

IL RITMO NELLA POESIA INNOGRAFICA BIZANTINA*

Relazione del Professor NICOLA B. TOMADAKIS
dell'Università di Atene

Reverendi padri, Signore e Signori,

Trattare una materia relativa alla musicologia Bizantina e Orientale veramente non sarebbe cosa facile per un filologo, magari ben esperto di fonti innografiche bizantine. La mia presenza qui, in mezzo di tanti eruditi musicologi teorici e pratici assieme, vuol sottolineare solamente la immediata relazione tra il testo innografico greco e la sua musica. La musica bizantina non è indipendente, separata dalla parola, espressione astratta di sentimenti umani religiosi. È strettamente legata col *lógos*, dato che nello stesso attimo della concezione, per dar forma e sostanza al movimento interno del cuore e al pensiero, nascono tanto il testo quanto il canto. Il poeta — e qui si parla sempre di veri poeti — è il compositore, che non verrà a posteriori ad ornare le parole — sue o d'altrui — colla dolcezza e la passione che offre la musica. Pensiero e sentimento, suoni e parole, tutto assieme si nasce e si esprime in una sola armonia. Il ritmo non è esclusivamente musica, è anche metrica. E metrica non è qualsiasi forma astratta, anzi è movimento dell'anima che corrisponde al movimento del piede, il passo, va oltre di poesia alla danza. E il testo non è qualsiasi testo scritto, è il *lógos* cantato, armonizzato, l'incarnazione di sentimenti e movimenti. Risulta che il critico ed editore di testi sia obbligato sempre di non allontanarsi di cosiddetta verità, e i musicologi non possono cambiare il testo o distruggerlo per ragioni artistiche, disprezzando il valore del *lógos*, di testo. E ora mi permetteranno di dar in poche parole la teoria del ritmo metrico e musicale, cioè di ritmotonia della nostra inografia greca.

I

Nella poesia Greca antica il ritmo dipendeva dalla quantità (prosodia) e dal accento (*τόνος*). Cioè esiste sempre un tono grammaticale e le sillabe,

* I Congresso Internazionale di Studi di Musica Bizantina e Orientale Liturgica. Κρητοφέρρη, 6-11 Μαΐου 1968. Εισήγησις.

secondo le regole prosodiche, si distinguono a brevi e lunghe, contando i vocali e la loro posizione avanti di consonanti. È da citare che il tonos non è quello che noi conosciamo nei nostri tempi — l'accento fonico — l'unico, anzi si distingue anche lui in acuto, grave e circonflesso. Dato ora che la variazione delle sillabe dipende dalla quantità (ποσότης = breve o lungo), si forma un'armonia tra il tono grammatico-fonico e dall'altra parte la quantità di sillabe, che va a formare innumerevoli variazioni. Armonia, secondo gli antichi si chiama una certa conseguenza di vocaboli secondo il grave e l'acuto, quella che i posteriori hanno chiamato melodia (*Ἀρμονία ὠρισμένη τις ἀκολουθία φθόγγων κατὰ τὸ βαρὺ καὶ ὀξύ, ὅπερ οἱ κατόπιν σχεδὸν μελωδίαν καλοῦσιν*). Caratteristico fondamentale del ritmo è il movimento (κίνησις), però non il qualsiasi senza ordine movimento, ma quello subordinato sotto la legge dell'analogia, proveniente dal piede (πούς). In realtà è facile osservare che nè l'uomo nè le bestie camminano senza un ordine (τάξις βηματισμοῦ), civile o militare, naturale o ammaestrato, breve o lungo, tardo o svelto. Si alza il piede e si ripone sulla terra, e così si forma il passo, sempre sottoposto in una regola, e qui non si parla di pazzi. E il passo si ripete quanto si cammina, si corre, si salta, si danza. Ora in poesia o in prosa ritroviamo il nostro passo, che sta sempre in una certa analogia dell'intimo movimento dell'anima e della sua espressione con λόγος, parole. Così il ritmo si lega col movimento. E non esiste movimento fuori del tempo.

In verità noi abbiamo prosa ritmica non solo in retorica, ma si può riconoscerla tanto nei testi storici, quanto nel parlare quotidiano tra noi. Poi si allarga in analogia di danzare, esprimendo sentimenti di gioia e di tristezza, l'eterna antitesi tra i contrari ἡδὺν e πικρόν, dolce e amaro.

In antichità sarebbe difficile per la letteratura esprimere il nostro dolore e la nostra gioia zitti, e il coro della tragedia Greca danza e canta. E quelli canti del coro tragico (τὰ χορικὰ) non sono altro che una sintesi sincronizzata e automatica di musica e di λόγος. La musica è legata strettamente tanto con logos — il canto dorico, testo cantato — quanto col movimento distinto come strofa o antistrofe (στροφὴ e ἀντιστροφὴ). I piedi si muovono secondo il ritmo che segue il canto, il ritmo però dipende dall'armonia tra il tono fonico e la quantità di sillabe, non da parole. Anzi le parole possono essere spezzate, divise tra due movimenti - piedi, oltre il fenomeno di pausa (τομή), cioè di una cessazione, che lascia salvi — sotto note condizioni — certi vocaboli, dato che mai una pausa cadrebbe in mezzo della parola per separarla in due.

Secondo quello che già i nostri antichi osservarono, il ritmo oltre la poesia e la musica esiste e altrove. Aristide Cointiliano, probabilmente musicologo del primo secolo dopo Cristo, scrisse che «*Ῥυθμὸς τοίνυν καλεῖται τριχῶς. λέγεται γὰρ ἐπὶ τῶν ἀκινήτων, τῶν σωματίων... καὶ πᾶντων τῶν κινουμέ-*

ρον». Cioè il triplice ritmo esiste anche per gli immobili (e il mondo antico, non dimenticarlo, pei più della gente era immobile), per corpi e pei quelli che si muovono. Così osserva il musicologo, esiste εὐρυθμος ἀνδριάς, una bella statua ritmica, «οὕτως φαρμὲν ἐνρῶθμωσ τινὰ βαδίζειν» così si dice per il cammino che va col buon ritmo, «καὶ ἰδίως ἐπὶ φωνῆς» e sopra di tutti relativamente alla voce. «Ροθμὸς τοίνυν ἐστὶ σύστημα χρόνων κατὰ τινα τάξιν συγκειμένων καὶ τὰ τούτων πάθη καλοῦμεν ἄρσιν καὶ θέσιν, ψόφον καὶ ἡρεμίαν». Secondo Aristide il ritmo della voce dipende dalla sistemazione del tempo (χρόνος) e il metro non è altro che «σύστημα ποδῶν ἐξ ἰσομοίων συλλαβῶν συγκείμενον ἐπὶ μῆκος σύμμετρον», cioè un sistema di piedi, formato da sillabe non identiche, che ha una lunghezza sottoposta in un ordine. Il testo del nostro musicologo antico sarebbe fosco se non avessimo sotto gli occhi il modo della funzione del λόγος, di testo letterario.

Trascurare questa verità è per me sprezzare la vera natura della realtà. In ogni caso Aristide Cointiliano non poteva immaginare l'evoluzione del ritmo antico nei tempi cristiani.

II

Passati i tempi e perduta la prosodia, i vocali non si distinguono più in brevi e lunghi e l'accento acuto e grave coincide, cioè cessa la distinzione grammaticale del metro. Oltre questo, certe parole: gli articoli, le congiunzioni, le preposizioni, i particelli perdono qualsiasi accento vivo (in realtà i grammatici scrivono gli accenti sconosciuti dai nostri antichi) e tutte queste paroline si pronunciano, come ora in neogreco, unite colla parola basale, sostantivo o aggettivo, o verbo. Contemporaneamente non si sente più l'enclisia

L'unico accento sentito conserva la forma sua alessandrina (i nostri antichi non scrissero mai accenti fonici, la natura era guida della pronuncia per loro), e si mette sulle parole tradizionalmente accentuate. Abbiamo accenti grammaticali acuti, gravi, circonflessi figurativi, non reali. Ma si distinguono toni basali (κύριοι τόνοι) e toni ausiliari o secondi (βοηθητικοὶ τόνοι). Così automaticamente il piede si unisce colla parola intera, colla quale coincide o si forma da una parola basale e più particelli. Perduta la prosodia, non avremmo mai un piede formato dalle metà e da particelli di due o di più parole.

Però l'evoluzione della prosodia al tono ritmico non impedirà i pedanti, o gli ammiratori tradizionali della poesia Greca eroica o giambica, da scrivere in metri prosodiaci veri o cambiati secondo il secolo, la cultura e l'abilità del poeta. Ma i nostri Bizantini vedono le migliaia di versi giambici scritti da stori-

ci, ecclesiastici, dotti, statisti, anche da militari, più come retorica che poesia. È il caso di eruditi, epigrammatisti anche compositori di inni religiosi o liturgici. Però c'è sempre da distinguere tra le due categorie, dato che i primi — i poeti religiosi, come per esempio il grande poeta Gregorio Nazianzeno — non scrissero mai per veder cantate le loro opere nelle cerimonie sacre.

Tutti quelli, dilettanti o poeti di vera ispirazione, si sforzavano di mettere le parole in una serie tale che non violasse la prosodia tradizionale, e in caso che la spezzassero tener certe regole. In ogni caso, nè eruditi, nè scolari, nè il popolo potevano più sentire veramente il breve e il lungo, e la loro capacità metrica dipendeva da essere ben ammaestrati. Così, per esempio, la musica di canoni prosodiaci — come quelli di San Giovanni Damasceno e di patriarca Fozio — non dipende dalla quantità di sillabe, segue le regole musicali esistenti per la nostra innografia ritmica sacra.

Cioè la base è sempre il metro, e i metri sono o una parola o più, componenti un piede accentuato con un tono basale, unico, che coincide o non con quello fonico. Quello che manca è il concerto tra prosodia e tono fonico.

Allora viene la domanda: l'antico sistema aveva la possibilità d'innumerabili variazioni. Il nuovo — il christiano, cioè bizantino — era seguace di monotonia?

Sequestrata la prosodia, abbiamo piedi - parole di tono ritmico ripetute? No! La poesia Greca antica era sottoposta in una sistemazione di versi e di sistemi - strofe. I versi potevano essere eroici, elegiaci, giambici, anacreontici, anapesti, cretesi, etc. etc. I sistemi dipendevano dalle strofe - antistrofe o altre ragioni, casi ben noti. La nostra era, la nostra poesia recente europea, e il fenomeno è ben noto anche in Neogreco, si domina dal verso libero, sprezzata la rima e ogni specie di sistemazione.

Così la poesia si compone da versi liberi non aventi tra loro nessuna analogia se non causale. I versi tra loro sono ἀνισοσύλλαβοι, cioè hanno diverso numero di sillabe e di lunghezza. Tutto dipende dalla posizione dell'accento (τόνος), posato secondo il passo interno dell'autore. Se l'accento somiglia o non coll'accento prosodiaco non è in nessuna con quello relazione. Non esistano più dattili, anapesti, giambi etc. Il passo si allarga, l'uomo conquistatore della nostra epoca è impaziente.

Strettamente analogo è il fenomeno nella poesia liturgica bizantina, ove gli idiomeli, come di Sofronio di Gerusalemme o di Kassia (per esempio «Σήμερον κοιμᾶται ἐπὶ ξύλον» o «Κόριε ἡ ἐν πολλαῖς ἀμαρτίαις») non hanno visto mai la loro forma ripetuta nemmeno una seconda volta!

Però sarebbe un errore fondamentale il paragonare i versi liberi moderni non sistematezzati colla nostra poesia liturgica bizantina ritmotonica, ove

esiste sempre una sistemazione che, oltre i tropari idiomeli, prende le seguenti forme :

a) Dell' *Inno*, ove l'*oikos* (οἶκος) si compone da un numero di versi sistemati in un sistema anche questo chiamato *oikos*. Tra loro gli *oikoi* devono conservar due regole, però non severe e assolute : L' *isossillabia* o parità di versi (ἰσοσυλλαβία) e l' *omotonia* parità di accenti (ὁμοτονία), cioè di aver la stessa struttura, lo stesso numero di versi, e un' analogia di versi di un *oikos* con quelli dell' altro, non solo relativa al numero di sillabe ma anche alla posizione dell' accento tonico, cioè alla formazione di piedi ritmici. Il *proemio* (προοίμιον) che si usa come introduzione all' argomento della festa e dell' inno è quasi indipendente dagli *oikoi*, legato con essi come composizione con comune ἀνακλώμενον cioè ritornello, e come musica con ἤχος (eco), che non può essere differente da quello degli *oikoi*. Benché mai non si usa il termine εἶρμος (irmo) in caso del primo *oikos* degli inni (il solo al solito conservato nei libri ecclesiastici nostri poco prima e dopo la caduta di Costantinopoli), il ruolo del primo *oikos* negli inni è assolutamente analogo per gli altri *oikoi* che seguono (di un numero non fissato) con quello di εἶρμος nel canone. Però mai non sono introdotti nei libri musicoletterari chiamati εἶρμολόγια i primi *oikoi* degli inni.

In questo punto devo notare che i στιχηρὰ προσόμοια di Romano (per esempio quelli di Natale) son inni senza proemio, e che la formazione dell' inno ha influenzato la sintesi di ἀπόστιχα e στιχηρὰ in officatura del vesperino (ἐσπερινός) e delle ore mattutine o ortros (ὄρθρος).

b) Del canone (κανών), ove abbiamo tre, o quattro, o otto, e raramente nove sistemi chiamati odi (ὄδη) formate ciascuna da un irmo (εἶρμος) modello ritmotonico e musicale, e un numero di tropari (τροπάριον) che liberamente seguono il ritmo degli inni, il numero di versi, l' analogia metrica e la quantità - numero di sillabe. Il canone ha fatto di essere trascurato il genere di inni, data la sua capacità di presentar da nove a tre almeno modelli di irmi, ove l' inno aveva solamente uno.

Qui devo segnalare che il sintomon (σύντομον) è una specie di canone, e il suo termine indica che tanto gli irmi quanto i tropari non violassero mai la regola di brevità.

c) Un terzo caso è di trovar o inni o canoni o tropari scritti da poeti non melodi, cioè da poeti non idonei a comporre contemporaneamente musica e testo, i quali scrivono prosomii (προσόμοια), secondo un ritmo noto e celebre di un melode. Tale è per esempio un gran poeta nostro, Giuseppe Innografo, che non è stato mai un melode, cioè compositore, e perciò è caratterizzato Ὑμνογράφος. Però non dimenticare il fatto che i melodi potevano ripetere loro stessi, componendo inni o canoni o tropari

προσόμοια, ripetendo la ritmotonica e musica scritta da loro stessi prima, in una altra occasione!

III

Ho già osservato che non abbiamo una rigida e assoluta regola per l'omotonia e l'isosillabia. Il contrario poteva portarci alla monotonia noiosa della ripetizione di sistemi assolutamente pari e rigidi. Il passo nostro sarebbe ogni giorno lo stesso, mai non avessimo una distinzione tra piccolo e grande. E camminar lentamente o sbrigararsi, benché dipende dalla nostra natura, cambia secondo i nostri bisogni e la nostra disposizione. Due passi piccoli possono diventare un grande e il contrario. Anche i nostri concetti, i nostri pensieri, gridano o taciono, secondo la nostra disposizione. Una legge generale da pensare e da trattare in modo assoluto sarebbe la tirannia peggiore per il nostro comportamento. La varietà salve la nostra salute.

Ora, dato che i testi liturgici non son scritti per essere letti ma per essere cantati, il ripetere 24 volte per esempio la musica di un oikos sarebbe insopportabile e nascerebbe spesso il fastidio e la noia. E se adesso ci sfugano le variazioni musicali debiti non alla melurgia indipendente ma al metro differente (e chi parla non è il più capace a dimostrare e illuminare il fenomeno), secondo me, i nostri antenati, magari Orientali, avevano un sentimento più squisito. E supporre le assolute omotonia e isosillabia è il più grande errore, che cade grave con gravissimi risultati sull'edizione critica di testi innografici greci. E l'edizione critica dipende non dai musicologi ma da noi filologi critici, spesso ignoranti di musica e di teoria musicale, e di stretta relazione tra musica e *lógos*. Ho già trattato il fenomeno, date più di una occasioni, e nella mia «Introduzione alla Filologia Bizantina» (Εἰσαγωγή εἰς τὴν Βυζαντινὴν Φιλολογίαν), e la mia edizione critica di Romano il melode ha preso tutte le cautele per non cadere agli sbagli dei miei precedenti. Questo non significa che il malato è già guarito. Grandi nomi in filologia classica e medievale conservano fin ora la superstizione dell'autorità. Così il vero e il falso non dipende o dipende poco dalla verità. Sempre si nota chi parla e non cosa dice. La natura umana e così. La metodologia non basta a cambiare l'abitudine e i nostri «così formano la loro opinione».

IV

Ho la consapevolezza di non essere lavoro facile il mettere ordine in qualsiasi confusione terminologica.

In tanto, mi permetteranno i musicologi di consigliare qualche caso! È sempre da distinguere tra *poeti melodi* e *poeti innografi*. Il poeta innografo

scrive solo il testo. Anzi il poeta melode compone assieme il testo e la musica. Metro, ritmo, musica nascono assieme con l'espressione del testo poetico. E chi sa sistemare il pensiero e l'ispirazione, può trovare i modi di variazioni per non ripetere se stesso e provocare la noia.

E poi la distinzione tra *poeti* (ποιητής) e *melografi* (μελογράφος). Il poeta scrive il testo, il melografo viene dopo, compone la musica a posteriori, abbellisce magari con una squisita elaborazione la musica più semplice e spontanea esistente. Non sa scrivere, comporre versi, non è affatto poeta. Il suo talento è musicale non è poetico, limitato. Kukuzélis per esempio è un meló-grafo, non è stato mai un poeta.

E poi i termini relativi ai sistemi e le indicazioni innografiche son ben noti dalla tradizione: L'inno ha proémio e oikos, il proémio e tutto il sistema è chiamato dopo Romano, che non sapeva la parola, Kontakion. Oltre il proémion abbiamo l'oikos in un numero variante di sistemazioni le quali si chiamano altrettanto ognuno oikos, e l'ultimo di essi efimnio (ἐφύμνιον). I termini del acrostico (ἀκροστιχίς) e ἀνακλώμενον (ritornello) son ben determinati.

Nel canone abbiamo odi (ὕδῃ), irmi e tropari, come abbiamo già detto. I tropari sono modi di cantare, (i tre o cinque antichi modi di graduare tra acuto e grave), e c'è sempre da distinguere tra idiomeli inni e tropari, che non seguono a una intonazione (composizione ritmotonica - musicale) nota prima di essergli composti. Analogo è il termine automelo (αὐτόμελον). E non dimenticare che le iscrizioni degli inni e di canoni come si trovano nei codici dopo 1000 non provengono dalle mani di autori ma dagli ammannuensi i quali hanno copiato i nostri manoscritti innografici (i Kondakari, κοντακά-ρια per esempio) e liturgici (Menei, Μηναία, Triodi, Τριώδιον, Pentekostari, Πεντηκοστάριον etc.). Quelli copisti orientali erano di solito monaci abituati a cantare, cosa che nessun editore può dimenticare, se vuol parlare di tradizione. Ancore i veri calligrafi di testi innografici erano filologi religiosi e avevano dai tempi della prima loro infanzia studiato musica, unita con l'aritmetica e grammatica al corso delle scuole elementari. Veder in copisti gli ignoranti di testi e di musica sarebbe un grosso e dannoso sbaglio. Loro, gli ammannuensi bizantini — i nostri orientali e i vostri occidentali — erano più vicini ai melodi e gli innografi, avevano avanti agli occhi esemplari buoni e più di uno, e, chi sa, non solo di testi letterari semplici ma di testi musicali con note musicali segni semantici (σημαδόφωνα), e copiavano quello che tante volte avevano cantato e avevano sentito essere cantato, nei monasteri e nelle grandi chiese d'allora. E come non hanno cambiato gli strani vocaboli — in abuso ai tempi della trascrizione — così hanno conservato il ritmo dei versi.

Abbandonare dopo tanti secoli la tradizione orientale e occidentale

consenziente, per formar uno schema inesistente, immaginario, obbediente a regole assolute, alle regole di un editore, magari il più letterato, o alla disciplina tedesca, per me non sarebbe giustificato. Per esempio da Pitra a Maas il testo di Romano il melode è troncato brutalmente e cambiato per essere subordinato alla disciplina assoluta di leggi non naturali e tradizionali di omotonia e isosillabia.

La mia edizione critica di Romano segue la tradizione completa (non una selezione di codici personale), magari tarda, e trova che Occidente e Oriente, cioè i codici elaborati tanto da noi quando in Italia ellenizante o grecizante, consentono più in ritmo che in vocaboli.

La musica era la base, il fondamento, e i melodi sapevano quello che dopo di questi imparavano bene i copisti, che il poeta aveva sempre la libertà (la licenza metrica) di spostare il tono e di analizzare una sillaba a due o di far le due una, cioè di far un metro due e il contrario, senza violare il sistema basale degli oikoi. E oltre la sistemazione in strofe (gli oikoi) e in versi e emistichii, il cambiare gli accenti delle parole secondo il metro arbitrario che l'editore ha immaginato, è cosa più di strana, inaccettabile. Dicono che nel sesto secolo l'accento non aveva la solidarietà di tempi posteriori, e così viola le note regole dei grammatici Alessandrini. In ogni caso è ben noto che noi non abbiamo in sesto secolo dopo Cristo un solo testo, quello di Romano; anzi il secolo di Giustiniano il Grande è l'era aurea della letteratura e poesia bizantina, e negli innumerevoli testi conservati e pubblicati finora, mai non son violate le regole d'accento. Perché gli inni di Romano debbono subire tale operazione?

Una materia così vasta non può essere esaurita in una breve relazione come la mia odierna. E se non fosse consentiente con mio piccolo lavoro editoriale di testi innografici Greci, forse sarebbe insufficiente. Spero che darà lo stimolo per andar più avanti. L'innografia e la musica è oggi un problema internazionale. Noi gli eredi offriamo il nostro piccolo contributo.

NICOLAOS B. TOMADAKIS