBACHER o. c. p. 499.

(3) K. KRUMBACHER, o. c. t. II § 268 p. 497. Formano una eccezione i *Cànoni* di S. Giovanni Damasceno sul Natale, sull'Epifania del Signore, e sulla Pentecoste, in versi giambi e che sono tuttora nell'uso vivente; eccetto questi *Cànoni*, e qualche altro inedito, nel patrimonio ufficiale dell'Innografia sacra bizantina non ci sono composizioni poetico-musicali, che richiamino le forme e i metri dell'epoca pagana.

(4) BOUVY, o. c. p. 69. - KRUMBACHER, o. c. ivi.

(5) Ario scrisse una specie di dramma o meglio di melodramma sacro, sempre nell'intento di diffondere le sue false dottrine: la *Θάλεια*, opera perduta, e di cui ci restano solo frammenti tramandatici da S. Atanasio. P. GR. t. XXVI, col. 20-29.

Stante le risorse intellettuali del popolo orientale, non fu difficile trovare una felice soluzione. Ecco pertanto sorgere i Melòdi e imporsi con poesie di genere nuovo e con forme melurgiche, che non avevano più alcuna reminiscenza di ciò che si chiamava *etnico o pagano*.

Su questo nuovo orientamento artistico letterario sono fondate tutte le composizioni poetiche melurgiche delle chiese greche d' Oriente, e vanno sotto il nome di *metrica bizantina*, basata sul numero delle sillabe e sugli accenti, anzichè sulle *brevi* e sulle *lunghe*, secondo le forme antiche (1).

La trasformazione della poesia dalla *metrica quantitativa* in *accentuativa* riconosce le sue prime origini nel popolo. Gli elementi letterari furono tratti prima dai libri dell' Antico Testamento, come si è accennato, e poi anche dal Nuovo. Si hanno qui delle frasi *liriche* a forma di *stichi* (2), che servirono come fonti di ispirazione.

Ecco qualche esempio :

I. TIM., III, 16.

ὅς ἐφανερώθη ἐν σαρκί
ἐδικαιώθη ἐν πνεύματι,
ὡφθη Ἀγγέλοις,

ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΑΡΙΟΝ. ROMA. 1883, p. 326.

ἐτέχθη ὡς αὐτὸς ἠθέλησας·
ἐφάνης ὡς αὐτὸς ἠβουλήθη·
ἐπαθες σαρκί,

Egli deplora che l'eresiarca in questo lavoro non abbia imitato alcuno dei savi poeti, ma il volgare egiziano Sotade. La melodia è detta: μέλος θηλυκόν, *canto effeminato*, tanto più dannoso per il popolo, in quanto ricopriva facezie esecrande ed empie: σκώματα φευκτὰ καὶ μετὰ θυσεβείας. P. Gr. t. XXVI. col. 20.

Atanasio indignato esclamava: Τίς τοίνυν τῶν τοιούτων καὶ τοῦ μέλους τῆς Θαλείας ἀκούσας οὐ μισήσειεν ἐν δίκῃ παίζοντα τὸν Ἄρειον ὡς ἐπὶ σκηνῆς περὶ τοιούτων; *Chi mai, ascoltando cose siffatte e simili canti della Talia, non odierrebbe giustamente Ario, che scherza, come se fosse in scena, intorno a questi soggetti (sacri) ?* (Ivi, col. 24). A cotesta forma di dramma fu opposta dagli ortodossi l' Ἀντιθάλεια pur essa perduta. - G. LA PIANA, *Le Rappresentazioni sacre nella letteratura Bizantina*, pp. 25-27. - Sulla metrica della *Thaleia* v. P. Maas, *Byzant. Zeitschrift* 18, 1909, pp. 511-515.

(1) Il *dattilo* p. e. — ∪ veniva rappresentato con la parola proparossitona come τράπεζα; il *trocheo* — ∪ con una parola parossitona come λίμνη; e così di seguito.

(2) F. CABROL, in *Dictionnaire d' Archéologie* ecc. t. II, col. 1976.

ἐκηρύχθη ἐν ἔθνεσιν,
ἐπιστεύθη ἐν κόσμῳ,
ἀναλήφθη ἐν δόξῃ (1).

ὁ Θεὸς ἡμῶν
ἀναλήφθη ἐν δόξῃ,
ὁ τὰ σύμπαντα πληρῶν.

Nell' Apocalisse di S. Giovanni scegliamo poche frasi, alle quali sembra facciamo riscontro alcune delle così dette *ecfōnisi* della liturgia bizantina, tuttora in uso.

C. V, 13.

LITURGIA

τῷ καθήμενῳ ἐπὶ τῷ θρόνῳ
καὶ τῷ ἀρνίῳ
ἡ εὐλογία καὶ ἡ τιμὴ
καὶ ἡ δόξα καὶ τὸ κράτος
εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.

Ὅτι σὸν τὸ κράτος
καὶ σοῦ ἐστὶν ἡ βασιλεία
καὶ ἡ δύναμις καὶ ἡ δόξα
.
εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.

Il primo verso poi ci richiama anche il ben noto *irmo del cànone* :
Τῷ ὁδηγήσαντι...

Ὁ καθήμενος ἐν δόξῃ
ἐπὶ θρόνου Θεότητος... (2)

Frequentissime sono poi le imitazioni sulle odi bibliche, come si vedrà più sotto. Talvolta l'innografo trasporta frasi intere con la semplice variazione dei soggetti o dei casi (3).

(1) Nel capo VI, v. 15-16 si legge anche :

ὁ μακάριος καὶ μόνος δυνάστης	φῶς οὐκ ἔστιν ἀπρόσιτον
ὁ βασιλεὺς τῶν βασιλευόντων	ὃν εἶδεν οὐδεὶς ἀνθρώπων
καὶ Κύριος τῶν κυριευόντων	οὐδὲ εἶδειν δύναται
ὁ μόνος ἔχων ἀθανασίαν	ἢ τιμὴ καὶ κράτος αἰώνιον. Ἀμήν.

Nei canti *irmologici* si nota un largo uso di queste frasi innestate nei *tropari*.

(2) Nell' Apocalisse si hanno anche altri stichi lirici come questi :

Ἅγιος Ἅγιος Ἅγιος	αἰνεῖτε τῷ Θεῷ ἡμῶν
Κύριος ὁ Θεὸς	πάντες οἱ δοῦλοι αὐτοῦ
Ὁ παντοκράτωρ	οἱ φοβούμενοι αὐτὸν
ὁ ἦν ὁ ὢν καὶ ὁ ἐρχόμενος. c. IV, 8.	οἱ μικροὶ καὶ οἱ μεγάλοι. c. XIX, 5.

(3) Vedasi p. e. l'ode IX del *cànone* Τῷ ὁδηγήσαντι, che è costituito dai versetti 49-50 del Cap. I del Vangelo di S. Luca ; il *cànone* dell' Assunta e il *cànone* di S. Andrea di Creta (Τριψίδιον, Roma, 1879, p. 582), ove gl' *irmi* portano visibili le tracce della ispirazione e della imitazione della relativa ode biblica.

Un altro esempio si ha nel papiro Ossirinchiario N. 1786, che contiene un inno alla Santa Trinità con semiografia melurgica alfabetica del sec. III - IV. (1).

Oltre la imitazione delle frasi bibliche, vi si nota quasi un movimento iniziale di questo periodo di trasformazione e di passaggio tra la poesia classica basata sulla *quantità sillabica*, e la nuova basata sull'*accento tonico*.

Questo inno dimostra che, tra la metà e la fine del III secolo, nell'ambiente greco già era cominciato quel processo evolutivo. Non è improbabile che l'inizio debba ricercarsi nell'Egitto e nell'Oriente in genere, prima che nella Grecia vera e propria, poi che in quei luoghi non potevano avere influenza gli strati linguistici popolari degli antichi idiomi camitici o semitici, i quali per il sistema diverso della loro metrica, non potevano essere di natura fermamente quantitativa.

Altro centro importante pare abbia influito allo sviluppo di questa nuova metrica: la Siria.

S. Efrem, dal punto di vista innografico e musicale, si può chiamare l'erede diretto della setta gnostica di Edessa, di cui utilizzò metrica e melodia (2). Per combattere l'influenza degli eretici e popolarizzare le sue composizioni, egli istituì due cori di Vergini. Tutti i giorni esse si radunavano nella Chiesa, nei giorni delle feste del Signore, nelle domeniche e nelle feste dei martiri, ed egli le dirigeva nei vari canti e loro insegnava le variazioni dei toni (3).

Ma un influsso anche più diretto esercitò il medesimo mediante l'omiletica. E' ormai noto che fra la predica e la poesia liturgica intercedettero fin dai tempi primitivi rapporti assai intimi (4). La pre-

(1) GRENFELL and HUNT 1921, vol. XV, p. 21.

(2) J. JEANNIN et PUYADE, *Octoëchos Syrien* in *Oriens Christianus*, 1913. P. 95.

(3) P. G. t. CXLV. NICEFORO CALLISTO SANTOPULOS: *Storia Eccl.* I. IX. C. XVI. col. 284.

(4) E. NORDEN, *Die antike Kunstprosa* II, Leipzig 1909, p. 841-869; capit. *Predigt und Hymnus*. Vedi un bel saggio in *Biblica*, vol. I, c. 920 p. 75-90, dove S. G. MERCATI ricostruisce nei versi originali un'antica Omelia metrica *Εἰς τὴν Χριστοῦ γένναν*.

dica, nella letteratura siriana, si trova spesso accoppiata col metro nei così detti *memrè*. Nella bocca di Efrem fluiscono spesso insieme il sermone e l'inno; lo slancio entusiastico del pensiero si unisce colla cadenza metrica delle sillabe (1). Il Mercati osserva che per l'alta considerazione in cui furono tenute le sue traduzioni dal siriano in greco, stante la loro grande diffusione, dovettero esercitare una notevole influenza sull'omiletica e sulla poesia liturgica greca della seconda metà del sec. IV. Molte di esse infatti sono composte in versi eptasillabi e tetrasillabi; da qui una dipendenza dell'innografia greca dalla poesia siriana dei *memrè*, *madràse* e *sogite*, ammessa dai dotti (2).

Non si deve però dimenticare, aggiunge il medesimo, l'influenza, che la letteratura greca esercitò sulla siriana. Dati i continui scambi tra le popolazioni aramaiche e greche o grecizzate siro-palestinesi, è da credersi che ci sia stato un vero flusso e riflusso anche nel campo intellettuale (3).

Nè si deve tralasciare di notare che in questa innovazione metrica, gl'innografi trovarono indubbiamente come fonte di ispirazione anche la vasta e ricca letteratura ellenica, dove formole metriche di tipo svariatissimo sono depositate nei loro grandi poeti, specialmente tragici, lo studio dei quali formò sempre la base della coltura degli spiriti eletti.

Riportiamo da E. Adaiewsky alcuni esempi tolti da Euripide (4).

(1) SCHIAN M., *Geschichte der Christl. Predigt*, in *Realenzyklop. für prot. Theol.* 15, 1904, p. 635.

(2) S. G. MERCATI, *Antica Omelia metrica*, l. c. p. 76. — KRUMBACHER, *Die Griechische Litteratur des Mittelalters*, Leipzig 1912, pp. 345-370.

(3) S. G. MERCATI, *ivi*.

(4) ELLA ADAIEWSKY, *Les chants de l'église grecque orientale* in *Rivista musicale italiana*, 1901, v. VIII, p. 58-59. « Ce genre de poésie a ses attaches dans la poésie de l'antiquité, et c'est dans les vers même de Sofocle, d'Aeschyle et d'Aristophane qu'il faut chercher les modèles qui ont servi de norme aux mélodes byzantins pour la composition des *tropaires*, des *Kontakia* etc ». — E. BOUVY o. c. p. 86 e segg. — HENRY STEVENSON, *L'hymnographie de l'Église grecque*, in *Revue des questions historiques*, Aprile 1876, p. 518. — Il WEIL, *Sept tragédies d'Euripide* 1868 p. XLIII, aveva già osservato nelle *Coevole* che la strofa e l'antistrofa si corrispondono sillaba per sillaba.

5. Jerom. LORENZO TARDO: *L'antica meturgia bizantina*.

Inno Ἀκάθιστος :

Ἄγγελος πρωτοστάτης
οὐρανόθεν ἐπέμφθη
εἰπεῖν τῇ Θεοτόκῃ τὸ χαῖρε·
καὶ σὺν τῇ ἀσωμάτῳ φωνῇ
σωματούμενόν σε θεωρῶν, Κύριε,
ἐξίστατο καὶ ἴστατο
κραυγάζων πρὸς αὐτὴν τοιαῦτα·
χαῖρε δι' ἧς ἡ χαρὰ ἐκλάμψει,
χαῖρε τοῦ περόντος Ἀδάμ ἢ ἀνάκλησις.

Οἶκος τοῦ Εὐφραθᾶ
ἢ πόλις ἢ ἀγία
τῶν προφητῶν ἢ θόξα,
εὐτρέπισον τὸν οἶκον
ἐν ᾧ τὸ Θεῖον τίκτεται (1).

Euripide :

Πέμπετε τῶν δ' ἀπ' οἴκων (2).
Ἦ πνοιαῖσι ζεφύρου,
θῶας ἀκάτους ἐπ' οἶδμα λίμνας (3).
θεῦρο καλεῖν νόμον εἰς χορὸν
ἀσπίσι καὶ λόγχαις Ἀχαιῶν, ἀνακτας·
Ἑλλάδος ἐνναέτησιν
ἀλίου προσέβαλεν ἄρμα.
Ἄγετ' ὦ Σπάρτας ἐνοπλοὶ κοῦροι·
Παντοίοις κεφαλὴν ἀνθέμοις ἐρέπτομαι.

Ἄσιδον ἐν βυθμοῖς
τὸν πεῦκα ἐν οὐρεῖα
ξεστὸν λόχον Ἀργείων.
καὶ Δαρδανίας ἄταν·
ἀρθείην δ' ἐπὶ πόντιον (4).

Questa ispirazione sopra i grandi classici ha prodotto anche il sistema dei così detti *versi politici*, provenienti dalla fusione dei vari metri p. e. dal *giambo* e dal *trocaico tetrametro*.

La differenza dei *versi politici* dalle strofe ordinarie sta in questo: i *versi politici* sviluppano un pensiero ad ogni stico, si susseguono costantemente conservando, salvo eccezioni, il medesimo numero di sillabe con accenti determinati: le strofe invece ammettono nello svolgimento del periodo cambiamento di metro, quindi sono spesso a forma di polimetro. I *versi politici* possono essere formati di endecasillabi, dodecasillabi ecc... Oggi è il *giambo decapentesillabo* che si considera come il caratteristico *verso politico*.

Riportiamo un esempio dal papiro Londin. 1029, del sec. VI-VII contenente una preghiera di diciotto endecasillabi ossitoni, e che è in uso anche oggi nella recita della compieta :

(1) Strofa del Natale, a tipo di *prosomio*; metro assai comune nelle festività.

(2) Versi nei cori di varie sue tragedie.

(3) *Ecuba*.

(4) Nelle *Troiane*.

Ἡ ἀσώματος φύσις τῶν Χερουβίμ
ἀσιγήτοις σε ὕμνοις δοξολογᾷ ecc... (1).

Il distacco della poesia cristiana dell' Oriente dalle forme tradizionali classiche, ormai universali anche nello stesso Lazio, indusse non pochi a credere che la Chiesa orientale non avesse composizioni poetiche, o meglio che la così detta innografia bizantina non si riducesse in fine che a un bel *linguaggio prosastico*, elevato bensì e con forme ed espressioni liriche, ma senza essere giammai innografia vera e propria con ritmi e con caratteristiche metriche a sè (2).

Certo non è facile a prima vista distinguere e riconoscere il metro e il ritmo, specie per chi non è versato nella letteratura bizantina e non conosce a fondo il ricco e vasto patrimonio innografico.

La musica però è la vera guida per distinguere un metro dall' altro e i vari ritmi fra di loro: ritmi che si rendono a meraviglia ben manifesti dalle stesse forme semiografiche della melurgia.

Nell' Oriente greco rimase universalmente tradizionale l' uso costante di concepire la poesia e la musica come produzioni gemelle dello stesso individuo. Questi naturalmente doveva essere poeta e musicista.

Si sa che nel periodo classico i grandi poeti, come Pindaro, Sofocle, Eschilo, Euripide ecc... componevano i versi e li musicavano essi stessi. Era unica creazione di getto del loro genio: *poesia e melodia*, cioè *poesia melodica*. Essi poi personalmente istruivano e dirigevano i cori.

(1) KRUMBACHER, o. c. § 267, p. 490. Sul verso politico vedasi A. Heisemberg, *Dialekte und Umgangssprache im Neugriechischen*. Festrede der K. Akademie der Wissenschaften, München 1918 pp. 44-55. - P. MAAS - S. MERCATI - S. GASSISI, *Gleichzeitige Hymnen in der Byz. Liturgie*, in *Byzantinischen Zeitschrift*, XVIII, 1909. - S. G. MERCATI, l. c. p. 183.

(2) I. B. PITRA, *Hymnographie de l'église grecque*. Roma 1867, p. 10 e segg. — KRUMBACHER, o. c. Vol. II. § 282 - Egli deplora giustamente che, non ostante il bel lavoro del Pitra sull' Innografia bizantina, P. Gagarin affermasse che *versi* di simil genere, quali sono quelli degl' innografi, si possono trovare anche nelle pagine del *Moniteur*, sostenendo, che gl' innografi greci abbiano scritto in prosa. - HENRY STEVENSON, *L' hymnographie de l' Église grecque*, l. c. p. 489. - V. Κωνσταντίνος Οἰκονόμος· περὶ τῆς γνησίας προφορᾶς τῆς ἐλληνικῆς γλώσσης· ἐν Πετροπόλει 1830. E prima di loro anche il Vitali aveva notato la presenza di una vera ritmica. S. GASSISI, *Innografi italo-greci*, Grotteferrata; fasc. I. p. 14.

A questo criterio classico, che è anche logico, si attenero costantemente i grandi innografi della Chiesa orientale.

E, cosa veramente singolare che non si nota affatto nello sviluppo dell'innografia sacra dell'Occidente, osserviamo che la poesia in unione alla melurgia è stata coltivata, e con grande entusiasmo, da uomini illustri per santità, dottrina e posizione sociale, dei quali abbiamo tuttora le composizioni ritmiche, letterarie e melurgiche.

Ne sono prova S. Romano di Emesa in Siria, S. Sofronio patriarca di Gerusalemme, S. Cirillo patriarca di Alessandria, S. Tarasio, S. Germano e S. Elia patriarchi di Costantinopoli, S. Teofane vescovo di Nicea, S. Andrea vescovo di Creta, Metrofane e Teodoro di Smirne, S. Giovanni Damasceno, S. Cosma vescovo di Majuma, S. Teodoro Egumeno di Studio, S. Giuseppe arcivescovo di Tessalonica e moltissimi altri, di cui si potrebbe formare un vero catalogo: tutti realmente famosi per lo splendore letterario, per il gusto musicale e per la santità della vita.

Non vanno tralasciati in questa gloriosa schiera gli Imperatori Teofilo, Leone, soprannominato il Sapiente, (1) Costantino Porfirogenito, Giorgio grande Logotheta, Anastasio il Questore, le composizioni melurgiche dei quali sono tuttora nel patrimonio vivente, ai quali suole farsi precedere per tempo e per lo splendore della corte, Giustiniano col suo inno alla Divina Sapienza: 'Ο Μονογενής Υἱός και Λόγος... (2). In questa gloriosa schiera vanno ricordati gl'innografi della Magna Grecia, della Sicilia specialmente e della Calabria: Marco vescovo di Otranto, Teodoro e Metodio, entrambi di Siracusa, Giuseppe parimenti di Sicilia, soprannominato l'*Innografo*: e Giorgio, di cui il Pitra dice « egli è un melòde di cui l'eleganza merita una particolare attenzione (3) ».

(1) Dal Pitra (*Analecta sacra*, p. XXIV) viene enumerato tra gl'Innografi anche Δείων ὁ Δεσπότης; ma questi è il medesimo che Δείων ὁ σοφός. Nei mss. melurgici viene nominato or con l'uno or con l'altro epiteto.

(2) A Giustiniano viene comunemente attribuito il meraviglioso inno 'Ο Μονογενής Υἱός και Λόγος τοῦ Θεοῦ..., inno alla Divina *Sofia*, cioè al Verbo incarnato per gli uomini; in CEDRENO, P. G. t. CXXI c. 709. THEOPH. P. GR. CVIII col. 477, an. 528. - KRUMBACHER. o. c. § 272, p. 517. - V. GRUMEL, *L'auteur et la date de composition du tropaire 'Ο Μονογενής* in *Échos d'Orient*, a. 1923 pp. 398 e segg.

(3) PITRA, o. c. p. 54. Di S. Nilo, fondatore della Badia di Grottaferrata, come innografo, e della sua scuola si parlerà diffusamente al Cap. VI.

Ed è pur bello vedere tra questi illustri letterati anche una gentile figura di donna, la colta monaca Cassia (1).

Ma a un certo punto però, periodo di decadenza, notiamo due generi di compositori: l'innografo melòde, il quale crea poesia metrica e musica; e il semplice innografo, che compone la poesia sopra un *tipo* preesistente già noto, e canta anche secondo la melodia di questo stesso *tipo*.

Da qui una generale divisione nell'innografia bizantina, cioè in: canti *idiòmeli*, vale a dire poesia con metro, ritmo e melodia *propria individuale*; e canti prosómii, cioè poesia con metro, ritmo e melodia eguale a un *tipo prefisso*.

Ci mancano documenti sicuri per determinare con precisione quando e quali sieno le poesie sorte con questa nuova metrica. Nel periodo della lotta tra l'ortodossia e l'arianesimo si son avute perdite non indifferenti di manoscritti in ambo le parti. E deploriamo ancora, e maggiormente, la perdita di manoscritti di vera ortodossia e di gran merito

(1) Essa è nota anche col nome Ἰκασία ἡ Κασσιανή. La vita di questa celebre e singolare poetessa è avvolta da una profumata atmosfera quasi leggendaria.

Prima che essa si ritirasse dalle vanità del mondo, frequentava la corte, dove era ammirata per le sue straordinarie doti; l'Imperatrice Eufrosina l'accorse insieme con le altre più belle giovani, perchè il figlio Teofilo, potesse scegliere la sua futura sposa.

Egli, avuto dalla madre un pomo di oro, doveva consegnarlo alla giovane, che maggiormente avesse attirato la sua attenzione: segno della preferenza regale. La fortunata fu Cassia, dinanzi la quale fermatosi il giovine Imperatore, disse in tono lepido: « ὡς ἄρα διὰ γυναικὸς ἐρρήη τὰ φαύλα! » *dalla donna adunque ebbe origine il male!*; ma essa, senza punto smarrirsi, rispose: *ma anche dalla donna provengono le cose migliori* « ἀλλὰ καὶ διὰ γυναικὸς πηγάζει τὰ κρείττονα ».

Il giovine Teofilo fu punto nella sua ambizione di essere stato quasi superato nella facezia da una donna; il pomo di oro fu da lui dato non a Cassia, ma a Teodora di Paflagonia.

Delusa e amareggiata, Cassia conobbe l'incostanza e la fallace caducità dei beni della terra, volse altrove le sue aspirazioni e pianse l'inutilità della sua vita passata. Fondò un Monastero, dove consacrò al Signore il resto della sua vita e le nobili doti della sua intelligenza. È rimasto celebre il suo *idiómelo* « Κύριε ἢ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις... » In questo paragona se stessa alla Maddalena, rievoca dinanzi al Redentore le vanità, gli errori e le tenebre di chi vive lontano da Lui, Sole di giustizia. Mentr'ella era intenta a comporre questo *idiómelo*, l'Imperatore Teofilo, che passava in quei pressi, o per riparare a un torto e far omaggio alla virtù, o

letterario, bruciati per reazione e allora e poi, a più riprese nelle violente lotte religiose.

Date queste lacune, per avere un'idea esatta dell'innografia sacra bizantina, bisogna arrivare alla fine del sec. V con S. Romano il Melòde, che ad un tratto ci si presenta gigante con i suoi meravigliosi *Kontakia*. Prima di lui indubbiamente vi furono dei piccoli tentativi, consistenti in semplici τροπάρια = strofe in onore dei santi o a ricordo delle festività correnti o in devote imnodie per coltivare la pietà e la fede nel popolo (1).

Plinio (Epist. X, 96) asserisce, che i cristiani si riunivano a cantare un inno a Cristo: *ante lucem convenire carmenque Christo dicere*.

Eusebio riferisce, senza però nulla determinare, che vi furono φαλμοὶ καὶ ᾠδαὶ ἀδελφῶν ἀπ' ἀρχῆς ὑπὸ πιστῶν γραφεῖσαι, con cui i fedeli τὸν Λόγον τοῦ Θεοῦ τὸν Χριστὸν ὕμνοῦσι θεολογοῦντες (2).

Di Paolo di Samosata è noto che soppresse dei salmi, che si cantavano in onore di Gesù Cristo, col pretesto che essi erano, al contrario dei Salmi davidici, composizioni nuove di novelli autori (3).

Antimo e Timocle, vissuti al principio del V sec., vengono riportati dallo storico Cedreno, ὡς ποιηταὶ τῶν τροπαρίων, compositori di *tropari*, e con loro anche Marciano, Giovanni monaco e Setas (4).

per altro volle visitare Cassia, la quale al *rumore dei passi dell'Imperatore si nascose*, lasciando sul tavolo la pergamena e la penna d'oca. L'Imperatore lesse ammirato la bellissima poesia e la commovente musica, che s'interrompeva alla frase: *... bacerò, o Signore, i tuoi piedi immacolati, e li prosciugherò con le trecce dei miei capelli*.

L'Imperatore, che era valente poeta e musicista, prese la penna e seguì sulla stessa tonalità: *ed Eva, avendo inteso, nell'ora vespertina, il rumore dei suoi passi, per timore si nascose!*

Ritornata la sera, Cassia lesse e... le venne spontaneo chiudere la magnifica composizione con un epifonema: « *Chi potrà, o Signore, scandagliare gli abissi dei tuoi giudizi?* ». KRUMBACHER t. II, p. 632. Sull'aneddoto si veggia J. PSICHARIS, *Cassia et le pomme d'or, Annuaire de l'École des Hautes Études, 1910-1911, Parigi 1910*.

Il ms. Ambrosiano greco di melurgia bizantina N. 44 mette l'inciso dell'Imperatore tra due crocette rosse; al margine segna i nomi degli autori.

(1) V. F. HANSEN in *Philologus* 44, 1885, p. 228-235. — N. BORGIA, *Frammenti Eucaristici antichissimi, saggio di poesia sacra popolare bizantina*, Grottaferrata 1932.

(2) EUSEBIO, *St. Eccl.* P. GR. t. XX col. 512. — BATIFFOL, o. c. p. 109.

(3) EUSEBIO, o. c. col. 713.

(4) P. GR. t. CXXI col. 665. — PITRA, *Analecta Sacra*, I, pp. XXI-XXII. — KRUMBACHER t. II, p. 516.

Si sa di S. Aussenzio, anch'egli del principio del sec. V, che realmente diede un lodevole contributo all'innografia e alla melurgia sacra, mediante la sua opera attiva. ... Ἐν ταῖς ὑμνωδαῖς διὰ χορῶν ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν, τὰς αὐτὰς παννυχίδας, αἷς προέδρευεν ὁ μακάριος Ἀδξέντιος (1); cioè egli stesso, il beato Aussenzio, era intento nelle sacre adunanze a presiedere e a dirigere le sacre innodie, use ad effettuarsi nelle lunghe *agripniè*, cioè *vigilie*, passate in chiesa. Compose strofe o tropari con spunti salmodici, alcune delle quali si ammirano tutt'oggi (2).

Il cod. Alessandrino del sec. IV riporta quattro dei più antichi inni adespoti, che si conoscono e che vivono tuttora nell'uso delle Chiese greche d'Oriente:

L'inno del mattino: Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ, καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη... (3).

L'inno vespertino: Αἰνεῖτε, παῖδες, κύριον· αἰνεῖτε τὸ ὄνομα αὐτοῦ...

L'inno lucernare: Φῶς ἱλαρὸν ἀγίας δόξης ἀθανάτου Πατρός...

L'inno di ringraziamento per la mensa, ancora in uso in vari Monasteri: Ἐὐλογητὸς εἶ, Κύριε, ὁ τρέφων με ἐκ νεότητός μου... (4).

Il tipo classico però del nuovo genere letterario della metrica bizantina si ha in S. Romano, che fiorì tra il V-VI secolo (5).

(1) PITRA. *Analecta sacra*, I, p. XXI.

(2) P. G. t. CXIV col. 1412; il Pitra (o. c. p. XXIII) riporta le composizioni analizzate nei vari stichi. Sulla collezione dei troparii di S. Aussenzio inseriti nella vita del Santo v. S. PÉTRIDÈS, *Byzant. Zeitschrift* 13 (1904) pp. 421-423.

Il SAIDAK (*De Gregorio Nazianseno poetarum christianorum fonte*, Cracoviae 1917, 16) dice: « saeculo IV ex. et V cantabantur in nonnullis monasteriis et ecclesiis carmina, quae κανόνες, τροπάρια, ἕσματα appellabantur, qui mos precedente tempore latius et latius patebat ». Da notare a questo riguardo che i termini κανὼν e τροπάρια ricorrono anche nel racconto dell'episodio dell'Abate Pambo col suo discepolo, che di ritorno da Alessandria così parlava al suo Abate: Ἀββᾶ, ἐν ἀμελείᾳ δαπανῶμεν τὰς ἡμέρας ἡμῶν ἐν τῇ ἐρήμῳ ταύτῃ, καὶ οὔτε κανόνας οὔτε τροπάρια ψάλλομεν ἀπελθόντος γάρ μου ἐν Ἀλεξανδρείᾳ εἶδον τὰ τάγματα τῆς Ἐκκλησίας, πῶς ψάλλουσι, καὶ ἐν λύπῃ γέγονα πολλῇ, διατὶ καὶ ἡμεῖς οὐ ψάλλομεν κανόνας καὶ τροπάρια. Il CHRIST (*Anthologia graeca* p. XXXV) giustamente osserva: « nomen κανόνος alia significatione usurpatum est ».

(3) Questo inno veniva cantato in greco anche nelle Chiese d'Occidente. Il ms. Regin. lat. 215 dell'anno 887 della Bibl. Vaticana, ha questo inno redatto in greco, ma con le lettere latine e con i neumi gregoriani.

(4) CHRIST-PARANIKAS, o. c. pp. 38-40. - S. Basilio dice che l'inno Φῶς ἱλαρὸν era in uso ai suoi tempi e si riteneva come antico.

(5) PITRA. o. c. p. XXVII. - KRUMBACHER. o. c. § 272, p. 517.

Il Krumbacher dice, che la storia futura della letteratura probabilmente inneggerà a Romano come al *più grande* poeta ecclesiastico, quantunque le recenti indagini, ad esempio, sui rapporti con Basilio di Seleucia sembrino sminuirne l'originalità (1).

Certo, come nello sfondo dell'antica letteratura greca ci compare ad un tratto Omero con la sua vasta e profonda orma di genio; come nello sfondo della letteratura italiana ci compare Dante nella pienezza e nello splendore abbagliante della sua poesia, che lascia quasi nell'ombra tutti i futuri, così Romano, nel sorgere dell'innografia bizantina, ci comparisce ad un tratto sommo, tanto che per lui questa nuova manifestazione delle muse toccò l'apice dello splendore.

Il *Κοντάκιον* apparve un genere nuovo di composizione e perfetto nelle linee generali, in cui è concepito come lavoro d'arte poetico-musicale, sopra i più svariati soggetti d'indole sacra.

Da qui il numero copioso di *kontakia* modellati sopra il tipo stupendo, rimasto ideale, dell'Ἡ Παρθένος σήμερον..., che desta anche oggi un fremito di gioia, allorchè si ode cantare nella notte del Natale, qualunque sia la melodia che riveste (2).

Il *Κοντάκιον* era composto di una strofa d'introduzione, dove si enunciava il tema, e di una serie di altre strofe dette *ὄλοι*, cioè *stanze*, per solito in numero di 24, (3) che rappresentavano lo svolgimento generale del tema, con una strofa finale *invocatoria* (4).

Altro *Κοντάκιον*, rimasto celebre nella storia dell'innografia e della melurgia bizantina, è quello noto sotto il nome di *Inno Akàthistos* alla

(1) KRUMBACHER, op. c. p. 531. — ÉMERAU, *Hymnographi graeci* in *Échos d'Orient*, 1925, pp. 196-172. Per la dipendenza di S. Romano da Basilio di Seleucia v. P. MAAS, *Das Kontakion, Byzant. Zeitschrift* 19 (1910) pp. 298-306.

(2) Vuole la tradizione che Romano abbia avuto dalla Vergine il dono della poesia e del canto. Nella notte del Natale la Vergine presenta a Romano in sogno un *Kontakion* dicendo: prendi e mangia. Destatosi Romano, si sente animato da una forza misteriosa e da un estro irresistibile, per cui, salito all'ambone, improvvisa il famoso: Ἡ Παρθένος σήμερον. Παπαδόπουλος, o. c. p. 140. — KRUMBACHER, o. c. p. 526. *Κοντάκιον* prese il nome dal *κόντος*, l'*asticiuola* intorno alla quale si avvolgeva il rotolo. — I. B. PITRA, o. c. p. X.

(3) La *canzone* Petrarchesca è formata di strofe dette *stanze*, traduzione letterale della parola *ὄλος*, che fa parte del *κοντάκιον* bizantino.

(4) Questo capolavoro della poesia e della melurgia ebbe tanta diffusione e nello stesso tempo riscosse tanta aristocratica simpatia, che veniva cantato alla mensa

Madre di Dio. Per le circostanze in cui fu scritto e per un soffio di alata lirica, che tutto lo investe, divenne, si può dire, popolare a tal segno, che oggi stesso è il più frequentemente cantato in tutto l'Oriente greco, ed è usato anche come devozione privata (1). Ufficialmente si canta in preparazione alla festa dell'Annunziazione.

* * *

Nello sviluppo della sacra ufficiatura intrecciata di salmi e di preghiere, il *Κοντάκιον* aveva quasi il posto centrale, il punto che destava maggiore attenzione, la parte variabile della giornata.

Era l'inno di circostanza o meglio della festività, che si celebrava; divenne perciò ben presto il campo letterario, in cui poeti e musicisti davano prova delle loro abilità intellettuali.

Gl'innografi hanno fatto a gara per cantare in versi, secondo il sistema della nuova metrica, ormai penetrato nel dominio pubblico, i misteri della fede, le glorie e i trionfi dei Martiri e della Chiesa: temi fecondi di estro poetico e melurgico, e che realmente hanno sempre suscitato il più grande entusiasmo lirico nell'animo dei poeti cristiani. In tutte le ufficiature giornaliere, nel canto del mattutino, penetrò il *Κοντάκιον* con i vari *οἴκοι*.

dell'Imperatore e ciò il 24 Dicembre sino al sec. XII. E' interessante il cerimoniale: si presentavano alla Maestà Imperiale i vari ambasciatori per fare gli auguri, tra i quali: i Genovesi, i Pisani, gli Anconitani ecc... con la frase « εἰς πολλὰ ἔτη! », *ad multos annos!* Venivano quindi i cantori, i quali prima eseguivano il *πολυχρόνιον*, *augurio*, indi il *Κοντάκιον* « Ἡ Παρθένος σήμερον... » e di bel nuovo il *Πολυχρόνιον*.

Nel giorno 25 Dicembre, dopo la solenne Liturgia, quando già l'Imperatore era seduto a mensa, a un dato segno, entrava di bel nuovo il coro dei cantori ed eseguiva l'*ἰδιόμελον* della festività « Μάγοι Περσῶν βασιλεῖς... ». L'Imperatore sospendeva di mangiare sino al termine del canto.

Il maggiordomo allora chiamava per nome il *Protopsáltis*, il *Domèsticos*, il *Lampadarios* e il *Maèstor* o Maestro di Cappella, ai quali naturalmente venivano corrisposte le buone feste. CODINO CUROPAL. περὶ τῶν ὀφικίων. P. GR. t. CLVII col. 76-77.

(1) Anche quest' *Inno Akàthistos* ebbe l'onore di essere cantato nel Palazzo dell'Imperatore. — CODINO CUROP. P. GR. t. CLVII col. 88. In questi trattamenti musicali dati nella Corte Imperiale comparisce l'uso dell'*organo*, che accompagna il canto ed eseguisce intermezzi. Ivi, col. 72.

6. Jerom. LORENZO TARDO: *L'antica melurgia bizantina.*

Ma i poeti melurgici posteriori non si contentarono di essere semplici pedissequi del tipo lasciato da Romano.

Ben presto nel glorioso cammino dell'innografia e della melurgia sacra nelle varie parti dell'Oriente, si ebbe, per opera di S. Andrea, Vescovo di Creta, una nuova manifestazione di arte, quasi un'ardita innovazione: il *Cànone*.

Come si è già notato, oltre i salmi davidici, erano entrati subito a far parte, nelle preghiere pubbliche della chiesa, le otto odi dell'Antico Testamento (1); a queste fu aggiunta l'ode della Vergine: il Μεγαλύνει, cioè il *Magnificat*.

S. Andrea (660-740) ispirandosi su queste nove odi, credè un nuovo tipo di inno, il quale, perchè legato nella forma da varie regole, viene chiamato *Cànone*. Esso è quindi, secondo il modello da lui tramandoci, l'inno per eccellenza dalle forme ampie e svariatissime.

E' diviso in *nove odi*: ogni *ode* ha 3, 4 o più strofe o *tropari*.

Queste *nove odi* sono differenti l'una dall'altra per la metrica, pel ritmo e per la melodia. A ciascuna di esse precede una *strofa tipo*, detta *irmo* (εἰρμός), a cui sono legate le relative strofe, le quali perciò sono eguali nel numero delle sillabe, negli accenti ritmici e nella melodia.

(1) La I è l'ode di Mosè, dopo il passaggio del Mar Rosso. Esodo cap. XV.
« Ἄσωμεν τῷ Κυρίῳ, ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται... »

La II è l'ode di Mosè nel Deuteronomio, cap. XXXII.

« Πρόσεχε οὐρανὸν καὶ λαλήσω... » (viene cantata solo nella grande quaresima).

La III è l'inno invocatorio di Anna, Madre del Profeta Samuele. I dei Re c. II.

« Ἐστρεώθη ἡ καρδία μου ἐν Κυρίῳ... »

La IV è l'inno del profeta Abacum, cap. III.

« Κύριε εἰσακήκοα τὴν ἀκοήν σου καὶ ἐφοβήθην... »

La V è l'inno del Profeta Isaia, cap. XXVI. 9.

« Ἐκ νυκτὸς ὀρθρίζει τὸ πνεῦμά μου πρὸς σὲ ὁ Θεός... »

La VI è la preghiera angosciata del profeta Giona, cap. II. 2.

« Ἐβόησα ἐν θλίψει μου... »

La VII è l'inno dei tre fanciulli in Babilonia. Dan. cap. III.

« Ἐλόγητος εἰ Κύριε ὁ Θεὸς τῶν πατέρων ἡμῶν... »

La VIII è l'inno dei tre fanciulli nella fornace. ivi.

« Ἐλόγητε πάντα τὰ ἔργα Κυρίου τὸν Κύριον... »

La IX è l'Inno della Vergine Theótocos. S. Luca cap. I. 46.

« Μεγαλύνει ἡ ψυχὴ μου τὸν Κύριον... »

Ordinariamente la prima frase dei *nove irmi* prende le mosse dalla *corrispondente ode biblica* (1).

Questa forma innografica ebbe dovunque un'eco favorevole e incontrò l'universale simpatia. Ebbe innumerevoli imitatori, forse anche per la ragione, che le odi scritturali rappresentavano, e lo sono realmente, una freschissima fonte di perenne ispirazione pel poeta e pel musicista. Da allora il *cànone* soppiantò definitivamente il *Kontàkion*, come elemento innografico principale nella costituzione dell'ufficiatura delle varie festività.

Il *Kontàkion* come elemento innografico, restò da allora in poi come parte secondaria, con due strofe. La prima strofa, conservò il nome *Κοντάκιον* e la seconda il nome di *οἶκος*, cioè *stanza*. Nelle maggiori solennità, anche al presente, sono i *Κοντάκια* di S. Romano, che ornano le ufficiature del mattutino, nella forma suesposta.

Tutti i manoscritti melurgici a noi pervenuti hanno musicato due sole strofe: il *Κοντάκιον* propriamente detto e l'*Οἶκος*: segno evidente che solo queste due strofe venivano cantate nel mattutino, allorchè subentrò il *cànone*, come *inno panegirico* della solennità del giorno.

Dopo S. Andrea abbiamo una pleiade di innografi veramente grandi e che hanno creato una vera e propria letteratura (2).

Basterebbero le composizioni dei geniali poeti e melodi: S. Giovanni Damasceno, S. Cosma vescovo di Maiuma, S. Teodoro Studita col fratello Giuseppe, vescovo di Tessalonica, S. Metodio, Giorgio e Giuseppe di Sicilia per rendere immortale l'innografia bizantina.

A compimento di quanto si è detto riguardo alle nuove forme ritmiche, notiamo che, introdotta l'innovazione delle *strofe*, basate sull'*isossillabismo*, ne venne una vera fioritura di *metri* svariati; e tra questi germogliarono *strofe ad assonanze*, e talvolta a *rime*, che preannunziarono le moderne *strofe rimate* a versi alterni, come si può osservare nei seguenti esempi.

(1) STEVENSON, l. c. p. 504. 'Εάν τις θέλη ποιῆσαι κανόνα, πρῶτον δεῖ μελίσαι τὸν εἰρμόν, εἶτα ἐπαγαγεῖν τὰ τροπάρια ἰσσυλλαβοῦντα καὶ ἑμοτονοῦντα τῷ εἰρμῷ.

(2) CHRIST PARANIKAS, o. c. pp. IX e segg. - EMERAU, *Hymnographi byzantini*, *Échos d' Orient*, a. 1922-1926.

PENTHKOΣTAPION, Roma, 1883 p. 394.

Idiômelo di Pentecoste

Γλώσσαι ποτὲ συνεχέθησαν
διὰ τὴν τόλμαν τῆς πυργοποιίας·
γλώσσαι δὲ νῦν ἐσοφίσθησαν
διὰ τὴν δόξαν τῆς Θεογνωσίας.
Ἐκεῖ καταδίκασε Θεὸς
τοὺς ἀσεβεῖς τῷ πταίσματι·
ἐνταῦθα ἐφώτισε Χριστὸς
τοὺς ἀλυσίς τῷ Πνεύματι.
Τότε κατειργάσθη ἡ ἀφωνία
πρὸς τιμωρίαν·
ἄρτι κενουργεῖται ἡ συμφωνία
πρὸς σωτηρίαν
τῶν ψυχῶν ἡμῶν.

ΑΚΑΘΙΣΤΟΣ ΥΜΝΟΣ

Strofette

Χαῖρε, δι' ἧς
νεουργεῖται ἡ κτίσις·
χαῖρε δι' ἧς
βρεφουργεῖται ὁ Κτίστης.

Χαῖρε βουλῆς
ἀποβλήτου μύστις·
χαῖρε, σιγῆς
θεομένων πίσις.

Χαῖρε, βλαστοῦ
ἀμαράντου κλήμα·
χαῖρε, καρποῦ
ἀκηράτου κτήμα.

Esempi di frasi con assonanze o rima - ὁμοιοκαταληξία - dette comunemente ὁμοιοτέλευτα, si hanno nell'antica letteratura classica, nei poeti e nei prosatori: in Omero e nei tragici, in Platone, Isocrate ed altri. In essi però ciò rappresenta giuoco di parole per dare una certa grazia (προστίθησιν χάριν καὶ ἡδονήν), negl'innografi bizantini invece diventò un' arte (1).

Nel *Simposio* di PLATONE abbiamo queste *omiotèlefta*:

πραότητα μὲν πορίζων
ἀγριότητα δ' ἐξορίζων·
φιλόδωρος εὐμενίας
ἄδωρος δυσμενίας·

ἔλεως ἀγαθοῖς
θεατὸς σοφοῖς
ἀγαστὸς θεοῖς·
ζηλωτὸς ἀμοίροις,
κτητὸς εὐμήροις.

II

La vasta produzione innografica, destinata al culto nella Chiesa, è raccolta nei mss. melurgici, e trovasi ordinatamente distribuita in vari testi, secondo il carattere speciale che riveste nell'ufficiatura.

(1) KRUMBACHER, o. c. § 278, pp. 604-607. - STEVENSON, *Hymnographie de l'Église grecque*, l. c. p. 496.

L'innografia e la melurgia bizantina hanno avuto dai monaci il loro più grande sviluppo. I codici perciò che racchiudono questi tesori di arte, ora sparsi in varie biblioteche, nella quasi totalità, devono la loro origine ai grandi Monasteri, dove la trascrizione del libro costituiva una delle principali occupazioni.

Ogni cenobio, se regolarmente formato, doveva avere il proprio *scriptorium*, vale a dire la scuola per la divulgazione libraria, specie per i testi occorrenti alla vita cenobitica.

Per uno svolgimento regolare della sacra ufficiatura ecco i testi principali dei quali ogni Comunità dovea possedere almeno una copia, ma di cui poteva anche abbondare, qualora lo *scriptorium* fosse in discreta attività.

- Minèo* Μηναῖον. — Raccolta in ordine cronologico, dei vari *idiómeli* o *prosómii* per le celebrazioni delle varie festività dell'anno. Detta raccolta, con termine un pò generico, si dice anche *Sticherario* Στιχηράριον
- Octoècho* Ὀκτώηχος. -- Libro contenente le composizioni melurgiche delle ufficiature domenicali pel giro di otto settimane, che si susseguono dalla domenica di Pasqua in poi.
- Irmolòjo* Εἰρμολόγιον. — Libro contenente la raccolta degl' *Inni* o *canoni*, dei quali sono trascritti solo gli *irmi tipo* di tutte le odi. Dette raccolte sono più o meno complete.
- Triòdio* Τριῶδιον. — Nel periodo quadragesimale il *cànone*, cioè l' *inno*, invece di essere costituito, nei giorni feriali, da nove, è formato da *tre odi*: da qui il nome di Triodio, esteso a denotare il libro contenente non solo gl' *inni*, a tre odi, ma anche gl' *idiómeli* e i *prosómii* quadragesimali.
- Pentecostario* Πεντηκοστάριον. -- Libro contenente l'ufficiatura da Pasqua sino alla festa di tutti i Santi, che nella Chiesa Orientale si celebra la domenica dopo Pentecoste.
- Evangeliarìo* Εὐαγγελιάριον. — È il Vangelo musicato e diviso a pericopi secondo le varie domeniche e feste più solenni dell'anno.
- Apostolo* Ἀπόστολος. — Contiene le epistole, pure esse musicate, e distribuite a pericopi secondo il sistema degli Evangelii. Al libro dell' *Apostolo* ordinariamente precedono gli *Atti* degli Apostoli, pure musicati; il testo perciò si chiama anche Πραξαπόστολος.
- Psáltica* Ψαλτική. — Manuale per canti speciali, principalmente ad uso dei così detti *πρωτοψάλται*, cioè *Solisti*: dicesi anche

Ἀισματικόν. Contiene per solito: *ipacoè*, *kontakii*, *kinonicà*, *salmi* ecc. in tutte le tonalità e per i vari giorni feriali e festivi.

Si hanno delle *psaltiche* che sono vere antologie musicali, le quali non si limitano a raccogliere un solo genere di canto, ma abbracciano in forma bene ordinata e in sezioni bene distinte, canti svariatisimi pel battesimo, pel matrimonio, per i defunti, per la quaresima, per le solennità di Pasqua, di Natale, dell'Epifania, di Pentecoste, strofette a forma di invocazione alla Vergine o ai Santi Protettori, acclamazioni, ecc.. ecc.

Vi sono anche delle piccole antologie per uso probabilmente privato di qualche protopsalte, p. e. il minuscolo ms. Crypt. E. γ. IX, che ha le melodie proprie di Pasqua, di S. Nicola e di S. Demetrio, protettori entrambi di gran numero di paesi orientali e della Magna Grecia.

Si trovano in queste Antologie dei canti di devozione o di circostanza speciale, che difficilmente troverebbero posto altrove, nelle raccolte di *irmi* o di *idiómeli* o di *prosomii* o di Liturgie. E servono per colmare quelle apparenti lacune, che altrimenti si lamenterebbero per una completa collezione di mss. melurgici di una fiorente Comunità, centro di studio e di ascetismo.

III

Le composizioni sacre poetico - musicali della melurgia bizantina, contenute nei testi suesposti, si possono dividere, secondo la loro forma in:

1. Canti IDIOMELI.
2. Canti PROSOMII.
3. Canti IRMOLOGICI.
4. Canti SALMODICI.
5. Canti LITURGICI.

1. Canti IDIOMELI.

Sono composizioni ritmiche poetico - musicali per celebrare la festività, che si commemora. Esse sviluppano un concetto della vita del Santo, di cui cantano le glorie.

Ordinariamente nel deposito melurgico se ne contano ora due, ora

quattro, talora sei per ogni commemorazione e si cantano al Vespero o al Mattutino dopo le Laudi.

Per le festività più grandi del Signore, della Vergine o di qualche Santo più insigne ve ne hanno anche in numero maggiore. Il codice Crypt. E. z. II del sec. XII contiene cinquanta *idiòmeli* pel Natale del Signore e quarantotto per la festività dell' Epifania, il Δ. δ. VI del sec. XI contiene quaranta *idiòmeli* in onore di S. Giovanni Battista.

Queste composizioni melodiche malamente si potrebbero adattare ad altri componimenti poetici, perchè la metrica non vi corrisponderebbe; da qui il nome significativo di « *Idio - melo* » cioè *canto proprio*, vale a dire di ritmo e di metro non comunicabile ad altri, perchè proprio solamente a se stesso (1).

2. CANTI PROSOMII.

Sono composizioni che si cantano sul *tipo* melodico determinato, secondo la forma metrica adoperata dal primo poeta - musicista, che inventò detta *misura ritmica*.

Vi domina una rigida corrispondenza simmetrica tra le varie parti, che non si nota nello sviluppo dell' *idiòmelo*, il quale ha un andamento più largo e più libero secondo l' estro del poeta - musicista.

I *prosomii* a un dipresso somigliano a quelle strofe con determinate sillabe e con determinati accenti, che si cantano sulla melodia della prima *strofa modello*.

Sono comunissimi nella ufficiatura quaresimale; ma non mancano nelle altre commemorazioni dell' anno.

In questo genere di composizioni si distingue l' autore del canto (cioè il primo che l' ha inventato in una con la forma ritmica *tipo*), e l' autore o gli autori della poesia, che, dopo di lui, hanno formato componimenti poetici modellati sul tipo, che si propongono di imitare.

Molti *idiòmeli* coll' andare del tempo furono presi per *modelli tipo* da compositori posteriori non musicisti, ma poeti, e diventarono perciò *prosomii*. Tali sono p. e. Ὡς ὠράθητις Χριστέ... Σήμερον γρηγορεῖ ὁ Ιουδας... (2)

(1) Per questa e per le seguenti denominazioni vedi anche L. CLUGNET: *Dictionnaire des noms liturgiques*, Paris, 1895. Dal WELLESZ *Über Rhythmus und Vortrag der byzantinischen Melodien* p. 51, l' *idiòmelo* è chiamato *inno* con nome improprio, come egli stesso riconosce.

(2) Il primo è un *idiòmelo* dell' *octoècho*, il secondo del mattutino del Venerdì Santo (*Triòdio*, Roma 1879, p. 668).

La composizione dei *prosomii* si accentuò, quando cessarono i veri innografi *melodi*, e sorsero i letterati, che avevano un qualche estro poetico, ma non erano dotati di genio musicale.

3. Canti IKMOLOGICI.

I *cànoni* rappresentano propriamente i così detti canti *irmologici*.

Questi sono veri componimenti poetico - musicali con strofe brevi, ma regolari. Hanno una qualche somiglianza all' *hymnus* del canto gregoriano, al quale d'altronde corrispondono nel concetto encomiastico della festività, che si celebra.

Il *cànone* bizantino, a differenza dell' *inno* gregoriano, è composto di nove sezioni dette *odi*. Ciascuna ode progressivamente si ispira a una delle nove odi bibliche (1), di cui sviluppa l'idea poetico - morale, e ognuna consta di tre o quattro strofe, e anche più.

La prima strofa di ogni ode si chiama *irmo* (2), ed ha un ritmo e una melodia differente nelle varie odi; le altre strofe si chiamano *tro-*

(1) Vedi quanto si è detto sul *cànone* a p. 34. Ecco la descrizione che ci ha lasciato il Zonara circa la conformazione del *cànone*:

Κανὼν ᾠδῶν ἐστὶ πλειόνων περιεκτικός· αἱ δὲ γε ᾠδαὶ ἀοιδαὶ τινές εἰσι μουσικαὶ καὶ μουσικαὶ γούν φωναὶ καὶ ᾠδαὶ εἰσι, διὰ μόνου στόματος ἐναρμονίως ᾄδόμεναι· τούτῳ γὰρ ὄρισται ἡ ᾠδή. Καὶ τοῖς μὲν Ἑβραίοις οὐ διὰ στόματος μόνον οἱ πρὸς Θεὸν ἤδοντο ὕμνοι, ἀλλὰ καὶ δι' ὀργάνων... ἡμῖν δὲ πρὸς Θεῖον ὕμνον οὐδὲν τι μουσικὸν παραλαμβάνεται ὄργανον, ἀλλὰ διὰ ζώσης φωνῆς ἐναρμονίου ᾄδομεν τῷ Θεῷ· πᾶσαι γὰρ σχεδὸν αἱ ᾠδαί, δι' ὧν κανῶν ἀπαρτίζονται, ὕμνοι τυγχάνουσιν, καὶ ἄσματα χαριστήρια ᾄδόμενα πρὸς Θεόν. Il *cànone* si compone di più *odi*. Queste sono testi innografici musicati, sono perciò inni e voci meliche, che vengono eseguiti solo con la bocca; così infatti è stato stabilito. Presso gli Ebrei gl'inni divini non venivano cantati solo con la bocca, ma anche erano accompagnati da istrumenti... noi però per l'inno sacro non adoperiamo nessun organo musicale, ma cantiamo a Dio con la viva voce enarmonica, quasi tutte le odi infatti di cui si compone il *cànone*, sono inni e canti di ringraziamento a Dio. ZONARA, vedi MAI *Spicilegium* t. V p. 384 e segg.

(2) Εἰρμός ἁρμονία τίς ἐστὶ μέλους ἐν συνθήκῃ, φωνῆς ἐνάρθρου τε καὶ σημαντικῆς εὐρισμένῳ τινὶ μέτρῳ, καὶ ποσῷ μεγέθους, περὶ ἣν τὰ λεγόμενα τροπάρια ἀναφέρεται. οἶον· εἰ δὲ ἀρχὴ τῶν τροπαρίων ἐστὶ καὶ κανόνων· ἐπεὶ τὰ τροπάρια διὰ τοῦ εἰρμοῦ κανονίζονται καὶ ῥυθμίζονται πρὸς αὐτόν, ὡς πρὸς ὑπόδειγμα συντιθέμενα καὶ ἁρμοζόμενά τε καὶ μελωδούμενα. Λέγεται ὁ μὲν εἰρμός, διὸ κατὰ τάξιν τινὰ καὶ συνθέσει καὶ μελουργίᾳ εἰρόμενος καὶ πλεκόμενος καὶ ἁρμοζόμενος πρόεισι, καὶ οὕτως ἔτυχε. ZONARA o. c. ivi.

pari (1). Le strofe di ciascuna ode perciò si cantano secondo la melodia del proprio *irmo*.

Ogni *cànone* quindi, relativamente, è composto di trenta e più strofe e di *nove melodie tipo*; mentre nel canto gregoriano tutte le strofe si modellano sulla prima strofa, che è anche melodia tipo dell' *hymnus*. L'ultima strofa dell' inno gregoriano inneggia alla SS. Triade; l'ultima strofa invece di ciascuna ode del *cànone* inneggia alla Theotocòs. Nei *cànoni* del Signore e in qualche altro la penultima strofa di ogni *ode* è in lode della Trinità e l'ultima della B. V.

Nel *Menèo* orientale ogni Santo generalmente ha il proprio *cànone*, quindi il proprio cantore-poeta, o *panegirista*.

Vi sono festività, che hanno un gran numero di *cànoni* (2), ma è stabilito quale fra essi debba essere cantato. Vi sono inoltre *cànoni* a tipo comune, per Martiri in genere, Confessori, Asceti ecc... come nel sistema gregoriano.

Canti SALMODICI.

Il salmo davidico, come si è detto, rappresenta l'elemento principale di ogni sacra ufficiatura, anzi della stessa Liturgia, nella sua parte iniziale.

(1) Τροπάριον λέγεται ἔτι πρὸς ἐκεῖνον (εἰρμόν) τέτραπται καὶ νένευκε, καὶ τὸν εἰρμόν ἔχει ὁλονεὶ παραδειγματικὸν καὶ τελειωτικὸν αἴτιον. Si dice *tropario*, perchè si rivolge e si piega verso l'*irmo*, che riguarda come suo esemplare perfetto. ZONARA o. c. ivi.

(2) Vi furono periodi così fecondi di attività letterario-musicale, che nelle collezioni dei codici figurano *cànoni* vari di differenti autori per la stessa *festività*; tutti egualmente belli e degni di essere inclusi e comparire nelle *collezioni*. Ma in atto pratico quale scegliere? Nel *Τυπικὸν* (c. VII, p. 15; Venezia, 1691) si legge questa graduatoria:

Ἰστέον δὲ καὶ τοῦτο, ὡς εἶπερ ἔχει τὸ μηναιὸν ἐν μηνίμῃ Ἁγίου τινός, κανόνας διαφόρων ποιητῶν, εἰ μὲν ἐστὶν κανὼν ὁ τοῦ κῆρ Κοσμᾶ, προκριτέος. Εἰ δὲ τοῦ κῆρ Ἰωάννου καὶ ἐτέρων, τοῦ Ἰωάννου προκρίνεται. Εἰ δὲ τοῦ κῆρ Θεοφάνους καὶ ἐτέρων, ὁ τοῦ κῆρ Θεοφάνους προκρίνεται, προτιμητέος γὰρ ἐστὶ τῶν ἄλλων. Εἰ δὲ τοῦ Κυρίου Ἰωσήφ, οὗτος τῶν λοιπῶν προτετίμηται ποιητῶν.

Occorre sapere che, qualora nel menologio si trovino vari *cànoni* di vari poeti per la stessa *festività*, se v'ha il *cànone* del Sig. Cosma, questo è da preferirsi agli altri. Se v'ha il *cànone* del Sig. Giovanni [Damasceno] insieme ad altri, è da preferirsi quello di Giovanni. Se v'ha il *cànone* del Sig. Teofane e di altri, è da preferirsi quello di Teofane. Se v'ha il *cànone* di Giuseppe, questo è preferito agli altri.

Salteri completamente musicati non esistono, perchè i salmi venivano bensì recitati tutti, ma non tutti venivano cantati. Sono musicati i salmi appropriati alle varie festività e allo svolgimento delle varie Ἀκολουθίαι, *ufficiature*.

L' Ἀσματικόν, *Cantorino*, è esatto nell' indicare i salmi per le celebrazioni della Domenica o della Vergine o dei Santi. Ordinariamente sono segnati in numero di tre, e questi sono musicati, ben inteso nel primo versetto tipo.

L' andamento del salmo è snello, recitativo piuttosto semplice, con cadenza intermedia e con delle finali melodiche suggestive.

Il ms. Cript. Γ. γ. III ha tutti i versetti salmodici soliti a cantarsi prima dell' Epistola: fattura di rara semplicità e bellezza. Il ms. è del 1237 e, sino ad ora, si può dire unico che li abbia musicati.

Il ms. Γ. γ. V del 1225 è completo nel suo genere. Nel foglio 136 leggiamo: *Inizio dei canti aghioritici*, cioè del Monte Athos; indizio non dubbio dell' origine o almeno dell' uso di questi canti nella Santa Montagna, dove però non abbiamo potuto trovare nessun esemplare del genere.

Canti LITURGICI.

Nella Collezione melurgica non possono mancare i mss. riguardanti la divina Liturgia.

Le composizioni melodiche, che accompagnano il compimento dei Sacri Misteri, sono di forma svariata. Le principali sono:

L' *inno trisagio*, rimasto tuttora in uso nell' ufficio di Venerdì santo anche nella Chiesa d' Occidente.

Versetti *salmodici, alleluiatrici* (προκείμενα, ἀλληλουϊάρια), strofe in onore del Santo della giornata, ecc.

L' *inno Cherùbico*, antichissima composizione, che si canta mentre il Sacerdote trasporta i sacri doni all' altare.

Il *Sanctus*, prima della Consacrazione.

Il *Canto di lode* dopo la Consacrazione, equivalente al *Benedictus qui venit in nomine Domini* della Liturgia Occidentale.

Il *Megalinàrio* o inno in onore della Vergine Madre di Dio, che si canta mentre il Sacerdote fa il memento dei vivi e dei defunti.

Il *Kinonicòn*, canto melismatico di ampia struttura melodica: si eseguisce durante la Comunione del Sacerdote.

Il *Credo* e il *Pater* nella Liturgia Orientale non si cantano mai, ma si recitano a voce alta dal popolo.

ALTRE FORME POETICO-MUSICALI.

Vi sono altre svariate forme di composizioni poetico-musicali, che si innestano allo svolgimento della sacra ufficiatura o della sacra Liturgia.

Si chiamano :

Ipacoè - ὑπακοή. — Canto *idiómelo*, di vario sviluppo melodico. Fa parte della sacra ufficiatura mattutinale.

Cáthisma - κάθισμα. — Canto *idiómelo* che si eseguisce dopo la terza ode del cànone. Molti *cathismata* col tempo sono divenuti *prosomii*.

Exapostilario - ἑξαποστειλάριον. — Conclusione del cànone, modellato sulla poesia metrica già fissata dal poeta cantore, che pel primo lo inventò, quindi viene ad essere un canto *prosomio*; degni di nota gli Exapostilari dell'Imperatore Costantino Porfirogenito.

Eothinòn - ἑωθινόν. — Composizione a tema obbligato: la Resurrezione di Nostro Signore. Sono celebri gli undici ἑωθινὰ poesia e musica dell'Imperatore Leone il Sapiente, che si ispirano sugli undici Evangelii domenicali riguardanti la Resurrezione, e chiamati pur essi ἑωθινὰ εὐαγγέλια.

Anavathmì - ἀναβαθμοί. — Sono i salmi 119 - 133, così detti perchè venivano cantati dagli ebrei nel percorso processionale del Tempio, dove evidentemente si saliva per gradini. Oggi si cantano nell'ufficiature del mattutino domenicale e in altri determinati giorni festivi dell'anno, e consistono in brevi strofette ritmiche, che si ispirano sopra i suddetti salmi (1).

Antifone - ἀντίφωνα. — Termine generico per indicare un canto alternato. Nell'ufficiatura Orientale le *antifone* sono formate da un gruppo di tre salmi, che variano secondo le feste, e che vengono cantati dal coro, al quale il popolo risponde con l'ὑπέψαλμα. Anche i vari gruppi delle strofe degli *anavathmì* vengono chiamati *antifone*.

Apolitikio - ἀπολυτικιον. — E' una strofa commemorativa della festività del giorno, così detta perchè cantata sul termine dell'ufficiatura vespertina; si canta anche nel mattutino e nella S. Liturgia. Comunemente chiamasi pure *tropario*.

Apósticha - ἀπόστιχα. — Sono strofe che si cantano dopo gli *stichèri* propriamente detti: ordinariamente sono *prosomii*; nelle grandi solennità sono comunemente *idiómeli*.

(1) F. VIGOUROUX, *Dictionnaire de la Bible*, t. II col. 1340.

Aftómelo - ἀυτόμελον. — E' la composizione melurgica, che ha ritmo e melodia propria: corrisponde al termine *idiómelo*.

Theotokion - θεοτοκίον. — Breve strofetta in onore della Vergine.

Stavrotheotokion - σταυροθεοτοκίον. — Strofa in onore della Vergine, con relazione alla Croce del Salvatore; frequente nelle composizioni quadragesimali e dei venerdì commemorativi della Crocifissione.

Triadicòn - τριαδικόν. — Strofa in onore della SS. Triade.

Tropario - τροπάριον. — Termine generico, che indica una composizione innografica, o piccola strofa con *τρόπον* o *forma* sua propria.

Macarismi - μακαρισμοί. — Le beatitudini del Vangelo (1) intercalate con strofette appropriate.

Megalinàri - μεγαλονάρια. — Versetti innologici, che precedono l'ode IX del *cànone*: e sono così detti, perchè s'intercalano col Μεγαλύνει, *Magnificat*.

Sticherà - στιχηρά. — Termine comune, che serve a indicare le varie composizioni della metrica bizantina, formate da piccole frasi regolate da accenti: viene specificato dal secondo termine, che generalmente lo segue, p. e. στιχηρά ιδιόμελα, προσόμοια, ἀγιοπολιτικά, ἀναστάσιμα, ἀνατολικά, κατ' ἀλφάβητον ecc... *Sticheràrio* - Στιχηράριον, termine pur questo generico, è il libro contenente le suesposte forme poetico-melurgiche.

(1) S. MATTEO, V. 3-12.

CAPITOLO III.

I. SEMIOGRAFIA ECFONETICA. — II. SEMIOGRAFIA PALEOBIZANTINA. — III. SEMIOGRAFIA NEOBIZANTINA. — IV. SEMIOGRAFIA CUCUZELICA.

I

La scrittura musicale alfabetica dell'antica Grecia perdurò nei primi secoli dell'Era Volgare sia per le composizioni pagane, che per le composizioni cristiane.

I documenti a noi pervenuti sono di un grande valore, perchè salendo a ritroso per le esperienze musicali del passato, possiamo giungere ad isolare quelle cellule melodiche, che furono base alla larga fioritura della musica greca (1) ed ebbero poscia un potente influsso nel periodo cristiano, in cui servirono ancora quasi fonte di ispirazione alla melurgia bizantina. Tali documenti si trovano nei papiri scoperti in questi ultimi tempi in Egitto. Ne trattiamo qui solo in quanto riguardano la storia della semiografia melurgica. Tra essi son degni di nota:

Il papiro dell'arciduca Ranieri, della Biblioteca di Vienna, contenente la notazione di alcuni versi del primo stasimo dell'Oreste di Euripide del s. IV, oggetto di profondi e svariati studi su la musica antica (2).

(1) C. DEL GRANDE, *Intorno ai papiri musicali scoperti in Egitto*, l. c. p. 441.

(2) TH. REINACH, *La musique grecque*. Paris 1926. p. 175. — C. WESSELY, *Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer*, Vol. V. Vienna 1892; O. CROSIUS, *Philologus*, LII, 1893. — C. JANUS, *Musici Scriptores graeci, melodiarum reliquiae supplementum*. Lipsiae 1899. p. 4. Essi riportano altre musiche greche, ma non ci riguardano, perchè di epoca a. G. C.

Il papiro N. 6870 del museo di Berlino: contiene tre frammenti di musica vocale e istrumentale, papiro detto di Contrapollinopoli, della fine, pare, del sec. II dell' Era Volgare (1). Il primo frammento riguarda un peana; il secondo un lamento per la morte di Aiace; il terzo, stante la brevità stessa del contenuto, non può darci una chiara idea di quello che realmente contiene.

Il papiro flor. 1096 del sec. V-VI dell' E. V. è di contenuto cristiano, e sull' inizio pare abbia l' ἵχθς Δ.'

Il papiro Ossirinchiiano 1786, che contiene un inno alla SS. Trinità, è perciò il più prezioso nei nostri riguardi (2). E' mutilo nell' inizio, e scritto parte in maiuscolo, parte in corsivo, sul rovescio di una fattura di pagamento per una partita di grano; è assegnato tra il sec. III e il IV e perciò è uno degl' inni cristiani più antichi, e forse il più antico colla notazione musicale alfabetica. Sopra ciascuna linea del testo le corrispondenti note sono state aggiunte in carattere più corsivo; se della stessa mano o di altra non è facile determinare (3).

Nell' inno si ravvisa un genere di poesia sacra popolare, e il ritmo risente già un sapore accentuativo, che prelude il sorgere di una metrica nuova (4).

La stessa costruzione musicale piuttosto che formata da battute vere e proprie d' un tempo definito, lascia trasparire una larga tendenza

(1) R. WAGNER, in *Philologus*, 1921, pp. 256 e segg. - REINACH, o. c. p. 202. - A. THIERFELDER, in *Zeitschrift f. Musikwissensch.* 1919 pp. 217. e segg. ch, come il Reinach, ne riporta la traduzione. Come si sa, la musica greca adoperava due sistemi semiografici. Il primo era composto di segni provenienti da un alfabeto arcaico; il secondo delle 24 lettere dell' alfabeto ionico, e si adoperavano indifferentemente. Quando però c' era canto e accompagnamento, l' alfabeto ionico segnava il canto, l' altro segnava la parte istrumentale. - REINACH, ivi p. 161.

(2) E' pubblicato nel XV vol. degli *Oxyrhynchus Papyri* editi da GRENFELL and HUNT, 1921, p. 21 al n. 1786. - REINACH, o. c. p. 207.

(3) Oltre che nei papiri, musica con la semiografia alfabetica nell' Era Volgare è stata trovata anche su marmo. Tale è p. e. l' epitafio di Sichilos (REINACH, p. 193) del I. sec. - C. JANUS, p. 34. E pure dell' Era volgare sono gl' Inni di Mesomède di Creta diretti al Sole e a Nemese, del 130 circa dopo G. C. Reinach, pp. 196-199.

(4) Cfr. N. BORGIA, *Saggio di poesia sacra popolare bizantina*, p. 38 e segg.

alla libera frase, cioè al ritmo libero, quale si affermò poi nella melurgia bizantina, dalla quale passò nella musica gregoriana.

Veramente si desidererebbero maggiori documenti, per potersi formare un'idea chiara delle forme melurgiche dei canti sacri nella Chiesa durante il periodo dei primi secoli.

Le sopra accennate lotte di carattere religioso e le conseguenti bufere devastatrici hanno distrutto la quasi totalità dei codici liturgici e melurgici allora esistenti (1). E' perciò che gl'inizi tanto della poesia che del canto ecclesiastico e della loro forma non sono ancora completamente esenti da ombre (2).

Intanto con le nuove direttive imposte dai Padri e dai Concili, per disciplinare le forme poetiche e più ancora l'arte melurgica, sorse una nuova forma di *semiografia*.

Questa è completamente diversa dalla *παρασημαντική* alfabetica

(1) Alle tristi vicende delle scambievoli lotte religiose degli ariani prima, e degl'iconoclasti dopo, si aggiunse allora e in seguito l'opera desolatrice del tempo e degl'incendi, che hanno distrutto intere biblioteche, che racchiudevano veri tesori bibliografici.

La *Μονή του Ἁγίου Παύλου* del Monte Athos del sec. VIII, fu incendiata, e fu poscia ricostruita a nuovo. La biblioteca ha perciò completamente perduto un cumulo di mss. antichi.

La stessa sorte subirono le biblioteche della *Μονή του Σιμόπετρα*, la *Μονή του Ἁγίου Γρηγορίου* e non poche altre, che perciò sono spoglie di codici antichi. Questo per parte degli incendi.

I Monasteri poi, essendo i depositari della Religione e dell'arte e depositi di fantastiche ricchezze, furono presi maggiormente di mira dai barbari pirati.

Le stesse torri del maggior numero di Monasteri dell'Athos, testimoniano le frequenti incursioni e le immani stragi a cui erano sottoposti i loro pacifici abitatori.

I Monasteri della Magna Grecia, altra plaga dove fiorirono centri di cultura libraria, non furono esenti da simili sinistre iatture. Su queste vandaliche distruzioni si hanno notizie anche nella biografia del nostro S. Nilo.

« Gli atei Agareni percorsero tutta la Calabria in lungo e in largo per un anno e la devastarono terribilmente; s'inoltrarono sino alle vicinanze del Monastero di Mercurio (dove Nilo aveva i suoi monaci), con animo di non lasciar traccia nè di monasteri nè di monaci ». (P. Gr. t. CXX c. 64). Il Beato Fantino, prestando le terribili incursioni dei Saraceni, lamentava dolorosamente la perdita delle *Chiese, dei Monasteri e dei libri*. (Ivi c. 57.). Di molti dei numerosissimi Monasteri greci di Calabria oggi si conservano appena i nomi e null'altro.

(2) K. KRUMBACHER, Vol. II § 271, p. 515.

ed è composta dei segni prosodiaci, aumentati di numero e sviluppati nella forma grafica.

E' pervenuta a noi nell'uso esclusivo del canto degli Evangelii, delle Epistole e delle letture profetiche, che fanno parte dell'ufficiatura festiva dei Vespri solenni.

Come si sa, la lettura del Vangelo veniva fatta con grande solennità. Era la parola del Redentore, che doveva giungere alle orecchie di tutta l'assemblea, che rispettosa l'ascoltava in piedi e con grande venerazione, mentre il diacono l'annunziava dall'ambone.

Era naturale che questa esposizione evangelica non dovesse essere nè semplice lettura monotona, nè canto troppo ornato di forme melismatiche.

La semiografia ecfonetica, che ci ha tramandato questa forma declamatoria, rappresenta un termine intermedio: lettura quasi declamata, con piccole modulazioni alla chiusa del primo comma e con maggiori note melodiche alla chiusa del periodo.

Le chiuse finali erano sempre precedute, come lo sono anche nella forma odierna tradizionale, da un involucro di varie noticine e di melismi, che davano l'impronta del termine della lettura evangelica.

Non sappiamo se questa semiografia fosse già promiscuamente adoperata insieme a quella alfabetica per le forme liturgiche, come si è visto nell'inno alla SS. Trinità.

Questa scrittura vien detta *ecfonetica*; ἐκφώνησις, si chiama tuttora la preghiera o chiusa di preghiera, che il Sacerdote dice a voce alta e leggermente modulata, cioè ἐκφώνως (1).

Ecfonètica perciò viene chiamata la semiografia, che indica la cantilena con cui bisogna cantare le epistole e gli evangelii (2).

Per quanto questo sistema fosse adatto pel canto degli evangelii e forse anche per i canti semplici di poco sviluppo melodico, come p. e. le formole antifonali, le semplici risposte del popolo ecc... tuttavia non poteva essere sufficiente per uno sviluppo musicale vero e proprio. Questa è la ragione per cui la semiografia ecfonetica restò di uso proprio degli evangelii, delle epistole e delle letture profetiche in ge-

(1) Nella liturgia e nella ufficiatura orientale vi sono delle preci, che vengono dette *μυστικῶς*, *misticamente*, cioè a voce sommessa, e delle preci, che vengono dette *ἐκφώνως*, cioè a voce alta.

(2) Ἐκφωνητικὴ σημειογραφία οὐ παρασημαντικὴ, come dicevano gli antichi.

nere, cioè per tutte quelle forme di canto quasi declamato con brevi cadenze melodiche in principio, nel mezzo e nelle chiuse finali.

I manoscritti con questa semiografia ora esistenti vanno dal sec. VI al sec. XIII. Verso il sec. XIV detta semiografia va scomparendo (1).

Nella Biblioteca Nazionale di Parigi trovasi un Evang. del 1533 ms. cart. n. 317 con semiografia ecfonetica, ma l'amanuense più non comprendendo il valore dei segni, li ha trascritti di traverso (2). Evangelieri ornati con la semiografia ecfonetica si trovano più o meno dovunque nelle principali Biblioteche d'Europa (3).

Vi sono manoscritti contenenti gli Evangelii, Εὐαγγέλια, mss. per le Epistole e per gli Atti degli Apostoli, Πραξαπόστολος e mss. per le lezioni profetiche, Παραμονάριον.

Vi era anche il manoscritto detto Ἐκλογάδιον, che ordinatamente segnava il vangelo e l'epistola del giorno e delle singole feste; bell'esempio del genere è il ms. cript. A. β. V, che ha dei richiami come questo: *oggi si canta lo stesso Evangelo della festa...; questa stessa epistola si canta nella liturgia per i defunti ecc...*

Dobbiamo a Papadopulos Kerameus la conoscenza diretta della nomenclatura dei vari segni della semiografia ecfonetica. Nel ms. 38 del sec. XI della bibl. del Monastero τοῦ Λαίμωνος a Lesbo trovò una pa-

(1) Il WELLESZ nel suo *studio paleografico musicale* p. 47 in *Byzantinische Zeitschrift* XXXIII, 1. 1933, pone questa semiografia tra il sec. IX-XIII e chiama i segni ecfonetici o di lettura, mentre in realtà sono segni per indicare canto vero e proprio a forma declamatoria, a cui il popolo non risponde « Amen » ma ὁἷα σοι, Κύριε, ὁἷα σοι. Nel cod. Matril. greco n. 2 del sec. XII vi sono parole del testo che, oltre gli spiriti e gli accenti, hanno anche note di *ison*.

(2) GASTOUÉ, *Catalogue des manuscrits de musique byzantine*. Paris, 1907, p. 78.

(3) Il THIBAUT nei suoi *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Église grecque*, S. Pietroburgo 1913, ha dei magnifici esemplari di Evangelii con semiografia ecfonetica. Le sue ricerche però, riguardanti i codici ecfonetici, si riferiscono allo spoglio di poche biblioteche e in modo speciale alla Biblioteca Nazionale di Parigi, di Pietroburgo e di Gerusalemme, non fa quindi meraviglia che le notizie riguardo a questa παρασημαντική sieno monche. Infatti nella sua *Origine byzantine de la notation neumatique ecc.* p. 17 scrive: « Les epistolaires ou lectionnaires transcrits avec les agréments de la notation ekphonétique sont extrêmement très rares: le premier et seul document de ce genre que j'aie pu découvrir est le ms. 243 de la Bibl. Nationale de Paris, copié par un certain Théodule en 1132 ». Il Gastoué, o. c. ne riporta degli altri. Ogni Monastero doveva essere provvisto

gina contenente per esteso detti segni con i relativi nomi, che pubblicò in fac-simile (1).

I segni corrispondono realmente alle forme già note degli Evangelii musicati. Questi, essendo a noi pervenuti in numero copioso, ci permettono di distinguere le differenze grafiche e determinare le forme genuine della semiografia ecfonetica (2).

almeno di un lezionario e di un praxapostolos, poichè sono dei libri necessari per lo svolgimento del culto liturgico. Se ne trovano in quasi tutte le principali *Meval* dell'Athos, del Monte Sinai e di Gerusalemme. Nella Biblioteca di Grottaferrata notiamo: A. β. V; A. β. XI entrambi del sec. XII, contenenti le epistole distribuite per tutto il ciclo liturgico dell'anno con la *παρασημαντική* ecfonetica; A. ζ. III, sec. XII contiene le *ἀνγνώσματα*, cioè *letture profetiche* solite a cantarsi in determinate festività.

Nella Bibl. Vaticana si nota il *Barberini greco 478*, che ha gli atti degli Apostoli e le epistole, *πραξάπιστολος*, alternate con gli Evangelii. Nei suoi *Monuments de la notation ekphonétique ecc.* il Thibaut riporta tra gli altri codici di semiografia ecfonetica un *Enchiridion Liturgique* del sec. IX, il manoscritto *Petropol. XLIV*, che egli dichiara dei più preziosi monumenti della liturgia, anche perchè lo crede uno dei testi di passaggio con accentuazione quasi prosodiaca o meglio ecfonetica; mentre in realtà non è. « Les caractères, egli dice a p. 17, de punctuation employés dans ce ms. sont: la virgule, le point médial, le point et virgule et le deux points.

Les signes d'accentuation qu'on y relève sont: le point droit, l'oxeia, la bareia et la virgule tenant lieu de l'apostrophe, de l'esprit doux et de l'accent circonflexe. L'accumulation et le redoublement de ces notes prosodiques sur un seul et même mot, en maints passages de texte, sont un indice certain de caractère musical de cette accentuation, qui présente une très grande analogie avec le système particulier de la notation ekphonétique copte... ».

Ora, premesso che il ms. è assai errato nell'ortografia, queste punteggiature non compariscono se non nelle abbreviazioni o nelle parole principianti per vocale che hanno doppi segni, cioè spiriti e accenti: spiriti e accenti assai marcati che danno l'illusione degli accenti prosodiaci e delle note ecfonetiche. Nella Biblioteca di Grottaferrata vi è qualche ms. con accentuazione ben più marcata, che, a prima vista dà realmente l'apparenza di un codice con la semiografia ecfonetica; tale è p. e. il ms. Γ. β. XII, Δ. α. IV ed altri.

Vi sono poi dei manoscritti non di musica, ma scritti sulla base di una specie di tachigrafia, con frequenti abbreviazioni, che danno la vera illusione della semiografia ecfonetica, della quale riproducono molti segni.

(1) *Μαυροκαρδάτσιος Βιβλιοθήκη*, Atene 1903. p. 55 n. 35.

(2) Il *PSACHOS* vi ravvisa una somiglianza con alcune forme dell'antica semiografia alfabetica; o. c. p. 23.

Confrontando questi segni con quelli della prosodia, risulta una grande somiglianza tra loro e quindi è logico dedurre la derivazione di essi dai segni prosodiaci, come sopra si è accennato.

Si conosce più o meno il significato reale e diastematico delle singole formole prosodiache; ma ciò non è sufficiente per riprodurre la melodia efonetica.

Manca l'esatta cognizione del modo di applicare il complesso delle varie note; manca soprattutto al principio di ogni Vangelo, l'indicazione della chiave, cioè della tonalità della gamma con cui si deve iniziare il canto. Non vi si trovano nè *μαρτυρία*, *chiavi*, nè *ἀπὸρχήματα*, *intonazioni*, che invece si notano negli altri generi di melodie.

Probabilmente le regole direttive, che governavano l'esecuzione pratica del canto efonetico del Vangelo erano comunemente note per tradizione, o, se pure depositate in precetti scritti, questi non sono giunti sino a noi.

Gli esempi di traduzioni date o dal Gastoué (V. *Catalogue des manuscrits byzantins* ecc... p. 11), o da altri rappresentano dei lodevoli tentativi, che però non danno un soddisfacente risultato.

Non basta che la traduzione sembri corrispondere a qualche inciso gregoriano o ad altro canto del genere, ma è necessario che dia un senso musicale bello ed estetico, se non migliore, almeno non inferiore al tradizionale canto greco.

Il Santo Vangelo oggi viene ordinariamente cantato sull'intonazione del tono secondo plagale o anche del tono secondo semplice.

Nelle festività si canta in tono ottavo: tonalità maggiore e di andamento solenne.

Nell'Oriente greco si conserva un tipo di canto pel Vangelo universalmente adottato sia in Grecia che a Costantinopoli. E' di bello effetto e non è esageratamente fiorito. Non così il canto dell'epistola, che risente di troppe fioriture e di forme melismatiche a base di semitoni e di tre quarti di tono.

Al Monte Sinai e al Monte Athos si conserva in sostanza la stessa tradizione; non però nei monasteri russi. In questi il canto dell'epistola e più ancora del Vangelo è assai originale, certo non antico. Il diacono comincia il Vangelo con voce assai bassa, dal *do*. Alla chiusa di ogni periodo, il cui canto è piuttosto semplice, alza di un tono, sicchè man mano va crescendo di intensità e di acutezza, così che la chiusa del Vangelo è un potente grido, che culmina sul *do* ottava superiore e talvolta sul *do diesis*.

Le Epistole e i Vangeli presso le colonie italo-albanesi d'Italia vengono cantati in tono ottavo con recitativo solenne e con parca ornamentazione melodica.

- I principali mss. più antichi (1) con semiografia e fonetica sono:
- | | | | |
|------------|-----------|-------------|--|
| ms. n. 86 | sec. VI | Εὐαγγέλιον | della Grande Laura nel Monte Athos |
| ms. n. 20 | sec. VII | Εὐαγγέλιον | del Monastero Πρωτάτου » » |
| ms. n. 1 | sec. VII | Εὐαγγέλιον | del Monastero Διονυσίου » » |
| ms. n. 175 | sec. VII | Εὐαγγέλιον | (pochi fogli) della R. Università (2) di Messina. |
| ms. n. 204 | sec. VIII | Εὐαγγέλιον | di S. Caterina nel Monte Sinai, meraviglioso lavoro di calligrafia e di miniatura, scritto tutto in oro a due colonne. |
| ms. n. 62 | sec. VIII | Εὐαγγέλιον | (pochi quinterni) del Monastero russo Παντελεήμονος nell' Athos. |
| ms. n. 66 | sec. VIII | Εὐαγγέλιον | (mancante di alcuni fogli) della R. Università di Messina. |
| ms. n. 1 | sec. VIII | palinsesto, | di Parigi, conosciuto sotto il nome di Codice di S. Efrem (3). |
| ms. n. 277 | sec. VIII | | del medesimo fondo. |
| ms. n. 48 | sec. VIII | » | » |
| ms. n. 279 | sec. VIII | » | » |
| ms. n. 1 | sec. IX | Εὐαγγέλιον | di Limon a Lesbo. |
| ms. n. 59 | sec. IX | | della Biblioteca Naz. di Atene. |
| ms. n. 60 | sec. IX | » | » |

(1) Il codice n. 86, ritenuto del sec. VI dai buoni Atoniti e da Eustratiadis (cfr. *Catalogo della Grande Laura* di EUSTRATIADIS e ATANASIO LAVRIOTIS), pare abbia tutti i caratteri di epoca posteriore. In molti mss. redatti in monasteri, dove tradizionalmente si seguiva una scuola, il tipo di scrittura non poteva cambiare con lo spirare di un dato secolo, ma soggiaceva alle lente trasformazioni prodotte dai capi scuola.

(2) I fogli, piuttosto sbiaditi, sono stati recentemente restaurati, e le note musicali, come si vedono ora, potrebbero sembrare anche di mano posteriore.

(3) Il Thibaut nei suoi *Monuments* p. 31 è di parere che la notazione del Codice di Efrem di Parigi non rimonta al di là del sec. VIII e non già del sec. IV o V, come si è detto da alcuni sulla testimonianza errata di Tischendorf (*Codex Ephraemi rescriptus*, Lipsiae 1843-44). La stessa tavola riportata dal GASTOUK ne dà chiari indizi per le forme paleografiche.

ms. ια'	sec. IX	Ἀπόστολος	della Biblioteca di Patmos
ms. ξγ'	sec. IX	Εὐαγγέλιον	» » »
ms. ο'	sec. IX	Εὐαγγέλιον	» » »
ms. n. 360	sec. X	del Monastero di S. Saba, Biblioteca patriarcale di Gerusalemme.	

Tra i mss. antichi ecfonetici, oltre quelli riportati dal Thibaut vanno ricordati due assai preziosi della Biblioteca Vaticana: Vatic. gr. 351 del sec. IX-X e Vatic. grec. 1522, parimenti del sec. IX (1). Manoscritti dei secoli posteriori ve ne sono un buon numero: la quantità maggiore dei mss. ecfonetici appartiene ai sec. XII-XIII.

II

La *semiografia ecfonetica* a noi pervenuta nell'uso proprio degli evangelii, delle epistole e delle profezie, malamente si prestava per esprimere un canto di genere ornato e di un grande sviluppo melodico.

Da qui la necessità di perfezionare questo sistema con l'aggiunta razionale dei segni indicanti tutti i vari intervalli ascendenti e discendenti; i segni necessari per esprimere il *χρῶμα* cioè il *colorito* e dare insomma tutti gli elementi per rappresentare qualsiasi genere di canto o *antifonico* o *innografico* o *sticherarico* o *salmodico* o *melismatico*.

Il nuovo sistema così elaborato e proveniente dal precedente, vale a dire dal sistema ecfonetico, è chiamato generalmente *paleobizantino* per distinguerlo dal sistema *neobizantino*, che, come si vedrà più sotto, ne è lo sviluppo completo e perfezionato.

I mss. del sistema semiografico paleobizantino a noi pervenuti datano dal principio del sec. X al principio del sec. XIII (2).

Essi relativamente sono pochi di numero: circa cinquanta e non tutti completi nè contenenti il medesimo materiale melurgico (3). La

(1) L. TARDO. *I Codici melurgici della Biblioteca Vaticana ecc.* in *Archivio storico per la Calabria e la Lucania* a. 1, fasc. II, p. 18, 1931.

(2) Il ms. Δ, α XVII della Biblioteca di Grottaferrata è del 1214, quindi del principio del sec. XIII. Il Tillyard, il Wellesz ed altri mettono questa semiografia tra il sec. X-XII.

(3) Questi mss. paleobizantini, veramente rari, furono dal Thibaut (vedi o. c. p. 40) assommati a una *quindicina*, dei quali otto di Grottaferrata. Questa invece

loro lettura perciò e i loro confronti non riescono sempre nè facili nè chiari.

Molto si è parlato di questa *semiografia*, che il Thibaut credette dover chiamare *costantinopolitana*, perchè proveniente e in uso, secondo lui, principalmente a Costantinopoli (1).

Il fatto è che i manoscritti, rimasti, ormai rarissimi, erano sparsi dovunque esistevano centri di comunità greche e nell'Oriente e nell'Occidente, nella Grecia e nella Magna Grecia. Pare quindi più probabile, che detta semiografia si debba attribuire a qualche centro monastico, poi diffuso nell'Oriente.

La semiografia paleobizantina non è stata ancora completamente decifrata nei dettagli, per mancanza di buoni mss. conosciuti. Speriamo che possa ricevere maggiore luce ora, che la conoscenza si è allargata sopra un copioso numero di testi corretti e di varie epoche. (2).

La scrittura, come si scorge subito, è irregolare e stecchita; e questa è la forma spiccatamente arcaica. I mss. del sec. XII conservano sempre la forma angolare, ma già vi si nota della regolarità non priva di estetica (vedi tavole relative).

Alcuni chiamano questa semiografia *diritta* o *lineare* per la forma stecchita dei segni grafici, come il Riemann e il Tillyard (3).

Il Psachos nella sua *Παρασημαντική της Βυζαντινής μουσικής*, Atene 1917, la chiama *scrittura stenografica*. Egli ritiene che ogni segno musicale non rappresenti l'intervallo di una sola nota, ma di più note, don-

ne possiede più del doppio e nella maggior parte ben conservati. Il carattere inoltre è chiaro. Probabilmente il Thibaut non ha conosciuto questi mss., perchè altrimenti non si sarebbe fermato a giudicare quale cosa straordinaria il codice Petropol. CCCLXI con i 16 fogli del cod. DLVIII e con i 3 fogli dei mss. 1753 e 1754 della Bibliot. di Chartres (*Monuments*, p. 65).

(1) THIBAUT in *Bullettin de l'Institut archéologique russe*, 1898. - H. GAISSER, *Heirmoi de Pâques* p. 7.

(2) E. WELLESZ *Ueber Rhythmus und Vortrag der byzantinischen Melodien*, *Byzant. Zeitschrift* 1933 p. 63 «...dal confronto d' un testo *paleobizantino* con un *mediobizantino* (cioè *neobizantino*) si otterranno delle trascrizioni solo mediocrementemente approssimative, sino a tanto che le affinità tra le due notazioni non saranno state con assoluta precisione riconosciute e determinate; ma per poter decidere.... a quali testi sia da dare la preferenza, occorrerà prima aver rinvenuto un maggior numero di codici della notazione più antica (cioè *paleobizantina*) ».

(3) E. WELLESZ *ivi* p. 62.

de la denominazione di στενογραφική. Questo suo sistema non regge alla critica, ed è stato perciò tralasciato dagli studiosi (1).

Realmente vi è spesso grande incertezza nell'interpretazione, incertezza causata da segni non più usati nelle semiografie seguenti e perciò di valore dubbio, e da formole semiografiche abbreviate, cioè da segni che racchiudono in sè un complesso di noticine; p. e. il κύλισμα *kylisma* sottintende ordinariamente un gruppo di quattro noticine. Nella musica occidentale vi sono parimenti dei segni, che indicano un gruppo di varie note, p. e. il *trillo*, ma ciò è ben determinato dai libri di teoria.

Altro inconveniente si ha dalla mancanza delle periodiche μαρτυρίαι, che fanno l'ufficio di *chiavi*. La μαρτυρία nei mss. delle semiografie posteriori viene messa in principio e poi ripetuta spesso alla chiusa di ogni periodo e della melodia finale.

Questa ripetizione di *chiave* è necessaria per assicurare il cantore di aver letto bene, di trovarsi ancora nell'intonazione della *scala*, e di non avere perciò ommesso alcun segno diastematico. Essendo infatti la semiografia bizantina formata di σημεία, *segni* convenzionali, non fissi nè sul pentagramma nè sul tetragramma, ha bisogno di frequenti punti di riferimento, e a questo suppliscono le *martirie*. Basta tralasciare una sola nota, perchè tutti gl'intervalli seguenti siano spostati e perciò stesso errati.

Nei mss. paleobizantini la μαρτυρία sfortunatamente si trova bensì in principio, ma generalmente non si ripete più nel contesto della melodia.

Da ciò una grande difficoltà e non piccola incertezza nella lettura. La lettura, p. e. che dà una finale con senso *sospeso*, è essa tale perchè voluta dall'autore o è errata perchè l'amanuense o il cantore ha saltato un segno diastematico? (2)

Questo inconveniente di continua incertezza cesserebbe, qualora vi fossero state adoperate le μαρτυρίαι con maggiore frequenza, come av-

(1) Vedi quanto si è detto nella prefazione. In riguardo alle varie epoche delle semiografie, alla loro suddivisione e nomenclatura vedi appresso al § III.

(2) Un esempio: il tono terzo ha le finali in *fa* o in *la* o in *do*; se dunque la finale del periodo termina in *sol* o in *mi* o in *si*, la lettura è errata. Chi può assicurare l'esattezza della lettura? la presenza della μαρτυρία, *chiave*, la quale indica e determina la finale della scala corrente, ovvero il passaggio a una nuova scala.

viene nella *semiografia neobizantina*, dove l'uso razionale della ripetizione delle chiavi rende sicura la lettura (1).

Il colorito melodico è manifestato ordinariamente dai *σημεία χειρονομίας*, cioè dai segni di espressione manifestati dalla mano. Questi però sono ben rari, come ben rari sono pure i segni per far risaltare il vario ritmo della melodia e i vari accenti dinamici.

I codici di semiografia paleobizantina sono stati uno scoglio per tutti quelli che hanno voluto tentarne una esatta traduzione. La stessa Accademia di Copenaghen, che ha il grande merito di essersi messa, da qualche anno, all'avanguardia per promuovere gli studi dell'antica melurgia bizantina, nell'invitare le Accademie di altre Nazioni a una scientifica collaborazione, così si esprimeva «... Malgré des efforts considérables des savants, cette étude (de la musique byzantine) est encore très peu avancée; nous sommes encore fort loin d'avoir une idée nette de l'histoire de la musique de l'Église grecque, et beaucoup de monuments - ceux

(1) Un ms. assai prezioso, che può facilmente illuminare per la spiegazione di molte formole paleobizantine, è il cript. E. α. XI del 1113; che ha anche delle *μαρτυρίαι*. Già al principio del f. 6 osserviamo la *φθορά accidenté* che è rarissimo trovare in questa semiografia. Si trovano anche le formole che indicano la trasformazione di tono. Nelle ultime pagine (22, 23) si hanno degl' *idiomeli*, dove si riscontrano forme *politonalì* che si alternano (tono VI con passaggio al III, all' VIII ecc.). Vi è frequentemente adoperato il *γοργόν*, cioè il segno indicante la divisione del tempo, del quale il Petresco attribuisce la comparsa verso il secolo XIII (*Idiomèles et Canon de l' Office de Noël*, Paris 1932, p. 63).

I gruppetti di 3, 4 e più note sono accompagnati dai segni corrispondenti di *κύλισμα*, *ἀντικενωκύλισμα*, *ἀντικένωμα*, *στρεπτόν* ecc., che nella grafia fanno risaltare la grande somiglianza con le forme del sistema neobizantino.

Nel foglio 27 i segni melodici hanno forme miste, quindi la spiegazione resta più garantita. Il segno del *κύλισμα*, che per solito è usato costantemente *solo*, qui, come del resto nel sistema neobizantino, è espresso con tutte le noticine reali.

Altro ms. anche più prezioso, negli scopi dell'interpretazione della semiografia paleobizantina, è il cartaceo 1244 del sec. XV del Monte Sinai. Contiene il *Τριψύδιον* e il *Πεντηκοστάριον*. Nei ff. 1-52 è scritto con semiografia neobizantina; dal foglio 52 in poi è redatto da mano differente e con semiografia in gran parte paleobizantina. I gruppi sono scritti in forma assai seniplice e le forme grafiche sono chiare, tanto che a prima vista tutto il ms. sembra neobizantino di epoca tardiva.

Un terzo codice paleobizantino degno di nota è l'*εἰρημολόγιον* della Biblioteca di Gerusalemme. Sopra la semiografia paleobizantina sono scritte da altra mano frequenti note nella scrittura neobizantina, che rappresentano perciò la traduzione.



TAVOLA I.

PAPIRO OSSIRINCHIANO n. 1786
INNO ALLA SS. TRINITA'

con notazione alfabetica
(sec. III-IV)

.....
.....υτανηω σιγάτω
μηδ' ἄστρα φασφόρα
λ[ε:π]έροθων. . .
ποταμῶν ῥοθίων πάσαι,
ὕμνούντων θ' ἡμῶν
πατέρα χυῖδν
χἄγιον πνεῦμα·
πάσαι δυνάμεις
ἐπιφωνούντων·
ἀμήν ἀμήν.
κράτος αἶνος
δοτῆρι μόνῳ
πάντων ἀγαθῶν·
ἀμήν ἀμήν.

(V. p. 24)

TAVOLA II.

Forme prosodiache.

A. δ. X. sec. X, f. 51°

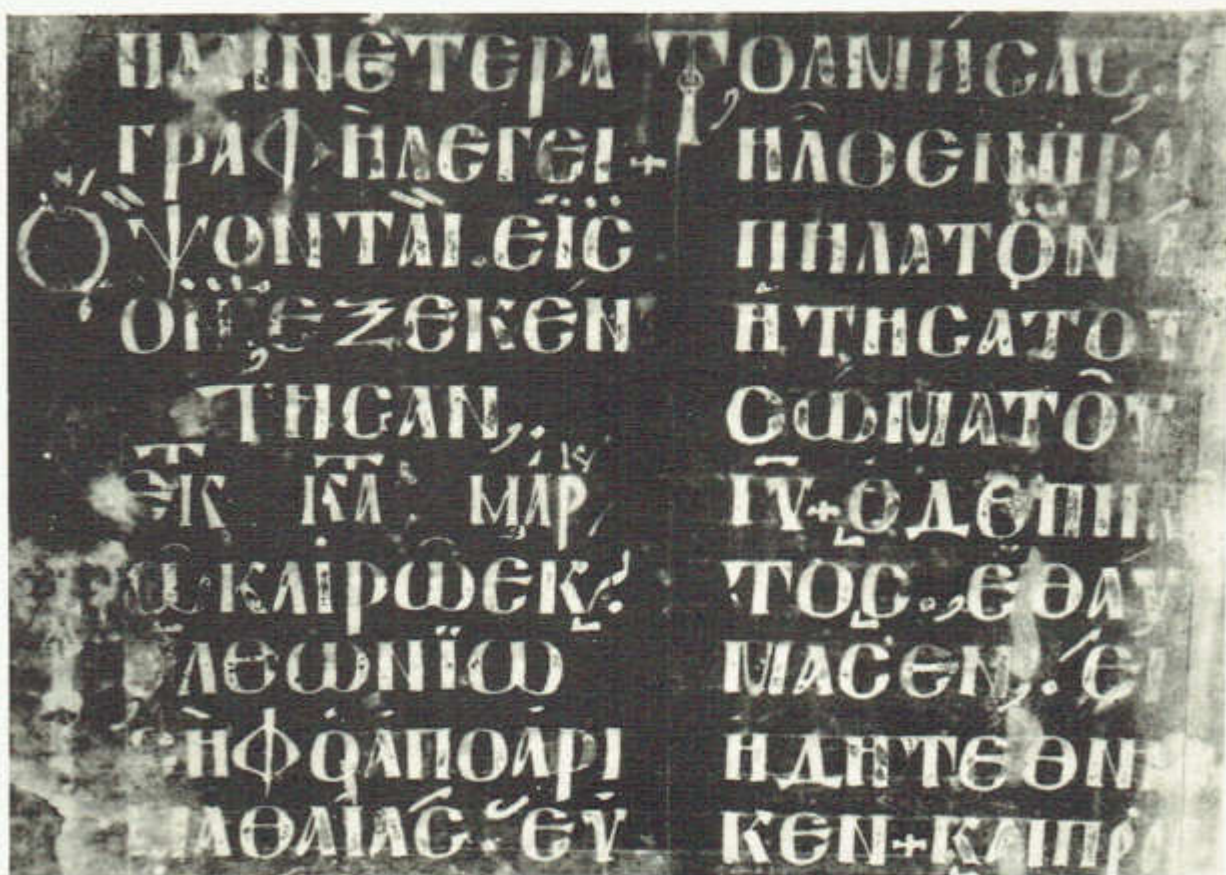
Z. α. III. sec. X, f. 8°

Ὀξεῖα	/	/	} τόμοι
Βαρεῖα	\	\	
Περισπωμένη	∩	∩	
Μακρά	—	—	} χρόμοι
Βραχεῖα	υ	υ	
Δασεία	τ	τ	} πνεύματα
Υιλῆ	†	†	
Ἀπόστροφος	∩	∩	} πάθη
Ὑφέρ	υ	υ	
Ὑποδιαστολή	∩	∩	

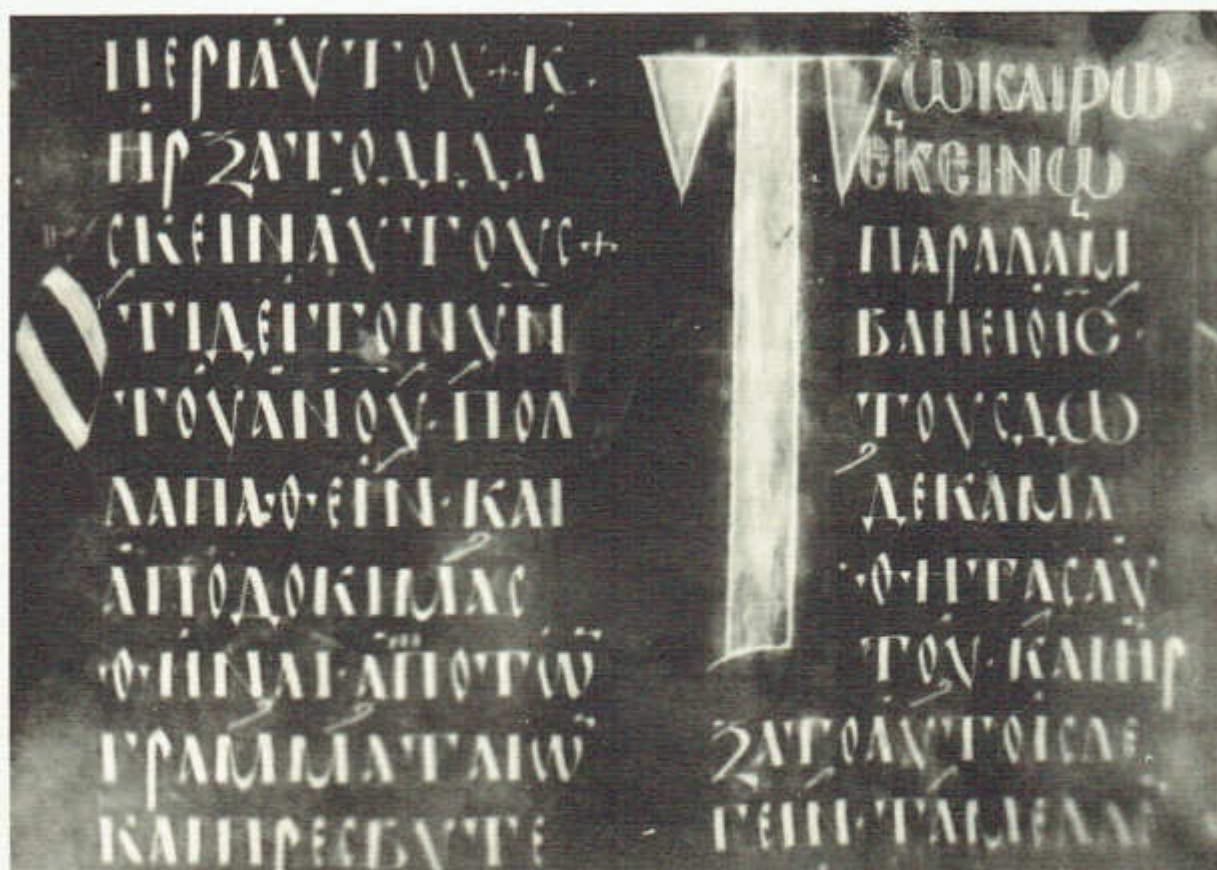
TAVOLA IIª

Forme ecfonetiche.

Ὀξεῖα	/ / / / /
Συρματική	~ ~ ~ ~ ~
Βαρεῖα	\ \
Κερτήματα ∴ ∴ ∴
Καθιστή	∩ ∩ ∩ ∩ ∩
Κρεμαστή ἀπέσω	✓ ✓
Κρεμαστή ἀπέζω	∩ ∩ ∩
Ἀπόστροφος	∩ ∩ ∩ ∩
Συκέρβα	∩ ∩ ∩
Ὑπόκρισις	∩ ∩ ∩ ∩ ∩ ∩
Τελεία	+ + + ∴
Παρακλιτική	∩ ∩ ∩ ∩ ∩ ∩ ∩
Διπλαῖ βαρεῖαι	∥ ∥ ∥ ∥
Διπλαῖ ὀξεῖαι	∩ ∩ ∩ ∩ ∩
Ἀπόστροφοί	∩ ∩ ∩



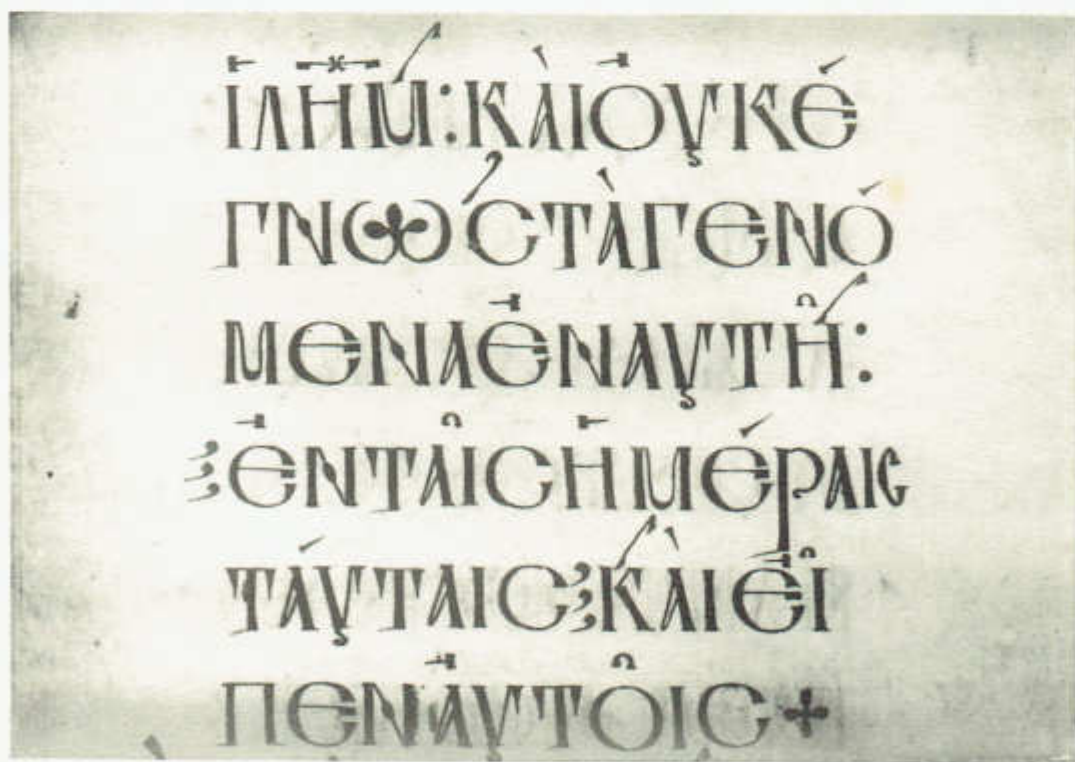
ΤΑΥ. IV. Ms. 175 della Reg. Università di Messina, sec. VII. Evangeliaro ecfonetico.



ΤΑΥ. V. Ms. 86 della Grande Laura (Athos), sec. VI-VII. Evangeliaro ecfonetico.



ΤΑΥ. VI. Ms. 1522, Vaticano greco, sec. IX. Evangeliaro ecfonetico.



ΤΑΥ. VII. Ms. 351, Vaticano greco, sec. X. Evangeliaro ecfonetico.

κεισαρ δε παρτασ οι
 γραφοι αυτου μακρο
 θεν και γραικω αι
 συρακολου θησασαι
 αυτω απο της γραμ
 αι οροσαι ταυτα
 εκ του καταιω
 ωκαιρωσ κειρωσ φακ
 κεισαρ παρτασ αυτω
 του ιου η μηρ αυτου
 η αδελφ η της μηρ αυ
 του μαριω η του ιερο

τηρ εις τα ιδιωματα
 ουτοι ιδωμοις οτι παρ
 των ηδη τα ελα αιμα
 τωσ θη η γραφ η η
 δι τω σκαλοσ ομωσ κητο
 ομοσ ματορ τοις επη
 σαυτασ απο γρομοσ
 και ιασωσωσ περ
 θεν τασ προσην κλη
 αυτου τωσ μαθησ
 ομωσ γραικωσ ομοσ
 επη τα ελασαι και

TAVOLA VIII.

A. α. X. Sec. XII. Evangeliiario ecfonetico.

και παρτασ αυτω
 η αδελφ η της μηρ αυ
 του μαριω η του ιερο

και παρτασ αυτω
 η αδελφ η της μηρ αυ
 του μαριω η του ιερο

και παρτασ αυτω
 η αδελφ η της μηρ αυ
 του μαριω η του ιερο

και παρτασ αυτω
 η αδελφ η της μηρ αυ
 του μαριω η του ιερο

TAVOLA IX.

A. β. V. Sec. XII. Praxapòstolos ecfonetico.

τὸ χθρ τισσασα τας τυχασ ημωρ
 βυφραιμ δθδ δλκαιοι ουραμοι αραχλιασθδ· σιερ
 τιοσθδ ταιορη χριστου γβρμυθδρ τος· παρρδ
 ροσκαθδ θβαι· ται χθρου ιμμιμουμδρ η· και
 σαθροισα βρμολ ποισ θβουμ λογομσαρ κια θδρ
 ται· ποιμδρ δ τωμ τδχθρ ται θωμ μαθουμ
 μαγοι τωδ δασο τη δασαυ πορσφδρ οισμ· αβδλοι·
 αφμμου τδ λθροισμ· αλια ταμ η ποσδ κωρδ
 θο τοκδ παρ θδρδ· η τδ κιοισα δ δοξασιου
 πορσσθθρα· αφερδθασ τηω πορσ τηω κια
 τασαρ τιο δασ· ο τιμνηρ γβρομασ· τιο δ
 δλκασ του πατροσ· και τα θουσα βρμολ πο

TAVOLA XII. Δ. α. XIV. Sec. XI, p. 23. Semiografia paleobizantina.

συγχωρησιμ
 τηω παρσθιασμομ κια ραμ του μαποτισ του
 σου κωρδ· φαρβροσ θδσασ ο ημδρ ορ βλιγμο
 κια αφωρησ αιμ δθδασ· αφρσ αμδρμει ποισα
 φσ πορσθιασ φιμμ θρασ ποσ· οι βωται κωρ
 δουλοισου· πορσσαρμ τδ αι τουμ δθδ· δ
 αυ τιο βωι τχειμ· βρμμδρα κωρδ σθασ· πο
 κιασου τομ ηλασμομ· ο τομ βρα βλδασ π
 Η πορσθιασ ποισα κιασ· το του κιασ δδουαθδ
 σμομ κιασ βλδασσασ· τηω δδ κιασ ποισα

TAVOLA XIII. Δ. α. XVI. Sec. XI, p. 123r. Semiografia paleobizantina.

dans les quels sont employées les notations antérieures au système rond (cioè i così detti *paleobizantini*), *ont résisté jusqu' à ce jour à tout essai d'interprétation* » (1).

Il Wellesz è di parere che i segni ricorrenti nelle fasi più antiche (cioè nelle semiografie paleobizantine) analogamente ai neumi latini, non indicavano se non gli aggruppamenti delle note e l'andamento approssimativo della melodia, senza fissare gl'intervalli. Essi servivano soltanto d'aiuto mnemonico al cantore, che conosceva a mente i canti tramandati dalla tradizione orale. Pertanto i segni di questa antica notazione, oggi che la tradizione non più ci soccorre, sono suscettibili d'essere decifrati soltanto in quei casi in cui una melodia, contenuta in manoscritti di notazione più tarda, i cui segni indichino chiaramente gl'intervalli tra i suoni, dimostri un' assoluta ed evidente affinità con quella di notazione più antica (la paleobizantina). Soltanto allora sarà lecito ammettere, che entrambi i manoscritti contengono una melodia stessa, e per tal modo si potrà ricostruire anche la più antica, benchè ancora non si possa dire, se un simile tentativo, che sarebbe di un gran valore per seguire la storia evolutiva delle melodie, sia valido anche per rapporto ai dettagli della redazione originale (2).

L'affermare che la scrittura *neumatica* (paleobizantina) non esprime con i suoi segni la *seconda*, la *terza*, la *quinta* ecc. ma si limitasse a suggerire certe modalità dell'andamento della voce, come pensa il Wellesz, e fosse un aiuto *mnemonico* ai canti tramandati oralmente, significherebbe che i grandi melodi non hanno mai depositato definitivamente in carta le loro melodie, ma le hanno insegnate e tramandate oralmente, come si farebbe oggi nelle popolazioni poco evolute.

Francamente non è ammissibile che gl'innografi greci abbandonassero il sistema tradizionale alfabetico in uso sino al IV secolo, e per se stesso sufficiente ad esprimere le melodie dei vari *modi* classici, per poi mettere in corso un sistema ibrido, incapace di riprodurre esattamente le melodie, che insieme alla poesia scaturivano dalla mente e dal cuore del compositore.

L'enorme difficoltà, che presenta la lettura e la esatta interpretazione dei canti redatti nella semiografia paleobizantina, l'abbiamo con-

(1) Det Kongelige Danske Videnskaberne Selskab — Copenhague, 9 Novembre 1932.

(2) E. WELLESZ o. c. p. 41.

statata anche noi e per lungo tempo, convinti, come anche il Tillyard, che non si possono fare trascrizioni, se non per confronto con una medesima melodia redatta in epoca più tarda nella notazione neobizantina. (1)

In questo però ci hanno favorito le molte redazioni di epoche varie, di mss. paleo e neobizantini della Badia, dove la tradizione melurgica è rimasta viva sino a qualche secolo fa. Ma un nuovo indirizzo ci ha dato delle felici sorprese: lo studio diretto sull'innografia bizantina, che ci ha spinto a risalire alle origini primitive della melurgia bizantina, quando il poeta era anche melode. La poesia e la melodia nascevano gemelle; scaturivano dal lampo smagliante dell'estro poetico animato dal soffio vivo e potente della passione musicale. Lo studio perciò, la trascrizione e la esecuzione di una qualsiasi composizione melurgica dei codici non si può disgiungere dallo studio della relativa ritmica, che anima la stessa melodia.

Questo criterio applicato alla semiografia paleobizantina ha dato dei risultati eccellenti, per cui la esumazione melodica non si presenta *arida* quasi fiore secco da *museo*, ma viva ed olezzante, come viva ed olezzante è tuttora la poesia, che informa la stessa melodia.

Alla ripetizione del medesimo *colón*, nella successione dei vari stichi, abbiamo veduto che corrisponde per lo più la ripetizione della medesima frase melodica o identica, o leggermente variata nella chiusa finale; ma tutto ciò non è indicato per solito nè da segno grafico speciale, nè da *μαρτυρία*, ma è sottinteso, e può solo rintracciarsi dall'analisi del ritmo poetico, specialmente se è accompagnato da confronti con la semiografia neobizantina, che in ogni modo deve sempre servire di guida. Nei codici ben redatti la distinzione degli stichi è contrassegnata dal punto, il che rappresenta anche un ausilio per una corretta trascrizione.

I mss. paleobizantini più conosciuti, distribuiti secondo le località ove si conservano, sono:

BIBLIOTECA NAZIONALE DI PARIGI:

- 1 *Μηρολόγιον* - sec. XI n. 242 - fa seguito il *Τριψίδιον*, il ms. è guasto dal fuoco e dalle intemperie (2)

(1) E. WELLESZ o. c. p. 62.

(2) Per la nomenclatura dei vari testi melurgici v. pag. 37 e segg. Preferiamo tralasciare il termine *Σπυχηράριον*, adoperato dal Gastoué, dal Wellesz e da al

- 2 *Μηνολόγιον* - sec. XII n. 356 - contiene i mesi Ottobre-Giugno, manca Febbraio e parte di Gennaio.
3 *Μηνολόγιον* - sec. XI n. 220 - (*Coislin*) completo, carattere nitido, ben conservato.
4 *Frammento* - sec. XII n. 250 - contenente gl' *idiomeli* di Lazzaro e della Domenica delle Palme; di poca importanza (1).

METROPOLI BULGARA D'OCRIDA:

- 5 *Τριψίδιον* - relativamente ben conservato.

BIBLIOTECA IMPERIALE DI VIENNA:

- 6 *Μηνολόγιον* - sec. XII n. 136 - Teolog. grec. da cui il Wellesz ha tratto un esemplare per il confronto con la semiografia neobizantina (2).
7 } Mss. più o meno della stessa
8 } epoca, dei quali Gerbert ha dato anche delle riproduzioni nella sua *storia della musica sacra* (3).

BIBLIOTECA VATICANA, FONDO REG. GRECO:

- 9 *Μηνολόγιον* - sec. XI n. 54 - carattere minuto, di derivazione italo-greca.
10 *Τριψίδιον* - sec. XI n. 56 - canti dalla prima Domenica di quaresima al Sabato Santo; derivazione italo-greca.

R. BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI MESSINA:

- 11 *Ὁκτώηχος* - sec. XI n. 51 - carattere minuto; i primi fogli sono guasti.

trí, perchè troppo generico, come generici sono i nomi liturgici con simile terminazione, ad esempio: ἀλληλουῦάριον, raccolta di ἀλληλοῦία dei vari toni; πασαπνοῦάριον, raccolta del salmo 148 nelle varie tonalità; κεκραγῶριον raccolta del salmo vespertino 140 ecc... Qui si vuol notare il numero approssimativo dei testi paleobizantini contenenti Μηνολόγια, Τριψίδια o Πεντηκοστήρια, dei quali può disporre lo studioso per i confronti.

(1) GASTOUÉ, o. c. p. 81 e segg.

(2) WELLESZ, p. 63.

(3) MARTIN GERBERT, *De cantu et musica sacra a prima Ecclesiae aetate usque ad praesens tempus* (2 voll). 1774, S. Blasien; tom. II tab. VI e VII.

- 12 *Μηρολόγιον* - sec. XII n. 142 - carattere ben conservato, eccetto poche parti che sono sbiadite: vi fa seguito il *Τριψίδιον* e il *Πεντηκοστάριον*.

Nella medesima Biblioteca vi sono altre pagine frammentarie nei mss. 52 e 138 entrambi del principio del sec. XII.

BIBLIOTECHE DEL MONTE ATHOS :

- 13 *Μηρολόγιον* - sec. XII n. 398 - mutilo in principio e in fine; del Monastero di Cutlumusi.
- 14 *Εἰρημολόγιον* - sec. XII n. 470 - quasi completo, di bel carattere (1) chiaro e corretto; del Monastero di Iviron.
- 15 *Μηρολόγιον* - sec. XII n. 404 - contenente gl'idiomeli dell'anno - incompleti - il *Τριψίδιον* e il *Πεντηκοστάριον* sino all'Ascensione; del Monastero della Grande Laura.
- 16 *Εἰρημολόγιον* - sec. X n. 152 - del medesimo Monastero; la semiografia ha forme arcaiche, e dal Riemann fu considerata come notazione speciale (2), forse perchè ancora non erano noti i vari esemplari, ora resi di pubblico dominio.
- 17 *Ὁκτώηχος* - sec. XI n. 1488 - contiene anche il *Τριψίδιον* e il *Πεντηκοστάριον*; del Monastero di Vatopedi.

BIBLIOTECA NAZIONALE DI ATENE :

- 18 *Μηρολόγιον* - sec. XII n. 83 - contenente gl'idiomeli dal 2 Settembre al 24 Febbraio.

(1) Grafia predominante neobizantina con gruppi paleobizantini del periodo di passaggio.

(2) Vedi a questo proposito WELLESZ, *Die epochen der byzantinischen notenschrift* in *Oriens Christianus* 3^a serie t. VIII., 1932 Leipzig, p. 283.

MONTE SINAI, MONASTERO DI S. CATERINA :

- 19 Μηνολόγιον - sec. X n. 1217 - dal 1 Settembre al 30 Agosto ;
carattere assai chiaro, di forme
corrette, ma qua e là sciupato.
20 Μηνολόγιον - sec. X n. 1219 - dal 24 Settembre al 27 Agosto,
forme di scrittura arcaica.
21 Τριψίδιον e Πεντ. - sec. XI n. 1247 - ottimo esemplare per lo studio e
in buono stato di conservazione.
22 Τριψίδιον e Πεντ. - sec. X n. 1242 - carattere chiaro e ben conservato.
23 Τριψίδιον e Πεντ. - sec. XI n. 1243 - esemplare calligrafico e in otti-
mo stato di conservazione.
24 Τριψίδιον e Πεντ. - sec. XV n. 1244 - ms. cartaceo ; dal foglio 1-52 è
redatto con semiografia neobizan-
tina; dal foglio 52 in poi con se-
miografia paleobizantina (1).

BIBLIOTECA PATRIARCALE DEL S. SEPOLCRO A GERUSALEMME :

- 25 Μηνολόγιον - sec. XI n. 63 - carattere piuttosto piccolo e in
non buone condizioni.
26 Είρμολόγιον - sec. XII n. 83 - mancano le prime 15 ακολουθίαι;
prezioso per i nomi dei Melodi.
27 Μηνολόγιον - sec. XII n. 361 - incompleto e in vari punti sciupato.
28 Μηνολόγιον - sec. XI n. 610 - contiene anche il Τριψίδιον e il
Πεντηκοστάριον, carattere minuto
e non sempre chiaro.

BIBLIOTECA DELLA BADIA DI GROTTAFERRATA :

- 29 Μηνολόγιον - sec. X E. a. VII - *idiomeli* delle varie festività del-
l'anno.
30 Ὀκτώηχος - sec. XI E. a. XI - Ἀναβαθμοί.
31 Είρμολόγιον - sec. XI E. γ. III con i nomi degli autori.
32 Μηνολόγιον - sec. XI Δ. a. XIII - Ottobre-Novembre.

(1) Il BENESEVIC nei *Monumenta Sinaitica*, fasc. II, Petropoli 1912, riporta qual-
che altro esemplare, come nella tav. 43 il ms. Petr. 362 dell' a. 999.

- 33 Μηνολόγιον - sec. XI Δ. α. XIV - Dicembre.
 34 Μηνολόγιον - sec. XI Δ. α. XV - Gennaio.
 35 Μηνολόγιον - sec. XI Δ. α. XVI - Febbraio.
 36 Μηνολόγιον - sec. XI Δ. α. XVII - Marzo e Aprile.
 37 Τριώδιον - sec. XI Δ. β. V - incompleto.
 38 Τριώδιον - sec. XI Δ. β. XI - incompleto, semiografia assai chiara e parca di gruppi neumatici.
 39 Μηνολόγιον - s. XII Δ. α. XXXII - Ottobre, Novembre, Dicembre e Gennaio (1).
 40 Μηνολόγιον - sec. XII Δ. α. VII - *idiomeli* di S. Giorgio.
 41 Μηνολόγιον - sec. XII Δ. α. VI - Febbraio.
 42 Μηνολόγιον - a. 1113 Δ. α. II - Ottobre.
 43 Μηνολόγιον - a. 1114 Δ. α. III - Novembre.
 44 Τριώδιον - a. 1138 Δ. β. X - *idiomeli* della settimana santa.
 45 Πεντηκοστάριον - a. 1214 Δ. α. XVII - ufficiatura pasquale.
 46 Ἀσματοικόν - s. XII Γ. β. XXXV - Ufficio del Venerdì Santo, dell'Epifania e di Pentecoste.
 47 Μηνολόγιον - sec. XII Δ. α. IV - *idiomeli* n. 40 in onore di S. Giovanni Battista.

PAGINE FRAMMENTARIE CON SEMIOGRAFIA PALEOBIZANTINA :

- 48 Μηνολόγιον - a. 1073 A. β. V - *idiom.* di Natale Ἀγούστου μοναρχήσαντος.
 49 f. 75 - sec. XI Δ. β. II - *irmo* per i SS. Maccabei, con segni di grafia speciale,
 50 f. 3-11 - sec. XI B. β. IV - *idiomeli* n. 13 in onore di S. Nicola.
 51 f. 192 - sec. XI Δ. α. XII - *idiomeli* per S. Bartolomeo Apostolo.
 52 f. 67 - s. XI Δ. α. XVIII - *idiomelo* pel 21 Ottobre.

(1) L'amanuense di questo codice ha redatto altri due manoscritti: il Reg. grec. 54 contenente gl' *idiomeli* da prima di Natale al 24 Febbraio e il Messinese greco 51 nella Biblioteca Universitaria di Messina contenente l' *ὀκτώηχος*; tutti preziosi per la chiarezza.

53. f. 187 - sec. XII Δ. β. xvii - *idiomeli* della Dom. di S. Tommaso.
54 - sec. XII Γ. γ. xii - fogli palinsesti con semiografia paleobizantina ben marcata.
55. f. 14 - sec. XII Δ. α. i - *idiomelo* grammaticalmente già accentato, con sovrapposizione di note musicali.
56. f. 69 - s. XII Δ. α. xxiii - *idiomeli* per S. Maria Maddalena.

Oltre i suesposti esemplari, vi sono ancora altri frammenti, ma non molti, sparsi in altre biblioteche, forse verrà fuori anche qualche altro ms. completo (1).

Il numero totale non è purtroppo copioso, come si vorrebbe per uno studio più accurato, che permetta di osservare le differenze grafiche e da queste stabilire il significato vero delle note, dei vari gruppi non sempre chiari, e controllare la melodia risultante con altri manoscritti di epoca differente.

La Badia di Grottaferrata, come si vede dal quadro, possiede un discreto numero, forse il più copioso nucleo di codici paleobizantini, quantunque alcuni ora sieno ad ornare biblioteche esterne per dolorose vicende di tempi passati.

Ciò non ostante i sopra elencati mss. racchiudono tutto il vasto patrimonio innografico, cioè tutta la parte *irmologica*: *inni-tipo*; tutti gli *idiomeli* del ciclo festivo dell'anno, i *prosomii* cioè *strofe-tipo* e l'*octoèco* con i *graduali*. Mancano le composizioni salmodiche, che sono copiosissime nei mss. della Badia dal sec. XII in poi con semiografia neobizantina, come si vedrà a suo luogo. Mancano altresì le melodie liturgiche e di genere melismatico come p. e. i Κοινωνικά - *Communio* -, le forme alleluiatriche, i Salmi, i *Kathismata* i *Kontaki* e altre forme minori di composizioni metriche bizantine. Perchè?

Perchè non sono pervenute a noi, ovvero perchè proprio il sistema semiografico non si prestava?

(1) V. THIBAUT o. c. p. 41 — Nei *Monuments de la notation ekphonétique* ecc. riporta altre pagine frammentarie dei codici di Pietroburgo, n. CCCLXI sec. IX *irmi*; n. CCCLXIII sec. IX *idiomeli* 24, *settembre-ottobre*; CCCLXII, sec. X, *σχηρά*.

III

La semiografia paleobizantina cessa, al principio del sec. XIII, di essere più adoperata (1).

Il sistema, per quanto rispondente allo scopo di fissare le melodie sulla pergamena, con segni convenzionali, non era scevro di difetti, nè si poteva dire del tutto soddisfacente.

Era necessario un perfezionamento. Si aggiunsero pertanto altri segni grafici riguardanti l'espressione, il ritmo e la divisione dei vari gruppi di note.

Nulla si lasciò sottinteso o all'arbitrio del cantore. Si soppressero dei segni, come il *varia* e il doppio *varia*, che tanta incertezza lasciano nella lettura, e altre formole di significato non ben precisato.

A qualche segno di tipo stenografico subentrò il gruppo di note scritte per esteso (2); gli stessi segni dinamici sono ben definiti. Questi sono in numero di 12, più che sufficienti per indicare qualsiasi sfumatura.

La forma calligrafica viene esteticamente perfezionata (3). Alle forme lineari e rigide, alle forme angolari e stecchite subentrano forme ele-

(1) La semiografia paleobizantina occupa il periodo di tempo dal principio del sec. X a tutto il sec. XII. La semiografia paleobizantina del principio del sec. XIII è una rara eccezione, come si è visto pel ms. criptense Δ. α. XVII dell'anno 1214.

(2) Citiamo l'esempio di un segno, che racchiude in sè un gruppetto di altre note: il paleobizantino ἀντιζένωμα è sempre trasportato nella semiografia neobizantina col medesimo segno, ma con le note scritte per esteso: per solito sono o tre o quattro o cinque, il che indica che il significato non era strettamente determinato, ma, trattandosi di note di abbellimento, era un po' elastico.

(3) La grafia estetica si ravvisa subito specialmente in alcuni mss. provenienti da qualche *scriptorium* accurato. Tale è p. e. il ms. cript. E. γ. II, che per le bellissime forme calligrafiche è stato preso come testo di studio dagli specialisti Gaisser, Tillyard, Wellesz, Petrescu, Mladinoff ed altri. Belle e grandi forme calligrafiche hanno pure i mss. cript. E. α. II, ed E. α. V, ai quali assomigliano i mss. n. 1490 e 1499 di Vatopedi e il n. 883 di Atene.

Nella *Enciclopedia Italiana* Treccani è stato riportato un saggio dell'E. γ. II, non in riproduzione fotografica, ma a mano; le forme perciò sono irregolari, amorfe e la trascrizione stessa inesatta (v. Vol. VII p. 167 nella parola *Bizantina*).

ganti con chiaro-scuro. La grafia ha subito l'elaborazione propria dell'arte (*vedi tavole relative*).

Le *μαρτυραὶ*, *chiavi*, sono messe al principio e sono frequentemente ripetute durante il percorso della scrittura: guide sicure per la esatta lettura del canto e per non uscire fuori tono. Alle *chiavi* spesso seguono gli *ἀπὸχρήματα* o *intonazioni*.

Sono queste un gruppo di note che, cantate, guidano l'orecchio a quella determinata tonalità, nella quale si deve eseguire la melodia.

Le *intonazioni* sono otto, una per ogni *tono* dell' *ὀκτώηχος*. Esse ordinariamente sono semplici; racchiudono poche note strettamente necessarie per l'*intonazione*; talvolta sono anche sviluppate, formano cioè, con un numero abbondante di note, un vera introduzione al canto (1). Questi *ἀπὸχρήματα* sono sconosciuti nella semiografia paleobizantina.

Con queste aggiunte e innovazioni il nuovo sistema semiografico, così elaborato, si può dire completo. E' questa la semiografia detta *neobizantina*, la cui lettura perciò riesce facile, e facile la ritmica esecuzione.

La forma calligrafica, o meglio la tendenza generale della scrittura *quasi tonda* dei mss. di tipo *neobizantino*, ha indotto alcuni a definire e chiamare questo sistema col nome di *semiografia tonda*, in contrapposizione alla paleobizantina, detta dai medesimi *semiografia lineare*.

Tali sono tra gli altri Riemann, Tillyard, Wellesz ed Höeg (2).

Ma questa denominazione sembra a noi poco esatta, perchè non è la materiale forma esterna che distingue un sistema dall'altro, ma la costituzione interna nel vario complesso dei *σημεῖα* e del generale *ingranaggio*.

Abbiamo infatti codici melurgici del sec. XIII di semiografia neobizantina vera e propria, e intanto la scrittura non è affatto *tonda*, ma *lineare*, p. e. il ms. E. α. VI della Biblioteca di Grottaferrata.

Il ms. cartaceo 1244 del Monte Sinai è neobizantino del sec. XV con bel carattere tondo, e intanto dalla p. 52 in poi, pur conservando la stessa forma calligrafica, è redatto con semiografia paleobizantina.

(1) Begli esempi di *ἀπὸχρήματα* semplici e anche sviluppati si hanno nel ms. Cript. E. α. II; dove si può avere un esatto concetto dello scopo degli *ἀπὸχρήματα*. Succedendosi, nei sacri riti, vari *idiomeli* di differente tonalità, è necessario fare il *passaggio* tra l'uno e l'altro tono, come si direbbe oggi musicalmente: questo *passaggio* di legame *tonale* viene indicato cogli *ἀπὸχρήματα*.

(2) E. WELLESZ l. c. p. 47 e in *Die epocheu der byzantinischen notenschrift*, p. 283.

Parimenti abbiamo dei mss. dell'epoca tardiva, che non appartengono affatto al sistema della *semiografia neobizantina*, e intanto ne hanno tutti i caratteri esterni e le forme dello scritto di un bel *rondo*. Tali sono, fra gli altri, il Γ. γ. II di Grottaferrata; il *Barb. gr. 300* della Biblioteca Vaticana, ecc... che appartengono alla semiografia *cucuzelica*. La varietà del carattere dipende molto dalla bontà dello *scriptorium*.

Il Wellesz, esaminando il codice di Iviron 4592, cioè il 480 dell'enumerazione propria (*Byzantinische Zeitschrift* XXXIII, p. 54), ci mostra in esso un tipo di notazione dell'epoca media (cioè *neobizantina*), che ha graficamente una stretta relazione col periodo più antico. Ivi predomina il carattere lineare, nè si rinvengono ancora in alcun modo quegli elementi che valsero a chiamare « *rotonda* » la notazione di questo periodo.

Il ms. preso a studio anche da noi è paleobizantino del sec. XII, interessante per le *μαρτυρια* iniziali, che cominciano ad avere qualche nota quasi in forma di *ἀπηχίματα*.

Come risulta da un leggero confronto, non si tratta di altro che del sistema paleobizantino, ritoccato e completato nelle sue deficienze e messo al corrente, per così dire, delle esigenze delle scuole melurgiche.

Questa semiografia durò sino al principio del 1500. Ma i codici di questo periodo sono ben rari (1).

(1) Uno degli esempi rari, di epoca tardiva, di semiografia neobizantina ce lo dà un ms. del Fondo Testa cartaceo della Bibl. di S. Marco in Venezia, del 1513.

Il ms. è diviso in due parti. La parte I contiene il *Τριψύδιον*, cioè i canti quadregesimali; sono scritti in semiografia neobizantina e il contenuto realmente corrisponde, salvo le debite varianti, al testo comune degli altri mss. dei secoli precedenti. La seconda parte è scritta con semiografia dell'epoca di decadenza, detta di Cucuzeli e contiene *Κεχρογάρια*, versetti salmodici ecc...

Della stessa epoca sono pochi mss. dei Monasteri di S. Gregorio e di Stavronichita nel Monte Athos; interessanti storicamente, perchè dimostrano che, sino a quella data epoca, le composizioni melurgiche dei grandi innografi erano in vita, non soppiantate ancora da quelle dei nuovi Maistores.

Il ms. criptense E. α. II del sec. XII è stato sforbiciato da mani vandaliche in alcuni fogli; questi stessi fogli però sono stati riscritti a nuovo nel 1494 dal Cretese Ierom. Roso di questa Badia. Il ms. perciò è oltremodo prezioso, perchè contenendo semiografie di epoche tanto disparate riesce utile per i confronti.

Tutte le melodie innografiche esistenti nella semiografia paleobizantina sono trasportate nella semiografia neobizantina.

Nei manoscritti neobizantini troviamo inoltre molti generi melodici *nuovi*: *nuovi* o perchè i manoscritti paleobizantini contenenti questi nuovi tipi di melopea non sono pervenuti a noi, ovvero perchè sono in realtà composizioni nuove, come è di una gran parte dei canti, che vanno sotto il titolo di *ἀντίφωνα* (1), *προκείμενα*, *ἀλληλουϊάρια*, *κοινωνικά* ecc.

Dai codici di semiografia neobizantina ci si può formare una giusta idea del patrimonio straordinariamente ricco dell'innografia e della melurgia della Chiesa d'Oriente.

Vi si notano tutte le composizioni poetico-musicali, dalle forme semplici dei salmi, alle forme più complesse proprie dei fini componimenti melismatici: canti *idiomeli*, canti *prosomi*, canti *irmologici*, canti *salmodici*, versetti *alleluiatici*, *graduali*, canti *antifonici*, *liturgici*, *Kiecragàri* (canti pel vespero), *pasapnoàri* (canti per le laudi del matutino), *kino-nicà*, *katismata*, *kontaki* ecc. (2), ed una quantità di tante altre composizioni di genere minore, che provano la esuberante dovizia di inni e di canti della Chiesa bizantina.

Molte di queste composizioni inutilmente si cercherebbero nei mss. di semiografia paleobizantina.

Tra i mss. neobizantini di Grottaferrata, come si vedrà meglio a suo luogo, notiamo qui come i più completi: il ms. E. γ. II. del 1281, che ha oltre 1917 tipi di *strofe-irmi*; il ms. E. α. II. del sec. XII che raccoglie 743 *idiomeli*, cioè composizioni di tipo singolare, secondo la metrica bizantina, per le varie festività dell'anno; il ms. E. α. V., parimenti del sec. XII, che contiene circa 400 melodie, composizioni metriche del tempo quadragesimale e di Pasqua, esprimenti dolore e gioia.

Un numero poi copiosissimo di formule salmodiche, di versetti alleluiatici, di canti liturgici sono più o meno sparsi da per tutto. Il ms. di Grottaferrata Γ. γ. III. del 1237, unico esemplare del genere, ha i versetti soliti a cantarsi prima e dopo l'epistola, *προκείμενα*, che da tem-

(1) Le *antifone* sono rappresentate da un gruppo di 3 salmi in onore della festività; si cantano nel Matutino.

(2) Per il significato di questi generi di composizioni melurgiche vedi quanto si è detto a p. 37 e segg.

po non si eseguiscano più in Oriente, perchè ignorate le melodie primitive; ora, rientrando al loro posto, prendono nuova vita (1).

Altre particolarità contenute nei mss. di semiografia neobizantina si notano nelle descrizioni del Catalogo del Rocchi: *Codices cryptenses*.

Rarissimi però sono alcuni generi di composizioni liturgiche, e per trovarli bisogna arrivare alla fine del sec. XIV (2). Il *Χερουβικόν*, *Inno cherubico*, è assai raro, come altresì rari sono il *Τρισάγιον* — *Inno trisagio*, l' *Ὅσσι εἰς Χριστόν*, l' *Ἄγιος*, *Ἄγιος*, *Ἄγιος* — *Sanctus*.

Gli *Ἀπολυτίκια* o *Τροπάρια*, cioè *strofe*, solite a cantarsi nell'ufficiatura del Vespero, del Matutino e alla Liturgia, dopo il piccolo Ingresso, in onore della festività che si celebra, non si trovano affatto. Sono perduti i manoscritti, ovvero erano strofe da sapersi a memoria e quindi non tramandate con lo scritto?

Nel *Barb. gr. 300*, che pure è del sec. XV, si trovano scritte solo le prime due righe degli *Ἀπολυτίκια* domenicali: il che fa arguire che essendo melodie comuni, a tutti note, bastava il semplice accenno.

Ivi infatti si trovano per esteso (pp. 36 e segg.) i *Θεὸς Κύριος*, gli *Ἀλληλοῦα*, i *Κεκραγάρια*, i *πασαπινόαρια* di tutto l' *octoëco*.

Rarissimi parimenti è il *Χριστὸς ἀνέστη* — tropario pasquale — per la suesposta ragione: essendo una strofa comunissima e di uso giornaliero nel periodo pasquale, nei mss. ne viene segnato soltanto l' inizio, il resto è sottinteso (3).

(1) Oggi giorno questi versetti vengono semplicemente recitati; se qualche volta sono cantati, vengono eseguiti sopra un tipo uniforme per tutti i *toni*.

A Grottaferrata si sono riesumati, e danno al complesso dei molti canti liturgici una nota caratteristica pel genere nuovo di melodia. Queste e le sopra accennate composizioni salmodiche, alleluiatriche ecc. non ci fu dato di rintracciare in alcuno dei mss. antichi del sec. XIII nè di Gerusalemme nè del Monte Sinai nè dell' Athos; dette composizioni, e in gran copia, si trovano nei mss. dal sec. XV in poi.

(2) Tra i mss. antichi contenenti questi tipi di frammenti liturgici sono degni di nota i criptensi *Γ. γ. 1.* del 1225; *Γ. B. XXXVII s^{c.} XIII*; *E. α. x.* e il 161 della bibliot. di Messina che ha, tra gli altri canti un *Ἄγιος Sanctus* del sec. XIII di fattura quasi moderna, tanta è la freschezza melodica che spirano le note.

(3) Questo canto pasquale caratteristico e veramente popolare si trova per esteso nel criptense *E. z. VIII f. 132 e 133*, sec. XIII, e nel *Barber. gr. 411 f. 18*, del princ. del sec. XIII; negli altri mss. melurgici è semplicemente accennato.

Salvo queste piccole e insignificanti lacune, troviamo nei mss. neobizantini un'abbondante e svariata serie di melodie per tutte le circostanze festive, sicchè ogni sacra ufficiatura si direbbe, relativamente al canto, quasi un programma sacro di belle melodie, che avvincono lo spirito e lo sollevano a Dio.

IV

Alla fine del sec. XIII e al principio del sec. XIV si comincia a notare in alcuni mss. melurgici, che la semiografia neobizantina è leggermente modificata, con l'aggiunta di qualche segno speciale di *chironomia*. La stessa forma calligrafica subisce una piccola trasformazione che, accentuandosi, determina la tendenza a una nuova semiografia.

Questo fenomeno si riscontra in alcuni ms. provenienti da qualche *scriptorium*, che evidentemente tende a evolvere la scrittura sia nelle forme grafiche sia nella costituzione interna; il movimento però, benchè si vada allargando, non diventa universale, che dopo qualche secolo.

Le scuole italo-greche ne sono esenti per lungo periodo di tempo. I loro mss. riproducono i testi melurgici precedenti con la medesima semiografia inalterata, e ciò quasi sino alla fine del sec. XV.

Il codice di Grottaferrata E. α. II. del sec. XII, sforbiciato nel 1400 in alcuni fogli miniati, fu restaurato nel 1494, come si è accennato, col ripristino dei fogli mancanti. La semiografia di questi nuovi fogli è neobizantina, come del resto tutto il ms.; nella scrittura generale però, oltre alcune differenze calligrafiche, il che è ovvio, si ravvisano già delle piccole varianti nei *σημεία*, *note*, che sono estranee alla tradizionale semiografia neobizantina; si trova pure l'uso del *γοργόν*, dell'*ἀργόν*, delle *ψθοραί* e di non pochi segni di *chironomia*, propri dell'epoca tardiva (1).

Evidentemente si faceva strada e si generalizzava il movimento di innovazione sorto nell'Oriente, e forse Creta fu il ponte per cui passò agl'Italo Greci, fra cui tuttavia non pare abbia attecchito.

(1) PETRESCU (*Les idiomèles et le Canon de Noël* p. 29) assegna questo ms. al sec. XIV; forse per svista aveva osservato le sole pagine di epoca tardiva. Vedi anche il Catalogo del ROCCHI p. 412.

I centri principali tra gl' Italo-Greci infatti, Grottaferrata e Messina, hanno tutti i loro mss. dei secc. X-XV con semiografia paleobizantina o neobizantina. A Grottaferrata esistono pochi codici con semiografia di epoca tardiva, e questi neppure sono scritti a Grottaferrata; essi provengono da Costantinopoli, e uno, il Γ. γ. II, dall' Albania.

Nella Biblioteca di Messina vi è parimenti un solo ms. del sec. XVI con la medesima semiografia tardiva, il n. 154.

Tutti gli altri codici non accennano per nulla di aver subito alcuna infiltrazione, e rappresentano, perciò stesso, collezioni preziose per lo studio dell' antica melurgia bizantina.

La innovazione generalmente si attribuisce a Giovanni Cucuzèli; che bene o male lasciò profonde tracce nella scuola melurgica sacra orientale, ed è per questo che la nuova scrittura viene generalmente chiamata semiografia Cucuzèlica. Egli fiorì tra la fine del sec. XIII e il principio del sec. XIV (1).

(1) Γ. Παπαδόπουλος ο. c. p. 274. Ἰστέον ὅτι πρώτη πηγὴ τῆς μουσικῆς καλεῖται ὑπὸ τῶν ἀρχαίων μουσικῶν Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, δευτέρα δὲ Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης. Il Crisanto così riporta la giovinezza di quest' uomo, che lasciò un'impronta personale nell' arte melurgica bizantina.

Nacque a *Durazzo nell' Illiria*. Da fanciullo si mostrò intelligente e di bella voce, tanto che veniva chiamato *Angelòfono*. Ammesso nella scuola del Palazzo Imperiale, divenne così valente da superare tutti i condiscipoli. Interrogato spesso da questi cosa mangiasse, Giovanni rispondeva *κουκία καὶ ζέλια* (*save ed erbe*, per la sua povertà), da qui il soprannome di *Cucuzèli*. Per la sua grande capacità fu nominato Direttore dei cantori aulici e *Maistor, Maestro*, della Cappella Imperiale e colmato di onori. Spinto dopo qualche tempo da un profondo desiderio di ascetismo, fuggì dalla corte e si ritirò nella Grande Laura del Monte Athos, ma in incognito. Accolto quale mendico, fu mandato a pascere un gregge di capri; in questo umile impiego passò lungo tempo, finchè fu *scoperto* da un eremita. Questi, colpito dal canto soave e dalla bellezza della melodia, che si spandeva nell' aria deserta, si aggirò intorno e vide il pastore che cantava. Riconosciuto dall' Egumeno, ebbe cambiato l' umile, ma a lui assai caro ufficio. Da allora cominciò una nuova ripresa di lavoro melurgico.

Morì in concetto di santità. Nella Grande Laura una *Pareclisia* porta il titolo: τῆς Κουκουζελίσσης Θεοτόκου: *La Vergine Cucuzèlissa*, Θεωρητικὸν τὸ Μέγα. Atene 1911 p. 183. — Γ. Παπαδόπουλος ο. c. 261.

Nel ms. 317 del Monastero Csiropòtamo, il Cucuzèli viene soprannominato: Παπαδόπουλος. Il Thibaut nei suoi *Monuments* f. 126, tavola 61 riporta 2 riproduzioni di un ms. autografo di Cucuzèli con la scritta: τέλος σὺν Θεῷ τοῦ Εἰρηολογίου ἔρ-

Divenuto il Cucuzeli direttore della cappella imperiale, ebbe largo campo di manifestare le sue doti di musicista.

Il contributo dato da lui all'arte melurgica consiste in un breve trattatello scolastico diretto, nella sua idea di Maestro, a semplificare e agevolare lo studio della musica bizantina, facilitandone la lettura e la tecnica.

Pur conservando la semiografia precedente, egli l'ampliò, aumentandone, forse un po' troppo, il numero dei *σημεία χειρονομίας*, che non si trovano affatto nella scrittura neobizantina.

Questo piccolo trattatello si trova più o meno facilmente nelle principali biblioteche, trascritto poi con maggiori o minori varianti con alterazioni e aggiunte sino al sec. XIX (1).

Servi poi di tipo ai posteriori *Μαϊστορες* per scrivere, sulla di lui falsa riga, altri piccoli trattatelli, che però si rifondono tutti nella medesima sostanza per l'insegnamento scolastico a domanda e risposta. Tra i molti codici, che contengono il testo del Cucuzeli col nome d'autore, citiamo il ms. Ottoboniano greco 317 e del Vaticano greco 791 che hanno l'intestazione del seguente tenore:

Ἀρχὴ τῶν ψαλτῶν σημάδιων ποιηθέντα καὶ συνταχθέντα παρὰ τοῦ μακαριωτάτου Κυρ. Ἰωαννικίου καὶ μαϊστορος τοῦ Κουκουζέλη: principio delle note psaltiche composte ed elaborate dal beatissimo Signore Giovanni

γον Ἰωάννου Παπαδοπούλου τοῦ ἐπιλεγομένου Κουκουζέλη, ἔτους ,ζωί (6810-5508) cioè del 1302 vale a dire all'inizio del sec. XIV La semiografia è quella corrente *neobizantina* con l'aggiunta di qualche nuovo segno. Da notare però che l'anno è di altra mano. Il Thibaut spiega ciò con dire che, essendo il carattere *illegibile*, fu ripassato l'inchiostro nero da altra mano.

Nella biblioteca del Monte Sinai trovasi un altro ms. autografo del Cucuzeli. È il codice 1256 membr. for. 11 < 16, ff. 1-183, e contiene un *εἰρημολόγιον*. Al retto del foglio 183 si legge: τέλος, τέλος, δόξα τῷ Θεῷ, ἀμήν. Χεῖρ Ἰωάννου παπαδοπούλου τοῦ κουκουζέλη; al verso si legge: « σὺν Θεῷ ἁγίῳ ἐπληρώθη τὸ παρὸν εἰρημολόγιον διὰ χειρὸς εἰρήνης τῆς ἀμαρτωλῆς θυγατρὸς Θεοδώρου τοῦ ἁγίου πετρίτου καὶ καλλιγράφου: ἔτος ,ζωιζ' (cioè 6817-5508, data convenzionale della creazione del mondo, = anno 1309), τῷ ἔχοντι καὶ γράψαντι Χέ μου σῶσον ἀμήν ». L'*irmologio* dunque ἐπληρώθη cioè fu completato da Irene; sono perciò due mani: di Cucuzeli, che ne scrisse la maggior parte, e di Irene. Il ms. ha frequenti varianti segnate in rosso; il carattere è calligrafico, mostra già τὰ σημάδια propri dell'innovazione, ma la semiografia generale è ancora la così detta neobizantina.

(1) Di questo testo teoretico si parla nella Parte II di questo lavoro.

Maistoro Cucuzeli. Se ne parlerà diffusamente a suo luogo, ove si daranno altri testi congeneri, che possono servire a completare l'idea della riforma Cucuzeliana e del nuovo indirizzo dato alla scuola melurgica: indirizzo falso, che segnò un'epoca di decadenza.

Non si deve però negare, che per noi, che vogliamo risalire alle fonti, la conoscenza di questa semiografia è necessaria, come punto di unione per arrivare a spiegare non pochi gruppi degli antichi mss., che, senza questo aiuto, resterebbero oscuri.

Alcune formole neumatiche, infatti, sono espresse assai chiaramente e spiegano perciò le stesse formole neumatiche delle semiografie precedenti paleobizantine e neobizantine, scritte talvolta in forma oscura (1).

Molti segni però sono assolutamente inutili, specialmente tra quelli di espressione, manifestati con i vari movimenti della mano e detti perciò di *chironomia*.

Questi segni di *chironomia* nella loro significazione pratica corrispondono in gran parte alle formole della musica occidentale, messe in principio del canto, per esprimere esattamente l'interpretazione voluta dall'autore, p. e. *con affetto, con sentimento, andante religioso* ecc.

Nella semiografia cucuzelica è invece il segno di *chironomia*, che, messo, sotto o sopra un determinato gruppo di note, indica che queste debbono essere eseguite *con affetto, con dolore* ecc... (2).

Se ne contano oltre 38. E quasi non bastassero, i Maestri posteriori, per non parere da meno di lui, ne crearono anche degli altri, inceppando l'arte invece di semplificarla.

Fortunatamente nei mss. migliori si è avuto la cura di trascrivere i segni *chironomici* con inchiostro rosso, in maniera da far risaltare le note diastematiche, ed è stato un bene, altrimenti la confusione sarebbe stata al colmo. La stessa grafia del sistema è esteticamente assai in-

(1) Molti esempi sono dati nella Parte III, ove si espongono i quadri delle varie semiografie e dei gruppi, che la compongono.

(2) Ecco un esempio pratico tolto dal ms. 1656 della Grande Laura del Monte Athos: la spiegazione del segno chiamato *paracletiki*: ἡ παρακλητικὴ κλαυθμὸς ἐστὶ καὶ ὄδυρμὸς τοῦ μέλους αὐτῆς κλαυθμηρίζει, παρακλητεύει, παρακαλεῖ δακρυρροῦσα καὶ κλαίει τοὺς λόγους αὐτῆς, διὰ τοῦτο γοῶν λέγεται παρακλητικὴ: *La paracletiki significa pianto e gemito del canto, piange, supplica e prega spargendo lagrime sopra le parole del canto; per questo adunque si chiama paracletiki*. Così pel resto.

ΘΙΕΡΕΥΣΕΚΦΩ ΟΔΟΜΕΑΤΙΚΟΣ ΑΝΑΦΩΝΙΣ:

ΟΙ ΟΥΡΑΝΟΙ ΟΙ ΟΙ: ΟΙ ΦΑΛΤΑΙ. Κ ΠΒ.

ΑΝΗΓΟΥΝΤΑΙ ΔΕ ΝΟΟ: ΖΑΝ ΑΜ ΘΕ Ε Ε Ε

Ε Ε ΟΥ: Α Η Α Α: Α Α Α Η Α: Α

Χ Α Χ Α Χ Α Λ Ε Χ Ε Χ Ε: Ε Η Α Η Ε Ε

Ε Ε: Ε Ε ΛΟΥ Χ Χ Υ Ι Ι Ι Ι Α:

Π ΟΙΝ ΟΥΝ ΔΕ ΧΕΙΡΑΟΥ ΑΥΤΟΥ ΑΝΑΓΓΕΛΕΙ ΤΟ ΑΕ ΝΕ Ε

Ρ Ε Ε Ω Ω Ω Ω Ω Ω Μ Α: Α Η Α

Η Α Η Α: Α Λ Μ Ε Α Α Α Ν Ε Χ Ε Ε:

ΤΑΒΟΛΑ XVI. Γ. β. XXXV. sec. XII, p. 55. Semiografia paleobizantina.

ΕΝ ΤΩΝ ΕΝΔΕΚΩ ΕΝΑΓΓΕΛΙΩΝ:

ΙΣΤΟΡΟΣ. ΤΟΙΟΜΑΘΗΤΑΙΣ ΑΣΤΗΡΜΕΒΟΙΣ. ΔΙΑΤΗΛΗΧΑΜΟΦΟΥ

Ε. ΠΑΡ ΟΥΝ. Ε. ΠΩΠΗΟΚΡΙΣ. ΚΑΙ ΠΡΟΣΚΕΡΗΣΑΜΕΝΟ ΑΥΤΟΥ.

ΚΑΙ ΤΗΝ ΔΕ ΑΦΗΣΑΜ ΘΛΟΥΣΤΑΡ. ΠΑΡΤΑ ΟΥ ΔΙΔΑΧΗΤΟ. ΕΓΗΝ

ΠΡΟΦΑΡΟΜΕ ΖΑΣΟ ΑΣΤΗΡΜΕΒΟΙΣ. ΚΗΡΥΞΕ ΤΗΝ ΟΚΡΟΚΡΟΝ Α

ΜΑΣΤΑΣΗ. ΚΑΙ ΤΗΝ ΦΟΙΒΑΡΟΙΣ. ΑΣΟ ΚΑΤΑΨΑΣΗ. ΟΙΣ ΚΑΙ

ΟΥ ΔΙΑ ΟΡΙΘΗΝ. Ο ΑΤΑ ΔΗΝ Ε ΠΗΜΑ ΧΑΤΩ. ΧΡΙΑΣΟ ΣΤΗΘΟ

ΕΣΟ ΤΗΡ ΤΑΡ ΤΥΧΟΡΗΜΟΝ:

ΦΑΜΕΡΟΝ ΠΡΟΣΕΛΘΟΙΣΑΙ. ΤΑΙΣ ΑΣΤΗΡ ΤΗΝ ΜΑΡΙΑ Μ ΥΡΑΙΖΗ.

ΚΑΙ ΔΙΑΨΟΡΟΙ ΜΕΒΑΙΣ. ΑΣΟ ΑΣΤΑΙ ΑΥΤΑΙΣ ΤΥΧΗ ΤΟΥ ΘΕΟΥ.

ΟΡΑΘΗΝΟ ΛΙΘΟΣ ΜΕ ΤΗΡ ΜΕΒΟΙΣ. ΚΑΙ ΘΕΟ ΟΥΡΑΡΙΑΣ ΚΑΤΑΨΑΣΗ

ΧΟΙΤΟΜΦΟΥ ΚΟΡΑΙ ΤΑΡ ΤΗΝ ΤΥΧΗ. ΚΥΡΤΗ ΓΕΡΦΩ ΟΥΝ. Ι Η

ΤΑΒΟΛΑ XVII. Ε. α. XI. anno 1113, p. 20. Semiografia paleobizantina.

ακολουχὴ λιπριαριερολογη: ω α η β α ρ
 Αλμοιραιω φανατω βικαλυτην. το αι
 νυπιον φυλον. η κρατὸ αδδξια. και
 βαδιζειν αιμοχως παρηχετω. βρυ
 θραιορ παιλανος τουσ μοσιεραν η. ο
 διγρουσαωρος θεογνωσιασ γλυκασ
 μοσ. ασ μα αφαιβλη πορτασ τολυ
 τρωτικαι μορσδι μι οβργω θδω
 πορολαρ:

ΤΑΥ. XX.

E. γ. III. sec. XII, p. 213. Semiografia paleobizantina.

του τηνη κη κω αυ του:
 ε τ σι ο η β το κ α
 ευτε φημαρ τυρεσ παντες. πη
 ματικωσ ευφρανθωμεν και πα
 ρη γυρησωμεν. σημερον γαρ. προ
 τιθεται τραπεζαν. μουσικησ μαρ
 τωσ θεσ δωροσ. ευφρανουσ.

ΤΑΥ. XXI.

Δ. β. V. sec. XII, p. 227. Semiografia paleobizantina.

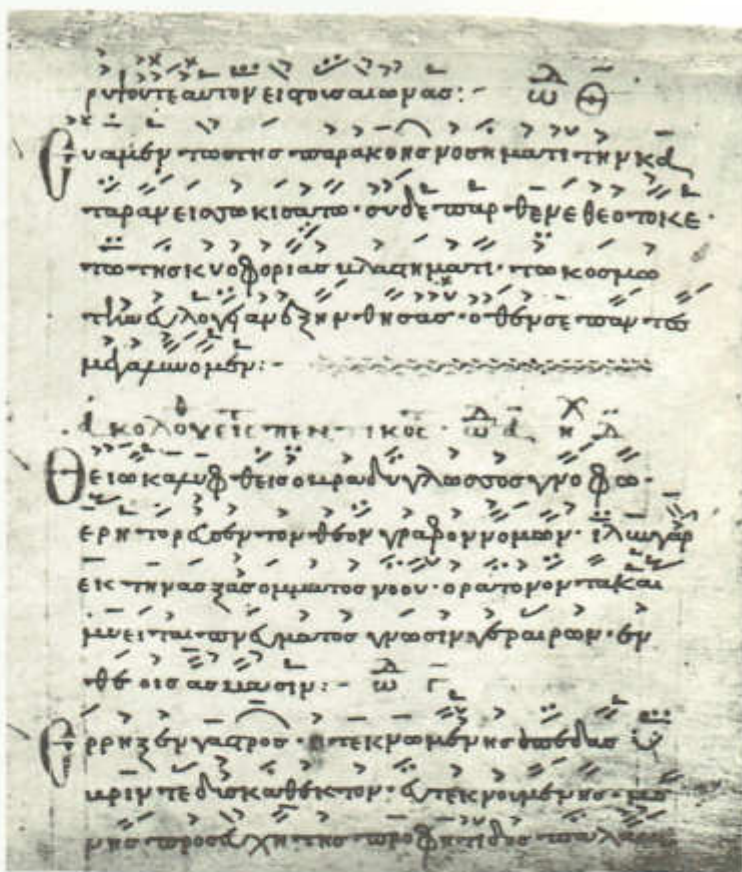
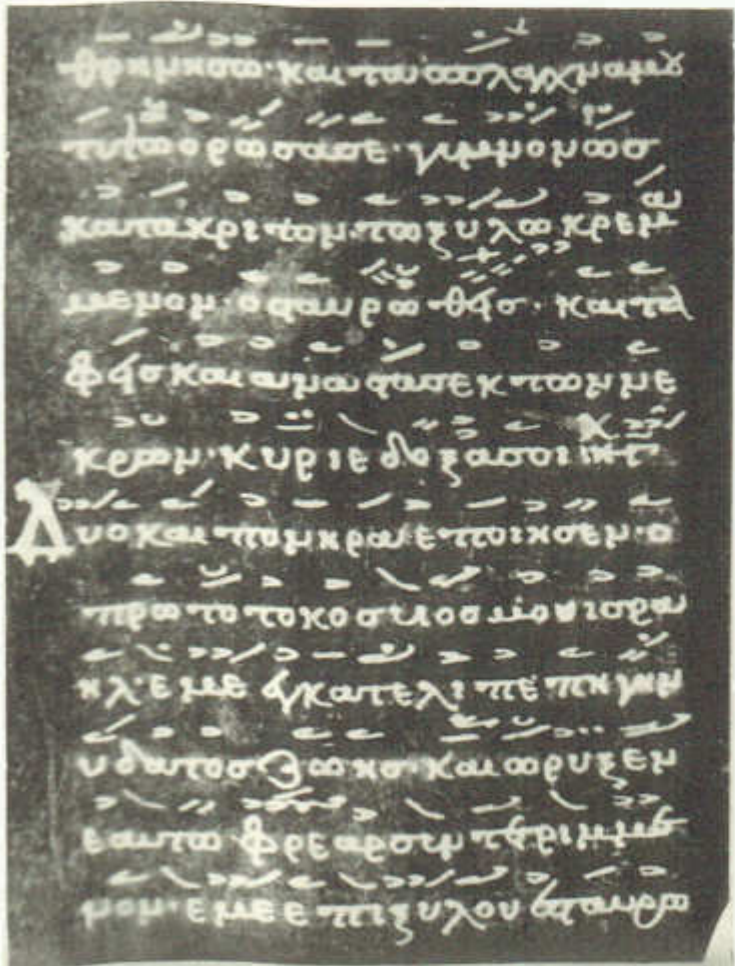


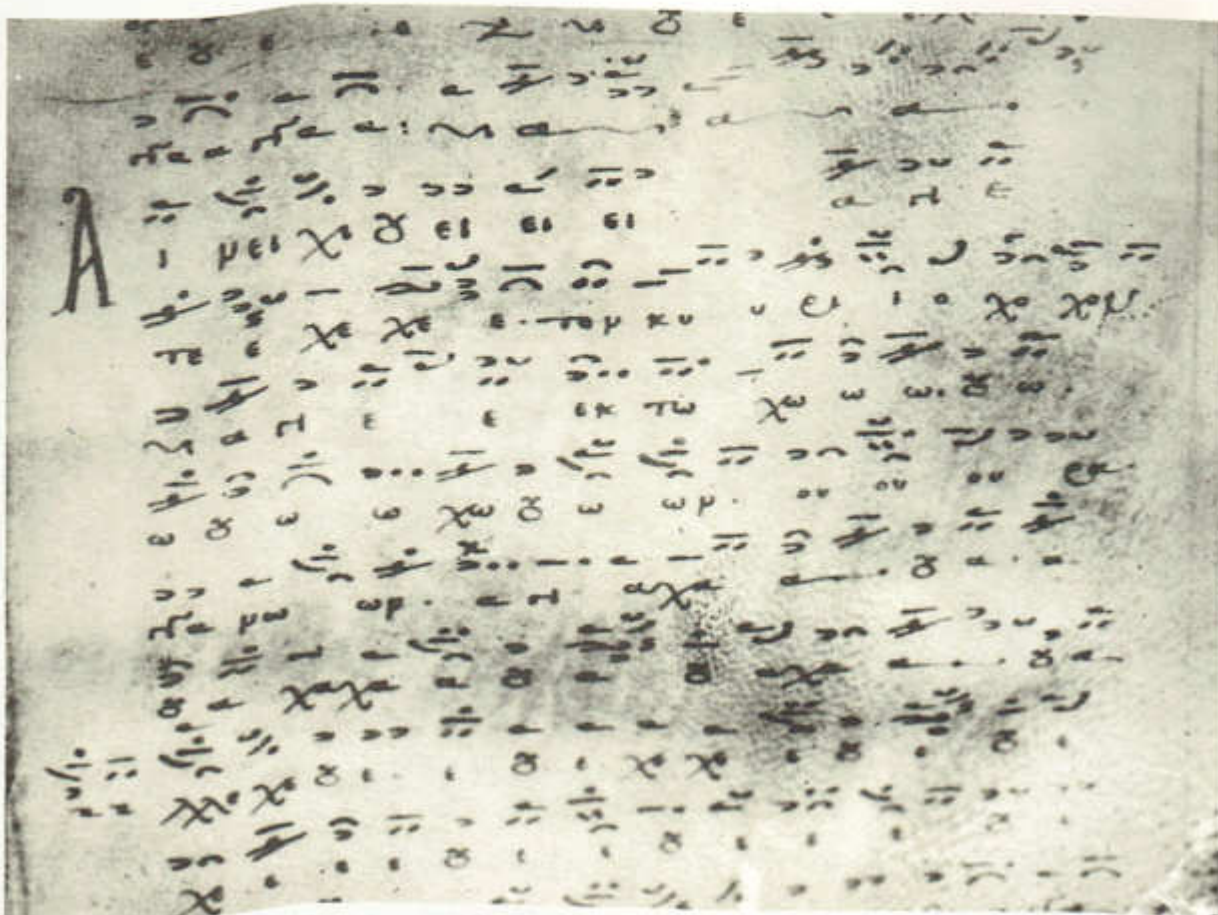
TAVOLA XXII.

E. γ. III. sec. XII. Irmo-
lojon con semiografia paleobi-
zantina: prezioso esemplare con
vastissima raccolta di inni: ol-
tre 1827 strofe tipo; ff. 285-308,
Θεοτοκία δογματικά, ποίημα Ἰωάν-
νου τοῦ Δαμασκηνοῦ.

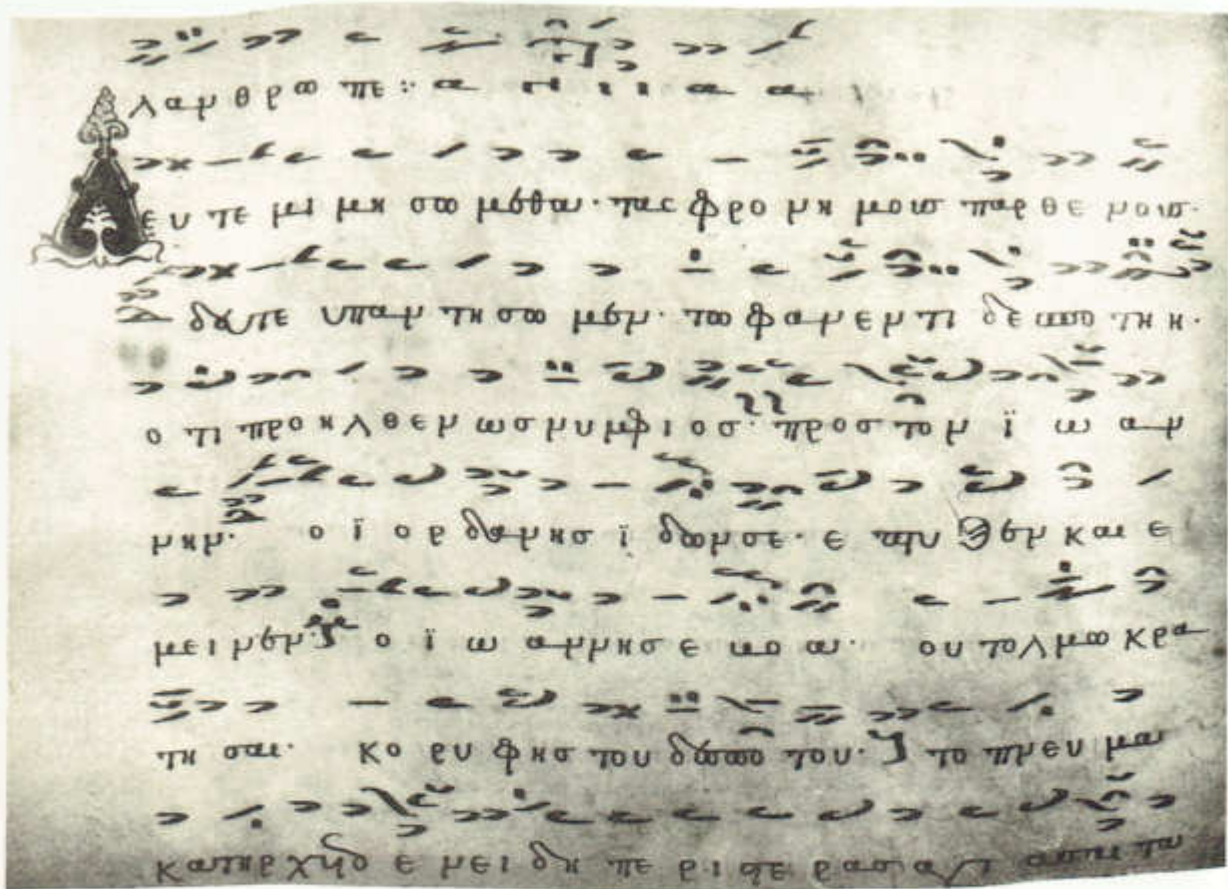
TAVOLA XXIII.

Monte Sinai, Monastero di S. Ca-
terina. Codice 1244, cartaceo del
sec. XV, contenente il Τριψίδιον
e il Πεντηχοστάριον; rarissimo
esemplare con duplice semio-
grafia. Dal f. 1-51 il ms. è re-
datto con semiografia neobizan-
tina; dal f. 52 il ms. è redatto
da diverso amanuense, ma del-
la medesima epoca e con semio-
grafia prevalentemente paleo-
bizantina.

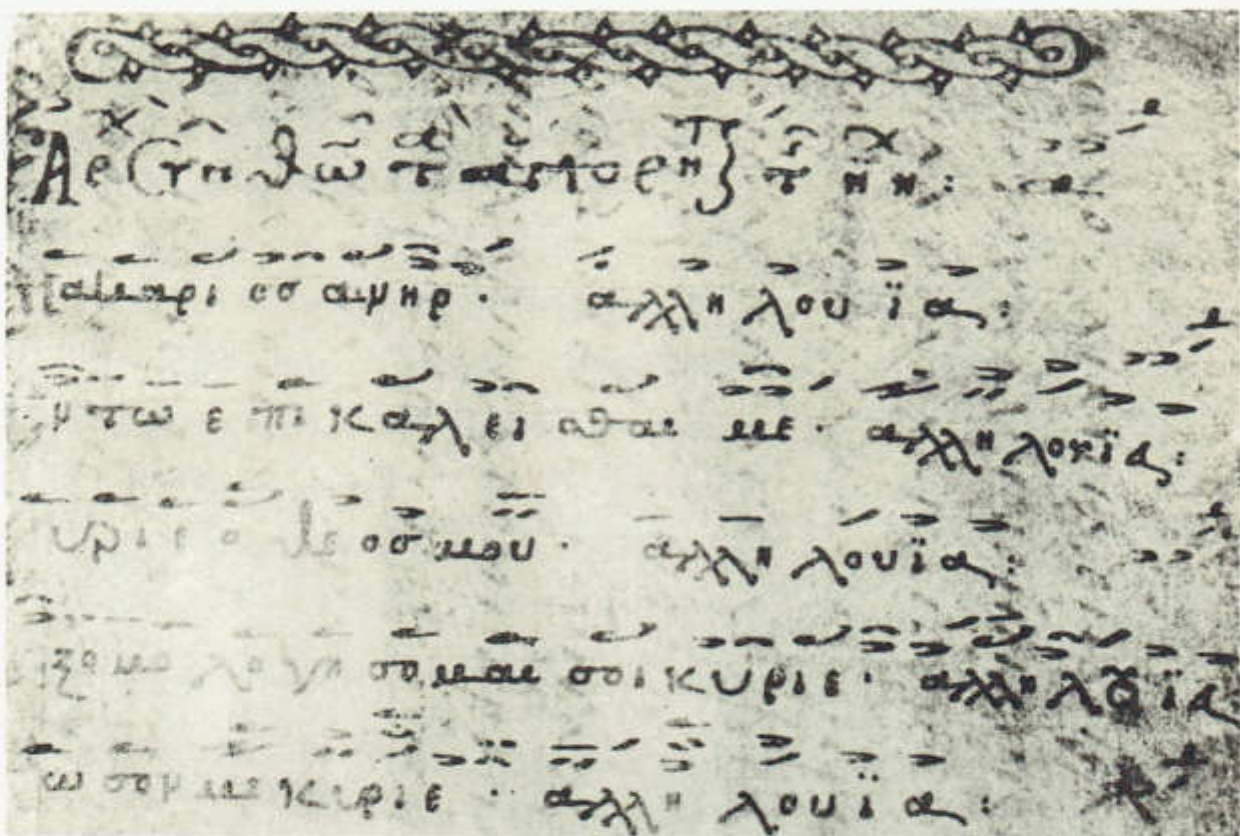




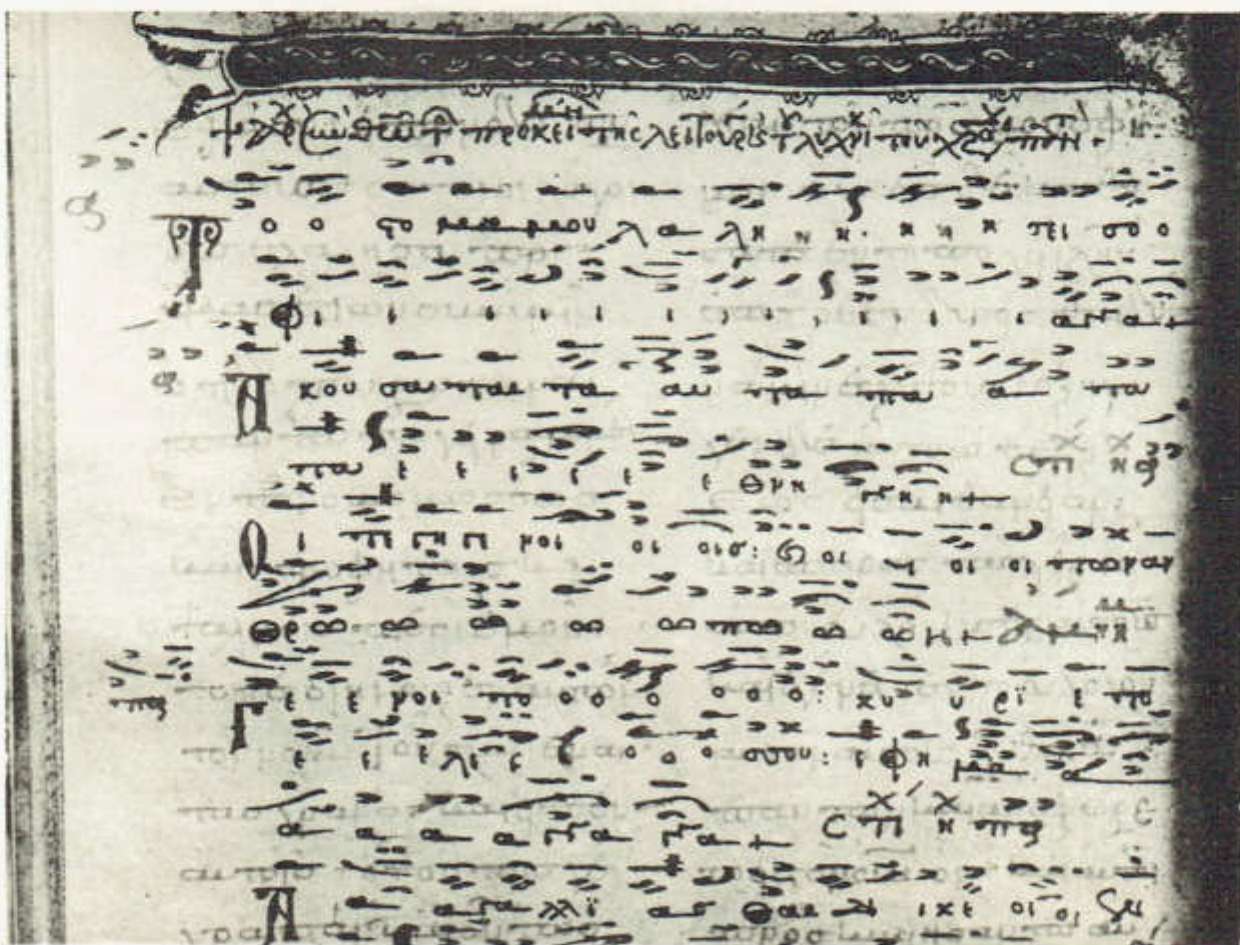
ΤΑΒΟΛΑ XXIV. Γ. γ. I. sec. XII, p. 14. Semiografia neobizantina.



ΤΑΒΟΛΑ XXV. Ε. α. II. sec. XII-XIII, p. 154. Semiografia neobizantina.



ΤΑΒ. XXVI. Γ. γ. V. palimpsesto del sec. IX. anno 1225, p. 136. Semiografia neobizantina.



ΤΑΒ. XXVII. Γ. γ. III. palimpsesto del sec. X. anno 1247, p. 56^v. Semiografia neobizantina.

Ἐξ ἄρχῃ· ἡ ἀρχὴ τοῦ
 Ἰσωμεντοκῦριω· τοῦ δὲ ἀνα
 γογτὶ τοῦ λαοῦ του· ἔνευ
 θραθαλασκή· οὐτιμὸς ἔδο
 ἔωσδε δὲ ἔαται· ἡ ἀρχὴ τοῦ
 Ἰουεῖτο φερεωμεντωρπεστρε
 χογτωρσοικῦριε· οὐεῖτο φως
 τῶν ἰσοκτισμῶν ἔορκα ἔαται

TAVOLA. XXVIII. E. γ. II. a. 1281, p. 250. Semiografia neobizantina.

Ἐξ ἄρχῃ· ἡ ἀρχὴ τοῦ
 Ἰσωμεντοκῦριω· τοῦ δὲ ἀνα
 γογτὶ τοῦ λαοῦ του· ἔνευ
 θραθαλασκή· οὐτιμὸς ἔδο
 ἔωσδε δὲ ἔαται· ἡ ἀρχὴ τοῦ
 Ἰουεῖτο φερεωμεντωρπεστρε
 χογτωρσοικῦριε· οὐεῖτο φως
 τῶν ἰσοκτισμῶν ἔορκα ἔαται

TAVOLA. XXIX. Γ. γ. II. anno 1718, p. 8. Semiografia Cucuzelica.

feriore alla neobizantina, della quale apparisce come una deformazione vera e propria.

Una particolarità degna di nota riguardo al contenuto dei codici di semiografia cucuzèlica è questa: essi, ordinariamente, non contengono più le composizioni dei grandi innografi propriamente detti. Per solito troviamo in essi o i testi letterari dei celebri innografi, nuovamente musicati da novelli maestri, o composizioni liturgiche e salmodiche di uno stile nuovo, ma non migliore, a forma più o meno melismatica, come si vedrà nel paragrafo seguente.

E' pure uso generale segnare con maggiore frequenza le *φθοραὶ* cioè gli *accidenti*, che indicano i vari cambiamenti di tono; le melodie infatti sono spesso a tipo politonale, e riescono perciò stesso più varie e meno monotone: si nota però un vero abuso di scale e forme cromatiche, indizio delle infiltrazioni esterne, che lentamente vi penetravano. La politonalità si osserva anche nell' antica semiografia, ben inteso nelle composizioni, che hanno un grande sviluppo melodico, mentre le brevi forme salmodiche e innografiche sono tessute ordinariamente sopra una sola tonalità.

Tra i mss. che hanno frequenti accenni alla innovazione cucuzelica è da notarsi il ms. 884 dell' a. 1341 della Bibl. Naz. di Atene: che è trascritto da altra copia del medesimo Cucuzèli, come si ricava dagli stichi finali:

Ἐθανάσιος τὴν μελουργὸν πυκτίδα
ταύτην ἡμῶς χερσὶν γέγραφα, κοσμήσας
ἔξ ἀντιγράφου πάνυ διορθωμένον
ὄντος κάκκινου τοῦ πάλα: Κουκουζέλη.

Il ms. 890 del sec. XV della medesima Biblioteca, oltre le forme correnti della innovazione, ha frequenti varianti segnate in rosso, che indicano la tendenza al rimaneggiamento; e le stesse *μαρτυρίαι* sono poste a indicare cadenze speciali non segnate negli stessi testi di epoca anteriore.

Un esempio marcatamente tipico per il rimaneggiamento grafico e melodico, si ha nel ms. 215 del sec. XIV-V del Monastero del Pandocràtor al Monte Athos. E' un *irmolòjon*, che ha frequenti strofe con doppia semiografia musicale: nera e rossa. La semiografia nera rappresenta la melodia, cioè il testo ufficiale comune ai mss. antichi; la semiografia rossa rappresenta una seconda lezione, cioè la primitiva melodia *svisata* dall' uso corrente, ma che penetrava e prendeva piede nelle *Scuole dei Maistores*.

La denominazione però dei differenti stadi suesposti con i nomi di *semiografia paleobizantina*, *semiografia neobizantina*, *semiografia cucuzèlica*, non è universale.

Il Thibaut (1) dà questa denominazione: *semiografia costantinopolitana*, *semiografia agiopolita* e *semiografia di Cucuzèli*. Al suo tempo erano noti solo una quindicina di esemplari di mss. antichi, e i principali erano provenienti, secondo lui, da Costantinopoli, per cui la denominazione di *semiografia costantinopolitana*. Ora invece ne conosciamo oltre quaranta, circa la metà dei quali sono a Grottaferrata e di derivazione italo-greca. La grafia del secondo stadio è chiamata da lui *agiopolita* perchè di derivazione Gerosolimitana; ma neppure questo si può affermare con sicurezza.

Il Gastoué (2) dà questa divisione: *semiografia paleobizantina*, *semiografia agiopolita* o *damasceniana* e *semiografia di Cucuzèli*.

Il Riemann invece così divide: *semiografia lineare*, perchè effettivamente le forme musicali sono *stecchite* e senza *chiaroscuri*; *semiografia tonda*, per la forma elegante e calligrafica dei segni, tendenti a questo genere di scrittura tanto nota in Occidente; *semiografia di Cucuzeli*. Col Riemann s'accorda il Tillyard (3).

Il Wellesz (4) distingue così i tipi: *bizantino antico*, *mediobizantino*, *tardo bizantino*.

Il termine di *semiografia tonda* fu adottata ufficialmente in una sessione tenuta a Copenaghen dal Tillyard, dal Wellesz e dall' Höeg, nel Luglio del 1931.

Il Petrescu (5) ha abbracciato la nostra divisione, perchè più accettabile dal punto di vista dello sviluppo semiografico dei vari sistemi.

Il Psachos, nella sua *Παρασημαντική* non pare abbia avuto esatta cognizione dei mss. detti comunemente *paleobizantini* (6), e si ferma senz'altro al secondo stadio dello sviluppo semiografico, che attribuisce

(1) *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Église latine*, p. 40.

(2) *Catalogue des manuscrits de musique byzantine*, p. 17.

(3) *Byzantine music and Hymnography*, p. 38.

(4) *Ueber Rhythmus und Vortrag der byzantinischen melodien in Byzantinische Zeitschrift*, 1933.

(5) *Les idiomèles et le Canon de Noël*, p. 41.

(6) o. c. p. 33.

a S. G. Damasceno, e che egli distingue da qualsiasi altra forma col nome di *prima stenografia*: αὕτη εἶναι ἡ πρώτη μουσική γραφή ἀποδομένη εἰς Ἰωάννην Δαμασκηνὸν ἣν δὲ ἡμεῖς διαστέλλομεν ἀπὸ πάσης ἄλλης διὰ τὸ ὄρος· πρώτη στανογραφία (1).

Le *semiografie posteriori* vengono da lui chiamate: ἐξηγήσεις τῆς στανογραφίας, *spiegazioni della scrittura stenografica*, e vanno dal principio del sec. XV in poi, con Balàsio, Giovanni di Trapezunte e Pietro Peloponnesiaco ecc... (2).

(1) *ivi*, p. 24-25.

(2) *ivi*, p. 33.

CAPITOLO IV.

I. PERIODO DEI MAISTORES E DEI PROTOPSALTI. — II. LA MELURGIA DOPO L'INVASIONE MUSULMANA. — III. RIFORMA DI CRISANTO.

I

La fine del sec. XIII, nella storia della melurgia bizantina, segna un periodo di decadenza, che viene contraddistinto dalla mancanza di veri innografi, che scrivessero elevata poesia e sentita musica (1).

Terminato il periodo florido dei veri cultori dell'una e dell'altra arte, non si ebbero più novità musicali, come si direbbe oggi, che attraessero l'attenzione del pubblico. Non vi sono infatti nomi, che emergono in questo ramo, nè vi sono nei manoscritti composizioni speciali degne di grande rilievo, all'infuori delle composizioni dei così detti *Maistores*, *Lampadari* e *protopsalti* della grande Chiesa di Cristo. Generalmente essi non avevano la capacità letteraria, nè il genio musicale per produrre nuove opere.

Il Mesaritis ci rappresenta la classe di questi Maestri come non assai colta e di una gravità pedante. A scuola non lasciavano mai la verga, che agitavano per l'aria, quasi per descrivere e meglio esprimere i vari sensi della *chironomia*, ma che talvolta, senza pietà, applicavano sulle spalle dei fanciulli, i quali, sempre irrequieti, esorbitavano nel chiasso (2).

(1) N. BORGIA, *L'ultima eco del canto bizantino nella Magna Grecia* in *Εἰς μνήμην Σ. Λάμπρου*, Atene 1933, p. 162.

(2) Κατακούσειας αὐτῶν πρὸς ἀλλήλους διαπορούντων, ἀσυνήθη τινὰ τοῖς πολλοῖς καὶ ἀκατακράτα, νήτας ἀντὶ χορδῶν ὀπάτας τε καὶ παρυπάτας, μέσας καὶ πα-

La loro teoria musicale non pare in tutti uniforme, per cui, come afferma lo stesso Mesaritis, si vedevano spesso discutere animosamente fra di loro nelle scuole, sulla conformazione delle scale.

Facilmente mettevano le mani sopra melodie di epoca precedente, sopprimendo o modificando frasi, o aggiungendo note, trilli e abbellimenti superflui.

Naturalmente ciò per loro costituiva un merito, perchè ad essi quelle melodie originali sembravano troppo semplici, da qui la necessità e la maestria nell' *abbellirle* - καλλωπίζειν. Questo strano modo di procedere viene confermato dalle frequenti intestazioni, che troviamo nei mss., e che ci indicano abbastanza il loro goffo operare, che si prolungò per secoli, effetto di morboso contagio. Il cod. Barberino greco 301 della Bibl. Vaticana, sec. XV, al foglio 3, ha questo titolo: « Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ τοῦ εἰρμολογίου τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ, καθὼς ψάλλεται εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος· ἐκαλωπίσθη μικρὸν παρὰ τοῦ ἐν μοναχοῖς εὐτελοῦς Ἰωάσαφ τοῦ νέου Κουκουζέλι » (1), da notare il termine « ἐκαλωπίσθη μικρὸν » - *fu abbellito un tantino!*... In buoni termini si viene a dire: canti abbelliti, cioè rimaneggiati, ritoccati; quindi le melodie in questo caso, per quanto belle, indicano un' alterazione dell' originale.

Simile intestazione trovasi nel ms. 1021 τῆς μονῆς Ἰβήρων del Monte Athos dell' a. 1701. « Εἰρμολόγιον σὺν Θεῷ ἁγίῳ νεωστὶ καλλωπίσθη παρ' ἐμοῦ τοῦ εὐτελοῦς νομοφύλακος Μπαλασίου ἱερέως » (2).

In fine del paragrafo si stenderà, come saggio, un elenco di tali manoscritti, i quali hanno subito dai Μαϊστορες questa specie di manomissione, e si vedrà, che questa mania era rivolta a tutte le forme di composizioni melurgiche.

Per opera loro troviamo un altro genere di composizione propria della loro epoca: il genere καλοφωνικόν (3).

ραμέσας προσφθεγγομένων ἀλλήλοις, καὶ πῶς ὁ μὲν διὰ τεσσάρων παρ' αὐτοῖς ἐπωνομαζόμενος συμφώνως τοῖς ἀριθμητικοῖς ἐπίτριτος ὀνομάζεται, ὁ δὲ διὰ πέντε καλούμενος ἡμιόλιός τις εἶναι τούτοις δοκεῖ... » HEINSEMBERG in *Grabnikirche et Apostolikirche*, Leipzig 1908.

(1) « Principio con l' aiuto di Dio dell' *Irmolojo* per tutto l' anno, secondo la forma in cui vien cantato nella Santa Montagna; *fu abbellito un poco* dall'umile tra i monaci Ioasaf Cucuzèli il giovane ».

(2) « *Irmolojo* con l' aiuto di Dio, *testè abbellito* da me povero nomofilaco Sacerdote Balasio ».

(3) L. TARDO, *Un manoscritto καλοφωνικόν* del sec. XIII nella collezio-

Questo non rappresenta il tipo a base di testo poetico e con metrica serrata, ma è la frase letteraria, che si riveste e si ricama con melodia nuova, con esuberanza di melismi, senza tener gran conto della metrica del testo, come si nota per l' *irmo*, l' *idiomelo* e il *prosomio*.

I *Maistores* prendevano un testo letterario già noto e già musicato, p. e. un *idiomelo* di S. Giovanni Damasceno, e lo rimusicavano col genere di nuovo stile, secondo il gusto corrente. Non era più la forma nobile e austera dell' epoca aurea dei veri e grandi melodi, ma una forma vanitosa, rigonfia di appoggiature, di trilli e con effetti di esagerato colorito cromatico. Non era più l' arte genuina che si produceva, ma l' artificio.

Di questi canti *calofonici* se ne hanno una grande quantità, come si vedrà più sotto dall' elenco, che si riporta.

Il ms. Γ. γ. IV di Grottaferrata, della fine del sec. XIII a p. 97 ha: *καλοφωνικὸν εἰς τὰ Ἅγια πάθη*, *canto calofonico sulla Santa Passione*. Il medesimo canto si ha nell' E. γ. IX p. 29, pure della fine del sec. XIII. Assai importante è per questo riguardo il ms. 161, della fine del sec. XIII, della R. Università di Messina. E' forse il ms. più antico che ci abbia lasciato questo genere di composizione in forma copiosa.

Al f. 10 vi è una melodia su metrica bizantina del genere popolare sacro. Dal lato melurgico vi si nota il rigore ritmico melodico, legato allo svolgimento proprio della poesia.

Al f. 12^r si trova la medesima composizione poetica svolta nel genere *καλοφωνικόν*; quindi non più legato al ritmo intimo della poesia, ma affatto da questo indipendente (1).

Il ms. 1498 sec. XV di Vatopedi ha: « *στιχηράριον καλοφωνικὸν τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ* ».

ne melurgica bizantina della Biblioteca Universitaria di Messina; in *Εἰς μνήμην Σ. Λάμπρου*, Atene 1933, p. 170.

(1) Lo stile del genere *calofonico*, come lo dice la stessa parola, richiede maggiore varietà e ricchezza di forme melismatiche, per rendere il canto più vario. E si è dato perciò questo titolo anche a quelle composizioni in genere che non hanno *testi poetici per base*, ma semplici testi prosastici. Il ms. 161 di Messina contiene bellissimi esempi di questi esemplari *calofonici*, naturalmente inediti. Accenniamo, tra gli altri, all' *Ἐπινίκιος ὕμνος*: una bellissima melodia melismatica, dove si scorge una freschezza e un frasario scorrevole, quasi della moderna musica di genere classico, con forme elevate di progressioni melodiche e di slancio lirico, che si direbbe composizione odierna, mentre è del sec. XIII.

Il ms. 1528 sec. XV pure di Vatopedi ha: « Ἐσπερινός, ἕρθρος, λειτουργία, εἴρημοι καλοφωνικοί ».

Il ms. 964 sec. XVI di Ibrion ha: « Ἀρχή... τῶν καλοφωνικῶν καὶ ἀναγραμματασιμῶν τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ.. ».

Il ms. 410 sec. XVII di Kutlumusi ha: « Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ, Στιχηράριον καλοφωνικὸν περιέχον πᾶσαν τὴν ἀκολουθίαν τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ κατὰ τάξιν, συντεθεισα εἰς νέον καλλοπισμὸν παρὰ Κυρίου Χρυσάφου καὶ πρωτοφάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μ. Ἐκκλησίας » (1).

Il ms. 821 s. XVIII della Bibl. di Gerusalemme ha: « Εἴρημοι καλοφωνικοὶ ποιηθέντες παρὰ διαφόρων ποιητῶν, οἷον Πέτρου Μπερεκέτου, Μπαλασίου, Μελετίου Ἱερομονάχου, Πέτρου Μελωδοῦ, Δανιὴλ λαμπαδαρίου... » (2).

Il ms. 601 sec. XIX della medesima Bibl. ha: Εἴρημολόγιον καλοφωνικὸν γραφὴν ὑπὲρ Ἀνθίμου Ἱεροδιακόνου ναοῦ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου ἐν Λάρνακι τῆς Κύπρου » (3).

Altre produzioni melurgiche proprie di questo periodo riguardano i Salmi del Vespero specialmente il 103, 140, 141, 129, 116; e i salmi del matutino: 148, 149, 150; il salmo 117, che va sotto il nome di πολυέλεος, e una quantità di forme liturgiche.

I compositori, che lavoravano secondo questo stile, sopra salmi davidici o inni a forma *calofònica*, venivano chiamati *Maïstores* (*Maestri*) o *Papàdes* (*Padri*) della musica.

Da qui venne fuori l'arte così detta *papadica*, che indica precisamente il genere di canto melismatico, che tesse e sviluppa una frase melodica sopra una sola sillaba (4).

Questi *Maïstores* sono annoverati tra i melurgi, ma non tra gl'Inografi.

(1) « Principio con l'aiuto di Dio dello *Sticheràrio Calofònico*, che abbraccia ordinata tutta l'ufficiatura dell'anno, riabbellito nuovamente dal Signor Crisàii, Protopsàlte della Grande Chiesa di Cristo ».

(2) « *Iirmi calofònici* composti da diversi autori, quali Pietro Berechieti, Balasio, Melezio jeromonaco, Pietro Melode, Daniele Lampadario... ».

(3) « *Irmolòjo calofònico* scritto dal Ierodiacono Antimo della Chiesa di S. Giovanni in Larnaca di Cipro ».

(4) Οἱ μουσικοὶ οἱ μελίζοντες τὰς λέξεις τῶν ψαλμῶν τοῦ Δαβὶδ καλοφωνικοῦς εἴρημοὺς ἐκαλοῦντο μαῖστορες (διδάσκαλοι) ἢ πατέρες τῆς μουσικῆς ἐκ δὲ τοῦ εἴδους τούτου τῆς μουσικῆς ὠνομάσθη καὶ ἡ τέχνη παπαδική. Παπαδόπουλος ο. c. p. 262. Questo genere di canto si trova anche nei codici antichi, ma riguarda

Intanto il movimento di decadenza si accentuò a tal segno, che non si gustavano più le composizioni dei grandi melòdi: non si apprezzavano nè i loro *idiomeli*, nè i loro *canoni*.

Quelle semplici, ma nobili linee melodiche, piene di vita e di espressione, sembravano troppo povere al gusto artefatto e alla scuola convenzionalistica dei *protopsàlta*, che si perdevano nelle troppo artificiose esecuzioni, più intenti a titillare gli orecchi, che a penetrare nell'interno del cuore e commuovere, destando il senso della devozione e del sacro raccoglimento.

Da qui la mania di tutto rifare: *irmi*, *idiomeli*, *prosomii* ecc. Si ha perciò la dolorosa sorpresa di osservare nei mss. di quest'epoca il testo p. e. di S. Cosma o di S. Giovanni Damasceno, rivestito con la musica di un *lampadarios* qualunque.

La manomissione diventa anche dannosa, perchè, con l'andare del tempo, si credono e si fanno passare come testi originali poetici e musicali p. e. del Santo di Damasco, mentre le sue composizioni da un pezzo sono esulate dalla scuola e dal repertorio dei direttori di Cappella, i quali lentamente le hanno sostituite con le proprie (1).

Questa trasformazione non avvenne rapida e dovunque, ma insensibilmente e quasi senza una vera intenzione o premeditazione, specie nei centri dove emergeva la fama di un *protopsàlta*.

Il periodo di innovazioni si fa risalire a Giovanni Cucuzeli, che perciò rimase famoso: le sue composizioni in alcuni mss. melurgici portano semplicemente il titolo: *ποίημα τοῦ Μαϊστορος* *composizione del Maïstoros*.

Egli non fu un letterato, nel senso proprio della parola: non diede quindi contributo reale all'innografia bizantina, come lo diedero i melòdi, che ci lasciarono il testo poetico arricchito della veste melodica: infatti non viene annoverato tra gl'innografi, ma tra i melurgi.

Nella scuola del Palazzo Imperiale, che frequentò da giovane, emerse per l'arte della interpretazione dei testi nelle differenti *Ἀκολουθίαι* del vespero, del matutino e della liturgia. Nei mss. compariscono sotto il suo nome i salmi musicati del *πολυέλεος* (117), i salmi delle *laudi* (148, 149, 150), compresi col nome di *παραπνοάριον* e una

sempre testi letterari prosastici e non mai poetici, come lo è stato nei secoli posteriori.

(1) Tuttora, non pochi dell'Oriente greco, hanno la convinzione che i canti eseguiti nelle loro chiese sieno gli originali degli antichi grandi innografi.

grande quantità di altre composizioni; celebre, fra tutte, "Ανωθεν οί προφῆται...

Tra gli altri autori di questo periodo vanno ricordati Giovanni Cladà, chiamato dai posteri la *terza sorgente della musica*, per l'ispirazione (1); Teoctisto monaco, il quale esortava i suoi discepoli a guardarsi dal seguire il disordinato e indecoroso modo di cantare del suo tempo (2); Ioasaf Cucuzeli, che abbellì l'*irmolojon* sopra ricordato; Atanasio monaco Calivuri, Corone che ci hanno lasciato salmi musicati per i vesperi e per le agripnie; Cucumàs autore del πολυέλεος alternato a due cori; Basilio Batazzi, Ananeotis compositori di antifone e di svariati canti liturgici; Arghirópulo, Agalliano, Sighiro, Siropulo duca, Teodulo monaco, Manuele Crisafi, compositori di Kinonicá e di inni Cherubici; Giovanni Ghlichy, Niceforo Etico, Longino compositori di canti vari per la Liturgia di S. Basilio e dei Presantificati (3).

Si trovano tuttavia, nel nuovo genere, anche delle composizioni belle e di grande pregio, quantunque riflettano sempre, almeno in linea generale e nei lavori di un certo sviluppo melodico, l'epoca della *decadenza* (4). Nè si deve tralasciare di notare uno dei tanti segni tangibili del cattivo gusto dominante e della stranezza di certe forme melodiche: l'uso dei *cratimata* e dei *teretesmi*. I *cratimata* appaiono composizioni piuttosto di genere strambo, se non nel campo profano, certo nell'ambito ecclesiastico.

La mancanza del buon gusto portò questi antiestetici usi nelle composizioni liturgiche. Terminato il *testo letterale*, la composizione musicale continuava a svolgersi, basandosi sulle sillabe τε ρε ρεμ τε ρε ρεμ, ripetute all'infinito, con motivi più o meno corrispondenti alla frivolezza del-

(1) Παπαδόπουλος ο. c. p. 274. Ἰστέον ὅτι ἡ πρώτη πηγή τῆς μουσικῆς καλεῖται ὑπὸ τῶν ἀρχαίων μουσικῶν Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, δευτέρα δὲ Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης.

(2) *ivi*, p. 267.

(3) Vedi il ms. melurgico Barberino greco 300 del sec. XV che rappresenta una antologia musicale con i nomi dei vari sullodati autori.

(4) Per citare qualche esempio fra gli autori più in voga, notiamo tra quelli soprannominati, le composizioni di *Emanuele Crisafi* e di *Crisafi il giovane* p. e. i Κοινωνικά - *Comunio*, - e i Χερουβικά - *Inno Cherubico*. - Nonostante che in esse vi si senta la vena melodica pura, lo slancio di una passione elevata, una composizione veramente artistica, tuttavia al termine della prima parte del testo letterario, si introducono i τερτισμοί, per poi seguitare e chiudere col testo letterario.

le parole; da qui le frasi *τερετίζειν, τερετίσμα, τερετισμός*, che rappresentano una prova palpabile della decadenza non solo dell'arte melurgica sacra, ma del buon gusto.

E' poi curioso, per non dire ridicolo, che alcuni teoretici abbiano voluto dare a questi *teretismi* un *significato simbolico*. Le sillabe *τερε, τερε*, ovvero *τε τε*, suoni imitanti il canto della cicala, furono cambiati in *τήρει ρεε*, perciò la frase simbolica: *πρόσεχε ἄνθρωπε, ρέος γὰρ ὁ ἄνθρωπος, ὡς θνητός* (1).

In origine era forse costume adoperare i *τερερεμ* nei canti popolari, a tipo familiare, e così potrebbero passare, a simiglianza di quelle cantilene, popolari, che si svolgono sopra sillabe di nessun significato, come: *la la, la ra la la*.

Un'altra caratteristica propria del periodo dei *Maistores* viene indicata dalla comparsa di una grande quantità di segni d'espressione, ignota nei mss. antichi. Essi per non comparire da meno dei grandi compositori, si studiarono di lasciare qualche impronta di novità almeno nella qualità di Maestri e di Direttori.

Cercarono di riprodurre le varie leggi di *chironomia* con segni grafici. Questi si andarono man mano moltiplicando; e, quasi non bastasse il numero già per se stesso copioso di forme grafiche, ne crearono delle altre.

I *σημεία χειρονομίας, segni di chironomia*, non sono perciò invenzione di una sola persona; ma di molti. Il numero maggiore di essi si deve a Giovanni Cucuzeli.

Egli, innovatore in questo campo, ebbe molti imitatori, più o meno felici, che erano ordinariamente i Maestri di canto della Grande Chiesa, come per solito venivano chiamati, e come si trovano firmati nei mss. melurgici: *Λαμπαδάριος* ovvero *Δομέστικος τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλῃς Ἐκκλησίας*. Noi assistiamo al succedersi di questi semplici *Direttori di Cappella*, come oggi si direbbe, i quali accentrano in sè tutta la scienza musicale.

Tutta la sorte dell'arte melurgica sacra è affidata al *Μαίστωρ* e al *Λαμπαδάριος*, famosi questi, specie nelle funzioni, alle quali prendeva parte l'Imperatore. La cappella Imperiale rappresenta perciò la tradizione

(1) Il verbo *τερετίζειν* si trova adoperato anche in Aristotele e significa *cantare senza le parole*. Riguardo ai vari significati stranamente simbolici v. J. THIBAUT *Origine byzantine...* p. 41, n. 4. - Φόρμ: γ ε 15 Luglio 1907, Atene.

vivente di questa arte inseparabile dall'esercizio del culto cristiano.

Nella corte di Bisanzio due erano i gradi principalmente onorifici riguardanti la Cappella del Palazzo: il *Maistor* o *Domesticos*, e il *Protopsalle* o *Lampadarios*, cioè Primo Cantore del coro sinistro (1).

Nella Chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli eranvi eretti due troni: a destra del Tempio sorgeva il trono dell'Imperatore, Difensore dell'ortodossia; a sinistra quello del Patriarca (2).

Il *Lampadario* o *Protopsalle* stava presso il trono patriarcale e teneva la torcia del Patriarca; il *Maistor* o *Domesticos* teneva la torcia dell'Imperatore.

Questi uffici naturalmente erano insigni favori e titoli di onore, dovuti alle egregie doti dell'arte melurgica. Il *Maistor* era il vero Maestro di canto, il Direttore responsabile del coro dei cantori, della musica che si eseguiva e dei risultati ottenuti (3). L'appellativo di *Maistor* era dato solamente a quei Maestri, i quali eccellevano per qualità speciali nella coltura dell'arte e si erano resi celebri per composizioni di grande valore, γνωστοί ἐπὶ ἐξόχοις ᾠμασιν καὶ μουσικοῖς συγγραμμάσιν.

Egli era anche chiamato col titolo di *Domesticos*. Talvolta ne venivano assegnati altri due, pel coro destro e pel sinistro; nel tempo della Divina Liturgia indossavano lo sticario bianco, come il *Protopsalte* (4). Tuttavia le qualità richieste per queste cariche non bastavano a risollevar l'arte all'antico splendore. Vi era una certa conoscenza dell'arte, ma difettava il genio.

(1) Γ. Παπαδόπουλος ο. c. p. 175. * Λαμπαδάριος ἔστιν ὁ πρῶτος ψάλτης τοῦ ἀριστεροῦ χοροῦ, καὶ ὠνομάζετο οὕτως διότι ἐβάστα τὸ λεγόμενον διβάμβουλον, ποῦ ἦτο ἓνα σκεῦος χρειάζομενον εἰς τὰ ἅγια μετὰ λαμπάδος κεχρυσωμένης ..

(2) ο. c. ivi. Ἰστίον ὅτι ὁ δεσποτικὸς θρόνος πρὸ τῆς ἀλώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἔκειτο εἰς τὸ ἀριστερὸν μέρος τοῦ ναοῦ, διότι εἰς τὸ δεξιὸν ὑπῆρχεν ὁ θρόνος τοῦ Βασιλέως· ὁ Λαμπαδάριος ἵστατο παρὰ τῷ ἐπισκοπικῷ θρόνῳ κρατῶν τὴν λαμπάδα τοῦ Πατριάρχου ἐν τῷ ναῷ τῆς Ἁγίας Σοφίας.

(3) Ὁ Μαῖστωρ τοῦ κλήρου ἐν τοῖς ἐκκλησιαστικοῖς βαθμοῖς ὠνομάζετο καὶ Δομέστικος, ὡν διδάσκαλος τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ χοροῦ. Ἡ ἐπωνυμία τοῦ Μαῖστορος δίδεται εἰς ἐκείνους μόνον τοὺς διδασκάλους οἵτινες ἦσαν γνωστοί ἐπὶ ἐξόχοις ᾠμασιν, καὶ μουσικοῖς συγγραμμάσιν. Ὁ Μαῖστωρ διέθετο τὰ ἱερὰ ᾠματα εἰς τοὺς ψάλτας καὶ ὠρίζε τὸ μέτρον καὶ τὴν τάξιν τῶν ᾠμάτων. Γ. Παπαδόπουλος ο. c. p. 155; corrispondeva al *corifeo* dell' antichità nei cori dei poeti melurgi.

(4) Ἐκτὸς τοῦ πρώτου Δομεστίκου ἐνίστα διωρίζοντο καὶ ἕτεροι δύο διὰ τὸν δεξιὸν καὶ ἀριστερὸν χορὸν, ἐν καιρῷ δὲ τῆς θείας λειτουργίας περιεβάλλοντο λευκὰ στιχάρια, ὡς καὶ ὁ πρωτοψάλτης. V. DUCANGE alla parola Δομεστικός.

CANTI CALOFONICI

- 1 ms. 896 - sec. XVI - Στιχηράριον καλοφωνικὸν περιέχον πᾶσαν τὴν ἀκολουθίαν τοῦ ἔλου ἐνιαυτοῦ (1).
- 2 ms. 947 - a. 1680 - Στίχοι καλοφωνικοί, δοξολογίαι, χειρουβικά, κοινωνικά... τὸ παρὸν βιβλίον ἐγράφη παρ' ἑμοῦ τοῦ εὐτελοῦς χρυσάφου ἐν ἔτει αχπ' (1680)... διὰ ἐπιμελείας Δημητρίου τοῦ ἐξ Ἀθηνῶν (2).
- 3 ms. 161 - sec. XVIII - « Στιχηράριον καλόφωνον καὶ μουσικώτατον » περιέχον στιχηρά τοῦ ἔλου ἐνιαυτοῦ μετὰ τῶν τοῦ Τριψίδου καὶ Πεντηκοσταρίου· Μονῆς Σταυρονικήτα.
- 4 ms. 410 - sec. XVII - Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ Στιχηράριον καλοφωνικὸν περιέχον πᾶσαν τὴν ἀκολουθίαν τοῦ ἔλου ἐνιαυτοῦ κατὰ τάξιν, συντεθείσαν εἰς νέον καλοπισμὸν παρὰ κυρίου χρυσάφου καὶ πρωτοψάλτου τῆς τοῦ χοῦ [Χριστοῦ] μεγάλης ἐκκλησίας a. 1682· Μονῆς Κοττλουμουσίου (3).
- 5 ms. 952 - sec. XVI - Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τοῦ Πεντηκοσταρίου· μαθήματα τῶν ἐορταζομένων ἀγίων τοῦ ἐνιαυτοῦ, καλοφωνικὰ μαθήματα· Μονῆς Ἰβήρων.
- 6 ms. 962 - sec. XVIII - Στιχηράριον καλόφωνον, τριψίδιον, Πεντηκοστάριον.
- 7 ms. 964 - sec. XVI - Ἀρχὴ... τῶν καλοφωνικῶν καὶ ἀναγραμματισμῶν τοῦ ἔλου ἐνιαυτοῦ φαλλόμενα ἐν ταῖς ἐπισήμαις ἡμέραις· Μονῆς Ἰβήρων.
- 8 ms. 967 - sec. XVII - Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν κατ' ἔχον καλοφωνικῶν καὶ πανηγυρτικῶν Θεοτο-

(1) Queste note sono state redatte direttamente sui mss.; per comodità dei lettori citiamo i relativi cataloghi.

(2) Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος ὑπὸ Σακκελιῶνος, ἐν Ἀθήναις 1892.

(3) Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos by SPYR. P. LAMBROS, vol. I, Cambridge, 1895.

- κίων μαθημάτων :..... καλοφωνικοί εἰρ-
μοί· Μονῆς Ἰβήρων.
- 9 ms. 974 · sec. xv · Σημάδια ἐκκλησιαστικῆς... στιχηρὰ καλο-
φωνικά.
- 10 ms. 977 · sec. xvii · Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν καλοφωνικῶν
καὶ ἀναγραμματισμῶν τοῦ ἔλου ἐνιαυ-
του, Θεοδοκία, στιχηρὰ, κρατήματα ἐκλεκ-
τά, ὧν δύο λέγονται « πέρσικα », τρίτον
δὲ τι « αἰθῶνι » ἄλλο « φαλτήρα » : ἄλλο
« ξυλικὸς » ἄλλο « ὁ πάνυ ὠραῖος » ἄλλο
« βουλγάρικον ».
- 11 ms. 991 · sec. xvii · Μαθήματα σὺν Θεῷ ἀγίῳ πάντων τῶν ἐορτα-
ζομένων ἀγίων τοῦ ἔλου ἐνιαυτου, στιχηρὰ
καλοφωνικὰ παλαιά τε καὶ νέα.
a. 1670· Μονῆς Ἰβήρων.
- 12 ms. 1001 · sec. xvii · Στιχηράριον καλόφωνον ποιηθὲν πα-
ρὰ κυρ. Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν, Τριψίδιον,
Πεντηκοστάριον.
- 13 ms. 1063 · sec. xviii · Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ ἢ ἀνθολογία τοῦ στι-
χηραρίου καλόφωνου. a. 1779.
- 14 ms. 1066 · sec. xviii · Πασαπνοάρια, δοξολογίαι... εἰρμοὶ κα-
λοφωνικοὶ « ναγμέσ ἔμοῦ μὲ τὸ πιστρό-
φη ».
- 15 ms. 1071 · sec. xviii · Πολυέλεσι, στίχοι καλοφωνικοί, πα-
σαπνοάρια.
- 16 ms. 1092 · sec. xviii · Τὰ κατ' ἦχον καλοφωνικῶν καὶ πα-
νουγγρικῶν θεοδοκίων μαθημάτων, ἀρχὴ σὺν
Θεῷ ἀγίῳ καὶ τῶν μερικῶν καλοφωνι-
κῶν μαθημάτων τῶν δεσποτικῶν καὶ θεο-
μητορικῶν ἐορτῶν καὶ ἐπισήμων ἀγίων τοῦ
ἔλου ἐνιαυτοῦ κρατήματα· Μονῆς Ἰβήρων.
- 17 ms. 1099 · sec. xvii · Στιχηράριον καλόφωνον περιέχον πά-
σαν τὴν ἀκολουθίαν τῶν τροπαρίων τοῦ ἔλου
ἐνιαυτοῦ κατὰ τάξιν. a. 1680· Μονῆς Ἰβήρων.
- 18 ms. 922 · sec. xviii · Εἰρμολόγιον καλόφωνικὸν Γρηγορίου
Λαμπαδαρίου (1).

(1) LAMBROS o. c. vol. II.

- 19 ms. 1277 - sec. XVIII - ... καλοφωνικά μαθήματα κατ' ἦχον.
- 20 ms. 1327 - sec. XVIII - Εἴρμοι καλοφωνικοί.
- 21 ms. 1373 - sec. XIX - Εἰρμολόγιον καλοφωνικόν (εἴρμοι καλοφωνικοί τῶν ἐχ(ξ)ῆς διδασκάλων: Ἄρσενίου τοῦ μικροῦ, Βαλασίου ἱερέως νομοφύλακος, Πέτρου Βυζαντίου τοῦ Μπερεκέτι, Δαμιανοῦ ἱερομονάχου Βατοπεδιανοῦ, Ἄθανασίου πατριάρχου, Δανιὴλ πρωτοφάλτου, Γερμανοῦ νέων Πατρῶν, Δημητρίου δομεστίκου, Γεωργίου τοῦ Κρητός, Ἰακώβου τοῦ πρωτοφάλτου, Μελετίου Συναίτου τοῦ Κρητός, Παναγιώτου πρωτοφάλτου Λατζόγλου, Γρηγορίου Λαμπαδαρίου.
- 22 ms. 1097 - a. 1445 - Ἐρμηνεία τῶν παραλλαγῶν καὶ θεωρητικῶν τῆς μουσικῆς τέχνης, στιχηρὸν καλοφωνικὸν τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ. Ἀκάθιστος ὕμνος τῆς Θεοῦ [Θεοτόκου] ποίημα Ἰωάννου τοῦ Λαμπαδαρίου, ἕτερος Ἀκάθιστος ποίημα Γαβριὴλ ἱερομονάχου.
- 23 ms. 1498 - sec. XV - Στιχηράριον καλοφωνικὸν τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ.
- 24 ms. 1524 - sec. XVII - Συλλογὴ περιέχουσα Χερουβικά Ἀντωνίου τοῦ ἱερέως, ... καλοφωνικοὺς εἰρμούς· Μονῆς Βατοπέδης.
- 25 ms. 1528 - sec. XV - Ἐσπερινός, ὄρθρος, λειτουργία, εἴρμοι καλοφωνικοί.
- 26 ms. 767 - sec. XVII - Μαθηματάριον καὶ εἴρμοι καλοφωνικοί εἰς διαφόρους ἑορτάς. Μπερεκέτι (Πέτρου εὐτυχέως Κωνσταντινουπολίτου)· Μονῆς Μεγίστης Λαύρας.
- 27 ms. 1059 - sec. XIV - Ἐσπερινός, ὄρθρος, καὶ λειτουργία Χρυσάφου μάθημα εἰς δοξολογίαν τῆς Ἁγίας Τριάδος. Εἴρμοι καλοφωνικοί (1).

(1) Κατάλογος τῶν κωδίκων συνταχθεὶς ὑπὸ Σπυρίδωνος Μοναχοῦ Λαυριώτου, ἐπεξεργασθεὶς δὲ καὶ διασκευασθεὶς ὑπὸ Σωφρονίου Εὐστρατιάδου Μητροπολίτου Λαοντοπόλεως, Vol. I. Paris, 1925.

- 28 ms. 1181 - sec. XIX - Ἐπιτομή. Καλοφωνικὸν εἰρμολόγιον.
- 29 ms. 1633 - sec. XVII - Εἰρμοὶ καλοφωνικοί. Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν καλοφωνικῶν καὶ ἀναγραμματισμῶν τοῦ ὅλου ἑνιαυτοῦ ψαλλόμενα ἐν ταῖς ἐπισήμοις ἑορταῖς ποιηθέντα παρὰ διαφόρων ποιητῶν παλαιῶν τε καὶ νέων.
- 30 ms. 1657 - sec. XVII - Στιχηρὰ καλοφωνικὰ ἀρχόμενα ἀπὸ τοῦ τελώνου καὶ φαρισαίου καὶ καταλήγουσα μέχρι τῶν ἀγίων πάντων.
- 31 ms. 1707 - Εἰρμολόγιον τὸ μέγα καὶ καλοφωνικὸν ποιηθὲν παρὰ διαφόρων ποιητῶν παλαιῶν τε καὶ νέων (1).
- 32 ms. 398 - a. 1811 - Ἀναστασιματάριον καὶ εἰρμολόγιον καλοφωνικόν, περιέχον συνθέσεις Χρυσάφου, Ἀρσενίου τοῦ μικροῦ, Πέτρου Μπερκετή, Μπαλασίου...
- 33 ms. 601 - sec. XIX - « Εἰρμολόγιον καλοφωνικόν » γραφὴν ὑπὸ Ἀνθίμου ἱεροδιακόνου ναοῦ τοῦ ἀγίου Ἰωάννου ἐν Λάρνακι τῆς Κύπρου a. 1821.
- 34 ms. 821 - sec. XVIII - Εἰρμοὶ καλοφωνικοὶ ποιηθέντες παρὰ διαφόρων ποιητῶν, αἶον Πέτρου Μπερκετή, Μπαλασίου, Μελετίου ἱερομονάχου, Πέτρου Μελωδοῦ, Δανιὴλ Δαμπαδάρου, Παναγιώτου πρωτοφάλτου...
- 35 ms. 31 - sec. XVI - f. 58 Πεντηκοστάριον ψαλλόμενον εἰς τὸ γεῦμα τοῦ Βασιλέως.
f. 59 τὸ αὐτὸ καλοφωνικώτερον (2).

CANTI ABBELLITI

- 1 ms. 891 - sec. XVII - Στιχη(ι)χηράριον σὺν Θεῷ ἀγίῳ περιέχων τὰ στιχηρὰ τοῦ ὅλου ἑνιαυτοῦ καλοποιηθὲν (καλλοπισθὲν) παρὰ κῆρ Γερμανοῦ ἀρχιερέως Νέων Πατρῶν.

(1) ο. σ. Κατάλογος τῶν κωδίκων τῆς Μεγίστης Λαύρας. vol. II. Paris. 1925.

(2) Π. Κεραμέως. Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς Ἱεροσολυμιτικῆς Βιβλιοθήκης.

- 2 ms. 918 - sec. xvii - Δοξαστικά τὰ τοῦ Τριψίδιου καὶ Πεντηκοστάριου κακαλλωπισμένα παρὰ Χρυσάφου τοῦ πρωτοψάλτου.
- 3 ms. 901 - sec. xviii - Κεκραγάρια μετὰ τῶν ἀναστασίμων στιχηρῶν καλλωπισθέντα παρὰ Χρυσάφου τοῦ νέου καὶ πρωτοψάλτου τῆς μεγάλ. Χριστοῦ Ἐκκλησίας (1).
- 4 ms. 1021 - sec. xviii - Εἰρμολόγιον σὺν Θεῷ ἀγίῳ νεωστὶ καλλωπισθὲν παρ' ἐμοῦ τοῦ εὐτελοῦς νομοφύλακος Μπαλάση, ἱερέως anno 1701· Μονῆς Ἰβήρων.
- 5 ms. 1074 - sec. xvii - Εἰρμολόγιον σὺν Θεῷ ἀγίῳ καλλωπισθὲν ὑπ' ἐμοῦ τοῦ εὐτελοῦς Κοσμᾶ τοῦ Μακεδῶνος a. 1682· Μονῆς Ἰβήρων (2).
- 6 ms. 1328 - sec. xviii - Τριψίδιον καὶ Πεντηκοστάριον καλλωπισθὲν παρὰ Γερμανοῦ νέων Πατρῶν· Μονῆς Βατοπέδης.
- 7 ms. 575 - sec. xvii - Καταβασίαι τοῦ ὅλου ἑνιαυτοῦ καλλωπισθεῖσαι παρὰ Κυρ. Γερμανοῦ τῶν Πατρῶν· Μεγίστης Λαύρας.
- 8 ms. 620 - sec. xviii - Στιχηράριον. Ἀρχὴ σὺν Θεῷ τῶν στιχηρῶν τῶν καλοφωνικῶν τοῦ ὅλου ἑνιαυτοῦ· ἐποικήθησαν μὲν παρὰ διαφόρων ποιητῶν παλαιῶν τε καὶ νέων, ἐκαλλωπίσθησαν δὲ παρὰ κυροῦ Ἰωάννου μαϊστορος τοῦ Κουκουζέλη καὶ παρὰ ἄλλων ποιητῶν a. 1785.
- 9 ms. 1655 - sec. xviii - Ἀρχὴ τῶν στιχηρῶν τοῦ ὅλου ἑνιαυτοῦ· ποιήματα διαφόρων ποιητῶν· συνετέθησαν οὖν σαφέστατα παρὰ τοῦ Μαϊστορος καὶ ἐκαλλωπίσθησαν τὰ παλαιά, τὰ δὲ νέα μένουσιν ἀσάλευτα (3).
- 10 ms. 554 - a. 1684 - Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν στιχηρῶν τοῦ ὅλου ἑνιαυτοῦ ποιηθέντων παρὰ διαφόρων ποιητῶν,

(1) Κατάλογος Σακκελιῶνος.

(2) Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos by *Spyr.* LAMBROS, vol. II.

(3) Κατάλογος Εὐστρατιᾶδους Μητροπολίτου Λεοντοπόλεως.

καλλωπισθέντων δὲ παρὰ τοῦ Κουκου-
ζέλη, ὕστερον δὲ παρὰ κὺρ Μανουὴλ τοῦ Χρυ-
σάφη.

- 11 ms. 558 - sec. XVIII - Ἀνθολόγιον περιέχον πᾶσαν τὴν ἀκολουθίαν
τῶν ἑορτῶν καὶ τῶν ἑορταζομένων ἀγίων ποιη-
θὲν δὲ καὶ καλλωπισθέν ὑπὸ τοῦ μα-
καρίτου κὺρ Χρυσάφου τοῦ νέου.
- 12 ms. 561 - a. 1684 - Εἰρμοὶ κεκαλλωπισμένοι εὐθυμίας χά-
ριν. Εἰρμολόγιον σὺν Θεῷ ἀγίῳ κεκαλλω-
πισμένον παρὰ κὺρ Θεοφάνους τοῦ Καρύκη.
- 13 ms. 58 - sec. XIX - Ἀναστάσιμοι καὶ κεκραγάριοι ὕμνοι καλλ-
ωπισθέντες παρὰ Χρυσάνθου.
- 14 ms. 626 - sec. XVII - Ἀνθολογία, ... ἄσματα παλαιῶν τε καὶ νέων δι-
δασκάλων, καλλωπισθέντα παρὰ Χρυσάφου τοῦ
Νέου.
- 15 ms. 628 - sec. XVIII - Ἀρχή... τῶν στιχηρῶν τοῦ τριψίδιου, καλλ-
ωπισθέντων παρὰ τοῦ μουσικωτάτου Κυ-
ρίου Χρυσάφη καὶ πρωτοφάλτου τῆς τοῦ Χρι-
στοῦ μεγ. Ἐκκλησίας.
- 16 ms. 809 - sec. XVIII - Κεκραγάρια παλαιὰ καὶ ἔντεχνα καὶ παρὰ πολ-
λῶν καλλωπισθέντα (1).
- 17 ms. 1260 - sec. XVI - Ἀρχή σὺν Θεῷ ἀγίῳ εἰρμολόγιον καθὼς φάλ-
λεται ἐν τῇ Κωνσταντινουπόλει, καλλωπει-
σθεῖσα παρὰ κὺρ Μπαλασίου ἱερέως καὶ νο-
μοφύλακος (2).

(1) Παπαδοπούλου Κεραμέως, Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη.
(2) Biblioteca del Monte Sinai.

II

L'invasione musulmana nell'Oriente greco fu deleteria per ogni manifestazione di arte. Prima della caduta di Costantinopoli la storia della melurgia segna un periodo di stasi, dopo la caduta un periodo oscuro (1).

Il bizantinismo con tutti i suoi tesori di letteratura, di arte sacra e profana, con tutti i suoi incanti di classicismo non influi quasi per nulla beneficamente sull'animo barbaro dei loro dominatori. Erano questi troppo materiali per poter assurgere a quel senso di spiritualità e di nobiltà di senso estetico, che pur si richiede per apprezzare l'opera di arte e sentirne tutto il fascino.

La musica sacra bizantina, benchè non fosse più a quella elevatessa di un tempo, pure così com'era si salvò nei templi. La Chiesa ne fu la salvaguardia. Le muse si rifuggiarono nelle Cattedrali del Peloponneso, nelle isole, a Creta, e in generale nei monasteri (2). E ciò non ostante che i primi sultani avessero lasciato piena libertà sia di culto, sia di manifestazione melurgica, che pare in principio esercitasse in essi una certa curiosità (3).

Il Monte Athos, rocca forte e faro luminoso per la scienza e per l'arte sacra, continuò ad esserne, almeno per ciò che riguarda la sacra melurgia, il custode e il vigile geloso conservatore.

Le prescrizioni monastiche per lo svolgimento della vita liturgica sono ben note. La sacra ufficiatura rappresenta parte essenziale delle ufficiature quotidiane dei monasteri; ad essa va intimamente unito l'esercizio giornaliero dell'arte melurgica.

Il dominio del nuovo conquistatore, se pure ebbe una ripercussione politica nella Santa Montagna, tuttavia non toccò l'interna costituzione monastica. La vita continuò a svolgersi come per lo innanzi.

Le frequenti e lunghe salmodie, le grandi agripnie, le divine Liturgie e tutte le sacre manifestazioni ascetico-liturgiche continuarono la loro vita normale.

E' per questo che il monte Athos rappresenta, anche oggi, l'ultima

(1) Φόρμιγξ, Atene Maggio 1907. — Έργασία, Atene 4 Marzo 1934.

(2) Χρυσάνθου, Θεωρητικόν... p. 187. — Φόρμιγξ, Settembre 1909.

(3) Παπαδόπουλος, ο. c. pp. 370-371.

meta per i colti pellegrini, che vogliono penetrare nei meandri tortuosi della tradizione della Chiesa Orientale e studiare la liturgia, l'innografia e la sacra melurgia.

La suggestiva penisola Calcidica, segregata dal mondo, continuava la sua missione pacifica di gelosa conservatrice dei sacri depositi della fede e dell'arte. Ne fanno testimonianza i numerosi e preziosi manoscritti melurgici delle loro biblioteche (1).

Nella tranquilla atmosfera preta di ascetismo e di arte mistica si tenevano desti i focolari vitali delle varie scuole di iconografia, di melurgia, di innografia, di paleografia e trascrizione dei codici.

Il contratto con i nuovi dominatori produsse due specie di reazione in riguardo all'arte sacra melurgica come per la ortodossia in genere: un maggiore attaccamento alle ataviche tradizioni per tutto ciò che riguardava personalità e caratteristiche etniche e religiose del popolo greco e un sacro orrore di lasciarsi o influenzare o peggio ancora assorbire da un popolo da loro considerato *barbaro* e nemico della religione. Fu questo una remora che sottrasse l'arte sacra da una

(1) Nelle varie Biblioteche della Grecia in genere e specialmente del Monte Athos si nota una esuberanza di manoscritti melurgici corali. Evidentemente questi codici venivano di continuo trascritti in nuove copie, perchè servivano pel disimpegno giornaliero della ufficiatura: più numerosi erano i monaci e maggior numero di esemplari erano loro necessari. Nel Monastero di S. Pantaleimone se ne contano oltre 349; nei vari monasteri dell'Athos se ne enumerano oltre mille mss. melurgici di epoca assai recente.

Disgraziatamente, come si vedrà altrove, non sono tutti di eguale valore, infatti i più vanno dal sec. XVI - XIX. Hanno perciò il valore dimostrativo della vitalità e della perenne continuità del canto, che è ciò che qui interessa osservare; non hanno però il carattere della genuinità melodica primeva dei grandi innografi o dei grandi Melurgi essendo di epoca assai recente.

I codici di epoca antica, in gran parte, sono esulati da tempo nell'Europa Occidentale per arricchire la povertà delle Biblioteche delle nazioni moderne. V. *Catalogue of the Greek manuscripts on Mount Athos*, by SPYR. LAMBROS; Cambridge 1895. — *Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος ὑπὸ Σακκελιῶνος ἐν Ἀθήναις* 1892. SOPHRONIOS EUSTRATIADIS and ARCADIOS *Catalogue of the greek manuscripts in the library of the Monastery of Valopedi on Mt. Athos*. 1924, Cambridge.

Questo Monastero è stato meno saccheggiato e contiene un buon numero di preziosi codici melurgici antichi, oltre una copiosissima raccolta dei soliti mss. dei sec. XVI - XIX.

totale rovina, anzi da una scomparsa o da un assorbimento radicale dalla musica musulmana.

Dal monte Athos, in epoche più propizie, essa tornò a rifiorire anche a Bisanzio; ma già l'ambiente popolare risentiva gli effetti del pernicioso contagio della dominazione straniera, che lentamente penetrava alterando l'impronta caratteristica dell'arte e del gusto bizantino.

Nella lunga serie dei musicologi, che si susseguirono nella palestra melurgica, vi furono degl'ingegni mediocri, ma emersero altresì dei maestri che lasciarono il loro nome legato a un gran numero di composizioni.

In queste però si ravvisano profonde tracce di influssi esotici. I greci, a lungo andare e a forza di sentire il canto dei *goggia* e gli *amanèdes* dei *moazim* dai minareti, finirono di alterarsi il gusto estetico, già assai affievolito. Non esitarono perfino di imitare lo stile dei *moazim*, che nel loro ufficio onorifico e remunerativo di cantori dei minareti, erano quasi equiparati, nell'idea popolare, ai protopsalti.

Molti tra i greci in merito delle loro abilità artistiche nel campo della musica greca e di quella ottomana, trovarono facile accesso nel palazzo dei Sultani dai quali ebbero favori (1).

Ben presto però, come era da aspettarsi, queste parafonie turche passarono nell'ambito ecclesiastico. Nelle Chiese si udivano le composizioni dei nuovi protopsalti, che arieggiavano l'andamento del canto dei *moazim*. Si sa di alcuni maestri, che componevano i *Kinonicà* sotto i minareti quasi per riceverne l'ispirazione dall'alto. Vi fu chi cantò perfino sui minareti (2) superando nella maestria i medesimi *moazim*.

Lo stesso insegnamento musicale era infarcito di parole turche. Nella Παραλλαγή - *soffeggio* - per esprimere l'*arsis* e la *thesis* adoperavano praticamente la terminologia turca *dum* e *tec*: così parimenti avveniva per la nomenclatura dei vari *modi* dell'octoècho (3).

(1) Μουσική, Costantinopoli, Aprile 1915, p. 37.

(2) Παπαδόπουλος, 'Ιστορική επισκόπησις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, Atene 1904, p. 122.

(3) Χρυσάνθου ο. c. p. 45. Μετροῦνται δὲ οἱ χρόνοι διὰ τῆς θέσεως καὶ τῆς ἄρσεως. Διὰ μὲν τὴν θέσιν πλήττομεν τὸ δεξιὸν γόνυ μὲ τὴν δεξιάν χεῖρα· διὰ δὲ τὴν ἄρσιν πλήττομεν τὸ ἀριστερὸν γόνυ μὲ τὴν ἀριστερὰν χεῖρα. Προφέρομεν δὲ διὰ τὴν γύμνασιν τοῦ ῥυθμοῦ εἰς τοὺς ἀρχαρίους τὴν μὲν κροῦσιν τῆς θέσεως· Δοῦμι τὴν δὲ κροῦσιν τῆς ἄρσεως· Τέκ (λέξεις ὀθωμανικαί). — Μουσική, Aprile 1915 « ἡ Τουρκικὴ μουσικὴ ».

Altra infiltrazione esotica s' introdusse nella melurgia bizantina dall'elemento arabo. Da secoli gli arabi cristiani, che hanno adottato il rito bizantino nella liturgia, oltre la lingua greca, adoperano anche la lingua nazionale. Così parimenti oltre i canti liturgici bizantini, adoperano anche le melodie secondo il loro sistema arabo. La convivenza di due sistemi musicali così disparati procurò, a lungo andare, delle scambievoli e notevoli infiltrazioni (1).

*
* *

Tra i maestri del periodo dell'invasione musulmana citiamo alcuni pochi che lasciarono un'impronta speciale sul campo melurgico per l'abbondanza delle composizioni.

Crisafi il giovane dominò il suo tempo col prestigio delle sue opere,

Egli aveva la formazione culturale e la preparazione per un rinnovamento. Crisafi viene riconosciuto quale riformatore e rigeneratore della musica ecclesiastica (2); compose un trattatello per la didascalia,

(1) Ricordo di aver assistito a una Liturgia solenne a Nazareth nella Chiesa cattolica melchita, custode dell'antica Sinagoga. Eccetto le *efonisis*, i *Κύρις ἐλέησον*, l' *Ἅγιος ὁ Θεός* e poco altro, il resto era cantato in lingua araba. Tutte le preghiere del Celebrante e tutte le piccole risposte del coro erano eseguite sulla caratteristica scala cromatica del tono VI, oggi universalizzato nell'oriente: *sol, fa diesis, mi bemolle, re*.

(2) Il ms. 4 membr. del sec. XVII della Biblioteca di Gerusalemme contiene un autografo di Crisafi il giovane che nel darci conto del suo lavoro, ci rivela il sistema del canto di allora « εἴληφε τέλος ἡ παροῦσα ἄσματομελιρρυτοφθογγος βίβλος ἐν ἔτει ἀπὸ μὲν τῆς κοσμοποιίας ζρξγ' ἀπὸ δὲ τῆς ἐνσάρκου οἰκονομίας.. αχνε' (anno 1655) μηνὶ Ἀπριλλίῳ συγγραφείσα καὶ ἐκπονηθεῖσα παρ' ἐμοῦ τοῦ εὐτελοῦς καὶ ἐλαχίστου καὶ ἀμαθοῦς, ἁμαρτωλοῦ τε ὑπὲρ πάντας Χρυσάφου δῆθεν καὶ πρωτοψάλτου τῆς μεγάλης τοῦ Χριστοῦ ἐκκλησίας προθύμῳ τῇ ἐπιμελείᾳ καὶ δαπάνῃ καὶ πόνῳ οὐ μικρῷ συντεθεισα καὶ αὐτογραφείσα ἐκ τοῦ παλαιοῦ στιχηραρίου καὶ ἰδιοχείρου γράμματος τοῦ παλαιοῦ κῆρ Χρυσάφου τοῦ Ἐμμανουὴλ καὶ Λαμπαδαρίου..... οὐ μέντοι κατὰ τὸ κείμενον τοῦ αὐτοῦ βιβλίου ἐκτονιθεῖσα, ἀλλὰ ἐν καινῷ τινὶ καλλοπισμῷ καὶ μελιρρυτοφθογγοῖς νεοφανεσσέσει (νεοφανεσθέσει) καθάπερ τὰ νῦν ἄσματολογεῖται τοῖς μελωδοῦσιν ἐν Κωνσταντινουπόλει τοῦτο τοῖνυν ὅσον τὸ κατ'ἐμὲ ἐφικτὸν παρ' ἐμαυτοῦ γέγονε· κατὰ τὴν ἦν παρέλαβον εἰσήγησιν παρὰ τοῦ ἐμοῦ διδασκάλου κῆρ Γεωργίου τοῦ βαϊδεστινοῦ καὶ πρωτοψάλτου... ἐκτεθηκῶς καὶ τονίσας τοῖς δὲ τελειότεροις, ἐμπειροτέροις τε καὶ πολυμαθεστέροις ἐκκείσθω, τῶν μὲν ἀποδεομένων εἰς ἀναπλήρωσιν, τῶν δὲ οὐκ ὀρθῶς προβάτων εἰς ἐπανόρθωσιν... ».

e, dopo essersi formato una scuola, si produsse con una quantità eccezionale di composizioni.

Di lui si hanno infatti molte opere liturgiche, un *kecragàrio*, un *anastasimatàrio*, uno *sticheràrio*, che abbracciano perciò le celebrazioni delle varie Domeniche dell'anno, e delle commemorazioni di tutto il ciclo eortologico. E' una produzione melurgica niente indifferente.

E' vero che non è più lo stile classico, che richiama le melodie prettamente arcaiche, jeratiche e solenni, che nella loro semplicità fanno risaltare la nota del genio. Ciò non ostante, le composizioni del Crisafi si presentano assai bene, salvo i difetti inerenti al tempo, e che diminuiscono in qualche modo parte del loro pregio (1). Vi si riscontra la nota passionale, lo slancio e il movimento vario, che rende la sua melodia spigliata e piacevole. Vi si ammira una esuberanza di varietà di ritmi, che, fusi alle forme melismatiche fiorite, imprimono una caratteristica propria al canto orientale.

Il prete Balasio, discepolo di Germano di Νέα: Πάτραι (Hypate) e visse nel sec. XVII. Di lui si conservano molti canti liturgici, un *irmologio* e altre composizioni di genere minore (2); fu contemporaneo del Maestro Crisafi il giovane.

Giovanni protopsalte da Trapezunte; di cui si conserva anche un autografo nella grande Laura del monte Athos, compose canti irmologici, canoni, sintomi e melodie papadiche fiori nel sec. XVIII (3).

Pietro Berechèti da Costantinopoli scrisse canti calofonici, irmi... e fu chiamato « πατήρ τῶν καλοφωνικῶν εἰρμῶν (4); visse nella metà del sec. XVIII.

Ma sopra tutti resta celebre Pietro Lampadario del Peloponneso († a. 1777). Fu ingegno versatile e dotto anche nella musica araba, persiana e turca, nel cui stile sapeva maestrevolmente e comporre e cantare.

(1) Vedi p. 81, n. 4. Nei monasteri specie dell' Athos dove più a lungo perseverò la tradizione classica, continuò anche la relativa trascrizione dei mss. in semiografia neobizantina. Non fa quindi meraviglia che in alcuni compositori, benchè di epoca tardiva, si trovino tracce di evidenti imitazioni e richiami di incisi melodici veramente antichi: ne sia esempio l' *octoecho* di Crisafi il giovane.

(2) mss. 629, 323, 586, del sec. XVIII, Bibl. Gerosolimit. - Ψάχος o. c. p. 33.

(3) Ψάχος, o. c. p. 36. — Παπαδόπουλος, 'Ιστορικὴ Ἐπισκόπησις... p. 102.

(4) Berechèti è soprannome che gli diedero i turchi per la copia e la facondia con cui rispondeva ai quesiti dei discepoli; Παπαδόπουλος o. c. p. 93.

Le sue composizioni si riferiscono a tutto il repertorio chiesastico, che egli arricchì con nuove produzioni. Di lui si ha un *anastasimatario*, un *irmologo* e una grande e svariata raccolta di canti papadici (1).

Discepolo di Pietro Lampadario e seguace fervente del suo sistema fu Pietro di Bisanzio, († a. 1808) che, come il suo maestro, compose *kecragaria*, canti papadici ecc... (2).

Giacomo protopsalte († 1815) autore di un *doxastario*, di un *triòdio*, di un *pentecostario* e di un *anastasimatario* (3).

Questo avvicinarsi di Maestri serviva per tener viva la sacra melurgia, che però, mentre assorbiva elementi esotici, alterava gradatamente la sua fisionomia naturale.

Si sentiva dovunque il bisogno di un risveglio, di una purificazione, di una direzione esecutiva che imprimesse al canto un soffio di vita nazionale. E questo non si poteva avere che con una *scuola* nel senso vero della parola, ciò che modernamente si dice Ὀδῆτον.

La prima scuola di musica sacra dopo la presa di Costantinopoli fu impiantata nel 1727 dal Patriarca Paisio II nel suo stesso Patriarcato al Fanar. Comprendevo tre classi:

Nella prima classe si insegnava il canto *papadico* (4).

Nella seconda classe si insegnava il canto *sticherarico*.

Nella terza classe si insegnava l'*anastasimatario*.

Si insiste soprattutto per lo studio del ritmo e del genere ecclesiastico enarmonico. Vacanze sono le sole domeniche e le festività solenni. E' una fondazione fatta con criterio pratico per rialzare le sorti

(1) Παπαδόπουλος ο. c. pp. 120-121. La sua valentia era ammirata dai medesimi turchi, perchè la sua forma di comporre si accostava tanto a quella ottomana. Invitato, cantò spesse volte in turco; Φόρμιγξ, Giugno-Settembre 1907.

(2) Φόρμιγξ, Atene 1911, n. 13 - 14.

(3) Le sue composizioni si trovano nei mss. 345, 310 e 575 della bibl. patriarcale Gerosolim. — Ψάχος ο. c. p. 44. Nel ms. Vatic. gr. 2307 si ha questa intestazione « Ἀνθολογία περιέχουσα δοξαστικά τῶν δεσποτικῶν καὶ θεομητορικῶν ἑορτῶν, καὶ τῶν λοιπῶν ἑορταζομένων ἁγίων, καὶ ἰδιόμελα τοῦ Τριωδίου καὶ Πεντηκοσταρίου συντηθέντα κατὰ συντομώτερον τρόπον ἐκθέσεων στιχηρῶν τε καὶ εἰρμολογικῶν παρὰ τοῦ μουσικολογιστάτου ἡμετέρου διδασκάλου πρωτοψάλτου τῆς Χριστοῦ μεγάλης Ἐκκλησίας κὺρ Ἰακώβου δι' αἰτήσεως τοῦ πανισρωτάτου Μητροπολίτου Ἁγίου Δημητριάδος καὶ Ζαγόρας Κυρίου Ἀθανασίου φιλομούσου... ».

(4) Il canto *papadico* corrisponde al canto di genere *melismatico*; lo *sticherarico* al genere *semisillabico* (strofe innografiche, *idiomeli* ecc...); *anastasimatario* è il corale contenente la ufficiatura domenicale.

di quest' arte che tanto da vicino serve al decoro e alla esplicazione del culto (1).

La seconda scuola, fondata nel 1776 (2) rimase celebre, perchè vi insegnò, tra gli altri Pietro Lampadario Peloponnesiaco, che, come si è accennato, scrisse una quantità di svariate composizioni che ben presto si diffusero in tutto l' Oriente e nelle cattedrali e nei monasteri, dove tuttora esistono numerose copie. Molti di questi suoi lavori furono posteriormente introdotti nelle scuole successive, nei programmi delle materie di insegnamento, e sono tuttora in uso nell' Oriente Greco. Certo egli diede un grande contributo per l' incremento e lo sviluppo della sacra melurgia. Disgraziatamente però la sua azione invece di essere riformatrice e riportare il buon gusto della musica sacra, rinsaldò la corrente della decadenza (3).

Un' altra scuola fu aperta nel 1815 sotto il Patriarca Cirillo VI con intendimenti più concreti. In questa insegnarono i tre Maestri di maggior grido di allora : Gregorio, Curmùzio e Crisanto il quale scrisse il

(1) Παπαδόπουλος ο. σ. π. 372; ὀφείλει διδάσκειν εἰς τρεῖς κλάσεις τὰ μαθήματα, τῇ μὲν μιᾷ τὴν παπαδικὴν λεγομένην, τῇ δὲ ἄλλῃ τὸ μέγα στιχηράριον, καὶ τῇ τρίτῃ τὸ ἀναστασιματάριον, καὶ ἐρμηνεύειν ἐπιμελῶς καὶ φιλοπόνως τὸ εὐρυθμον καὶ ἐναρμόνιον ἐκκλησιαστικὸν μέλος μετὰ τῶν ἐφαρμοζόντων σεμνῶν καὶ ἱεροπρεπῶν σχημάτων καὶ κινήματων τοῦ ρυθμοῦ καὶ τῆς ἀρμονίας, καὶ δὲ τῆς ἡμέρας συνέρχεσθαι καὶ διδάσκειν αὐτοὺς ἔωθεν καὶ τὸ δειλινόν, ἐκαχειρίας τε πολλὰς μὴ ἄγειν, οὐδὲ ἀργίας, εἰ μὴ μόνον ἐν ταῖς κυριακαῖς καὶ ἐπισήμοις ἑορταῖς.

(2) Παπαδόπουλος ο. σ. π. 373.

(3) Pietro Lampadario del Peloponneso è uno dei Caposcuola più rinomati dell' ultimo periodo della dominazione musulmana. Tra le sue numerose composizioni si notano: τὸ εἰρμολόγιον καταβασίων, τὸ 'Αναστασιματάριον σύντομον κατὰ τὸ ὄψος τῆς τοῦ Χριστοῦ Μ. Ἐκκλησίας, τὰ τριαδικὰ, τὸ Στιχηράριον, τὸ Δοξαστικὸν σύντομον, τὰ δοξαστικά τοῦ Τριψδίου e una quantità di salmi, specie quelli del Vespero: μακάριος ἀνήρ... salmo 111, ecc... - A. GASTOUÉ nell' *Encyclopédie de la Musique*, Albert-Lavignac, Paris 1913 parte I p. 548 scrive: Le dernier compositeur de cette école, qu' on pourrait nommer byzantino-turque, est Pierre du Péloponnèse, Lampadaire de la grande église de Constantinople, mort en 1777... Son influence fut considérable... ses compositions firent à peu près oublier celles des auteurs de l' âge précédent; encore maintenant elles sont la base du chant byzantin actuel, qui n' a plus guère de l' ancien que le nom. Pierre du Péloponnèse voulut rénover l' art traditionnel: déjà il simplifie et modifie considérablement la notation... Soit par lui même, soit par son principal élève Pierre de Byzantios, les musiciens grecs acceptèrent la réforme évidemment pratique ».

grande trattato su la musica Bizantina. Questo servì di base per tutti i posteriori scrittori che insegnarono o scrissero sulla parte teorica e pratica della melurgia bizantina.

III

La riforma del canto ecclesiastico bizantino si attribuisce a Crisanto, Vescovo di Durazzo, che ebbe per operatori generosi e intelligenti, Gregorio protopsalte e Curmuzio cancelliere della grande Chiesa, tutti discepoli di Pietro da Bisanzio.

Egli fu il primo che raccolse e dai mss. e dalle varie tradizioni ancora viventi tutte le varie nozioni riguardanti la complessa teoria e la non facile pratica della melurgia. Diede un ordinamento generale e una guida sicura e ai protopsalti e ai maestri, che dovessero insegnare il canto in avvenire. Il suo Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς, pubblicato nel 1821, fu un avvenimento nazionale, quantunque edito a Parigi (1).

Tra le nobili aspirazioni per la indipendenza greca dal giogo secolare del Turco va segnalata anche quella della riforma sul campo melurgico.

Evidentemente la lunga oppressione musulmana aveva raggiunto il culmine; penetrando ovunque con le sue nefaste influenze attentava di alterare completamente ogni manifestazione di vita politica, sociale e culturale.

Era perciò ovvio che da tutti si sentisse il bisogno irresistibile di un vero rinnovamento anche nel campo della melurgia, che ha rappresentato sempre un elemento vitale dello spirito della Chiesa.

Ciò si deve all'attività intraprendente di Crisanto. Già sin dal 1814 cominciò egli ad esporre pubblicamente i vari punti di riforma

(1) Il lavoro fondamentale dell'epoca moderna per lo studio della melurgia bizantina attuale è il Θεωρητικὸν μέγα τῆς Μουσικῆς συνταχθὲν παρὰ Χρυσάνθου: la prima edizione uscì a Parigi nel 1821; la seconda edizione uscì a Trieste nel 1832, e ultimamente in Atene nel 1911 sopra il testo usato dall'autore che vi aveva introdotto dei miglioramenti. Per la stampa di questo trattato di musica dovettero fondersi i caratteri musicali bizantini, per cui si cessò l'uso della trascrizione dei mss. melurgici, che sino allora era stato l'unico mezzo della divulgazione e della moltiplicazione dei testi.

del canto ecclesiastico. Il sistema facile e pratico ben presto si fece strada e penetrò dovunque, accolto dall'elemento greco con grande simpatia.

Si trattava di riprendere le avite tradizioni, purificarle dalle penetrazioni dissolvitrici musulmane e dei popoli affini, ridare alle melodie bizantine la loro primitiva bellezza e mettere l'arte a diretto contatto coi fedeli. Il popolo greco cominciava a ritrovare se stesso.

Crisanto era allora semplice Archimandrita. Per lo zelo spiegato nella riforma dell'arte melurgica, pel forte contributo pratico largamente dato e per i lusinghieri risultati ottenuti per la rinnovata sacra melurgia nei templi, fu proposto ed eletto Vescovo di Durazzo. Ciò avvenne nel 1819.

Veramente egli ha un posto tra i benemeriti dell'arte melurgica bizantina. Quantunque non abbia raggiunto il vero ideale della riforma radicale, riportando il canto sacro alle primeve fonti, come si vedrà in appresso, pure con la riforma, allora attuabile, impedì l'imbarbarimento universale della melurgia e il totale disfacimento dell'arte.

Il Crisanto rese più agile il complesso delle regole didattiche del sistema sino allora in uso. Semplificò la stessa forma semiografica e ridusse al *minimum* il numero dei molti segni grafici indicanti le *note* (1). Sostituì alle formole simboliche, con le quali esse prima si chiamavano, con la nomenclatura ora in uso: $\pi\alpha \beta\omicron\upsilon \gamma\alpha \delta\iota \kappa\epsilon \zeta\omega \nu\eta \pi\alpha$
re mi fa sol la si do re

(1) A dire il vero il sistema di insegnare la musica sino ai tempi di Crisanto si era reso quanto mai difficoltoso. Col pedante bagaglio dei numerosi segni di *chironomia* e dei non meno numerosi gruppi delle formole ritmiche più bizzarre, l'insegnamento e l'apprendimento della melurgia richiedeva un lavoro improbo. La semplificazione era urgente, però fu troppo radicale e non bene razionale. Che siano stati soppressi i molti e insignificanti segni di *chironomia*, fu un'agevolazione e una purificazione utile; non così dei segni indicanti gl'intervalli.

L'ὄξερα per esempio, che dà l'intervallo di *seconda*, ortograficamente sta sempre sotto la *sillaba accentata*; nell'analisi dei vari ritmi e dei vari accenti è la guida per la distinzione di essi; non dovevasi quindi sopprimere. Gli stessi segni di *chironomia* non sono stati scelti con criterio d'arte; se il nuovo riformatore avesse conosciuto la semiografia neobizantina e avesse conservato i medesimi segni, ciò sarebbe stato un vantaggio per l'arte, una facilitazione per la divisione dei ritmi, per una più sicura interpretazione della espressione melodica. Egli ha invece aggiunto qualche segno chironomico: l'*endòfonon*, che rappresenta la negazione del senso estetico.

Fissò con regole determinate il valore, la spiegazione e la esecuzione delle singole note e dei vari gruppi di esse. Il pentagramma non fu mai adottato nè lo è al presente.

Il metodo, basato in gran parte sui mss., è radicalmente modificato. Esso è formato di segni speciali; ciascuno di essi ha un valore determinato: p. e. l'intervallo di seconda, di terza, di quarta, di quinta ecc... o ascendente o discendente. I segni conservati si riducono a n. 5 che indicano gl' intervalli ascendenti,
n. 4 che indicano gl' intervalli discendenti,
n. 1 che ripete la nota precedente,
n. 7 che indicano le varie espressioni della melodia.

E' una semplificazione proprio *radicitus*. Veramente la semiografia precedente aveva un numero così esorbitante di segni di espressione e di *chironomia* che l' arte melurgica con tutte le formole o *ritmiche* o *chironomiche*, con cui l' avevano infagottata i *maistores* e i *protopsalti*, era divenuta un labirinto senza uscita, un vero *rebus* per i più. Da qui l' assoluta necessità di una fondamentale revisione. Il metodo e la semiografia sono quelli stessi ora in uso nelle odierne didascalie musicali.

Prima di Crisanto su vari punti si viveva di tradizione. I *protopsalti* delle Cattedrali erano considerati, come si è accennato, i fidi depositari dei canti sacri; una specie di *rapsòdi* (1). Scuole vere e proprie, nel senso moderno, non vi erano.

Dopo la caduta di Costantinopoli le Chiese fungevano da scuole per l' insegnamento del canto sacro. Qui le nuove generazioni apprendevano l' *octoècho*, il salterio e gl' inni delle grandi festività. I maestri erano i sacerdoti e i monaci, che, senza grandi pretese, insegnavano ciò che sapevano e come sapevano (2).

Non fa quindi meraviglia se i canti bizantini subirono lentamente

(1) Βασίλειος Στεφανίδης, Σχέδιασμα περί μουσικής ἐκκλησιαστικῆς, 1819 Neocoro, riportato nel t. v. dal « Μουσικὸς Σύλλογος »: τῶν σημαδίων αὐτῶν ἡ σημασία καὶ χειρονομία γραφῆ οὐ διδάσκεται, οὐδὲ ἐκκλησιαστικὸς μουσικὸς λέγεται προπόντως ὁ μὴ μαθὼν ὅσον τὸ δυνατόν ἐκ παραδόσεως τὰ μέλη καὶ τοὺς σχηματισμοὺς αὐτῶν τῶν σημαδίων; p. 274 § 145. — Qualche cosa di simile si riscontra nell' antico canto Ambrosiano dove il *si* bemolle non si scriveva, ma veniva applicato per *tradizione orale*; CANTO AMBROSIANO, ediz. *Marcello Capra* n. 1526.

(2) Φόρμιγξ Maggio, 1912.

influssi eterogenei e se il gusto fine per l' arte classica era da un pezzo scomparso.

Era naturale allora scambiare gli effetti artistici e credere bello ciò che in realtà era brutto. I lamentevoli trilli, i gorgheggi gutturali, le parafonie nasali, le nostalgiche nenie dei musulmani e degli arabi venivano imitati, perchè creduti di effetto artistico.

Di questa deformazione del gusto estetico ne ha lasciato traccia lo stesso Crisanto, senza pure avvedersi, nel suo nuovo *Metodo*. In questo infatti tra i segni di espressione troviamo elencato il così detto *endòfonon*. Detto segno indica che le note debbono venire cantate con la voce interna o nasale, *rinofonia*, espressione evidentemente antiestetica e che non esiste affatto in nessuno dei codici antichi e in nessuno dei piccoli e numerosi testi di teoria trovati nei mss. riguardanti la musica bizantina (1). Esso trovasi tuttora nominato nelle grammatiche moderne di melurgia bizantina (2). In una nuova riforma questo segno e questa figura di antiestetica espressione dovrebbe certamente eliminarsi pel decoro dell' arte sacra (3). Tutti ormai convengono che la vera musica bizantina non ha alcuna relazione con la *rinofonia*; essa costituisce un difetto dovuto in parte al cattivo insegnamento di emettere la voce (4).

(1) Χρύσανθος, ο. c. p. 40: Τὸ ἐνδόφωνον θέλει νὰ προφέρηται ἐκ τῆς ῥινὸς ὁ φθόγγος τοῦ χαρακτηῆρος, εἰς τὸν ὅποιον ὑπογράφεται. Καὶ ἔταν τύχη καὶ χρονικὸν σημεῖον εἰς τὸν χαρακτηῆρα, δαπανᾶται ὁ χρόνος ἑμοίως· δηλαδὴ ἐξερχομένης ἐν τῇ χρονοτριβῇ τῆς φωνῆς ἐκ τῆς ῥινός. - BOURGAULT - DUCOUDRAY a proposito del canto nasale così si esprime: « Il a pu avoir une époque ou le beau idéal en musique consistait, pour les Orientaux, à savoir chanter du nez. Aujourd' hui, la prédominance du goût européen rejette cette bizarrerie comme une monstruosité et réclame énergiquement une émission vocale naturelle » (*Études sur la musique ecclésiastique grecque, mission musicale en Grèce et en Orient. Janvier - Mai 1875, Paris 1877*).

(2) Μουσικὸς κόσμος, Atene Marzo, 1930 p. 192.

(3) Sin dal 1910 il Π. Σ. Ζωγράφος, dato un rapido cenno sulla storia della musica bizantina attraverso i secoli, propugnava questo programma di lavoro: formazione di *psalti*, istituzione di nuovi Conservatori musicali, eliminare le infiltrazioni turche e *risformare leggermente la semiografia presentemente in uso*, abolizione dell' *endòfonon* e aggiunta di altri segni di espressione; Φόρμιγξ, Atene 1910 n. 19 - 20.

(4) Φόρμιγξ, Aprile 1911. - A. BOURGAULT-DUCOUDRAY p. 6-7. *Études sur la musique Ecclés. grecque* ha assai criticato queste deformazioni del gusto melur-

Altro punto debole della riforma di Crisanto fu questo: fermarsi all'arte melurgica allora dominante e basarsi sulle fonti manoscritte correnti. Egli avrebbe dovuto spingere le sue profonde e accurate indagini e il suo acume critico molto più indietro, giungere alle fonti primeve, sin dove consentivano i codici melurgici dell'epoca più remota.

Allora soltanto avrebbe ridato all'arte melurgica la vera fisionomia; avrebbe così staccato le barbare incrostazioni a tanti gioielli d'arte delle melodie ecclesiastiche: incrostazioni prodotte dalla scoria del tempo, dall'ignoranza e dall'incuria. Egli avrebbe certo messo a parte le banali alterazioni appiccicate da ignoranti maestri e avrebbe ridato alla Chiesa e all'arte le melodie bizantine espressive e belle di una bellezza orientale.

Invece nè il riformatore nè i novelli maestri ebbero, a quanto pare, cognizione dell'antica semiografia, cioè anteriore al sec. XIV. Così che i canti veramente antichi rimasero e sono tuttora per i più veri geroglifici; delle composizioni poi posteriori al sec. XIV si conoscono soltanto quelle che i tre riformatori trasportarono nella grafia del nuovo metodo (1).

Non ostante questi difetti, Crisanto ha il grande merito di aver ridotto a forma metodica l'insegnamento della musica bizantina, e, mediante la edizione dei nuovi testi, di aver contribuito a rendere universali e in certo qual modo uniformi le sacre melodie.

E' merito suo aver trasportato dalla semiografia dei manoscritti le formole delle *μαρτυρίαι* - *chiavi*, delle *ψήφοι* - *accidenti*; aver ben determinato il sistema delle varie scale; aver raccolto, in una parola, la tradizione orale, basata in parte anche sopra piccoli e vaghi trattelli manoscritti, formando così un tutto organico sul tipo delle grammatiche dell'Occidente.

gico. Vedi pure E. ADAWIESKY: *Les chants de l'Église grecque Orientale* in *Rivista musicale italiana* 1901, v. VIII.

(1) Lo stesso Ezechiele Velanidiotis dopo lunghi studi arriva alle medesime conclusioni. « Non bisogna dimenticare che la musica odierna non conta una vita più lunga dei 400 anni (Φόρμυξ, Maggio, 1909). L'Enciclica di Antimo VI, segue il dotto Archimandrita, contiene un giudizio falso e privo di testimonianza per non dire superficiale, giacchè scrive *che la musica odierna rimonta ai tempi apostolici*...; mentre in realtà è una vera disgrazia che la musica precedente alla presa di Costantinopoli, sia oggi ricoperta dall'ignoranza; Φόρμυξ, Luglio 1909.

*
* * *

Crisanto non ha alterato le scale tradizionali, solo le fissò così come erano pervenute al suo tempo determinando i vari intervalli e le varie interferenze fra di loro.

Il popolo greco tenace, quanto altri mai, delle proprie prerogative e delle proprie tradizioni, subì, è vero, il secolare giogo dei musulmani; lentamente e quasi in forma insensibile e senza avvedersi aspirò l'influsso deleterio sulla cattiva educazione dei sensi, o meglio sulla deformazione del gusto classico; ma non potè mai cambiare *sostanzialmente* ciò che era patrimonio sacro, legato intimamente alla liturgia, che sino a noi è giunta inalterata nella sostanza, quantunque si notino delle aggiunte e delle alterazioni che non compariscono nei testi dei codici più antichi, alterazioni dovute anche al lento lavoro dei secoli e comuni al campo letterario e artistico (1).

L'*ὀκτώηχος* cioè l'ordine innografico domenicale basato sugli *ottoni* o *modi*, dal sec. VII e prima ancora sino a noi ha formato il nocciolo della Sacra Ufficiatura della Chiesa d'Oriente. Esso veniva riguardato, come lo si riguarda tuttora, quale preghiera ufficiale della Chiesa, di uso vivente nelle Cattedrali e nei Monasteri. Era il canto giornaliero del Tempio, dove l'influsso turco o esotico in genere rimase estraneo. Manca al lavoro di Crisanto un'accurata esposizione critica, ma ai tempi in cui egli visse al principio dell'ottocento, gli studi critici non avevano ancora raggiunto quello sviluppo, che seguì ben presto il periodo di assestamento e di equilibrio sociale delle varie nazioni, e che raggiunse, sorpassando i limiti, sino l'ipercritica.

Il popolo greco deve essere, ciò non ostante, grato al Vescovo di Durazzo, Crisanto, per l'impulso dato alle nuove generazioni per lo sviluppo e l'incremento degli studi della melurgia bizantina.

(1) Παπαδόπουλος, *Ἱστορικὴ ἐπισκόπησις*. p. 131. — Κ. Μαλτέζου, *Ἐπὶ τῶν διατονικῶν κλιμάκων τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς, ἀπόσπασμα ἐκ τῶν Πρακτικῶν τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν*, σ. 326. — *Ἡ κατ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, *Ἐκθεσις τῆς Ἐπιτροπῆς πρὸς τὸν Πατριάρχην Ἰωαννῆμ, Κωνσταντινούπολις, Ἐκκλησι. Ἀλήθεια*, 1887 e 1888. — *The Modes in Byzantine music by J. Tillyard, Annual of the British school at Athens, N. XXII. 1916-17; 1917-18.*

* * *

Questo sistema, come tutte le novità, non potè andare esente da critiche di contemporanei.

Tra gli avversari del metodo di Crisanto il più noto è Gregorio da Lesbo, il quale, quasi contemporaneamente, ne espose un altro da sè elaborato, sempre nell'idea generale della semplificazione teoretica e pratica della melurgia. Sopprime molti segni del sistema cucuzelico, alcuni ne modificò, altri ne inventò. La grafia dei segni musicali si discosta assai da quella dei codici, mentre quella di Crisanto vi si avvicina di più. I *modi τρόποι* sono portati al numero di dodici.

Anch'egli trasportò i canti dalla semiografia precedente a quella del suo particolare sistema. Una edizione completa delle sue traduzioni fu stampata in Atene nel 1847 (1).

Questo sistema non incontrò che il favore di pochi. Nel 1848, un anno dopo la pubblicazione della sua Antologia melurgica, un'enciclica del Patriarca Antimo VI sconfessò detto sistema, che fu completamente abbandonato (2). Il metodo didascalico di Crisanto e le relative tradizioni, ormai diffuse con ripetute ristampe si stabilirono in forma definitiva nell'Oriente greco.

Da allora sorse questo movimento favorevole, che dura tuttora e che, ci auguriamo, progredisca e formi nuovi aderenti. Nel 1868 si accentuò con ardore la nobile passione per rialzare la melurgia nazionale. Si controllarono di bel nuovo le tradizioni viventi con i canti prima di Crisanto; si soppressero degli abusi derivati dalla imperizia dei jeropsalti; si sradicarono parte delle infiltrazioni straniere (3).

(1) Il titolo dell'opera, ormai rarissima, è questo: Ἡ Μελίφωνος Τερψιμένη — ἤτοι Ἀνθολογία τῶν μελωδικωτέρων ἐκκλησιαστικῶν ᾠμάτων, τῶν ἀκολουθιῶν, ἑσπερινοῦ, ὄρθρου, λειτουργίας μ. τεσσαρακοστῆς, Πάσχα κ. τ. λ. καὶ εἰρμῶν τινῶν καλοφωνικῶν ἐν τῇ τέλει, — μελοποιηθέντων ὄλων τούτων, κατὰ διαφόρους καιροὺς ὑπὸ διαφόρων παλαισταίρων μουσικοδιδασκάλων — μεταποιηθέντων δὲ τῶν ἐκ τοῦ τῆς Κωνσταντινουπόλεως εἰς τὸ Λέσβιον καλούμενον σύστημα τῆς μουσικῆς παρὰ τοῦ ἰδίου ἐφευρετοῦ αὐτοῦ Κ. Κ. Γεωργίου τοῦ Λεσβίου, Ἀτене 1847.

(2) Παπαδόπουλος, Ἱστορικὴ Ἐπισκόπησις... pp. 162-164.

(3) Παπαδόπουλος, ο. c. p. 378 ἀπαγορεύοντες τὰς ἀπὸ τινος χρόνου οὐ καλῶς παρεισαχθείσας ἐν τοῖς ἱεροῖς ναοῖς ἰδιοτρόπους ξενοφωνίας διὰ τὴν ἀπειρίαν ἢ αὐταρέσκειαν ἐνίων ἱεροψαλτῶν, ὅπως ἀπείρξομεν τοῦ χοροστατεῖν τοὺς πρωτοπείρους ἢ τοὺς ἀγνώστους ψάλτας. Ci fu un periodo in cui ogni protopsalte avea la boria di

Anzi per un maggiore proficuo esercizio sullo studio dei melurgi di epoca remota, furono inseriti nel programma di insegnamento :

1. Il *canto sintomo sticherarico* di Pietro Lampadario.
2. Il canto ἀργὸν [*grave*] *sticherarico* di Manuele Crisafi.
3. La raccolta delle Δόξαι (1) di Giacomo Protopsàlte.
4. *L' Irmolòjon* di Pietro Lampadario (2).

Malgrado la tenace volontà della Direzione didattica del Conservatorio, si deve però constatare, che tale programma è deficiente.

Allora si credeva che Pietro Lampadario e Manuele Crisafi e Giacomo Protopsàlte fossero gli autentici rappresentanti della antica tradizione melurgica sacra, mentre non lo sono affatto.

Crisàfi visse nel 1600 e Pietro Lampadario e Giacomo Protopsàlte anche più tardi : tutti ingegni fecondi, che lasciarono nome glorioso e profonde tracce nella storia del canto sacro, ma che non rappresentavano l' arte melurgica antica, come si è visto nel paragrafo precedente.

* * *

Crisanto si era riservato l'insegnamento teoretico ; la pratica era affidata agli altri due colleghi. Infatti le traduzioni o meglio le trascrizioni dalla semiografia precedente alla riforma del 1821 nella semiografia del nuovo metodo moderno, si devono in gran parte a Curmuzio e a Gregorio di cui tuttora si conservano i mss. nelle Biblioteche.

In generale riguardano le composizioni sopra esposte di Cucuzeli, di

credersi compositore e melurgo, da qui la spavalda pretensione di *improvvisare* in chiesa ciò che lì per lì saltava in mente, illudendosi che il loro canto fosse una sublime ispirazione ; Φόρμιγξ, Novembre 1908.

(1) Composizioni ritmiche, con tema teologico obbligato riguardante la Trinità : si cantano come chiusa delle varie strofe innologiche della festività del giorno.

(2) Παρὰ τοῦ προέδρου τῆς ἐφορίας τοῦ μουσικοῦ Διδασκαλείου μητροπολίτου Χίου Γρηγορίου... καὶ τοῦ Συλλόγου τῶν διδασκάλων ἐνεκρίθησαν ὅπως εἰσαχθῶσιν εἰς τὴν σχολὴν τὰ ἐξῆς μουσικὰ βιβλία καὶ μαθήματα οἷον, σύντομον στιχηραρικὸν μέλος ἧτοι Ἀναστασιματάριον Πέτρου Λαμπαδαρίου τῆς Α' ἐκδόσεως. Ἀργὸν στιχηράριον Μανουὴλ τοῦ Χρυσάφου ἀνέκδοτον μέχρι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης καὶ τὸ συντετημημένον αὐτοῦ παρὰ Ἰακώβου πρωτοψάλτου Δοξαστάριον ἐκδεδομένον, Εἰρμολόγιον τῶν καταβασίων ἀργὸν καὶ σύντομον Πέτρου Λαμπαδαρίου. Παπαδόπουλος, ο. c. p. 379.

Crisafi il giovane, di Pietro Lampadario, di Giacomo protopsàlte e di altri compositori di epoca tardiva (1).

Le traduzioni non sono sempre portate con scrupolosa esattezza. Si notano delle amplificazioni, dei vocalizzi fuori posto e si scorge troppo quell' *ifos* o *intonazione*, che risente il gusto corrente dell'epoca (2).

L'abuso di abbellimenti, di false appoggiature sfigurano le melodie più espressive, le quali riuscirebbero di migliore effetto, se fossero più semplici.

TRADUZIONI DELLA SEMIOGRAFIA CUCUZELICA NEL SISTEMA ODIERNO.

- 1 ms. 130 - sec. XIX - Ἀναστασιματάριον συντεθὲν μὲν τὸ πάλαι παρὰ Κυρίου Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου, καταστροθὲν δὲ κατὰ τὴν γραμμὴν τῆς νέας μεθόδου ὑπὸ τῶν ἐν Κωνσταντινουπόλει μουσικῶν διδασκάλων Μονῆς Φιλοθέου (3).
- 2 ms. 911 - sec. XIX - Στιχηράριον Χρυσάφου τοῦ νέου ἐξηγηθὲν κατὰ τὸν νέον τρόπον παρὰ Γρηγορίου Λαμπαδαρίου Μονῆς Παντελεήμονος.
- 3 ms. 913 - sec. XIX - Ἰακώβου τοῦ πρωτοψάλτου δοξαστάριον ἐξηγηθὲν παρὰ Χουρμουζίου Μονῆς Παντελεήμονος (4).
- 4 ms. 1346 - sec. XIX - Δοξαστάριον τοῦ ἔλου ἐνιαυτοῦ..... ἀσματουργηθὲν παρὰ Ἰακώβου πρωτοψάλτου, ἐξηγηθὲν τανῶν κατὰ τὸ νέον σύστημα χειρὶ Χουρμουζίου διδασκάλου τῆς καινῆς τοῦ γένους σχολῆς· μετεγράφη δὲ ἐκ τῶν πρωτοτύπων παρὰ Γεωργίου Παρασχοπούλου Κωνσταντινοπολίτου κατὰ τὸ 1824... ἐν Ὁδησσῷ.

(1) Vedasi il breve elenco saggio riportato in fine del capitolo.

(2) Il ms. 253 della bibl. naz. di Parigi del sec. XIX è redatto con la notazione di Crisanto, con le sbarre di misura in rosso! A. GASTOUÉ, *Catalogue des manuscrits de musique byzantine...* p. 90.

(3) Da queste intestazioni veniamo a conoscere quali siano gli autori delle melodie ora in uso nell'Oriente greco.

(4) S. LAMBROS, o. c. vol. II.

- 12 ms. 318 - Ἀναστασιματάριον μελοῦργηθὲν παρὰ Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου, ἐξηγηθὲν δὲ ἤδη κατὰ τὸ νέον σύστημα παρὰ Γρηγορίου Λαμπαδαρίου.
- 13 ms. 319 - Ἀναστασιματάριον τοῦ Κυρίου Χρυσάφου, ἐξηγήθη δὲ τανῦν κατὰ τὸ νέον σύστημα... παρὰ τοῦ Κυρίου Χουρμουζίου καὶ διδασκάλου τῆς κοινῆς σχολῆς τοῦ ῥηθέντος συστήματος.
- 14 ms. 321 - Δοξαστάριον κατὰ τὸ νέον σύστημα.
- 15 ms. 322 - Παπαδικὴ κατὰ τὸ νέον σύστημα.
- 16 ms. 396 - sec. XIX - Χερουβικά κῆρ Πέτρου Πελοποννησίου ἅτινα εὐρέθησαν μετὰ τὴν θανάην αὐτοῦ, ἐξηγηθήσασαν ἀπὸ τὸ παλαιὸν εἰς τὴν νέαν γραμμὴν παρ' ἐμοῦ ἱεροφάλτου Κυπριανοῦ καὶ Ἰεζεκιήλ τῶν Κυπρίων.
- 17 ms. 402 - a. 1835 - Δοξαστικά τῶν ἑορτῶν Τριωδίου καὶ Πεντηκοσταρίου ἐξηγηθῆντα... κατὰ τὸ νέον σύστημα τῆς μουσικῆς παρὰ τῶν νέων διδασκάλων τῆς αὐτῆς σχολῆς.
- 18 ms. 556 - sec. XIX - Ἀνθολογία κατὰ τὸ νέον σύστημα, ἦτοι συλλογὴ μαθημάτων καὶ ἐξηγήσεως ἐκ τῶν παλαιῶν συνθέσεων διαφόρων νέων ποιητῶν.
- 19 ms. 575 - sec. XVIII - Ἀναστασιματάριον καὶ κεκραγάριον, ἐωθινά... σύνοψις κῆρ Ἰακώβου πρωτοφάλτου· ἐξηγηθῆσαν δὲ παρὰ τοῦ λογιωτάτου Ἀποστόλου Κώνστα Χίου.
- 20 ms. 576 - sec. XIX - Μέγα ἑσπερινὸν τοῦ Κουκουζέλη κατὰ τὴν ἐξηγησιν Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου.
- 21 ms. 630 - Ἀνθολογία... ἀρχομένη ἀπὸ νεκρωσίμου τρισαγίου, ὅπερ ἐξηγήσῃ Πέτρος Λαμπαδαρίας (1).
- 22 ms. 577 - sec. XIX - Ἀνθολογία στιχηραρίου σύντομος περιέχουσα τὰ δοξαστικά τῶν δεσποτικῶν καὶ θεομητορικῶν ἑορτῶν καὶ τῶν ἑορταζομένων ἀγίων τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ, ἧτις ἐμελοῦργηθη παρὰ Πέ-

(1) Π. Κεραμέως, κατάλογος, ο. σ. vol. I.

- τρον Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου κατὰ τὴν ἐθιζομένην τάξιν ἐν τῇ Μεγάλῃ Ἐκκλησίᾳ, ἐξ η γ η θ η δὲ ἐσχάτως κατὰ τὸ νέον σύστημα τῆς μουσικῆς παρὰ τοῦ μουσικολογιωτάτου διδασκάλου Κυρίου Γρηγορίου Λαμπαδαρίου.
- 23 ms. 595 - a. 1834 - Ἀναστασιματάριον Χουρμουζίου τοῦ χαρτοφύλακος καὶ Θεοδώρου τοῦ Φωκαέως, ἀντιγραφὴν παρὰ Χατζῆ Δημητρίου Βαίλα τοῦ ἐκ Τυρράνων (Tirana) Ἀλβανίας.
- 24 ms. 377 - Εἰρμολόγιον σὺν Θεῷ ἀγίῳ, περιέχον πάσας τὰς καταβασίας τῶν δεσποτικῶν καὶ θεομητορικῶν ἑορτῶν κατὰ τὴν νέαν μέθοδον, ἐξ η γ η θ ἐν παρὰ Γρηγορίου πρωτοφάλτου τῆς Μεγάλῃς Ἐκκλησίας· Μετοχίου τοῦ Ἁγίου Τάφου (1).
- 25 Il ms. cartaceo 722 dell' anno 1819 ci si presenta come « ὁ τῆς παπαδικῆς τόμος ὁ τελευταῖος, ὅστις περιέχει τοῦ ἐνιαυτοῦ τὰ μαθήματα καὶ τινὰ ὀργανικὰ κρατήματα ἐν τῷ τέλει ἐξ η γ η θ ἐν τ α καὶ γ ρ α φ ἔ ν τ α παρὰ Χουρμουζίου διδασκάλου καὶ χαρτοφύλακος τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλῃς Ἐκκλησίας. Ὁ δὲ τῆς παπαδικῆς τόμος ὁ τελευταῖος ἐξηγγήθη καὶ ἐγράφη παρ' ἐμοῦ Χουρμουζίου χαρτοφύλακος... »
- Vi sono una sequela di volumi, che contengono il repertorio me-
lurgico dell' anno con la su accennata descrizione.
- 26 Il ms. 728 « Μαθηματαρίου τόμος δεύτερος, ἐξ η γ η θ ἐν τ ὁ ς παρὰ Χουρμουζίου διδασκάλου καὶ χαρτοφύλακος... » In fine poi termina dicendo: « τέλος τοῦ δευτέρου τόμου τοῦ μαθηματαρίου, ἐξ η γ η θ ἐν τ ὁ ς καὶ γ ρ α φ ἔ ν τ ὁ ς παρὰ Χουρμουζίου διδασκάλου τῆς νέας Μεθόδου τῆς μουσικῆς... ». Così per gli altri tomi successivi.
- 27 Il ms. 733 del tomo VII ha questo titolo ancora più significativo:
« Τόμος ἑβδόμος τοῦ μαθηματαρίου. Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν στιχη-
ρῶν τῆς ἀγίας καὶ μεγάλης Τεσσαρακοστῆς ἀρχομένων ἀπὸ τῆς Κυριακῆς τοῦ Τελώνου καὶ τοῦ Φαρισαίου, καὶ καταληγόντων ἄχρι τῆς Κυριακῆς τῶν ἁγίων Πάντων ». Ἀρχὴ « Στιχηρῶν... Μανουὴλ τοῦ Χρυσάφου, ἤχος ἁ πα... »
- 28 ms. 765 - Τόμος πέμπτος τοῦ Στιχηραρίου Χρυσάφου ἀπὸ τῆς μεγάλης δευτέρας ἄχρι τῆς κυριακῆς τῶν ἁγίων πάντων, ἐξ η γ η θ εἰ ς παρὰ Χουρμουζίου χαρτοφύλακος, ἐν δὲ τῶν ἐφευρετῶν τῆς νέας μεθόδου τῆς μουσικῆς.

(1) Π. Κεραμέως, ο. c. vol. II.

- 29 ms. 814 - sec. XIX - Τὰ παρόντα ἐμελοποιήθησαν παρὰ Πέτρου Λαμπαδαρίου· ἐξηγήθησαν δὲ παρὰ Γρηγορίου Λαμπαδαρίου.
- 30 ms. 816 - sec. XIX - Εἰρμολόγιον σὺν Θεῷ ἀγίῳ σύντομον περιέχον τοὺς εἰρμούς τῶν δεσποτικῶν καὶ θεομητορικῶν ἑορτῶν τοῦ ἑνιαυτοῦ, συντεθέν παρὰ κὺρ Πέτρου τοῦ Βυζαντίου τοῦ πρωτοφάλτου κατὰ τὸ ὕφος τῆς τοῦ Χριστοῦ Μ. Ἐκκλησίας κατὰ τὸν δρόμον τῆς νέας γραμμῆς (1).
- 31 ms. 121 - Δοξαστικά τῶν δεσποτικῶν καὶ θεομητορικῶν ἑορτῶν τῶν τε ἑορταζομένων ἀγίων τοῦ ἔλου ἑνιαυτοῦ, καὶ τινὰ ἰδιόμελα τοῦ Τριῶδου καὶ Πεντηκοσταρίου, μελισθέντα μὲν παρὰ Ἰακώβου τοῦ Πρωτοφάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγ. Ἐκκλησίας, ἐξηγήθη δὲ τανῶν κατὰ τὸ νέον μουσικῆς σύστημα, τοῦ ἀρχαίου μέλους αὐτῶν ἀδιαφθόρως φυλαχθέντος, χειρὶ Χουρμουζίου διδασκάλου τῆς κοινῆς σχολῆς τοῦ ῥηθέντος συστήματος.
- 32 ms. 128 - sec. XIX - Εἰρμολόγιον... ἄσματοποιήθεν παρὰ τοῦ μακαρίτου Πέτρου τοῦ Βυζαντίου, μεταφρασθέν δὲ παρὰ Γρηγορίου Λαμπαδαρίου καὶ Χουρμουζίου.
- 33 ms. 565 - sec. XVIII - Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν ἑνδεκα ἑωθινῶν, ὧν τὰ μὲν γράμματα Λέοντος τοῦ σοφοῦ, τὸ δὲ μέλος σὺνθεσις κὺρ Ἰωάννου τοῦ Γλυκέως, ἐξηγήθησαν δὲ παρὰ κὺρ Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου δι' αἰτήσεως τοῦ Πανισρωράτου μητροπολίτου Γάνου καὶ Χώρας Κυρίου Κυρίλλου Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (2).

(1) Π. Κεραμέως, ο. σ. vol. V.

(2) Σ. Εὐστρατιάδους, ο. σ. vol. II.

CAPITOLO V.

I CANTI LITURGICI BIZANTINI DELLE COLONIE GRECO-ALBANESE D'ITALIA

Per la ricostruzione generale della melurgia bizantina, non si può omettere lo studio della tradizione vivente.

Questa tradizione, è vero, è stata soggetta a quelle alterazioni e deturpazioni provenienti dal contatto di altri popoli, specie se meno civili; ma dal cultore dell'arte viene facilmente riconosciuto, almeno nelle linee generali, ciò che è genuino e ciò che è alterato.

Facilmente viene riconosciuto se il genere di alterazione proviene dalle leggi costanti, comuni a tutte le manifestazioni delle arti, che attraverso i secoli *insensibilmente* modificano la stessa arte, ovvero se proviene da infiltrazioni esotiche, barbariche, antiestetiche, che svisano e guastano il bello dell'arte.

Intanto una tradizione melurgica bizantina, che fu ed è certo esente da quelle perturbazioni artistiche e da influssi di gusto antiestetico, che pur si deplorano nell'Oriente greco, la troviamo nei canti liturgici delle Colonie greco-albanesi d'Italia.

Gli Albanesi sotto Scanderbeg sono stati i campioni della fede e dell'amor patrio contro i Turchi; morto Scanderbeg, sono stati l'oggetto della loro persecuzione. Molti di essi quindi preferirono il nobile e volontario esilio alla vergognosa servitù.

L'Italia, terra ospitale, accolse questi eroi, che con sè portarono dalla Madre patria i tesori della fede religiosa, della lingua, del corredo liturgico e melurgico. E' mirabile la tenacia di questi nepoti di Scanderbeg nel conservare lingua, costumanze, rito e canti.

La liturgia è rimasta presso di loro lodevolmente integra e intatta, integro ed intatto è rimasto pure il patrimonio melurgico a servizio del culto.

Le prime emigrazioni dall'Albania in Italia datano dal 1450; si intensificano dopo la morte del grande campione della libertà nazionale; nel 1470 gli Albanesi, accolti dall'Abate Paolo del Monastero di S. Adriano (Rossano), fondano S. Demetrio Corone (1).

Al principio del 1600 vi furono altre immigrazioni, anche di monaci, specie dall'isola di Creta e da altre parti, dopo l'apertura del Monastero di Mezzoiuso presso Palermo (2). I canti però trasportati sono sempre di derivazione isolana e non hanno subito vere infiltrazioni straniere. Tutte le melodie infatti delle colonie hanno una medesima impronta (3).

Il complesso di questi canti bizantini, usati dapprima nell'Albania, nella Morea, nel vicino Oriente e trasportati poi e custoditi con gelosia, si direbbe sacra, quasi esagerata, nelle nuove sedi della Sicilia, rappresenta un monumento di incomparabile valore, che, per la tradizione inalterata, dà un risalto maggiore all'arte melurgica bizantina.

Le melodie liturgiche, nel loro complesso generale, appartengono alle fine del sec. XIII e al principio del sec. XIV.

Gli albanesi che, aborrendo la schiavitù musulmana, lasciavano il patrio suolo, non portarono con sé l'ultimo figurino musicale di Costantinopoli, nè l'arte dotta e saggia dei *protopsalti* raffinati, ma una tradizione provinciale, montanara ed arcaica, una tradizione, che mantenutasi nel 400 e nel 500, risale effettivamente all'età dei Basileis e forse prima.

L'arcaismo dell'arte vocale italo-greca ed italo-albanese viene confermato dalle strette assonanze, che essa offre con il canto bizantino dei popoli slavi, anteriore all'introduzione della polifonia occidentale (4). Quest'ultimo, perfettamente scevro da infiltrazioni arabe e

(1) C. KOROLEWSKIJ, *Le vicende ecclesiastiche dei paesi Italo-albanesi della Basilicata e della Calabria* in *Archivio Storico per la Calabria e la Lucania* fasc. I. 1931; cfr. anche «Grecità in Calabria» ivi, p. 405. - *Roma e l'Oriente*, n. 103-108 p. 71 ». - *Bollettino della Badia di Grottaferrata*, Dicembre 1933, p. 58.

(2) Andrea Reres, fondatore del Monastero, volle che questo fosse veramente tipico per tutte le manifestazioni della regola monastica greca e del culto orientale. E' per questo che non pochi dei primi abitatori vennero proprio dall'Oriente, come Arcudio Stanila dell'Isola di Creta, poi vescovo e missionario tra i Greci; Giorgio Scordili, Vittorio Corifèo, già sacerdote, dell'Isola di Candia ecc.

(3) Tra i canti importati si possono citare: Χριστός ἀνέστη... *tono I*; Ἡ παρθένος σήμερον... *tono III*; Τῆ ὑπερμάχῳ... *tono VIII*, che riproducono, con leggere modificazioni, l'identica struttura melodica ora in uso nell'Oriente.

(4) Così si esprimeva il Zabughin nella prolusione illustrativa del Concerto di

turche, offre al pari di quello italo-albanese una magnifica testimonianza in merito all' arte musicale del sec. XI-XIII.

L' orecchio occidentale, che sente per la prima volta questi canti, bene eseguiti, rimane sorpreso per la freschezza delle melodie prettamente bizantine, per la ricchezza degli abbellimenti, che non disdicono al genere particolare di musica e a certi cromatismi ignoti alle scale moderne, anzi quasi in contrasto con i canoni dei trattatisti e delle composizioni di oggi, ma che pure sono di una estrema finezza di espressione.

Un' altra specialità ritrova un attento osservatore in queste melodie greco-albanesi eseguite da esperti cantori.

Si tratta di certe interferenze tra nota e nota, che non danno propriamente nè il *tono*, nè il *semitono*. Evidentemente si tratta del *quarto* di tono. Quantunque l' organo vocale moderno, alterato dall'uso costante della scala temperata, non sia generalmente più al caso di esprimere queste sfumature tonali, pure l' artista, che sa investirsi per cantare melodie siffatte ornate di melismi, sa anche manifestare il *quarto* di *tono*, che, nell' involucro neumatico di noticine di abbellimento, trova la sua ragione di essere. È questo un indice dell' antichità e della genuinità dei canti.

Queste caratteristiche rendono preziose le melodie greco-albanesi per lo studio della ricostruzione della melurgia bizantina.

* * *

Presentiamo un largo saggio, che serve a confermare questa nostra tesi specialmente in riguardo al sistema delle scale, che riteniamo buono nella *sostanza generale*, non ostante deviazioni posteriori e difetti di esecuzione, che si possono e si devono evitare nella esumazione della melurgia antica.

Benchè il ricchissimo patrimonio melurgico sia ora alquanto impoverito, tuttavia quello che è rimasto, è per se stesso sufficiente per dare un' idea completa della bellezza artistica di questo antico canto tradizionale. Esso poi ci rappresenta un' autorevole fonte, dove rintracciare forme di genuine tonalità, non alterate da infiltrazioni di popoli

musica bizantina, che ebbi l'onore di dare a Roma nel 20 Gennaio 1921, in sua compagnia, nell'Accademia dell'Arcadia.

barbari. In questo repertorio tradizionale vivente vi sono *salmi, tropari, canoni, kathismata, kontaki, idiomeli, prosomii*, melodie liturgiche varie, melodie vesperali, forme melismatiche o calofoniche, recitativi eleganti ecc. Tutte le tonalità dell'ἐκτόνηχος sono rappresentate.

In esse si ravvisa, se non l'identico processo delle scale attuali in uso presso la Grecia, almeno lo sfondo generale, che ne indica la comune provenienza scolastica.

Sarebbe interessante costituire un raffronto delle melodie che si sono conservate inalterate nell'una e nell'altra tradizione, della Grecia cioè e dei paesi limitrofi, ai quali appartengono le melodie delle colonie greco-albanesi della Sicilia provenienti dalle isole, dalla Morea e dall'Albania (1). Compito questo, ora non molto facile. Infatti, data la esuberante produzione musicale — non innografica — avvenuta nel rigoglioso rifiorimento dei *Maïstores* e dei *Protopsalti*, specie dal sec. XIV in poi, si diffusero nelle varie parti dell'Oriente svariate composizioni alimentate dal soffio di modernità della nuova scuola (2).

Da qui la mancanza di quella universale uniformità melurgica, come lo era stato sino allora nei riguardi della vera e propria innografia (3), anzi la grande varietà musicale nell'Oriente greco: dal centro alla periferia del Bizantinismo.

Disgraziatamente non possediamo elementi decisivi per determinare la paternità dei singoli canti.

Un'altra difficoltà. I canti greco-albanesi sono stati tramandati, per secoli, di generazione in generazione. Nulla o quasi vi è ancora fermato sulla carta (4). Intanto in alcune colonie, per mancanza di clero, di-

(1) L'Albania ortodossa di oggi ha senz'altro adottato il sistema e il canto del vicino paese, ormai diffuso con la stampa.

(2) Dal sec. XIV in poi abbiamo, come si è notato, una grande quantità di musicologi, non propriamente innografi. Questi musicavano testi già preesistenti, come avviene quasi universalmente anche oggi nello stesso Occidente, dove è raro trovare nel medesimo autore simultaneamente il poeta e il melurgo.

(3) Sino alla fine del sec. XIV, e, nei buoni centri, lontani dall'influsso deleterio dei *Maïstores*, sino al sec. XV-VI, erano universalmente adottate le collezioni melurgiche dei grandi innografi, che dominavano dovunque; venivano però abbandonate in quei luoghi, dove facevano chiasso maestri, amatori di novità, che preferivano le proprie alle composizioni dei Melodi fino allora in uso.

(4) Nel 1905 il GAISSER, in *Rassegna Gregoriana*, fasc. 9-10, ne diede un brevissimo saggio, facendone rilevare il pregio artistico e considerando i canti quale

venuto sempre più scarso, non si sono potute più svolgere regolarmente le ufficiature di alcune festività, per cui i relativi canti, caduti in disuso, sono quasi scomparsi. E' il patrimonio artistico melurgico, che vien meno.

Nella Grecia invece vi sono, è vero, delle melodie tradizionali, che sono ancora conservate oralmente nel popolo, *θημώδη ᾠσματα*; però la massima parte del patrimonio è già affidata alla stampa sin dal principio del secolo scorso. Nella raccolta ora esistente nell'Oriente greco troviamo dell'antico e del relativamente moderno: troviamo dei veri gioielli d'arte e delle melodie più o meno recenti, che risentono l'epoca d'arte di decadenza della melopea. Queste ultime male si prestano per lo studio delle tonalità e della vera tradizione antica.

Le melodie invece delle Colonie italo-greco-albanesi sono certo minori di numero, ma possiedono un valore artistico maggiore. Lo studioso, oltre che ravvisare in esse l'insita bellezza originale vi trova maggiore omogeneità in riguardo alle tonalità.

Per la esatta interpretazione delle seguenti melodie si noti: Il canto non è coarctato dalle sbarre della battuta; le varie successioni ritmiche sono legate ai ritmi innografici secondo la metrica bizantina.

L'inciso è contraddistinto, giusta la forma ora in uso anche nelle trascrizioni gregoriane, da un breve trattino sul principio del pentagramma: la fine del periodo da un trattino più lungo.

Per comodità di coloro ai quali non è familiare l'innografia bizantina, si sono segnati i principali accenti dinamici e ritmici sulle note stesse musicali.

Si curino gli accenti nelle forme declamatorie, evitando di martellare le note, che invece vanno legate.

Essendo melodie assai espressive, il calore emotivo viene dato dalla comprensione del testo letterale.

un tesoro per gl'intimi pregi e pel contributo grandissimo, che essi possono arrecare alla storia e alle teorie dell'arte musicale, sì dell'antica classica, che di quella della Chiesa greco-orientale.

Nel 1924 si è stampata in America una scelta liturgia, raccolta oralmente e con grande cura dal Ierom. P. Gregorio Stassi della Badia di Grottaferrata. L'edizione fu eseguita a spese del Papàs Ciro Pinnola, e fu armonizzata dal Dott. Carlo Rossini, quasi si trattasse di melodie moderne: le tonalità perciò caratteristiche ne sono offuscate, anzi travisate: *La S. Liturgia greca di S. Giovanni Crisostomo* New York, Fischer Ed. 1924.

1. — Κύριε ἐκέκραξα... ἦχος πρῶτος, *modo I*. È il salmo vespertino 140, una melodia a forma mista: melismatica e recitativa di una suggestiva espressione, piena di sentimento. E' il cuore del credente, che s'innalza sino a Dio e chiede che sia esaudita la sua preghiera.

ἦχος ᾠ. · *Modo I.*

Con affetto

Κυ ρι εε κε κρα-ξα
 προς σε ει σα κου σου μου ει σα κου
 σου μου Κυ ρι ε Κυ ρι ε ε κε κραξα,
 προς σε ει σα κου σο
 μου προ σα χες τη φω υη της δε
 η σε ω ς μου ευ τω κε κρα γε ναι
 με προς σε ε ει σα κου σου μου Κυ
 ρι ε...

Il *modo primo* nei mss. antichi si svolge dal *xs*, *la* in su, e non dal *re*, come è ora in uso nel sistema moderno bizantino.

Si noti il ζω, *si*, che è bemolle, quando la melodia non oltrepassa la detta nota, ma semplicemente la sfiora per ridiscendere (ἐλξίς, legge di attrazione); quando invece la melodia procede ascendendo oltre il *si*,

questo *si* diventa *si* naturale, e imprime al canto la sensazione di tonalità maggiore. La sua finale ordinariamente è sul *re*, *la*.

2. — Διὰ βρώσεως... ἦχος πρῶτος, *modo* I. Forma *irmologica* di tono I (1). Questo *modo*, oltre che nella suesposta scala, usasi pure, specie nelle melodie *irmologiche*, nel genere *enarmonico* e *cromatico*.

Questa melodia, colta dalla viva voce del popolo, rappresenta un tipo assai bello, per gl' intervalli cromatici, che le danno una sensazione profondamente sentimentale, penetrante, quasi di accasciato dolore.

Con sentimento ἦχος ᾠ. *Modo*. I.

Διὰ βρώσεως ἐξήγαγε τοὺς παρὰ
δεῖ σου ὁ ἐχθρὸς τοῦ Ἀδάμ διὰ σταυροῦ δε
τοῦ ἀθησπῆσαν τεισῆγαγε Χριστὸς ἐν αὐ
τῷ Μνησθῆ τι μου κραζόντα ὅταν
εἶ ἴης ἐν τῇ βασιλείᾳ σου ~

A questo proposito va ricordata la opinione, se non erriamo, di S. Giovanni Crisostomo, che riprovava in Chiesa le melodie sul tipo dorico *enarmonico*, e le voleva escluse dal Tempio, perchè effeminate. Forse allora, più che un semplice uso, se ne faceva un abuso. Peraltro ciò dimostra la esistenza di dette forme melodiche vive allora, e vive tuttora dopo secoli.

E' noto infatti che il modo dorico veniva adoperato nel genere

(1) Ὀκτώηχος, Roma 1886 p. 20.

diatonico e produceva una sensazione solenne, seria e grave; e inoltre nel genere enarmonico e cromatico, ed esprimeva allora il canto sentimentale, effeminato, μαλακός - molle, e appunto questo era il genere che il santo Dottore riprovava nella Chiesa. Da osservare però che dal momento che constatiamo la esistenza di detta forma anche al presente, bisogna dire, che essa non fu del tutto eliminata dal sistema della melurgia sacra, ma ne fu limitato l'uso. Vediamo infatti che essa sopravvive nel così detto *genere irmologico*, ed è di grande effetto melodico.

3. — Σε τὸν σαρκωθέντα Σωτήρα... ἦχος πλ.ᾶ. Πλαγαίε del modo 1.

Con gioia ἦχος πλ.ᾶ. Πλαγαίε del modo 1.

Σε τον σαρκωθεντα Σωτηρα χριστου και των
ουρων μηγων σεντα
ενφωνιασματων μεγαλυνομενοτισταυρον
και να τον κατεδε
ξω δια το γενοσημων ως φι
λανθρωπος κυριος και στυπενσας
αιδουπιστας τριημεροεξα
νης τριημερος εξανης ~

del modo I (1). Partecipa della *tonalità maggiore* e della *tonalità minore*. Se la melodia ascende oltre il *ζω, si*, questo *si*, è naturale e dà la sensazione della *tonalità maggiore*; se la melodia tocca appena il *si* per ridiscendere e terminare sul *si*, dà la sensazione della *tonalità minore*. Il tono V è di un *andamento solenne e nobile*, appunto perchè unisce e fonde queste due *tonalità*. L'effetto dipende dalla *estensione della melodia*.

4. — Ψυχή μου, ψυχή μου... ἦχος τρίτος, *modo III*

È il *Κοντάκιον* (2) del grande canone di S. Andrea Cretese. Il canto si sviluppa indipendente dal ritmo proprio della poesia e in forma quasi *calofónica*; nel quadro melodico però si ravvisa *simmetria e giusta corrispondenza delle parti*.

ἦχος γ. Μοδο III.

Andante

Ψυχή μου ψυχή μου α να στα
τι κα θευ δεις το τε ρος ευ γι ρει
και μεθ ρεις δο ρυ βει οδαι
α να νη φου ουν ι να φεισηται σου χρι
στο ος ο ο θε ο ος ο παντα χου
στα ρων και αι τα παν τα πηρωων.

(1) Ὁκτώηχος, p. 72.

(2) Τριψόδιον, Roma 1879 p. 479.

5. — Σήμερον κρεμάται ἐπὶ ξύλου... ἴχος πλάγιος β'. modo VI ο πλα-

Con dolore. Ἴχος πλ.γ'. Plagale del modo II.

Ση με ρο κρε μα ται ε πι
 ξυ λου ο εν υ δα σι
 1^η ωλτ την ρην κρε μα σας
 2^η .. την ρην κρε μα σας
 3^η .. την ρην κρε μα σας
 α
 Στε φα νον εξ' α καν θων πε ρι τι δε ται ο των Αγ
 γε λων Βα σι λeus φευ δη πορ φυ ραν πε ρι βα ρθε
 δεκατηθο
 ται ο πε ρι βα ρθων τον ου ραν εν νε φε
 λαις ρα πι σμα κα τε
 δε ξα το ο εν Ι ορ δα νη ε λευ θε ρω σας
 τον Α δαμ η λαις προση λω θη ο νυμφίος της

εκ κλησι ας

βογ χη ε κεν τη θη

ο ο υι ος της παρ θε

σου

Sotto voce

Προ σκυ νου μεν σου τα πα θη χρι στε

Προ σκυ νου μεν σου τα πα θη χρι στε

Προ σκυ νου μεν σου τα πα θη χρι στε

δει ξου η μιν και την εν δο ξου σου α να στα σιν.~

gale del modo II (1). È estremamente cromatico, espressione vivente dell'angoscia e del dolore. Nelle melodie, che si conservano nelle colonie italo-greco-albanesi non si ravvisano, è vero, gl'intervalli procedere nella forma schematica della *scala* del sistema bizantino moderno, tuttavia queste sono talmente pervase di un cromatismo caratteristico, che a primo udito si ravvisa in esse il *plagale* del *modo II*, che ha avuto una stessa origine comune.

L'esempio riportato conserva tutti i caratteri di una melodia originale, con espressione di mistico *pathos* e di insuperabile forza imitativa, che si manifesta nella frase: προσκυνουμέν σου τὰ πάθη Χριστέ..!

(1) Τριψύδιον, p. 673.

6. — Μή της φθορας... ήχος πλάγιος δ', modo VIII ο plagale del mo-

Maestoso Ἦχος πλ. δ'. Plagale del modo IV.

Μή της μη της φθο ρας
 δι α πει ρα κυ ο φο ρη σα
 αν και παν τεχ νη μο νι
 λο ρω ω
 σα ρκα δα νει σα σα
 σα αρ κα δα νει σα σαν
 Μη τερ α πει ρα αν δρε ε
 Πα ρδε νε θε ο το κε δο χει
 ον του α στε κτου χω ρι ον
 του α πει ρου πηλα στου ρ γου σου
 Σε με γα θυ νο με εν
 σε με γα θυ νο μεν. ~

do IV (1). E' un *irmo calofonico*, cioè strofa melurgica eminentemente melismatica, ornata di abbellimenti, di gorgheggi e di fioriture, che però non disdicono alla melodia, anzi dànno alla poesia, per sè stessa concettosa e lirica, una veste genialmente improntata al più puro lirismo, proveniente da una gioia incontenibile che sprigiona nel canto la propria letizia.

7. — Κατευθυνθήτω ἡ προσευχή μου... ἦχος νενανώ, modo nenano.

È una perfetta scala di *sol minore*, che si svolge nell'ambito di una settimana, e nel sistema bizantino viene caratterizzata dai teoretici col

Voce supplichevole. Ἦχος νενανώ. Μόδο nenano.

Κα τευ θυν θη τω η προ σευ χη μου
 ως θυ μι α μα ενω πι ον σου ε παρ
 σις των χει ρων μου θυ σια ε. σπε ρι νη.

nome di νενανώ. E' una semplice ma toccante melodia, che esprime un cumolo di affetti e una preghiera calda ed emotiva, giusta la significazione del versetto: *Si elevi la mia orazione come incenso al tuo cospetto!*... (2).

(1) Πεντηκοστάριον Roma 1883, p 403.

(2) Salmo CXL, v. 2. Ecco come i teoretici bizantini descrivono le qualità del νενανώ: «ἐσχάτην μὲν τῆ τάξει, πρώτην δὲ τῷ ἀξιωματικῶν τῶν φθορῶν, ὡς ἀποτέλεσμα τι καὶ οἷον μελιχρὸν καὶ εὐηγχον μέλος ὡς κρατίστην καὶ λιγυρωτέραν μᾶλλον δὲ καὶ κυριωτέραν... ἀπὸ παραλλαγῶν ἢ αὕτη ἐστὶν πρώτη ἦχος, καὶ οὕτως ἔχει, ἀλλ' οὐ συνίσταται πάντοτε εἰς τὸν ἦχον πρῶτον τὸ μέλος αὐτῆς, ἀλλὰ πολλάκις δεσμοῦσα καὶ τὸν τρίτον, ποιεῖ τοῦτον νενανῶ, cioè la φθορὰ dell' ἦχος νενανῶ altera la gamma corrente, sulla quale viene posta (THIBAUT, *Monuments...* p. 92, nel ms. 811 pp. 203-217 «ἐρμηνεία κυροῦ Μανουὴλ τοῦ Χρυσάφῃ περὶ τοῦ τί ἐστὶν φθορὰ...»). Il tono nenano o vezazo è anche mentovato da Aurelianus Reomensis circa l'anno 850. U. GAISSER. *I canti Ecclesiastici italo-greci*, in *Rassegna Gregoriana* N. 9-10, 1905, p. 16. - Nel sistema moderno chiamasi nenano il tono secondo plagale quando ha per base il *di sol*; Φόρμιγξ, στοιχειώδης μέθοδος πρὸς διδασκαλίαν τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, Novembre 1908.

8. — Ὅτε ἐκ τοῦ ξύλου... ἤχος δεύτερος, *modo II diatonico* (1). Canto del genere dei *prosimii*. Si ravvisa regolarità negli accenti ritmici, movi-

Andante religioso. Ἦχος ὕ. *Modo II.*

Ο τε εκ του ξυλου σε νε
κραν ο Αριμαθειας καθειθε
τηντων απαντων Ιωηνησμουνη
και στυδονι σε χριστε εκη
δευσε και τω ποθειπειρε
το καρδια και χειθεισωματοα
κηρα του σου περιπυξασσαι
ο μως συστη δομενος
φοβωχαιρων ανεβοα σοι δοξα
τη συκαταβασει σου φιλιανθρωπε.

(1) Τριψιδιον, p. 707.

mento melodico assai espressivo, specie nel periodo formato di una successione di note binate, che esprimono un lamento, che culmina sul *do* tenuto e si scioglie in una chiusa di rassegnato dolore.

9. — Φωνή Κυρίου ἐπὶ τῶν ὑδάτων... ἦχος πλάγιος δ', *modo VIII* ο *plagale del modo IV*.
Maestoso: Ἦχος πλ. δ. *Plagale del modo IV.*

Φωνή Κυρίου
ου ἐπι των υ
δα των βο α α α
ρε γου σα δευ τε πα βε
τε πα βε τε παν τες πνευ-μα-σο-φι-
ας πνευ μα ου νε
σε ως πνευ μα φο
βουθε ου του ε πι φα νε τος
η μιν σαρ-κι . ~

gale del modo IV. E' lo spunto salmodico *Vox Domini super aquas.*, allusivo al S. Battesimo. Si canta nel dì 6 Gennaio: notare il *la bemolle*, che precede la chiusa del periodo in *fa maggiore*. Una simile finale

notava E. Adawiesky nel Κύριε τῶν δυνάμεων cantato nella chiesa greca di Venezia (1).

10. — Σε τὸν ἀναβαλλόμενον... ἤχ. πλάγιος α', modo V o plagale del mo-
do I. *Con dolcissimo affetto. Ἦχος πηδ' α'. Plagale del modo I.*

Σε τὸν ἀναβαλλόμενον τὸ φῶς ὡς περ μα-
τῆς σου καθεύων ἰωσήφα πο-
τοῦ ξυνοῦ σου Νικητοῦ δὴ
μω και δεωρησας νεκρον
γυμνο α
α τα φων ευσυμπλητητον ἄρη τον α να θα βων
ο δυρομενος ε δε γεν οι μοι γλυκυ τα τε I

do I (2). E' un altro tipo del genere *calofonico*. Si notino i leggeri cromatismi, che a guisa di finissime ornamentazioni ricamano le chiuse finali e loro imprimono un carattere di sacro dolore, che si scioglie in un

(1) *Rivista musicale italiana*, 1901. Vol. VIII. p. 581.

(2) *Τριψίδιον*, p. 708.

η σου ον προ μι κρου ο η ρι ος
εν σταυρω κρε μα με νον και δε α σα
με νος Ιο φον πε ριε βαλ ρε το
και η γη τω φο βω ε κυμαι νε το και δι ερ
ρη νυ το να ου ου το κατα πε τα σμα
αη ρι δαυ νου βλε πω σε δι' ε με ε κου σι ως υ πε ρ δου
τα θα να του πω σε κη
δευ σω θε ε μου η πω σιν δο σιν ει ρη σω
ποι αις χερ σι δε προσ φαν σω το σου α κη ρα του
σω μα η ποι α α σμα τα μελ ψω
τη ση ε ξο δω θικ τρ μον με γα ρυ 'νω
τα α πα θη σου υ μνο λο γω

και την τα φων σου συν τη Α να
στα σει κραυ γα των
Κυ ρι ε δο ξα σοι. Ηχος γ' Μοδο III.
Αι γε νε αι πα α
σαι υ μνον τη τα φη
η σου προσ φε ρου- σι Χρι στε ε μου.

tranquillo abbandono dell' animo. Notare anche qui il ζω *si*, che è naturale, quando è *si* tenuto o ascende al re, e diventa *bemolle* quando ne discende: ovvero quando la melodia sale leggermente al *si* per ridiscendere - ελξίς - legge di attrazione. Nel gruppetto cromatico v' è il quarto di tono, che però resta intraducibile (1).

11. — Αι γενεαι πασαι.. Ηχος τρίτος *modo* III (2). E' la prima strofetta della III *Stasi* sulla Passione del Signore; viene intercalata con un verso del salmo 118. Tema melodico semplicissimo, ma di un gusto orientale assai delicato.

(1) Proske nel suo primo viaggio in Italia (1834-35) dopo aver visitato varie città, come Milano, Bergamo, Firenze, Roma... dice: non ho mai sentito in Italia cantare il popolo nel tono maggiore moderno, ma neppure nel tono moderno minore. Tutto accenna nel popolo alla vita degli antichi modi. *Rassegna Gregoriana*, N. 11, 12, p. 552. Che cosa avrebbe egli detto, se fosse sceso nell' Italia meridionale dove tuttora, specie nelle campagne, si odono delle melodie tradizionali di un cromaticismo prettamente arcaico differente dalla scala temperata?

(2) Τριψίδιον, p. 723.

12. — *O e bucura Morë... O bella Morea!* Chiudiamo questi saggi con una melodia popolare.

Non bisogna dimenticare che alcuni gruppi di razza albanese avevano da tempo stanza nella Morea, da loro considerata quale seconda patria. L'averne perciò trasportato un patrimonio sacro melurgico identico agli altri emigrati direttamente dall'Albania, fa pensare a una antichità vera e propria e ad un'arte melurgica di origine comune.

Largo.

The musical score is written on six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody is characterized by a slow, spacious feel, consistent with the 'Largo' tempo marking. The lyrics are written below the notes, with some words in italics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano).

O e bu ku ra mo re, e si të lash e më
ngë të pash si të lash si të lash si të lash e
më ngë të pash a tje kam u ho o kin ta at
a tje kam u ho njen më më a tje kam e dhe tim ulla,
a tje kam a tje kam a tje kam e dhe tim ulla...

Esiste tuttora un canto pervaso di sentimento nostalgico; dolce ricordo e rimpianto insieme di cose perdute. Questa melodia si suole cantare a Piana dei Greci sopra la collina, alle falde della quale è adagiato il paese. E' un'aspirazione alla patria lontana, ai cari lasciati in quei luoghi [amati].

O e bucura Morë,
si të lash
më ngë të pash!

Atjè kam Zotin tat
atjè kam Zonjën mëmë
atjè kam edhé t' im vla!

O bella Morea,
da che ti ho lasciato
più non ti ho visto!

Ivi ho il Signore Padre mio,
ivi ho la Signora Madre mia,
ivi ho il mio fratello!

O e bukura Morê,
si tē lash
e mē ngē tē pash?!

O bella Morea,
Come mai ti ho lasciato
e più non ti ho visto?!

Si noti in questa melodia il singolare l'effetto dalle forme progressive e nostalgico, prodotto dagli intervalli cromatici propri del sistema bizantino: *la bem., sol, fa diesis.*, successione frequente nella scala cromatica di tono secondo. Ciò conferma la unicità di un sistema e di una scuola dominante nella melopea, della quale l'autore di questo canto, forse un popolano stesso, è un sincero esponente.

Questi canti popolari vanno raccolti con scrupolosa cura, perchè rappresentano dei veri gioielli di arte e un elemento vivo per la storia della melurgia (1).

Bourgault-Ducoudray aveva già notato nei canti popolari della Grecia una accentuata derivazione dall'antichità: *elle trouvera presque intact dans ses mélodies populaires le patrimoine que l'antiquité lui a laissé* (2); la raccolta rappresenterà perciò un segnalato favore al mondo musicale.

Della raccolta di queste melodie popolari ed ecclesiastiche delle colonie italo-albanesi, pare che la sezione italiana dell'Unione Accademica internazionale abbia compreso l'importanza e determinato l'esecuzione (3).

(1) Chi mai potrebbe immaginare, dice Timoteo Milesio, che tuttora si conservino dei cori come nell'epoca di Omero? Chi si trova presente in alcune feste campestri a Corfù e tiene in mano l'*Iliade* osserverebbe le stesse danze, le stesse movenze ritmiche che sono descritte sullo scudo di Achille. Φόρμιγξ, n. 21-22, 1910.

(2) l. c. p. 78. Notiamo alcune delle raccolte già fatte in Grecia: *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*, par HUBERT PERNOT, Paris 1903; Ἀσιᾶς Ἀύρα, Συλλογὴ διαφόρων μελῶν τῆς Ἀσιατικῆς μουσικῆς Κ. Α. Ψάχου, Atene 1908; Δημῶδη ᾠσματα Σκύρου, τρία θεσσαλικά ἐκ τῆς Σαλαμίνας καὶ ἐκ τῶν Ψαρῶν, Κ. Α. Ψάχου, Atene 1910; Δημῶδη ᾠσματα Σκύρου, συλλογὴ δευτέρα Κ. Α. Ψάχου, Atene 1911; Τραγούδια τῆς Ρουμελῆς Μέλπω Μερλιέ, Atene 1913; Δέκα τρία δημῶδη ᾠσματα μετὰ μουσικῶν σημείων, ἐν ἀγειορητικῷ κώδικι τῆς μονῆς Ἰβήρων, Νέος Ἑλληνομνημῶν, fasc. III, 1914. Per altre raccolte del genere cfr. Φόρμιγξ, Ἑλληνικά δημοτικά τραγούδια, Ottobre 1908.

(3) *Union Académique Internationale, Compte rendu de la quatorzième session Annuelle du Comité, Bruxelles 1933*, p. 49. Mentre scriviamo queste note, ci viene annunciata una pubblicazione di detti canti in litotipia per F. FALSONE, (Padova, *Cedam* già *Litotipo*, 1935). Essa merita lode e incoraggiamento per la nobile iniziativa.

CAPITOLO VI

GROTTAFERRATA E LA SUA COLLEZIONE MELURGICA.

Fondatore della Biblioteca di Grottaferrata è stato S. Nilo di Rossano. Nato circa l'anno 908, si diede all'ascetismo verso il trentesimo della sua età. Dotato dalla natura di forte ingegno e di indomita volontà, seppe mirabilmente riunire in sè lo splendore della santità e una profonda cultura.

Il suo biografo Bartolomeo, discepolo nell'ascesi monastica e nello studio delle lettere, ci presenta Nilo nel suo quotidiano metodico lavoro di studioso cenobita e di umile amanuense.

« Dalla mattina sino all'ora di terza, cioè sino alle ore 9 antim., scriveva con grande speditezza e con splendida calligrafia. Adoperava un tipo di carattere sottile e compatto ma chiaro, e ordinariamente riempiva un quaderno al giorno (1) ».

È chiaro che la trascrizione non riguardava se non libri che dovevano servire a lui e ai suoi discepoli per il regolare svolgimento della vita cenobitica e per la coltura generale dei monaci.

Fondò perciò lo *scriptorium*, che divenne per così dire la fucina e il laboratorio dei codici. Egli stesso con mirabile pazienza e sapienza, mentre assisteva e insegnava ai discepoli l'arte calligrafica, dava mirabile esempio di umiltà e di attività trascrivendo codici insieme con essi (2).

(1) Ἀπὸ πρωτῆ ἕως ἑσπέρας ἑκαλλιγράφει, λεπτῶ καὶ πυκνῶ χρώμενος ἰδιοχείρῳ, τετράδιον πληρῶν καθ' ἑκάστην. P. Gr. t, CXX col. 41.

(2) A questo proposito si legge un episodio molto significativo nella vita di questo grande calligrafo e che getta molta luce sopra la sua opera fattiva di divulgazione, per così dire, libraria.

Un tale si ritirò a vita monastica sotto la sua direzione. Consegnò al Padre

Era premuroso che lo *scriptorium* fosse ben corredato e provvisto di tutto il necessario, affinchè la scuola fosse in perenne attività produttiva. Esaurite le provviste di pergamene, era sollecito mandare in giro qualche discepolo per l'acquisto di nuove (1).

Talvolta pareva che la povertà monastica dovesse arrestare il lavoro: non si avevano più nè pergamene nè denari per acquistarne altre... Si era costretti allora a un sacrificio: cancellare e raschiare ciò che altri aveva scritto molti anni addietro, per riscrivervi ciò che richiedeva l'urgente bisogno del momento! Da questo sacrificio è venuto fuori il *codice palinsesto*. La Biblioteca ne possiede un copioso numero, di cui molti musicati (2).

quei pochi denari, che aveva seco portato - τρία νομίσματα, - e il Santo a sua volta li distribuì in elemosina ai poveri. Nota intanto il biografo, che una delle prime cose che S. Nilo insegnò fu *l'arte assai difficile di ben scrivere, τὴν τῆς καλλιγραφίας δυσδιόρθωτον τέχνην*.

Ben presto però costui si stancò del rigoroso tenore di vita e prima di ritornare al secolo pretese dal Santo i *tre denari*, che questi si fece imprestare per rimandare in pace l'incostante giovane. Ora per soddisfare il debito contratto, con pazienza e costanza grande in pochi giorni *scrisse tre salteri, uno ogni quattro giorni!* Ἐν ὑπομονῇ καὶ καρτερίᾳ πολλῇ, ἐν τῷ ὀλίγων ἡμερῶν τρία ψαλτήρια γεγραφώς, τότε γὰρ λέγεται πεπληρωμέναι ἐν ἑκάστον ἐξ αὐτῶν διὰ τεσσάρων ἡμερῶν. P. Gr. t. CXX coll. 49 - 52.

(1) Ivi, col. 68 Ἀπέστειλεν Στέφανον - il discepolo diligente - εἰς τὸ Ῥουσιάνον ἀγοράσαι μεμβράνας.

(2) I principali palinsesti di codici melurgici sono:

E. α. I. Contiene melodie proprie per le varie festività dell'anno, sec. XIII. Il carattere in qualche foglio rappresenta un trisesto del sec. IX. Contiene Evangelii.

E. α. V. Ha gl'*idiomeli* e i *prosomii* della quaresima sino all'ottava dopo Pentecoste. Il carattere primitivo è del sec. VIII - IX. Contiene discorsi di S. Atanasio, S. Gregorio Nazianzeno, S. Gregorio Nisseno, Anfilochio, S. Giovanni Crisostomo ecc.

E. α. VIII. Ha gl'*idiomeli* e i *prosomii* della quaresima sino alla Domenica IV dopo Pasqua, sec. XIII. Il carattere primitivo è di due epoche del sec. X e del sec. XII.

E. α. XII. Contiene melodie per l'ufficio domenicale: *Kathismata, Hypacoë* ecc... sec. XIII. È un bellissimo tipo di palinsesto: il carattere musicale è assai grande e di un nero marcato. Occupa gli spazi intermedi dello scritto precedente; è chiara perciò la visione del carattere primitivo, che riguarda discorsi patristici.

E. β. VII. Contiene *Kontakia, Kathismata*, sec. XIII; le ultime righe, in fondo alla pagina, sono del carattere primitivo abraso, ma non riscritto; del principio del sec. XI. Vi è qualche pagina trisesta del sec. VIII.

Z. γ. V. Antologia musicale contenente salmi, canti liturgici ecc. dell'anno 1225.

Quasi tutti i rami dello scibile vi avevano il loro posto. Notiamo perciò nella raccolta codici di ogni genere: letterari, storici, filosofici, teologici, morali, ascetici, patristici, agiografici e in modo speciale biblici, innografici, liturgici e melurgici (1).

Noi siamo debitori a S. Nilo, se di questi ultimi la Badia possiede una delle più complete collezioni. E l'importanza data a questa raccolta risalta maggiormente dal fatto, che vi si notano molti mss. abrasati del testo precedente per scrivervi il canto, mentre non abbiamo alcun esemplare di codice melurgico abrasato per scrivervi materiale di altro genere. Alla melurgia S. Nilo ha dato un impulso tutto speciale.

Egli stesso fin da giovane ebbe una grande passione pel canto. Ancor secolare veniva ammirato per la soavità della voce, con cui cantava le divine salmodie nella Cattedrale di Rossano (2).

Divenuto guida e capo di molti monaci, personalmente li istruiva nell'arte melurgica, perchè potessero con lodevole decoro disimpegnare le divine ufficiature.

Nella famosa visita, che fece al Monastero di Monte Cassino, compose un *canone* in onore di S. Benedetto, comprendendovi tutte le mirabili cose scritte nella sua vita. Presi con sè tutti i monaci, ben oltre sessanta, salì alla Badia e cantò l'ufficiatura notturna con *belle armonie*, poichè aveva dei fratelli intelligenti ed esperti, che *egli stesso aveva ammaestrato così nel leggere che nel cantare* (3).

Egli aveva una speciale predilezione per quelli, che con la loro voce contribuivano alle decorose esecuzioni melurgiche della Chiesa; premiava volentieri quelli, che più degli altri si distinguevano nel canto.

Di un tal Giorgio, che si ascrisse tra i suoi discepoli in età matura, scrive il biografo: « il mirabile è questo, che mentre egli non ave-

Il carattere primitivo è unciale del sec. IX. Contiene materiale biblico.

Z. γ. III. Preziosa antologia del 1237. Contiene salmi e un vasto materiale liturgico, parte del quale cioè: *προκειμένα* si conservano solo in questo esemplare, nè si hanno ancora tracce in altri mss. neppure nei Monasteri dell'Athos. Il carattere primitivo è del sec. X, contiene Evangelii. Cfr. anche ROCCHI, *De Coenobio etc.*, per notizie riguardanti i palinsesti.

(1) V. ROCCHI, o. c. p. 288.

(2) P. GR. t. CXX. col. 21.

(3) P. GR. t. CXX col. 125: *τυπώσας ὕμνων ἑπιπέρας πρὸς τὸν θεῖον πατέρα ἡμῶν Βενέδικτον... τὴν ἀγρυπνίαν ἐτέλεσε πανορμίως, εἶχε γὰρ ἀδελφοὺς μεθ' ἑαυτοῦ συνετοὺς καὶ ἱκανοὺς ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ψαλμῶδι, οὓς αὐτὸς κατ' ἀμφοτέρα ἐξεπαίδευσε.* Ciò avveniva nel 984. V. GASSISI, *Innografi Italo-Greci, poesie di S. Nilo...* 1906, Roma.

va mai imparato per lo innanzi lettere, tuttavia eseguiva le melodie dei salmi e dei *canoni* così bene, che nel sentirlo tutti ne rimanevano stupefatti, e lo stesso Santo Padre gioiva nel gustare l'euritmia melodica e commovente dei salmi (1).

Un'altra volta, essendo infermo, ebbe in regalo un canestro di pesci; egli lo donò senz'altro a un monaco, al quale portava una speciale affezione, *perché era cantore assai valente e fornito di bellissima voce* (2).

Questi spunti biografici sulla cultura e sulla formazione intellettuale e musicale del Santo valgono a darci un'idea della sua competenza in fatto di innografia e di melurgia e a dimostrarci il suo efficace interessamento, perché nella sua comunità fiorisse la scuola del canto e il culto per le Muse. Egli fu non solo un esteta ed un appassionato *Psáltes*, ma un vero Maestro dell'arte melurgica per i suoi monaci (3).

S. Nilo fu per la Badia ciò che S. Teodoro fu pel Monastero di Studio: entrambi crearono due centri attivi di divulgazione culturale, che irradiarono sulla società di allora lo splendore della fede e della scienza sacra e profana, nonché dell'arte innografica e melurgica. In entrambe le scuole si nota una esattezza meravigliosa riguardo alla trascrizione dei libri, ai quali si dava la più grande importanza.

Sul numero veramente copioso di libri trascritti da S. Nilo medesimo ne dà testimonianza il biografo quando, descrivendo la sua povertà, scherzosamente esclama: « *colui che scrisse questa moltitudine di siffatti libri τὸ πλῆθος τῶν τοσούτων βιβλίων, non aveva neppure un calamaio!* ». Servivagli per questo ufficio il concavo di un pezzo di legno spalmato di cera! (4).

Anche il Pitra ammirando l'opera prodigiosa di Nilo lo paragonò al grande Abate di Studio. « *Le grand Abbé de Studium, qui eut l'héroïque passion des traditions antiques, se fit l'émule de Romanus,*

(1) P. GR. t. CXX. col. 69 τὸ δὲ θαυμαστόν, ὅτι μηδέποτε γράμματα μαθὼν οὕτως ἔφαλλε τὴν ὑμνοδίαν ἐν τε ψαλμοῖς καὶ κανόσιν, ὥστε θαυμάζειν καὶ ἐκπλήττεσθαι πάντας τοὺς ἀκούοντας αὐτοῦ, καὶ αὐτὸν τὸν δοῖον Πατέρα ἀναπαύεσθαι ἐπὶ εὐρύθμῳ καὶ εὐκατανόκτῳ ψαλμοῦδι αὐτοῦ.

(2) P. GR. t. CXX col. 53... μοναχὸς ἕς λίαν ἠγαπᾶτο ὑπ' αὐτοῦ - Νείλου - διὰ τὸ ἄσματος εἶναι αὐτὸν καὶ σφόδρα καλλίφωνον.

(3) P. ORSI, *Le Chiese Basiliane della Calabria*, in *Collezione Meridionale*, Firenze 1929, p. 305.

(4) P. GR. t. CXX col. 46.

et lui créa parmi les Studites plus d'un heureux imitateur. Le flambeau passa de leurs mains dans la villa de Cicéron, ou les fils de S. Nil renouvelèrent le renom littéraire de Tusculum » (1).

Nilo fu un caposcuola, che continuò per lungo tempo ancora a tenere alto il prestigio degl' Italo-greci con opere apprezzate anche nello stesso Oriente.

Basta citare Bartolomeo, pur esso di Rossano, dal Pitra chiamato emulo di S. Giuseppe Innografo, per la produzione innografica. « Saint Barthélemi n'a pas porté en vain le nom de l'apôtre qui décida la vocation poétique de Ioseph, le fécond hymnographe. Nous aimons à grouper autour de lui une dernière pléiade, et à prononcer des noms que l'on croirait imaginés à plaisir, comme si les moines de Tusculum, imitant l'académie du palais de Charlemagne, s'étaient partagés les plus illustres appellations hymnographiques, pour se nommer: Arsenius, Clemens, Germanus, Ioannes, Iosephus, Paulus, Pancratius, Procopius, Sophronius, etc... » (2).

(1) I. B. PITRA, *Hymnographie de l'Eglise grecque* o. c. p. 59. L'allusione allo *scriptorium* di Studio ci fa ricordare le sapienti norme che lo regolavano, dettate dal grande Abate Teodoro, e da cui appare la scrupolosa esattezza nella trascrizione dei codici, esattezza che si riscontra meravigliosamente nella Scuola Niliana.

Per il *Primo calligrafo*: se il primo calligrafo distribuisce il lavoro guidato da sentimento di parzialità, se non prepara a dovere le membrane e non tiene pronto l'occorrente necessario a salvaguardare gli oggetti, in maniera che nulla venga a deperire, sia punito con 50 o 100 metanie, e sia separato dagli altri.

Per il *calligrafo*: se il calligrafo non custodisce il quaderno pulito nè ricopre, dopo il lavoro, sia il quaderno che scrive, sia l'originale da cui trascrive, se non riproduce con esattezza i segni di interpunzione, gli accenti e le divisioni degli stichi, sia punito con 90 o 100 metanie.

Se è indocile ad eseguire gli ordini del Primo calligrafo, sia separato dagli altri per due giorni.

Per il *Bibliotecario*: se alcuno prende un libro e non lo custodisce pulito, ovvero, senza il debito permesso, ne prende un altro, resti senza mangiare.

Se il bibliotecario non adopera la dovuta diligenza per smuovere i libri, far che prendano aria, spolverarli per liberarli dalla tignuola, sia punito con la *xerofagia*. P. GR. t. XCIX, col. 1740.

(2) I. B. PITRA, o. c. p. 62. — G. SCIOMMARI, *Vita di S. Bartolomeo*, Roma 1728. — ROCCHI, *La Badia di Grötaferrata*, Roma 1884. — GASSISI, *Innografi italo-greci*, Roma 1906, pp. 24-25.

Questo numero è aumentato ancora dal medesimo Pitra nell'elenco dei Melodi, che riporta in fine della citata opera.

Il Krumbacher poi osservando i testi dei vari mss. della scuola di Grottaferrata ne conferma la correttezza e la bontà. «Sembra che i cantori o i trascrittori cambiassero spesso volte un inciso del testo secondo che loro sembrava meglio. Questo fatto si tocca propriamente con mano, se confrontiamo i manoscritti di Grottaferrata del secolo XII, che conservano gl'inni di Romano, con altri codici. Le differenze qui equivalgono a una reale ricostruzione e senza dubbio questa è opera dei poeti accurati di Grottaferrata, i quali non solamente composero canti propri, come Bartolomeo e altri, ma misero le loro mani anche sugli inni di provenienza orientale, *correggendo*, passi oscuri o non chiari, rinnovandoli secondo il loro sistema » (1).

Nei mss. melurgici non sono rare le varianti del canto, segnate in carattere rosso sul rigo del testo corrente, che ordinariamente è scritto in nero o in color quasi seppia. Questo è certo un indizio non dubbio che la scuola dei calligrafi non era formata da meccanici amanuensi, ma da persone competenti e buoni conoscitori delle regole dell'innografia e della melurgia, capaci quindi di distinguere un inciso musicale se errato o meno e correggere o almeno notare una plausibile variante in carattere differente (2).

E' per questo che il Pitra, che studiò per vario tempo i codici di Grottaferrata, disse che la Badia di S. Nilo per ciò che riguarda la Liturgia e i rami affini, innografia, melurgia ecc... è una delle prime dell'Europa (3). Per la parte melurgica non dubitò di aggiungere: «Saint Nil le Jeune fonde Grottaferrata et met sous la sauvegarde du Pontificat Suprême les rites et les mélodies, les plus anciennes peut être et les plus pures de l'Hellade chrétienne » (4).

Questo pensiero del Pitra, riguardo alla maggiore antichità e alla

(1) KRUMBACHER, o. c. Vol. II. § 280.

(2) Tra questi citiamo i mss. E. α. II, B. β. II.

(3) A. ROCCHI, *De Coenobio Cryptoferratensi eiusque Bibliotheca*, Tuscolo 1893. p. 266.

(4) I. B. PITRA. o. c. pp. 61 - 62. La Badia deve la sua secolare esistenza alla favorevole posizione giuridica di essere Monastero *Stavropigiaco*, e perciò direttamente soggetto alla S. Sede. N. BORGIA, *la Badia Greca di Grottaferrata nel diritto ecclesiastico bizantino*, Grottaferrata 1918.

maggiore purezza delle melodie conservate nella Badia, a preferenza di quelle ora in uso nello stesso Oriente, ha un reale fondamento storico (1). Nella Grecia verso la fine del sec. XIII, quandoolgevano al tramonto i veri innografi e i veri melòdi, cominciarono a far rumore i maestri di canto, i sedicenti *ματσορες*, come già si è accennato (v. c. IV p. 77). Questi si discostarono dagli antichi modelli non solo, ma poco alla volta introdussero profonde trasformazioni e nella semiografia e nello stile melurgico molto artificioso. Alle composizioni dei rinomati Melòdi sostituirono le proprie, e questa mania crebbe a tal punto, che si abbandonarono le melodie dei veri melurgi per tener dietro alla corrente di un gusto artistico già alterato.

La Badia non subì affatto questo influsso eterogeneo. Nella Biblioteca infatti non esistono codici di melurgia del periodo di trasformazione e di decadenza, eccetto uno solo l' E. γ. II., che, quantunque prezioso sotto molti riguardi, tuttavia vi fu trasportato solo nel 1718, epoca della sua scrittura. Tale ms., probabilmente venuto dall'Albania, ci dà l'idea delle composizioni dei cantori dell'epoca tardiva, quando, cioè, ai poeti musicisti subentrarono i *ματσορες*. Di recentissimo acquisto sono i codici. Γ. γ. XVII, Γ. γ. XVIII, Γ. γ. XIX, Δ. δ. XXXV. che vanno dal sec. XVI-XIX.

La scuola innografica e melurgica, fondata da S. Nilo, stante il suo vigoroso impulso, continuò per secoli a vivere una vita attiva e feconda. Lo studio dell'innografia non si riduceva a un semplice esercizio di letterario diletto, ma aveva per solito uno scopo pratico: il canto. Erano inni destinati al culto; erano composizioni dai metri più vari, ma disposte sempre alla melodia.

Molte volte il poeta sentiva l'estro delle Muse e allora poetava e cantava, così produceva gl' *idiomeli*; molte volte invece si limitava alla sola poesia a metro determinato, tenendo sott'occhio il *tipo melodico*, su cui voleva farlo eseguire e così produceva i *prosòmi*.

Molte però di queste composizioni sia innografiche che melurgiche sono in uso esclusivo a Grottaferrata. Ne è esempio tutta l' *Ακολουθία, ufficiatura*, composta da S. Bartolomeo in occasione della Consacrazione della Chiesa, ch'egli stesso aveva edificato, avvenuta il 17 Dicembre 1025 per opera del Papa Giovanni XIX dei Conti di Tuscolo: ufficiatura che tuttora si celebra il 17 Dicembre di ogni anno.

(1) Φόρμιγξ, Atene, Maggio - Luglio 1909. — Παπαδόπουλος, o. c. pp. 278-291.

Di lui dice il Biografo, che sommamente si affaticava in comporre cantici: *περὶ τὴν τῶν ᾠμάτων ποιήσιν ἀκρῶς πονούμενος* (1), disgraziatamente non tutti giunti fino a noi.

La vita attiva della scuola non si limitava all'uso esclusivo dei testi locali. Essa, per arricchire la propria raccolta e circondarla di maggiore serietà scientifica e letteraria, ne faceva acquisti anche nel lontano Oriente, qualora lo credesse opportuno. I mss. Vaticani greci 1660 e 1671, già di proprietà della Badia, erano stati comprati dalla Scuola della Badia nell'officina monastica di Studio (2).

La attuale collezione risulta perciò formata: 1. da testi importati personalmente dalla comunità di S. Nilo, quando dalla Calabria si trasportò a Grottaferrata, che vanno perciò dal sec. IX al X: 2. da testi che uscirono dallo Scriptorium locale: 3. da testi comprati nell'Oriente: 4. da testi raccolti da altri monasteri italo-greci, come p. e. dal Monastero di S. Salvatore di Messina, dal Monastero di S. Elia nell'attuale Lucania (3).

E così, mercè l'opera attiva del fondatore e dei monaci Criptensi si è potuta formare una discreta raccolta melurgica, che abbraccia, nella trascrizione dei vari secoli e in vari esemplari, tutto il vastissimo repertorio innografico e melurgico col quale la comunità di S. Nilo poteva lodevolmente e dignitosamente disimpegnare l'ufficiatura monastica.

Lo scopo ultimo infatti di questa diligente e costante premura dei monaci, per raccogliere e trascrivere svariati testi di melurgia, era diretto a ciò che la sacra ufficiatura fosse espletata nella forma più decorosa.

Ecco un esempio pratico dell'uso di questi codici melurgici nell'esecuzione reale della Scuola Monastica. Prendiamo ad esempio la rubrica domenicale. Il *Tipicòn* prescrive che il Sabato nel vespero si cantino, intrecciati ai salmi Davidici 129 e 116:

(1) P. GR. t. CXXVII, col. 481 *περὶ τῶν ᾠμάτων ποιήσιν ἀκρῶς πονούμενος. μαρτυροῦσι γὰρ αὐτοῦ τὰ πάνσοφα μελωδήματα, ἀ πρὸς τε αὐτὴν τὴν ὑπεράχραντον τοῦ Θεοῦ Λόγου Μητέρα, καὶ πρὸς τοὺς λοιποὺς ἁγίους ἐξέθετο, πάσης γέμοντας [τα] γνώσεως καὶ εὐαρμοσύνης.* SCIOMMARI, *Note alla vita di S. Bartolomeo IV Abate*, Roma, MDCCXXVIII p. 119, deplora che, con la perdita dei manoscritti, si siano smarriti insigni composizioni del Santo.

(2) S. G. MERCATI, *Appunti sui codici in La Badia Greca di Grottaferrata ecc* Numero Unico, Grottaferrata 1930, p. 59.

(3) Nella Biblioteca della Badia esistono otto codici del Monastero di S. Elia di Carbone, dei quali due melurgici paleobizantini: Δ. α. XIII; Δ. α. XV.

I. n. 3 *Idiomeli* — composizioni poetico - musicali di S. Giovanni Damasceno.

II. n. 4 *Idiomeli* — composizioni poetico - musicali di Anatolio.

III n. 1 *Idiomelo* -- δογματικόν (1) di S. Giovanni Damasceno.

IV. n. 3 *Idiomeli* — κατ' ἀλφάβητον, le cui iniziali cambiano progressivamente dall' *alfa* all' *omega*, formando un assieme di 24 idiomeli, quante cioè sono le iniziali dell' alfabeto greco.

Nel matutino si prescrive:

V. Il canto dei *graduali*, composizione di S. Teodoro Studita.

VI. Il canto del *Canone*, intercalato dai *Kathismata*, dal *Kontakio*, dal *Megalinario* e dall' *Exapostilario* (2).

VII. Il canto dell' *Eothinò* — composizione dell' Imperatore Leone il Sapiente.

VIII. I canti delle *Laudi*: i salmi 148, 149, 150, (cambiando tono progressivamente I-VIII).

IX. Il canto di n. 4 *idiomeli* di S. Giovanni Damasceno.

X. Il canto di n. 4 *idiomeli* di Anatolio.

XI. Il canto della *Dossologia*.

E ciò oltre il canto di altre piccole composizioni di genere corale.

Questo specchietto di canti si può più o meno applicare alle varie solennità dell' anno. Da qui si scorge quanto sia grande e veramente copioso il numero delle poesie - a metrica bizantina - e delle melodie raccolte nei codici, che si eseguono nei monasteri.

Non si deve pensare che l' esecuzione di tutti questi canti sia un' impresa facile; tutt' altro. Le difficoltà si comprendono a prima vista, riflettendo alla loro varietà e alle non facili gamme bizantine, non che alle successioni di ritmi svariati.

* * *

Il canto bizantino è eseguito da due elementi: psàlte e coro o popolo. Regolarmente i cori sono due, e si alternano a forma antifona-

(1) Così detto nei mss. perchè ha per tema lo sviluppo di un pensiero dommatico riguardante per solito i privilegi della Divina maternità di Maria.

(2) Pel significato di questi termini vedi pp. 38 - 44.

1e: al primo soprintende il πρωτοψάλτης o primo cantore; al secondo coro soprintende il δευτεροψάλτης o secondo cantore.

Il modulare del popolo veniva detto ὑπηχεῖν, ὑποψάλλειν, ὑπακούειν; il piccolo ritornello, dal medesimo cantato, si chiamava: ἐφύμνιον, ἐπιφώνημα, ἀκροτελεύτιον, στίχος, ὑπόψαλμα (1).

Al coro insomma erano affidate le melodie semplici, cioè: ritornelli di chiusa dei salmi: *emistichio*, o di altre liturgiche composizioni: *acrotelèftion*, e le semplici risposte: Κύριε ἐλέησον, Ἀλληλούϊα, Ἀμήν, che rappresentano formole melodiche di facile apprendimento dalle masse popolari.

Al πρωτοψάλτης erano affidati in genere i canti di più difficile struttura e le parti così dette variabili. Ne sono un esempio nella Liturgia, il *Kinonikòn* e l' *Inno Cherubico*, e nella ufficiatura l' *Idiomelo* in genere, come si è sopra veduto, composizioni che sono delle più svariate tonalità e non sempre di facile esecuzione, come forse potrebbe sembrare.

Senza un esercizio continuo e una certa abilità artistica, non si poteva agevolmente eseguire una copiosa serie di canti dalle forme più varie, dai ritmi più complessi e dalle tessiture più acute: da qui la necessità della *Scuola monastica di canto*, alla quale tanta importanza hanno dato S. Teodoro nel suo Monastero di *Studio* e S. Nilo nei suoi monasteri *calabresi*, da costituirsi Maestri e Direttori.

E' certo che per la dignitosa ufficiatura monastica lo studio del canto era abbinato a quello per la elaborazione e la trascrizione dei codici: era inutile scrivere la musica per la Chiesa, era inutile provvedersi di bei testi melurgici anche dall' Oriente, se poi non si doversero eseguire, nè vi fosse chi potesse cantare. L' ufficiatura, e perciò anche il canto, entravano negli obblighi inerenti alla vita dei monaci.

Nei cenni biografici di S. Nilo si è notato quale predilezione mostrasse per quelli che avessero avuto simili predisposizioni vocali, siccome soggetti utili e idonei, che contribuivano alle dignitose celebrazioni ecclesiastiche. Tra essi, stante il frequente esercizio pratico, emergeva sempre qualcuno, che per fortunata disposizione vocale e per la continua applicazione riusciva a disimpegnare convenientemente questo dovere in qualsiasi solennità e affrontare ogni difficoltà melodica.

Solo il grande esercizio di vocalizzi - παραλλαγῆ - e di altri

(1) V. p. 10.

mezzi propri della scuola poteva rendere il *primo cantante* idoneo ad eseguire con calda passione melodie palpitanti di intensa vita nel genere cromatico o enarmonico, dove s'intrecciano anche intervalli non facili, come il *tritono*, di effetto certo singolare, ma di difficile esecuzione, e il quarto di tono, che è facile a udirsi, ma impossibile a tradursi. Dipendeva in gran parte dal πρωτοψάλτης la riuscita artisticamente dignitosa delle sacre funzioni bizantine, dove si svolge un vero *programma* musicale, come si direbbe oggi, stante i vari e molteplici canti, che occorrono nello svolgimento normale della ufficiatura monastica, specie nelle celebrazioni festive, come si è già veduto nell'esempio sopra riportato (1).

(1) Vedi in appendice l'elenco dei mss. melurgici.