

Diacono Ivan Stoyanov Ivanov (Kiumurdzhiysky)

FENOMENOLOGIA LITURGICA DELL'ARTE CRISTIANA –

Musica Sacra, Iconografia e Testo Liturgico –
nella normativa dei Conili Ecumenici
e la testimonianza dei Padri

Abstract: *Liturgical Phenomenology of the Christian Art: Sacred Music, Iconography and Liturgical Text in the Regulations of the Ecumenical Councils and the Witness of the Fathers.*

The study and interpretation of the liturgical codes of the Orthodox Church help us understand the influence of Orthodox Credo and the teachings of the Holy Fathers on Christian art—sacred music, iconography, and liturgical texts. The depth of meaning in Christian art has been revealed through the theological foundation of the Credo. In the first millennium of Church history, the principle of the correlation and correspondence of *lex orandi* (the law of prayer), *lex credendi* (the law of belief), and *lex vivendi* (the law of living) is highlighted. The theology of the Fathers, starting with *lex orandi* through liturgical and canonical ecclesiastical methodology and practice, was reflected in the second millennium theologians' emphasis on *lex credendi*, fostering the hope of developing Christian life according to Christ's commandments as *lex vivendi*. This interaction ensures that the law of prayer establishes the law of faith in our lives (*ut legem credendi lex statuat supplicandi*). I would like to present my view that the diffusion and application of the Church's doctrine, as articulated in the Creed of the Ecumenical Councils, has been expressed through a new liturgical style in texts from Christian art—hymnography, musical compositions, and liturgical texts—from the 4th to the 11th centuries. This analysis reveals the methods of popularizing the Creed within the traditions of painting, singing, and liturgical texts, offering insights into the rationalization of liturgical life. The research draws on references to Greek and Slavic liturgical traditions, mystical perceptions, and interpretations of musical and hymnographic works from the 13th and 14th centuries, a period when knowledge of Hesychasm spread. Evidence from one of the most impor-

tant theological, musical, and hymnographic sources of this period, as described in the liturgical codex, has been utilized.

Keywords: *Liturgics, Church Fathers, Orthodox Liturgy, Church Art, Practical Theology*

Introduzione

Lo studio e l'interpretazione dei codici liturgici della Chiesa ortodossa ci fa capire l'influsso del Credo ortodosso e della dottrina dei Santi Padri sull'arte cristiana – iconografia, innografia e canto. La profondità di significato dei fenomeni dell'arte cristiana è stata dunque rivelata sulla base del fondamento cognitivo teologico, il fondamento del *Credo*. Nel primo millennio della storia della Chiesa si espone il principio della correlazione e corrispondenza della *lex orandi* – *lex credendi* – *lex vivendi*. La teologia dei Padri a partire dalla *lex orandi* con la metodologia e la prassi ecclesiastica liturgica e canonica, esclusivamente riflessa dai teologi del II millennio a partire dalla *lex credendi* ci fa vivere nella speranza di sviluppare la nostra vita cristiana, secondo i comandamenti di Cristo, come una *lex vivendi* affinché la legge della preghiera stabilisca la legge della fede nella nostra vita (*ut legem credendi lex statuat supplicandi*)¹.

In questo senso vorrei presentare la mia opinione, secondo la quale la diffusione e l'applicazione della dottrina della Chiesa, la dottrina del Credo dei Concili Ecumenici, sia stata espressa attraverso una nuova stilistica liturgica, partendo dai testi desunti dai trattati dell'arte cristiana – iconografici, musicali e testuali, nel periodo che va dal IV al XI secolo. L'analisi rivela i metodi di divulgazione del Credo nella tradizione della pittura, del canto e dei testi liturgici della Chiesa che offre una motivazione per la razionalizzazione della vita liturgica. La ricerca è basata sui richiami alla tradizione liturgica greca e slava, alla percezione mistica ed all'interpretazione delle opere musicali e iconografiche del XIII e XIV secolo, periodo in cui si diffonde la cognizione dell'esisismo. Sono state impiegate le testimonianze delle più importanti fonti teologiche, musicali e iconografiche di questo periodo, descritte nei codici liturgici.

Iconografia dei Concili ecumenici – storia e legge

L'iconografia dei Concili ecumenici è una testimonianza della cresci-

¹ Cf. C. Giraud, *In unum corpus. Trattato mistagogico sull'eucaristia*, Roma, 2001, 23.

ta storica e spirituale della Chiesa. Le prime immagini dei Concili ecumenici portano i segni dell'arte reale, che serve principalmente agli interessi politici del potere statale imperiale al fine di elevare il prestigio del sovrano. Nel IV secolo, durante il regno dell'Imperatore San Costantino, l'idea del Gran Concilio Ecumenico è nata non soltanto come una forma di protezione della fede contro le eresie, ma anche come una nuova istituzione imperiale, tramite la quale si esprime la volontà dell'Imperatore. La convocazione dei concili viene realizzata per volontà degli Imperatori. La riunione dei vescovi, provenienti da tutto il mondo, dipendeva dalle riunioni del palazzo imperiale e dei servizi comuni, che si svolgevano nei domini imperiali. Due testi dell'iconografia dell'anno 714 portano informazioni sui Concili Ecumenici di Costantinopoli. I testi delle *Didascalie – Ermeinie*, che accompagnano le immagini dei Concili ecumenici sono principalmente politici, giuridici, storici e meno dogmatici e liturgici. Nel senso della normativa imperiale i Concili ecumenici sono simili nel significato al "Senato Romano". Si presentano da una parte come autorità giuridica istituzionale e dall'altra come insegnamento della fede e la preghiera ecclesiastica. Le composizioni delle immagini dei Concili ecumenici, a partire dal IV al VIII secolo, vengono utilizzate come uno strumento visivo per le decisioni relative alle dispute ecclesiastiche, della volontà imperiale e degli editti dei concili – l'esecuzione di vere e proprie decisioni legislative contro le eresie e contro gli eretici. Essi sono stati collocati nel nartece delle Cattedrali, per potere essere una guida giuridica e teologica per i fedeli, per i catecumeni e per coloro che sono nella preparazione dell'*iniziazione cristiana*¹. Come per esempio si raffigura l'immagine dell'anno 725 della chiesa di "Santa Sofia" a Nicea per i Concili ecumenici della Chiesa. Questo fatto conferma la mia opinione che le immagini presentino, come in una sinfonia, la volontà legislativa imperiale, la dogmatica ecclesiale, la prassi liturgica per la verità della fede e della vita ecclesiastica patristica e conciliare. Lo sviluppo dell'arte sacra cristiana non è separato dallo sviluppo generale dell'artigianato artistico nella società e dal IV – V secolo con-

¹ Nelle Chiesa d'Oriente e d'Occidente l'iniziazione cristiana è l'insieme della formazione, dei riti e dei sacramenti che si celebrano per diventare cristiani. Si tratta del sacramento del Battesimo, Cresima e Eucaristia. Il termine *iniziazione cristiana* deve la sua diffusione in modo particolare a Louis Duchesne che, nel 1889, dedica un capitolo alla *iniziazione cristiana* in un'opera che fu pioniera in questo campo. Cf. Louis M. O. Duchesne, *Origines du culte chrétien. Étude sur la liturgie avant Charlemagne*, ed. De Buccard, Paris, 1925.

temporaneamente, e forse interdipendentemente, cominciano a formare l'immagine collettiva della Chiesa nelle composizioni della Pentecoste e dei Concili ecumenici. Dall'inizio del VI secolo inizia la celebrazione liturgica dei Concili Ecumenici, in tal modo a poco a poco si costruisce l'unità ecclesiastica tra la dottrina dogmatica e la prassi liturgica. Il tempo della crisi iconoclastica del secolo VIII è una chiave per invertire il significato delle immagini pubbliche. Negando le immagini del Salvatore e della Vergine Maria, gli iconoclasti proteggevano solo il diritto dell'Imperatore di essere dipinto e onorato, apparentemente con la scusa di rimuovere le icone per il rischio di idolatria. In realtà gli iconoclasti cadono nell'idolatria come culto alla personalità politica con affermazioni che non hanno alcun valore reale per la Chiesa e la fede nel Signore Gesù Cristo, ma al contrario – creano una guerra contro le immagini sacre. La più antica immagine conservata di questo genere è del 815 di Cristo Pantocratore (Χριστός Παντοκράτωρ) del *Salterio di Chludov* (*Hist. Mus. MS. D. 129*). Dopo il trionfo dell'Ortodossia tra IX e XI secolo, in parallelo con lo sviluppo del culto della Chiesa – tempo e spazio sacro, nei Concili ecumenici appaiono elementi liturgici tratti dalla Divina liturgia e dai sacramenti. Dopo il XIV secolo le immagini dei Concili ecumenici sono pienamente in linea con i canoni della Chiesa e la visione teologica. Il cristianesimo ha trasformato il significato politico dell'arte. Scene di Concili ecumenici sono una parte fondamentale di questa trasformazione del significato – dalla terra al cielo, dalla legge allo spirito, dal visibile all'invisibile. L'iconografia dei Concili ecumenici rappresenta l'immagine ecumenica – *sobornaja* della Chiesa universale. Il significato dell'Οικουμενική Εκκλησία porta all'antica immagine autentica della Chiesa apostolica, ma anche alla creazione di forme religiose e di culto socialmente adeguate – della musica, del testo, delle immagini tramite i quali si può aiutare il processo della conoscenza della fede cristiana.

L'icona – una immagine visibile dell'Invisibile

Il patrimonio della Chiesa e dei suoi Santi Padri ci ha tramandato la sua concezione dell'*icona* (εἰκών), legata all'interpretazione della Liturgia quale *immagine* - εἰκών del Regno celeste. Le ricerche in questa direzione non si limitano solo al campo dell'arte pittorica cristiana, bensì comprendono le opere liturgiche, poetico – musicali e scritte che riproducono pienamente la fede nella Santissima Trinità e che aiutano l'uomo nella sua

aspirazione di conoscere Dio. Attraverso l'icona visibile viene raffigurato Dio invisibile. In questo senso, per l'uomo, essa è oggetto di contemplazione e di atto di culto. L'icona, inoltre, è anche un punto d'incontro fra la grazia Divina e la preghiera del fedele cristiano. Si può dire che l'icona è un trattato teologico in cui si intrecciano il mistico e il reale, il dogmatico e il liturgico. Questo significato dell'icona è legato al principale metodo di divulgazione della fede nel mondo, utilizzato dalla Chiesa – di rappresentare momenti dogmatico-canonici e storico-biblici in opere che caratterizzano il popolo Divino e gli insegnano a comprendere i misteri, a partire dalla vita e dall'opera di Gesù Cristo, il nostro Signore e che hanno trovato espressione culturale nella loro applicazione liturgica. L'icona come immagine rappresentativa di Dio si realizza sia come immagine su una parete o su una tavola di legno, oppure sul muro, che anche nell'immagine raffigurata sia nel testo liturgico, sia nelle opere innografiche e musicali della Chiesa che in maniera reale e mistica rappresentano quella proto-immagine – l'originale, cioè la Persona e l'opera del nostro Salvatore. Ecco perchè l'arte della Chiesa attraverso la forza della fede può “rappresentare” Cristo. “Le immagini, insieme alla musica e la liturgia (tutto l'ordine liturgico) diventano il modo più efficace di trasmissione del contenuto principale della teologia cristiana al popolo”¹. Il fatto che al VII Concilio Ecumenico (Nicea 787) la Chiesa riconosce e canonizza le immagini di Cristo come vero Dio e vero uomo, significa che tutta la vita di Gesù, della Santissima Vergine, dei santi e dei martiri può essere rappresentata in un'icona – pittorica, verbale, musicale, cioè “credente che nel venerare l'immagine venera la realtà di chi in essa è riprodotto”. In questo senso “L'arte sacra trova i suoi contenuti nelle immagini della storia della salvezza, a cominciare dalla creazione e dal primo giorno fino all'ottavo: quello della resurrezione e del ritorno, in cui la linea della storia si compie come un cerchio. Di essa fanno parte soprattutto le immagini della storia biblica, ma anche la storia dei santi come spiegazione della storia di Gesù Cristo... La storia, però, diventa sacramento in Gesù Cristo, che è la fonte dei sacramenti. Per questo l'immagine di Cristo è il centro dell'arte sacra...”². L'ico-

¹ Cf. T. Moschòpulos, *Le icone della Madre di Dio nella Chiesa greco - ortodossa, Da Simposio Cristiano, edizione dell'Istituto di studi teologici ortodossi San Gregorio Palamas*, Milano 1987.

² J. Ratzinger, *Introduzione allo spirito della liturgia*, Cinisello Balsamo (Milano), 2001,

na come un'immagine liturgica – visibile attraverso la pittura, verbalizzata in un testo e cantata in una melodia – rappresenta e simboleggia il mistero dell'Incarnazione del Verbo, il mistero della morte e della resurrezione di Gesù. Ogni cristiano che partecipa attivamente nella vita liturgica della Chiesa e venera il Signore con i mezzi dell'arte cristiana, si trasforma in icona. E così l'uomo creato a immagine e somiglianza di Dio (cf. Gen 1, 28), benedetto attraverso la sua partecipazione nei misteri della Chiesa e trasfigurato da grazia dello Spirito Santo, si trasfigura in icona di Cristo"¹.

Il Credo nella Santissima Trinità' Padre, Figlio e Spirito Santo – icona liturgica, musicale, dogmatica.

Significato liturgico²

Quando si parla dell'immagine liturgica del vero Dio e vero uomo, lo sguardo teologico si rivolge a Gesù Cristo: "Io sono La Luce del mondo" (Giov 8, 13). Le icone sono una finestra verso un altro mondo, quello invisibile che ogni cuore credente cerca di scoprire. Questa finestra mistica si può aprire davanti alla persona attraverso i mezzi dell'arte cristiana dipinta, scritta e cantata. Ecco perchè l'icona parla al fedele in una lingua allegorica, nella quale si manifestano non solo colori, tratti, lettere e segni musicali, ma si rivela la luce, emessa dal Volto Santo di Cristo e così impressa sui volti di coloro che sono di Cristo: "Così risplenda la vostra luce davanti agli uomini, affinché vedano le vostre buone opere e glorifichino il Padre vostro che è nei cieli" (Mat 5, 17). "E quando ha mostrato il Suo viso, il Suo sfolorio ci provoca a lodare il Suo Regno, la Sua forza e la Sua gloria. "Siano rese grazie a Dio, il quale ci fa partecipare al suo trionfo in Cristo e diffonde per mezzo nostro il profumo della sua conoscenza nel mondo intero" (2 Co 14, 16). E' Lui, che non solo fa conoscere al cuore la gloria divina, ma la riflette "La Tua luce si imprime sui visi dei Tuoi Santi", canta la Chiesa³. Questo testimoniano anche le preghiere dei catecumeni del sacramento del Battesimo. Sin dall'antichità l'icona dipinta o scritta, il testo sacro e il canto liturgico accompagnano il servizio liturgico dell'unione

128–129.

¹ Diacono I. S. Ivano, *La musica bizantina – immagine della fede. Interpretazione liturgica*, Sofia–Messina, 2008, 20–22.

² Diacono I. S. Ivanov, *La musica bizantina...*, 25 – 35.

³ П. Евдокимов, *Православието*, София, 2006, с. 276.

liturgica tra il visibile e l'invisibile come ci mostra il "Canto dei cherubini". Nell'ordine del servizio liturgico, esso sta all'inizio del sacrificio nella Chiesa e sono in vivo rapporto familiare, cioè rivelano quella natura trascendente dell'essere, che può essere raffigurata solo per mezzo delle forme dell'arte sacra e del contenuto mistico del simbolo. Ciascuna di queste icone aiuta il fedele nella sua necessità di contemplare, a modo suo, Dio, di rivolgergli delle preghiere e di ringraziarlo. Il canto liturgico della Chiesa, essendo una specie dell'immagine sacra, dimostra la via della conoscenza Divina, trasmessa per mezzo dei suoni, armonicamente ordinati in rapporti intonativi e ritmici. L'icona è anche una combinazione tra testi del Credo e di tutta la Liturgia, trasmessa in maniera simbolica e mistica in forme, linee e colori visivi. Esempio di tale armonia mistica fra l'icona, il testo e la melodia è l'icona della "Santa Trinità" e l'antico canto "Luce gloriosa". Il contenuto melodico e poetico degli antichi canti religiosi riflette la natura della dottrina cristiana. Cioè nell'icona cantata misticamente si uniscono le emozioni spirituali dell'anima, legate al passato, al presente e al futuro, correlati con l'eternità. Per l'unione liturgica tra il mondo visibile ed invisibile testimone è il canto "Cherubicon" il quale nell'ordo liturgico allegoricamente rappresenta l'entrata sacra della Liturgia nella quale si realizza il sacramento dell'eucaristia cioè il sacrificio lodativo in cui tutti gli angeli e gli uomini confessano la loro fede nella Santissima Trinità. L'inno angelico esprime il canto dagli uomini doxologi, an, che cantano le lodi e il canto degli angeli che recitano gli inni di teologia celeste qeologi, aij a Dio davanti all'Altare dell'Altissimo (secondo i testi dell'anafora di San Basilio il Grande)¹. Nel momento in cui si canta "Noi che misticamente raffiguriamo i Cherubini, e alla Trinità vivificante cantiamo l'inno Trisagio..." La Liturgia che si svolge sulla terra è un'icona della Liturgia celeste e le persone sono un'icona dell'adorazione e della preghiera degli angeli, ovvero "un'icona mistica dei cherubini"². Nell'antica prassi liturgica della Chiesa viene impressa l'arte ecumenica (universale) della Chiesa in cui ogni persona credente contribuisce alla comunità cristiana universale e si afferma con gli altri membri fedeli al Corpo, offrendo il suo dono che viene dal profondo del suo cuore a favore di tutti, così come Cristo ha sacrificato Se

¹ Дякон И. С. Иванов, *Между ангелите и човеците. Литургическата музикално – химнографска традиция на исихазма*, София, 2006, 28–29.

² П. Евдокимов, *op. cit.*, с. 287.

Stesso per tutta l'umanità. Ne è una prova il testo dell'Oblazione eucaristica: "Gli stessi doni, da Te ricevuti, a Te offriamo in tutto e per tutto". In questo senso i testi liturgici sono un'immagine dell'antica preghiera, quale prototipo del servizio liturgico cristiano, in cui glorificare e ringraziare Dio con delle parole e dei canti era un modo di venerare la Sua icona (questo si nota in particolare modo nel periodo delle persecuzioni fino alla fine del IV secolo). Più tardi nasce anche la necessità di creare immagini, con le quali il fedele può legare in maniera concreta le sue idee su Dio, formatesi molto prima nella sua coscienza in base alla preghiera verbale e cantata. Le antiche melodie religiose, la poesia e l'iconografia, nonché tutto il potenziale liturgico della Chiesa sono estranei alla soggettività sentimentale e alla sensualità, una caratteristica affermata anche nelle regole dei Concili Ecumenici e Locali della Chiesa (cf. *Regola 75* del VI Concilio Ecumenico del 681). Queste regole impediscono l'uso nella Chiesa di "eccessive grida lamentose, non idonee e innaturali" per lo spirito di una celebrazione cristiana¹. Nella Santa Liturgia sono rappresentate in maniera più chiara e precisa le caratteristiche dogmatiche e morali dell'Ortodossia, codificate negli stessi canti e melodie. Essendo parti della Liturgia eucaristica, esse rivelano la caratteristica mistica e reale del mistero che si realizza contemporaneamente nel momento presente e nell'eternità. Nell'icona raffigurata con i mezzi della pittura, del testo liturgico e della melodia, il fedele può contemplare Dio e glorificare la bellezza della Sua celebrità. "Anche l'icona è una lode, essa trasmette la gloria Divina e la glorifica con i mezzi di cui dispone. La vera bellezza non ha bisogno di prove, essa stessa è una prova, argomento iconografico della verità divina. Il contenuto speculativo delle icone è dogmatico e perciò non l'icona quale opera d'arte è bellissima, ma la sua verità"². Quando si parla dell'icona in lingua teologica e liturgica, è necessario chiarire il problema della grazia Divina che porta la luce di Cristo e che consacra lo spirito umano, perchè "abbiamo visto la luce, abbiamo ricevuto lo Spirito Celeste" come si canta alla fine del Canone eucaristico della Divina Liturgia. Nei primi secoli, durante lo sviluppo delle celebrazioni liturgiche della Chiesa e in particolare modo della Divina Liturgia, i Santi padri dell'Oriente – San Cirillo di Gerusalemme, San Basilio il Grande e San Giovanni Crisostomo - spiegavano il processo

¹ Cf. *Настольная книга священнослужителя*, т. 1, Москва, 1977, 361 – 380.

² П. Евдокимов, *op. cit.*, 276.

del catechismo prebattesimale, che oggi si chiama catecumenato, quale espressione dell'illuminazione o della benedizione dei candidati al battesimo. Questo processo include i tre principali sacramenti, chiamati *sacramenti dell'illuminazione* – battesimo, cresima ed eucaristia. Con loro si effettua quella trasfigurazione spirituale della persona, che fa cambiare e trasformare il vecchio uomo in un essere nuovo, per effetto della grazia, della forza e dell'azione dello Spirito Santo, di modo che l'uomo possa acquisire una nuova immagine in Gesù Cristo. Perché “tutto si riduce ad una ricordanza: la vita eterna non esiste fuori da Gesù Cristo e dai Suoi sacramenti”¹. Proprio per questo, fin dall'antichità, il sacramento del Battesimo si chiama Illuminazione. I testi biblici che riguardano quest'icona liturgica del sacramento del Battesimo e si legano alla benedizione dei fedeli, hanno un doppio significato (cf. Gen 1, 2:3, Sal 117/118, 27 e Giov 1, 2 – 11). In questo modo si sottolinea, da una parte, il processo benedetto della consacrazione, poichè nei sacramenti dell'illuminazione – Battesimo, Cresima ed Eucarestia – l'uomo viene benedetto e trasformato per effetto della grazia della Santissima Trinità. Dall'altra parte, si manifesta la grazia che scaturisce dalla Persona, dalla vita e dall'opera salvifica di Gesù Cristo e che benedice e aiuta il fedele cristiano a camminare sulla via della salvezza, come testimoniano in maniera concreta i testi liturgici, adottati dai Sal 117/118/, 27: „Бог Господъ и явился нам”. (secondo la versione del testo slavo della Bibbia); “Deus Dominus et illuxit nobis” (secondo la versione biblica Ambrosiana, Benedettina e di Gerusalemme)². I cristiani usano spesso i testi della Sacra Scrittura per dimostrare la sua fede nella luce, che è la luce di Cristo “la vera Luce, che viene per illuminare ogni uomo”. Sal 35, 10: “alla tua luce vediamo la luce”. San Basilio il Grande spiega: “Nell'illuminazione dello Spirito, noi vedremo la vera luce che illumina ogni uomo che viene nel mondo” (cf. Giov 1, 9). Clemente Alessandrino unisce il carattere sacramentale e quello mistico dell'illuminazione: “Battezzati, noi siamo illuminati; illuminati, siamo figli di Dio”. Sant'Ireneo di Lione aggiunge: “coloro, che vedono la luce sono nella luce” e “coloro che vedono Dio sono in Dio”³. Il significato che i Santi Padri attribuiscono alla luce è

¹ Ibid, 286.

² Cf. M. Арранц, *Крещение и Миропомазание. Тайнства Византийского Евхология*, Рим, 1998, 76–86.

³ T. Špidlík, *La preghiera, secondo la tradizione dell'Oriente cristiano*, Roma, 2002, 224.

legato anche all'acquisizione della conoscenza di Dio. Non si deve dimenticare che nei primi secoli della storia del cristianesimo appaiono delle contraddizioni tra la fede giustamente confessata e praticata dai padri e quella impigliata in interpretazioni gnostiche degli eretici. Per questo modo di conoscere Dio, con l'aiuto dell'illuminazione dalla luce di Cristo, partecipando ai sacramenti della Chiesa per ricevere la luce della sapienza φῶς γνῶσεως, scrivono anche gli autori di trattati musicali e teoretici nel Medioevo¹. Noi fedeli in Cristo, ci rinnoviamo e ci uniamo allo Spirito Santo durante tutti i sacramenti della Chiesa². La luce che sorge dalle icone – testuali, musicali o pittoriche – consacra colui che prega e invoca la grazia divina nella sua vita. E' la luce che esce dalla Sacra Scrittura dell'Antico e del Nuovo Testamento, dai testi liturgici e musicali e iconografici, nonché dalla bellezza delle immagini iconografiche create. In questo senso l'icona apre i nostri occhi spirituali per illuminarci nel profondo del nostro cuore e per renderci partecipi della gloria Divina. Secondo San Basilio il Grande, lo Spirito Santo è Illuminatore e come tale “crea e purifica l'anima umana”³. Come l'opera d'arte che è stata creata scaturisce dal suo creatore e passa dall'invisibile al visibile, così grazie allo Spirito Santo noi riusciamo a vedere oltre quello che si presenta ai nostri sensi sotto la forma di un'icona. Ecco, perchè, illuminati dalla grazia Divina noi possiamo vedere, leggere e sentire la verità che ci trasmette l'icona. Questo è possibile solo se si guarda con gli occhi della fede e più precisamente della fede vissuta e praticata. Uniti a Cristo, noi possiamo vedere quello che non si vede e sentire quello che non si sente. Così la luce delle sante icone illumina colui che prega e invoca la grazia divina nella sua vita, in questo caso la luce della Sacra Scrittura, del testo liturgico e delle icone stesse non restano esteriore al nostro occhio spirituale, ma ci illuminano interiormente e ci fanno essere partecipi della gloria di Dio che sta sempre nella Sua luce. Secondo la testimonianza di San Basilio lo Spirito Santo è quel Illuminatore che “opera e

¹ Cf. *Trattati musicali teoretici del XIII – XV secolo*. Deacon I. S. Ivanov. Byzantine and Slavonic Musical Treatises and the Bulgarian Orthodox Tradition. The Rila Monastery Musical Manuscripts. Eastern Christian Studies 18. Studies on the Liturgies of the Christian East. Selected Papers of the Third International Congress of the Society of Oriental Liturgy, Volos, May 26-30, 2010.

² Дякон И. С. ИВАНОВ, *Евхаристията – спасителен диалог с Бога*, Рим, 2005, с. 6.

³ *De Spiritu Sancto* 26 (PG 32, 180).

purifica l'anima dell'uomo".¹ San Gregorio di Nazianzo dice: "Dove si ha la purificazione, là si ha anche illuminazione".² Per la gloria della luce divina ci testimoniano anche i testi dell'innografia ecclesiastica. Per esempio, il più antico canto conservato nella prassi liturgica della Chiesa l'inno vespertino Φῶς Ἰλαρόν – Luce gioiosa, per cui testimonia San Basilio nel suo trattato *Sullo Spirito Santo*, 29³, che ci dà la preziosa informazione di questo inno che esisteva già dal suo tempo ed era antico (dal II secolo)⁴, e cantandolo ogni sera la Chiesa dà un "ringraziamento per la luce"⁵ che glorifica Dio – Padre, Figlio e Spirito Santo. Secondo la tradizione monastica del monastero di San Saba in Palestina questo inno è in uso liturgico dall'ufficio bizantino dei primi secoli. "O luce gioiosa della Santa gloria del Padre immortale, celeste, santo, beato Gesù Cristo! Giunti al tramonto del sole, guardando la luce della sera, Cantiamo il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo, Dio! È giusto che ti lodiamo in ogni tempo con volci auguranti, o Figlio di Dio, che doni la vita; per questo tutto il mondo ti dà gloria!". Clemente Alessandrino nel suo *Protrepticus*, 11 raccomanda di salutare il vero Dio con "Salve, Luce!". La prassi liturgica nelle cattedrali di Cappadocia, Gerusalemme, Costantinopoli, Alessandria e Roma sono una buona ragione per affermare che, cantando questo inno durante il vespro (privato o comune) la Chiesa ringrazia per la luce, glorificando Dio – Padre, Figlio e Spirito Santo.¹⁸ La compieta pasquale e il rito di accensione della luce probabilmente si sono formati sull'esempio del vespro dei primi tre secoli. Dell'uso di questo inno durante le agapi paleocristiane e delle liturgie eucaristiche testimoniano anche altri documenti antichi, come per esempio: "La tradizione apostolica" dall'inizio del III secolo, attribuito a Sant'Ippolito il Romano; "Le costituzioni apostoliche" del IV secolo, testo noto come *Didascalia*, nonchè in tutte le altre fonti scritte. Nella storia dell'innografia l'icona cantata e glorificata si presenta anche attraverso l'inno *Kondakion* (κοντάκιον) che contiene 24 strofe o ikosi, il primo autore di cui è San Romano il Melode (V sec.), ed anche l'inno Ἀκάθιστος Ὑμνος che è un κοντάκιον intero che viene cantato in piedi per glorificare Cristo e la Sem-

¹ T. Špidlík, *La preghiera...*, p. 225.

² Ibid., p. 233.

³ R. F. Taft, *La liturgia delle ore in Oriente e in Occidente*, Roma, 2001, p. 61.

⁴ *De Spiritu Sancto* 29 (PG 32, 183); R. Taft, *La liturgia delle ore*, 61.

⁵ R. F. Taft, *La liturgia delle ore...*, p. 60.

pre Vergine Maria Theotokos. Perché l'uomo, la sua carne, il suo volto sono stati santificati da Cristo nel grande mistero dell'Incarnazione. "Dio ha assunto la natura umana, che aveva preparato fin dal principio come Suo vestito, in cui si è avvolto attraverso la Vergine Maria". Non bastano le testimonianze dell'arte innografica e musicale per dimostrare la grandezza dell'immagine.

Uomo – icona di Gesù Cristo

“Le raffigurazioni della storia dell'economia divina non rappresentano solo una conseguenza degli eventi passati, bensì anche un'interna armonia di agire secondo la volontà Divina. Le icone ci rimandano verso i sacramenti – soprattutto quello del Battesimo e dell'Eucarestia – e in essi si colmano di contenuto, creando in questo modo un appello verso il presente. Cioè esse sono strettamente ed intimamente legate all'azione liturgica. La storia si trasforma in mistero in Gesù Cristo che è la fonte dei sacramenti.”¹ Le principali testimonianze dell'icona, raffigurata per mezzo di un testo, sono i testi della Liturgia Eucaristica della Chiesa. Di seguito ne esamineremo alcune, legate soprattutto alla prassi liturgica della Chiesa bizantina. Nei testi liturgici delle anafore bizantine molto spesso si sottolinea la presenza Divina nella storia salutare della Chiesa, una presenza tramite la quale i cristiani possono avvicinarsi a Dio sia nel senso spirituale e mistico che nel senso reale. Tutta la liturgia cristiana è una metafora unica del mistero pasquale, quale rivelazione per quelli che si avvicinano ad essa, dell'ultima realtà, dell'ultimo e unico significato di tutto ciò che è stato creato, della storia e della vita...La liturgia cristiana è un'icona viva, creata soprattutto da persone e non da indizi”²⁴. Per il cristiano fedele, come si legge nel testo delle anafore bizantine “Gesù è un'icona di Dio e tutte le altre testimonianze e immagini, a cui dà inizio, sono modellati, qualificati e interpretati nella Sua luce...”²⁵. Alla luce di “Lex orandi, Lex credenti – la legge della preghiera, della fede, i Santi padri fino al primo millennio catechizzavano i cristiani durante i sacramenti. Nella preghiera eucaristica sono incluse, per esempio, tutte le principali definizioni dogmatiche che si riferiscono alla fede della Chiesa, della vita e l'opera di Gesù Cristo e di tutta l'economia Divina per la redenzione dell'umanità (cf. Prefatio e Post

¹ R. F. Taft, *Oltre l'Oriente e l'Occidente. Per una tradizione liturgica viva*, Roma, 1999, 265.

Sanctus nella liturgia bizantina)¹. Nel canone eucaristico di San Basilio il Grande (redazione bizantina della sua anafora) e più precisamente nella parte chiamata Prefatio, il liturgista cappadoce insegna le fede alla chiesa tramite il testo eucaristico, facendo fronte in questo modo alle eresie apparse in quell'epoca². Con i mezzi propri di una lingua specifica e brillante di un vero teologo e padre della Chiesa, San Basilio spiega che cosa significa credere nella Santa Trinità e professare la propria fede, partecipando al mistero Eucaristico³. Tutto il testo liturgico è permeato dalla dinamicità della Redenzione e attesta la presenza di Dio nella vita dell'uomo e il Suo legame con la creatura, che canta lodi e glorifica il Suo Creatore. In testo dell'Anafora eucaristica di San Basilio l'accento cade sul fatto che dal momento della sua creazione l'uomo è invitato ad essere sacra immagine (τύπος, εἰκὼν)⁴ e somiglianza di Dio.

Nella parte chiamata Post – Sanctus, l'autore ricorda tutte le opere Divine per la redenzione dell'umanità, che formano la così detta Economia Divina e conferma il testo liturgico con le testimonianze bibliche, partendo dall'atto della Genesi e finendo con il momento dell'Ascensione di Cristo nei cieli e la Sua seduta a destra dal Padre. La possibilità dell'uomo di ristabilire la propria natura come una icona di Dio, si può scoprire nel sacramento della Liturgia, quale ponte d'incontro tra Dio e l'uomo. Questo incontro si realizza durante la preghiera, tramite la quale l'uomo può avvicinarsi al Regno Celeste. La comunione con il Corpo e il Sangue salutare di Gesù Cristo ci rende partecipi della Gloria Divina e ci fa diventare eredi della vita eterna, cioè un'icona di Dio. Simili testi liturgici si verificano anche nell'anafora del Santo ap. Giacomo⁵. I Santi padri liturgisti sottolineano l'importanza dei testi che definiscono l'icona di Dio, rappresentata nella personalità di Gesù Cristo, ma anche nella persona umana che ha il dovere di ricostruire la propria natura come era prima del peccato originale, tramite la comunione con il Corpo di Cristo e il contatto con la ric-

¹ Дякон И. С. Иванов, *Евхаристията – спасителен диалог...*, 10.

² Diacono I. S. Ivanov, *La musica bizantina*, 30.

³ Дякон И. С. Иванов (Кюмурджийски), *Евхаристията – Mysterium Fidei – Mysterium Vitae (Литургично изследване на тайнството Евхаристия)*. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, София, 2019, 279-312.

⁴ Diacono I. S. Ivanov, *La musica bizantina...*, 19-26.

⁵ C. Girando, *In unum corpus. Trattato mistagogico sull'Eucaristia*, Torino, 2001, 284. Cf. M. Арранц, *Евхаристия Востока и Запада*, Рим, 1998.

chezza dello Spirito Santo. L'importanza del testo eucaristico di un cantico, glorificante Dio e di un'icona trasmettente la Sua gloria, si verifica anche nel Post – Sanctus dell'Anafora di San Giovanni Crisostomo¹.

In questo modo l'icona liturgica del testo eucaristico si accorda con l'icona e la melodia innografica, espressi tramite il canto del popolo fedele durante la Liturgia, per trasformarsi in maniera benefica, in icona del Regno celeste dove tutti i vivi e morti, i giusti e i santi, i martiri e i confessori, insieme a tutto l'esercito angelico che stanno davanti a Dio rendono grazie e lodi², teologicamente espresso nell'inno biblico del Trisagio: Ἅγιος ὁ Θεός, Ἅγιος Ἰσχυρὸς, Ἅγιος Ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς (Santo Dio, Santo Forte, Santo Immortale, abbi pietà di noi). Cantare l'inno del Trisagio significa esprimere solennamente la sua fede alla Santissima Trinità. Con l'invocazione "Santo Dio", si professa il Dio Padre; con "Santo Forte" si professa il Suo divino Figlio, che è la Sua forza; con "Santo Immortale" si professa lo Spirito Santo vivificante.

Significato musicale

I trattati musicali – testimonianze vive della fede ortodossa³

La prima testimonianza è del *Ms. Chilendaricus 311* dal XVIII secolo del monastero Chilendar del Monte Athos. Sulla base di un'interpretazione teologica ed esegetica e di una definizione che sfrutta l'analisi critica del testo, è stata avanzata l'ipotesi che la melodia medievale bizantina sia stata creata sui principi connessi alla fede e ai dogmi, codificati nel canto. Per questo motivo il contenuto dell'articolo è correlato con i trattati musicali / teorie della musica bizantina, che riflettono i concetti teologici di quel periodo. Nell'interpretazione teologica offerta viene posta particolare attenzione all'annunciazione attraverso la musica, in riferimento alla *verità* perfetta, cioè alla conoscenza di Dio (*Ms. Vatic. gr. 872*). I *Papadiki* sono definiti come tipi di trattati musicali e teoretici, apparsi nel XIV secolo nelle nuove collezioni miste in genere e stile, chiamati *antologie del canto*⁴. Essi riflettono una tradizione, che prova l'influenza dell'esicasmò sulla

¹ Diacono I. S. Ivanov, *La musica bizantina...*, 30 – 31.

² *Ibid.*, p. 32 – 33.

³ Вж. Дякон И. С. Иванов, „Богословски поглед върху средновековните музикални трактати“. *Българско музикознание*, кн. 3-4, 2007, 125-164.

⁴ Cf. Andrew W. White, *Performing Orthodox Ritual in Byzantium*. Cambridge University Press, 2015.

creazione di musica e inni nel tardo Medioevo. Le similitudini e le differenze nei testi e nei trattati si presentano attraverso un approfondimento dei segni e del loro significato allegorico. Qui troviamo una relazione dei principi fondamentali del Credo con la pratica dell'apprendimento dei segni o frasi musicali e l'applicazione liturgica di scritti a sé stante, che diventano gli esempi basilari dei trattati teoretici. Il mio studio dei *Papadaki* inizia con la spiegazione del testo del trattato teoretico musicale *Ms. Chilendaricus 311*¹. Questo documento risale al XVIII secolo (tradotto dal greco al paleoslavo), ma presenta i principi della musica bizantina del XIV – XV secolo. Il manoscritto offre il testo *standard* della scrittura bizantina dei neumi nei trattati del tipo *papadaki*. Il codice *Chilendaricus* consta di 311 pagine di cui le prime sei sono spiegazioni del *papadika*². Questo è il primo *papadika* bizantino, tradotto dal greco in slavo, scoperto insieme ad un codice bilingue, il *papadika* di Skopje del XV secolo, entrambi

¹ D. Stefanovic, "A Church slavonic translation of a manual of Byzantine neumatic notation in Ms 311 of the serbian monastery of Chilendar." – In: *Recueil de Chilendar 2*, Beograd 1971, 118.

² Il manoscritto è studiato dettagliatamente da Stefanovic nel suo articolo "La traduzione ecclesiastica slava dello scritto di notazione neumatica bizantina del Ms. 311 del monastero serbo di Chilendari". Questo manoscritto fa parte di una raccolta di 40 manoscritti contenenti la notazione bizantino – tarda, conservati nei microfilm nell'archivio della Biblioteca dell'Accademia della scienza di Belgrado in Serbia. Il manoscritto, secondo gli studi di Stefanovic, proviene dall'inizio del secolo XVIII. La misura dei fogli è 168 x 104 mm. Il manoscritto presenta il testo *standard* della scrittura bizantina dei neumi. Filologicamente la tradizione è stata fatta dall'originale greco al paleoslavo con elementi linguistici della lingua bulgara e macedone. *Cod. Chil. 311* contiene 331 fogli, dei quali i primi sei fogli contengono la spiegazione della *papadika*. Questa è la prima *papadika* bizantina tradotta dalla lingua greca alla lingua slava, quale è stata scoperta insieme con un codice bilingue del X secolo, riconosciuto paragonando le opere di signore Stefano il serbo (da questo testo sono conservati soltanto 12 fogli) conservate nel monastero di Chilendari. Ff. 1 – 6, contengono la spiegazione grammatica della notazione bizantina.

ff. 7, 8, sono vuoti;

ff. 9 – 82, contiene informazione di Ὀκτώηχος;

ff. 82 – 213, contiene i stichirà della festa (8 settembre) secondo Mineo e 2 febbraio;

ff. 215 – 331, contiene i canti scelti del Vespro, Mattutino e della Divina liturgia.

ff. 182v – 204r, presenta il stichirà della festa di san Saba (1175 – 1236), il primo arcivescovo e "maestro dei serbi";

ff. 101r – 102r, (contiene il stichità) del sant'Arsenio (+1266), discepolo di san Saba;

ff. 102r – 106r, (il stichità) di santo re Milutin (1281 – 1321);

ff. 111r – 119r, (il stichità) di santo re Stefan Decanski (1321 – 1331).

conservati nel monastero di Chilendar. Questo trattato presenta una *didascalia musicale* di eccellenza, nella quale vengono presentati tutti i segni neumatici ascendenti, discendenti; di tempo e di dinamica musicale; del carattere qualitativo e quantitativo dei segni; segni di chironomia. Contemporaneamente con gli esempi del testo del manoscritto, il ricercatore serbo Stefanovic si basa sullo studio di Wellesz¹ e di Tillyard², i fondatori principali della *Monumenta Musicae Byzantinae*, e riprende i risultati da loro ottenuti, presenti nelle loro opere, fundamentalmente importanti per la ricerca della musicologia e innografia bizantina. Qui abbiamo presente anche il *Ciclo* di san Giovanni Cucuzèli; le indicazioni della tonalità di ogni todo autentico e plagale dell'Ὀκτώηχος con i vari *ftorè* quali si usano nel canto bizantino³. Sul papadika del Ms. *Chilendaricus 311* è stata condotta un'interpretazione teologica, esegetica e critica del testo. I problemi affrontati si riferiscono alle prime righe del papadika. La mia opinione è che questo trattato musicale e teoretico presenta un testo che riflette il concetto teologico e mistico della musica alla fine del periodo esicastico tra XIV e XV secolo. L'accento viene posto sull'interpretazione teologica delle parole introduttive nel trattato (prime righe del testo del trattato Ms. *Chilendaricus 311*), in correlazione con Dio, il nome di Dio e la creazione: "L'inizio con il Santo Dio dei segni dell'arte musicale", quelle dei luoghi più alti e quelli dei luoghi più bassi (ogni creatura parlante e non): "ascendenti e discendenti, corpi e spiriti". A sostegno delle conclusioni tratte, vengono fornite le testimonianze della dottrina dei Sacri Padri della Chiesa. Qui si usa il metodo allegorico nell'interpretazione e nella spiegazione dei testi letterari. Questo testo ci aiuta a capire l'influsso della fede sulla prassi del canto bizantino. Si tratta non soltanto di una spiegazione pratica ma di una *didascalia* teoretica musicale basata sui principi del Credo.

¹ E. Wellesz, op. cit., 37.

² H. Tillyard, *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation, Monumenta Musicae Byzantinae, ser. subsidia*, vol. I, fasc. I, Copenhagen, 1935.

³ К. Мечкова, *Осмогласната система на византийската музика в изворните теоретични текстове, Тетрафонията*. В. Търново, 2009, 36.

Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν σημαδίων τῆς μουσικῆς τέχνης τῶν τε ἀνιόντων καὶ κατιόντων φωνῶν σωμάτων τε καὶ πνευμάτων καὶ πάσης ἀκολουθίας συνθεθειμένης εἰς αὐτὴν κατὰ καιροῦς ἀναδειχθέντων ποιητῶν παλαιῶν τε καὶ νέων.

Начало с' Богомъ святымъ, знаменіахъ мусикійскаго художества, сиречь: горнихъ и дольнихъ гласов, телесахъ же и духовахъ, и всякаго следованія, сочиненная в'сихъ отъ временъ показавшихся творцов, древныхъ же и новыхъ.

L'inizio con il Santo Dio dei segni dell'arte musicale, ascendenti e discendenti, corpi e spiriti, e tutti gli altri spiegazioni successivi, composti dagli autori dall'ogni tempo, antichi e recenti.

Così *corpi* sono chiamati i segni, che possono essere adoperati da soli e *spiriti* sono chiamati i segni, che non si possono adoperare mai da soli, ma sempre in congiunzione con altri segni, cioè i *corpi*¹. La spiegazione dei neumi non è soltanto una spiegazione tecnica ma molto più profonda, più simbolica nella quale l'uso dei segni musicali, segue una nuova "gerarchia". La differenza quantitativa e qualitativa dei segni ci fa vedere una nuova sistemazione rispetto al linguaggio teologico del secolo XIV contenente l'idea esicasta del cristianesimo. Per un migliore chiarimento dei concetti sopra trattati prendo in considerazione altri manoscritti come il codice *Vaticanus Barberinus Graecus 300* del XV secolo (seconda datazione XVI secolo).

Vaticanus Barberinus Graecus 300 Ms. Chilendaricus 311

Ἀρχὴ **manca** τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης τῶν τε ἀνιόντων καὶ κατιόντων φωνῶν σωμάτων τε καὶ πνευμάτων καὶ πάσης χειρονομίας καὶ ἀκολουθίας συνθεθειμένης εἰς αὐτὴν **παρὰ τῶν** κατὰ καιροῦς ἀναδειχθέντων ποιητῶν παλαιῶν τε καὶ νέων.

Ἀρχὴ μέση τέλος καὶ σύστημα πάντων τῶν σημαδίων τῆς μουσικῆς ψαλτικῆς τέχνης τὸ ἴσον ἐστὶ χωρὶς γὰρ τούτου οὐ κατορθοῦται φωνή...

Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν σημαδίων τῆς μουσικῆς τέχνης τῶν τε ἀνιόντων καὶ κατιόντων φωνῶν σωμάτων τε καὶ πνευμάτων καὶ πάσης **manca** ἀκολουθίας συνθεθειμένης εἰς αὐτὴν **manca** κατὰ καιροῦς ἀναδειχθέντων ποιητῶν παλαιῶν τε καὶ νέων.

Ἀρχὴ μέση τέλος καὶ σύστημα πάντων τῶν σημαδίων τῆς μουσικῆς ψαλτικῆς τέχνης τὸ ἴσον ἐστὶ χωρὶς γὰρ τούτου οὐ κατορθοῦται φωνή...

È stata condotta una ricerca critica dei saggi musicali greci e slavi

¹ L. Tardo, *L'antica melurgia bizantina*, Grottaferrata, 1938, 266.

ed anche sulle analogie con i testi tratte dalle Sacre Scritture (le parole che iniziano con ἀρχή e finiscono con τέλος, cioè A e W – secondo il testo nel Prologo dell'Apocalisse di San Giovanni Teologo (1:10): “Io sono l'Alfa e l'Omega, Colui che è, che era e che viene, l'Onnipotente!”). L'accento è posto sulla seconda frase introduttiva dei trattati musicali – *Ms. Chilendarius 311* e *Ms. Vaticanus Barberinus Graecus 300* che inizia così: ἀρχή, μέση, τέλος. In questo contesto è stata evidenziata un'analogia con la dottrina di Dionigi Areopagita (dal testo “*Sulla Gerarchia Celeste*”) sulle energie riguardo gli innumerevoli nomi di Dio (cf. Giov 21, 25)². Particolare attenzione viene posta all'insegnamento di San Massimo il Confessore riguardo al tempo inteso come forma del mondo esistente. Viene analizzata la cosmologia dei Santi Padri ed in particolare la dottrina di San Basilio il Grande. Il testo dei trattati musicali menzionati prova il concetto dogmatico e teologico degli autori medievali e più in particolare degli autori dei trattati musicali. Fin dall'inizio del testo dei trattati con le parole: Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ l'autore auspica la benedizione di Dio “In principio Dio creò” “Ἀρχὴ” (cf. Gen 1, 1), suggellando la sua opera con la grazia divina e il potere del nome di Dio Θεός chiamandolo Sanctus ἅγιος. Per confronto possiamo aggiungere il testo del Vangelo di San Giovanni Teologo (1, 1): “In principio era il Verbo”. Cioè i testi dei trattati musicali sono strettamente legati ai testi della Sacra Scrittura, testimoniando in questo modo la fede dei cantori praticanti secondo la tradizione della Chiesa. Particolare attenzione viene posta sull'aggettivo Sanctus. Perché Dio è Santo e viene glorificato attraverso il canto sacro. Perché “tutto è stato fatto per mezzo di Lui” (Giov 1, 3). Il canto degli angeli (Sanctus) ricopre un'importanza fondamentale nelle preghiere della Chiesa antica. Si tratta di cosiddetta *Teologia di Sanctus* trovata nelle diverse Anafore, in uso nella pratica liturgica sia della Chiesa orientale che occidentale³. Per esempio Giraud nel

¹ Св. Дионисий Ареопагит, *За небесната йерархия. За църковната йерархия*. Превод от гръцки И. Христов, София, 2001, 101–105.

² Г. Ф. Флоровский, *Встѣнителна статия на книгата Dionysios Areopagiths. Περί τῆς οὐρανίας ἱεραρχίας* (Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии), СПб., 1997, с. XXIII. (In: *Corpus Dionysiacum Pseudo-Dionysius Areopagita*, Berlin – New-York, de Gruyter. V. II. 1991, J.- P. Migne. *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, T. IV. Lutetia Parisiorum, 1857. Col. 29–114).

³ Дякон И. С. Иванов (Кюмурджийски), *Евхаристията*, 279–311.

suo *Trattato mistagogico sull'Eucaristia*¹ spiegando la teologia del Sanctus delle diverse Anafore antiche della Chiesa d'Oriente e d'Occidente, spiega l'inno angelico di Isaia 6, 2–3: “Santo, Santo, Santo è il Signore delle Schiere” come una possibilità dell'uomo di avvicinarsi a Dio insieme con tutte le creature celesti. San Cirillo di Gerusalemme nella sua mistagogia, catechizzando i suoi neofiti, conferma che si tratta di una vera e propria *anàmnesi laudativa*, attraverso quale Dio è lodato come unico e vero creatore del ogni creatura visibile e invisibile, dicendo: “Perciò infatti diciamo questa dossologia trasmessa a noi dai Serafini, perché attraverso l'inno veniamo in comunione con le Schiere che sono al di sopra del mondo”². A dimostrazione di ciò, per esempio, San Basilio il Grande nel Prologo del canone Eucaristico della Divina Liturgia, presentando il canto angelico usa il termine *teologia* (θεολογία) – parole che rendono lode a Dio, contrapposte alla lode umana *dossologia* (δοξολογία)³. Allo stesso modo, ma non direttamente, i trattati musicali e l'interpretazione *angelica* – ovvero che riflette l'immagine dei testi innografici e musicali – richiedevano ai cantanti di tenere un adeguato comportamento. Nell'analizzare i concetti *superiore e inferiore* (nella gerarchia), *spirito e corpo* (τῶν τε ἀνιόντων καὶ κατιόντων φωνῶν, σωμάτων τε καὶ πνευμάτων), vengono forniti esempi dal simbolismo liturgico dello Pseudo Dionigi Areopagita. Quest'ultimo, insieme a San Basilio il Grande, classifica la gerarchia angelica in nove classi, divise in due gruppi. Grazie all'analisi e all'interpretazione teologica del testo scopriamo che queste voci superiori e spirituali (chiamate così anche nella sistematizzazione dei neumi corpi e spiriti) rispondono alle parole angeliche o agli inni della lode e le inferiori, che sono nei corpi, rispondono alla lode umana (di ogni creazione sulla terra). Alcuni dei segni nei trattati musicali possono essere interpretati come una spiegazione visiva della verità fondamentale della fede, in analogia con la venerazione dell'icona. In questo modo i trattati musicali spiegano la vera fede, come immagini e icone. Per esempio nel livello etimologico il segno ἴσον⁴ si rap-

¹ C. Giraud, op. cit., 305.

² Cirillo di Gerusalemme, *Catecheses mystagogicae* 5,6 (SC 126, 152–155).

³ Дякон И. С. Иванов (Кюмурджийски), *Евхаристията...*, 414–448.

⁴ ἴσον non ascende nè discende di grado, ma ripete semplicemente la nota precedente. Viene annoverato tra i segni chironomici. Cf. E. Тончева, „Исон – практиката в църковната музика на източно православния Балкански регион: Идеята за многогласие“. *Българско музиказнание*, 2001, кн. 3, 3–13.

presenta l'idea allegorica dell'uguaglianza ed equivalenza della Santissima Trinità come la testimonianza del dogma e dell'insegnamento della Chiesa. Questo neuma viene definito come espressione dell'onnipotenza di Dio – Alfa e Omega – della Sua inalterabilità. In questa prospettiva, ogni segno musicale può essere oggetto di discussione non soltanto nel contesto della esegetica musicale ma anche dell'interpretazione teologica. Il segno *ison* segue tutta la melodia dall'inizio sino alla fine. Questo si può vedere anche nell'immagine. Secondo le prove fornite dall'autore anonimo del trattato tardo bizantino "Akrivia" (del XV secolo), i *segni – spiriti* sono elencati sulla base dei *segni – corpi*. Lo stesso trattato offre un esempio delle analogie e delle differenze tra i segni. Esso offre una spiegazione del significato dei *segni – spiriti*¹. Pseudo – Damasceno usa come prova versi delle Sacre Scritture. Si può fare un parallelo con il *Codex Petropolitanus Graecus 239*². L'autore bizantino Cirillo da Marmara (del XVIII secolo) offre un'ulteriore testimonianza di ciò. Secondo le regole dei *papadiki*, gli spiriti superiori assoggettano soltanto i corpi superiori e gli spiriti inferiori – i corpi inferiori³. Ad esempio viene fornita la dottrina di San Gregorio da Nissa sull'anima e il corpo. Le parole "inizio, media, fine" ricavate dalla seconda parte del trattato *Ms. Chilendaricus 331* sono correlate all'idea di onnipresenza di Dio. Egli è il Principio e la Fine di ogni cosa esistente. Concetti questi ultimi anche correlati all'interpretazione allegorica di Pseudo Dionigi sulle tre categorie della mente *celestes, angelico e umano*⁴. Sotto l'influenza delle contemplazioni teologiche dei padri e degli scrittori della Chiesa, il carattere dei trattati musicali medievali è stato concepito come tipo di regole di catechesi.

Si giunge che, in merito, l'autore dei *papadiki*, che con molto probabilità è San Giovanni Koukouzelis⁵, aveva grande familiarità con lo scritto dello Pseudo Dionigi Areopagita "Sulla gerarchia celeste". Come esempio si fornisce un testo tratto dalla /Zaamvonnaja molitva/ preghiera prima della fine della Liturgia (cf. Giac. 1:17). La testimonianza del *Codex Vaticanus*. Gr.

¹ B. Schartau, *Anonymous questions and answers on the interval signs – Akrivia*, Wien, 1998, 85

² E. Герцман, *Петербургски теоретикон*, Одеса, 1994, 274

³ *Ibid.*, 484.

⁴ Cf. Св. Дионисий Ареопагит, *op. cit.*, 57–60.

⁵ С. Куюмджиева, "Св. Йоан Кукузел в българското историческо музикознание", – в: *Йоан Кукузел – живот, творчество, епоха – музикални хоризонти*, 1981, бр. 18-19.

872. Si tratta di un manoscritto su pergamena dell'inizio del XIV secolo. Il testo di questa teoria musicale è situato tra il ff. 240v – 243v. La ricerca critica sul testo e la sua interpretazione teologica ed esegetica conducono alla conclusione che la teoria musicale sia un monumento di eccezionale importanza, poiché a parte le informazioni teoriche e tecniche sui segni, come vediamo anche nel *Ms. Vaticanus Barberinus Graecus 300*¹, essa rappresenta la relazione del testo con la verità fondamentale della fede Ortodossa. Secondo la mia ipotesi la diffusione e l'applicazione della dottrina della Chiesa, la dottrina del Credo, sia stata espressa attraverso una nuova stilistica musicale ed innografica. Ciò è stato provato attraverso l'analisi liturgica dei testi desunti dai trattati musicali. Prendo in modo breve una parte della mia ricerca pubblicata nel mio libro intitolato "Tra gli Angeli e Uomini. La tradizione liturgica, musicale ed innografia dell'esicasmò"². L'analisi rivela i metodi di divulgazione del Credo nella tradizione del canto della Chiesa bizantina, che offre una motivazione per la razionalizzazione della sua vita liturgica. I trattati evidenziano il collegamento delle formule di intonazione del canto con delle preghiere e dei misteri / i sacramenti della Chiesa. Ciò è provato dai testi dei manoscritti: *Ms. Laurae 1656*, *Ms. Gerusalemme 804* e dall'Eucologion bizantino (*Barberini 336*, *Bessarion gr. Gb 1*, *Coislin gr. 231*, *Goar*, *Grottaferrata Gb 4*, *Zervos*, *Sinaiticum 863*, *Vatic. gr. 1964* e altri). I termini musicali e teologici rivestono grande importanza in entrambi i testi teoretici, i quali contengono le formule musicali dell'introduzione alle melodie. Una melodia può essere introdotta da queste speciali formule di intonazione, chiamate ἀπηχήματα, ἐνηχήματα, articolate su parole (semplici accostamenti sillabici). Secondo la mia ricerca queste formule dell'intonazione del tono presentano una chiara testimonianza della confessione del Credo cristiano. Esse vengono usate come ini-

¹ Codex Vaticanus Barberinus Graecus 300 è il più conosciuto codice liturgico BAR 300 dal XV secolo contiene una delle classificazioni più ricche della notazione dei neumi. Si scoprono i segni chiamati grandi ipostasi, come per esempio i segni di Parakletike, Psephiston, Heteron, Xeron Plasma e Parakalesma. L'interesse di questo studio cade su foglie di 280 – 322 in rappresentanza di stampa e sulla mano di altri, un'altra epoca, che ha aperto composizioni melodiche contenenti teretismo. Segni di chironomia sono scritte con inchiostro rosso. Sede principale e di conseguenza la aphona segni – segni ordinaria o di grandi dimensioni (grandi) ipostasi.

² Дякон И. С. Иванов, *Между ангелите и човеците. Литургическата музикално – химнографска традиция на исихазма*, София, 2006.

zio musicale di ogni preghiera liturgica cantata. Secondo la prassi liturgica musicale le formule dell'introduzione del canto – intonazioni, ἀπηχήματα, ἐνηχήματα – messi al principio del canto per ogni tono, sono un gruppo di note che, cantate, guidano l'orecchio a quella determinata tonalità, nella quale si deve eseguire la melodia. Vengono usati nel periodo della semiografia neobizantina, insieme ai segni chiamati *chiavi* – μαρτυρία, che vengono frequentemente ripetuti durante lo svolgimento della melodia e praticamente sono guide sicure per la esatta lettura del canto e per non uscire fuori tono (*Ms. Grott. E. a. II.*).

La maggior parte dei trattati musicali sono stati scritti per istruire i cantanti ecclesiastici, cosicché essi contenevano informazioni su composizione e applicazione della musica bizantina nella Liturgia. Tuttavia, molti di questi contengono una parte introduttiva fondamentale, in cui gli autori introducevano testi che si riferivano alla confessione ortodossa della fede, il cui significato era rivelato sul principio *insegnante – studente* con l'ausilio della tradizione orale canora della Chiesa. Ogni credente cristiano ha l'opportunità di scegliere e vivere la verità come testimoniato dal testo del *Vatic. Gr. 872* (ἀλλ' εἰ θέλεις μαθεῖν τὸ ἀληθές) e dal canto ecclesiastico che viene eseguito durante le Liturgie bizantine dopo il ricevimento della Sacra Comunione: “Abbiamo visto la vera luce, accettato lo Spirito dal Cielo, scoperto la vera fede: noi veneriamo l'inseparabile Trinità, perché è la Trinità che ci ha salvato”¹. La testimonianza del *Vatic. Gr. 872*. Si tratta di un manoscritto su pergamena dell'inizio del XIV secolo. Il testo di questa teoria musicale è situato tra i ff. 240v – 243v. La ricerca critica sul testo e la sua interpretazione teologica ed esegetica conducono alla conclusione che la teoria musicale sia un monumento di eccezionale importanza, poiché a parte le informazioni teoriche e tecniche sui segni, come vediamo anche nel *Vat. Bar. Gr. 300*, essa rappresenta la relazione del testo con la verità fondamentale della fede Ortodossa. In questo modo essa rivela la pratica di un sistema di vita ascetico dei chierici. Nel mio libro “La musica bizantina – immagine della fede”² per la prima volta nel mondo scientifico si fa conoscere il significato liturgico delle preghiere iniziali del canto bizantino. Ecco il testo:

¹ Secondo le edizioni bizantine e slave della Liturgia di San Basilio il Grande e la Liturgia di San Giovanni Crisostomo.

² Diacono I. S. Ivanov, *La musica binzantina*, 96–101.

Vatic. Gr. 872	Traduzione in italiano	Confronti:
ἦχοι ψάλλονται εἰς τὸν Ἁγιοπολίτην καὶ κατὰ τί λέγεται Ἁγιοπολίτης...	Le voci cantati nella città sacra chiamasi aghiopolitis	<i>Ms. Paris 360, Petropolitanius n. CLX:</i> Ἁγιοπολίτης λέγεται τὸ βιβλίον ἐπίσης περιέχει ἁγίων τῶν καὶ ἁσκητῶν βίαι διαλαμφάντων πατέρων ἐν ἁγία πόλει τῶν Ἱεροσολίμων
καὶ τί λέγεται τόνος;	Come viene nominato il tono?	<i>Ms. Paris 360, Petropolitanius n. CLX:</i>
τῆ ἁγία πόλει...	La città sacra...	ἐν ἁγία πόλει.
τῶν ἁγίων Μαρτύρων ...	I Santi martiri...	<i>Ms. Paris 360, Petropolitanius n. CLX:</i> ἐπίσης περιέχει ἁγίων τῶν καὶ ἁσκητῶν βίαι διαλαμφάντων πατέρων.
τῶν ἁγίων Πατέρων...	I Santi padri...	<i>Ms. Paris 360, Petropolitanius n. CLX:</i>
Ἦχοι μὲν ψάλλονται ὁστέ τοῦ Κυρίου Ἰωάννου	I toni (modi) sono otto... Secondo il signore Giovanni Damasceno ¹ ,	συγγράμματα κατὰ τὸ τοῦ ἁγίου Κοσμά καὶ τοῦ κυρίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνου τῶν ποιητῶν.
παρὰ τοῦ κυρίου Κοσμά καὶ τοῦ κυρίου Ἰωάννου ἐγένοντο...	Secondo il signore Cosma e Giovanni, che è nato...	συγγράμματα κατὰ τὸ τοῦ κυρίου Κοσμά καὶ τοῦ κυρίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνου τῶν ποιητῶν.
... ἀλλ' εἰ θέλεις μάθειν τὸ ἀληθές, ἀκουσον τὸ εἰπεῖν α', β', γ', δ', βόσκη εἰσίν	Se vuoi trovare la verità, senti quello che è stato detto – I, II, III, IV autentici sono... E, come si chiama il modo di	Preghiere iniziali della Liturgia bizantina:
		„Santissima Trinità abbi pietà di noi”;

¹ nome è implicito dal fatto che questo nome è associato con la creazione di otto voci e il rapporto di questo nome con altri manoscritti, come – Parigi 360 e Petropolitanius CLX (in questi manoscritti insieme con il nome di San Giovanni di Damasco si trova e il nome di San Cosma di Maiuma).

<p>Η τοῦ ἤχου ἑποβολή οἶον (?) τινα λέγειν. Ἀναναὰς, ἔβιον αὐτὸ, Ἄναξ ἄνας, πῶς γὰρ τὸν ἀρχόμενον ἀπὸ θεοῦ ὀφείλει ἔχειν τὴν ἀρχὴν καὶ εἰς τὸν θεὸν καταλύγειν, καὶ καθὼς πάντες οἱ χριστιανοὶ κἄν μικροῦ ἔργου βουληθῶσιν ἀποφασθαι, προσηγεται τούτοις ὁ στίχος, ἤγουν τὸ «Κύριε Ἰησοῦ Χριστέ ὁ θεὸς ἡμῶν» καὶ τὰ ἔξης, τὸν αὐτὸν δὴ τρόπον καὶ ἡμεῖς ὀφειλομένην ψάλλειν τι, προσηγεται τούτοις ὁ ἤχος.</p>	<p>intimare il tono (introducimmo al canto, intonazione): Ἀναναὰς, così anche Ἄναξ ἄνας? E per prima, come dobbiamo cominciare dall'inizio le preghiere necessarie per lodare Dio e come dobbiamo finirle; come tutti i cristiani ogni opera buona che vogliamo cominciare iniziano con il versetto: „Signore Gesù Cristo Dio nostro...” Così anche noi quando è necessario dobbiamo iniziare cantare i toni (modi).</p>	<p>“Signore, placati di fronte ai nostri peccati”;</p>
<p>Ὁ δεύτερος πῶς ἐνηχίζεται Νενας Τι διὰ τοῦτο Κύριε, ἄρες.</p>	<p>E, per il secondo come dobbiamo iniziare a cantare: – Νενας? cioè: Signore perdonaci. E, per il terzo come dobbiamo cantare: Ἄνε ἄνας? Consolatore, perdonaci.</p>	<p>La Preghiera del cuore “Sovrano, perdonaci le nostre iniquità”;</p>
<p>Καὶ ὁ πῶς ἐνηχίζεται Ἄνε ἄνας / Ἀνεῶνας (?), ἤγουν Παράκλητε, συγχώρισον.</p>	<p>E, per il quarto, come dobbiamo cantare:</p>	<p>“o Santo, visitaci nelle nostre infermità e guariscici per il tuo nome”</p>
<p>Καὶ ὁ τέταρτος κῆς;</p>	<p>Santa è (la Trinità), per i cherubini, per i serafini,</p>	<p>“Santo Dio, Santo Forte, Santo Immortale”</p>
<p>Ἄγια, ἤγουν τὰ Χερουβίμ, καὶ τὰ Σεραφίμ</p>	<p></p>	<p>Τὰ χερουβίμ, καὶ τὰ σεραφίμ... (Prefatio dell'Anafora di San Giovanni Crisostomo) ἄγγελοι ἀρχάγγελοι θρόνοι κυριότες ἀρχαὶ ἐξουσία δυνάμεις καὶ τὰ πλοῦματα χερουβίμ οὐκ ἀρίστηνται κῆς τὰ σεραφίμ.. (Prefatio)</p>

		<p>dell'Anafora di San Basilio il Grande)</p>
<p>ταῦτ' ἐστὶ ἡ Ἁγία Τριάς</p>	<p>Tutto questo sia la Santissima Trinità,</p>	<p>1. Ὁ ὢν ἀόρατος 2. Ἁγίος ἁγιος ἁγιος Κύριος Σαββᾶθ...</p>
	<p>da loro è lodata e glorificata</p>	<p>(Anafora di San Giovanni Crisostomo e di San Basilio il Grande)</p>
<p>ἡ παρ' αὐτῶν ἑννοημένη καὶ δοξαζομένη</p>		<p>3. Θεὸς ἁγίος... (Mss. Chilandaricus 311)</p>
		<p>4. ... Πατέρα, Υἱὸν, καὶ Ἁγιὸν Πνεῦμα, Τριάδα ἁμοούσιον καὶ ἀχώριστον. (Bucologio Zervus) (Dialogo dell'Anafora di San Giovanni Crisostomo)</p>
		<p>5. ... πᾶσα κτίσις λογικὴ τε καὶ ἄλογη... καὶ σοὶ τὴν δόξαν ἀναπέμψαι δοξολογίαν...</p>
		<p>6. ... σὲ γὰρ αἰνοῦσιν (?) ἄγγελοι ἀρχάγγελοι...</p>
		<p>7. ... ἀσχητόντος θεολογίας... (preghiere dell'Anafora di San Basilio il Grande)</p>
		<p>Preghiere dei sacramenti di Confessione</p>
<p>ἄνεκ, ἄνεκ, συγχώρησον καὶ μὴ τοῦ ἕμεν καὶ δοξάζειν ἕμενον</p>	<p><i>confessami, perdonami, glorifico Te con inni e canti gloriosi</i></p>	<p>ἔξιν ὡς ἀληθῶς καὶ δίκαιον... σὲ αἰνεῖν σὲ ἕμεν σὲ εὐλογεῖν σὲ προσκυνεῖν σοὶ εὐχαριστεῖν σὲ δοξάζειν τὰ μύνην ἕνεκ ἕνεκ Θεόν... (Prefatio dell'Anafora di San Basilio il Grande)</p>
	<p>...la Tua Divinità sia sempre glorificata e adorata perché Tu sei indivisibile...</p>	
<p>ἀξιώματων τῆ σῆ ἀδικηρέτω θεότητι</p>		

Il trattato presenta la prassi liturgica del canto di Gerusalemme. L'interesse di questa ricerca è focalizzato sull'esperienza mistica, che l'autore medievale cerca di trasferire ai suoi discepoli nell'assimilare a fondo ed interpretare le melodie bizantine. Egli usa l'imperativo nelle sue parole scritte, come testimoniato dal testo del *papadika*. Ἅγιος ὁ Θεός, Ἅγιος Ἰσχυρὸς, Ἅγιος Ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς. parole catechistiche connesse alla musica come mezzo per raggiungere la preghiera pura e la verità della fede. Parti separate del testo del trattato sono in greco e tradotte in slavo e anche i loro paralleli con altri manoscritti evidenziano i problemi discussi sui testi introduttivi. Particolare enfasi viene posta sulle parole riguardo la Trinità Divina (Ἁγία Τριάς). Queste si riferiscono al canto "Trisagio" (Trisagion: Ἅγιος ὁ Θεός, Ἅγιος Ἰσχυρὸς, Ἅγιος Ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς. / Santo Dio, Santo Forte, Santo Immortale, abbi pietà di noi!" che si celebra nella Liturgia della Chiesa in Oriente e Occidente. Nella sua interpretazione della Liturgia Sacra, San Massimo il Confessore spiega il significato delle parole del canto "Trisagion" che loda Dio¹. Quando l'autore del trattato *Vatic. Gr. 872* introduce allo studio della formula di intonazione egli menziona Dio nelle tre Persone Θεοῦ – per il Padre, Κύριε – per il Figlio che è il nostro Signore e Παράκλητε – per lo Spirito Santo, che è il nostro Consolatore. L'autore usa esempi della pratica liturgica quando spiega la formazione di particolari voci.² Vengono sollevati alcuni interessanti quesiti: cosa vuole chiarire l'autore del manoscritto *Vatic. Gr. 872* quando parla della verità; l'informazione che traiamo dal trattato non è sufficiente o l'autore sta cercando di trovare un altro significato per una migliore comprensione e razionalizzazione della musica.

Possiamo confrontare il testo dei trattati con la teologia dei Padri del primo millennio. Per esempio il tema dell'insegnamento di Pseudo Dionigi Areopagita riguardo il contrasto tra due modi di conoscere Dio e le energie di Dio, analogie e differenze. Un altro esempio è l'insegnamento di San Massimo il Confessore in "*Mistagogia*"³ in merito al modo attraverso cui possiamo raggiungere la conoscenza di Dio. Viene affrontato il tema della teologia mistica della Chiesa e dell'insegnamento sulla predeterminazione di Dio in relazione ad essa, sulla base dell'interpretazione di questi

¹ Св. Максим Изповедник, *Творения (Тайноводство, гл. 5)*, Света Гора, 2002, 199.

² L. Tardo, *Lantica Melurgia...*, 166–167.

³ PG 45, 1317A.

problemi da parte di stimati teologi. In riferimento alla teologia apofatica della Chiesa orientale si mettono in evidenza i concetti di San Gregorio Palamas¹. A questi si aggiungono i concetti di San Gregorio il Teologo e San Giovanni di Damasco, in riferimento alla natura di Dio e alle energie derivate da Dio. Si giunge alla conclusione che le melodie medievali bizantine rispondono ai principi relativi alla fede ed ai dogmi codificati nel canto liturgico bizantino. Gli artisti bizantini hanno riservato grande attenzione all'armonia tra testo e melodie, oggetto dell'interpretazione musicale. Nel periodo considerato, XIV e XV secolo, un'importanza fondamentale appartenente sempre alla tradizione liturgica dell'esicasmò viene attribuita al *canto calofonico* o *dolce voce*, *canto angelico*, come ho evidenziato nel mio libro².

Il canto *angelico* o *calofonico*. I nuovi trattati melurgici – *antologia* – *acolouthie* – immagine della fede ortodossa

Dopo la stabilizzazione del Τυπικόν gerusalemitano nelle Chiese dei Balcani del secolo XIV i cambiamenti liturgici hanno provocato, certamente, un cambiamento della musica e il suo repertorio³. La presenza di nuovi codici del canto ecclesiastico del tipo ακολουθία, quali contengono una raccolta dei testi salmodiaci di tutto l'ufficio liturgico⁴. Questi nuovi

¹ Слово на Введение во храм Пресвятой Богородицы, Афины, 1861, 176–177. Цит. по В. Н. Лоски, *Мистическое богословие на Източната църква. Догматическо богословие*, В. Търново, 1993, 51.

² Diacono I. S. Ivanov, *La musica bizantina – immagine della fede. Interpretazione liturgica*, Sofia–Messina, 2008.

³ La celebrazione di Gerusalemme aveva il suo carattere particolare per il fatto che questa Chiesa si trova sul luogo della passione e morte, e della Risurrezione del Signore, e a partire dal IV secolo diventò una celebrazione rappresentativa e drammatica. Queste celebrazioni ebbero non soltanto un influsso determinante nella celebrazione di tutte le altre Chiese cristiane di quel tempo, ma furono riprese anche nella forma della celebrazione della Chiesa bizantina e della sua prassi liturgica e melurgica nel periodo posteriore. A Gerusalemme si sviluppò la celebrazione liturgica di tipo cattedrale delle Ore che già allora aveva tutti gli elementi del culto – l'innografia, la salmodia, le preghiere litaniche, preghiere sacerdotali e le azioni liturgiche. Dal Diario di Egeria e il suo pellegrinaggio in Terra Santa, abbiamo un esempio chiaro e ben descritto per le celebrazioni della Chiesa di Gerusalemme. Cf. Иванов (Кюмурджийски), дякон. Дневникът на Етерия. Peregrinatio ad Loca Sancta. Поклонение до Светите земи. София, 2019, 240–250.

⁴ Е. Тончева, "За „плетение словес" в музиката на византийско-славянската култур-

codici hanno avuto una caratteristica paleografica molto specifica, rispetto agli altri libri liturgici come *Irmològhion*¹, *Sticheràrion*², *Asmatikòn*³ e *Psaltikòn*⁴, per una usanza più individuale del cantore che comune del coro⁵. L'*acoulouthie* dal secolo XIV – XV contengono tutte le opere musicali basandosi su fonti scritte, talvolta anche anonime, e la prassi tradizionale di più di 80 autori. Il cambiamento del repertorio del canto contiene e fa il collegamento tra le differenze stilistiche sia dello strato antico della notazione neobizantina o bizantina tarda – *paleon*, *archeon*⁶, sia dello strato stilistico nuovo, chiamato – *neon*, che contiene i documenti delle composizioni nuove⁷. Possiamo sottolineare il fatto del collegamento tra i manoscritti musicali neobizantini e il repertorio neocomposto, che viene classificato come il canto “calofonico”, chiamato *καλοπισμός*, *καλοφωνικός* cioè il canto dolce, buono⁸. “Lo stile del genere calofonico, come lo dice la stessa parola, richiede maggiore autorità 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”⁹. Qui possiamo aggiungere, brevemente, la testimonianza dei diversi manoscritti contenenti i canti calofonici, come esempio: Ms.

на общност през XIVв." *Българско музикознание*, 1981, 4, 43.

¹ Εἰρμολόγιον – libro musicale che contiene le stanze modello – οἱ εἰρμοί, di ciascun Canone. L'importanza dell'Eirmologhion è data soprattutto dalla notevole varietà dei canti e della ricchezza del materiale melodico.

² Una raccolta di tropari chiamati στιχηρὰ per l'uso di tutto l'anno liturgico. Originariamente tali sticherà erano versetti cantati dopo un verso di Salmo. Il rapporto testo e musica espresso nel segno musicale – *neuma*, dal greco νεύμα, è quasi sempre sillabico. Più tardi nella storia della musica bizantina hanno cominciato ad aumentare nella lunghezza e nel numero e furono cantati in diverse parti dell'ufficio.

³ Il libro del coro, che comprende alcune composizioni come Kinonikà, Ipakoi, Dochì. Lo stile di questo libro è al mezzo tra il Stichiràrion e il Psaltikòn.

⁴ È un libro ad uso del cantore solista, che contiene i canti riccamente ornati, come cantici Ipakoi, Prokìmena, Alliluiària ed altri per la Divina Liturgia e per il Vespro.

⁵ E. Williams, *John Koukouzeles' Reform of Byzantine Chanting for Great Vespers in the fourteenth Century*, Ph. D. Thesis Yale University, 1968, 70–84.

⁶ Е. Тончева, "Хирономическото певческо упражнение на Йоан Кукузел". – В: *Йоан Кукузел – живот, творчество, епоха – музикални хоризонти*, №.18-19, 1981, с. 76.

⁷ E. Williams, op. cit., p. 144, 212.

⁸ Е. Тончева, "Взаимоотношението Изток-Запад в европейската музикална култура: теология и музика". *Българско музикознание*, 1999, 2, с. 96.

⁹ L. Tardo, op. cit., p. 78.

161 della Biblioteca Universitaria di Messina, del secolo XIII; Ms. G. g. IV di Grottaferrata, della fine del secolo XIII; Ms. 1498 di Vatopedi, del secolo XV; Ms. 1528 di Vatopedi, del secolo XV; Ms. 964 di Ibrion, del secolo XVI; Ms. 410 di Kutlumusi, del secolo XVII; Ms. 821 della Biblioteca di Gerusalemme, del secolo XVIII; Ms. 601 della Biblioteca di Gerusalemme, del secolo XIX. “Nella strofa irmologica calofonica, invece, si osserva la grande differenza di svolgimento: sono poche le sillabe che hanno una sola nota, mentre il maggior numero di esse sono ornate di melismi”¹. Questo repertorio: “non rappresenta un tipo a base di testo poetico e con metrica serrata, ma è la frase letteraria, che si riveste e si richiama 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, ... e lo rimusicavano con genere di nuovo stile, secondo il questo corrente...una forma vanitosa, rigonfia di appoggiature, di trilli e con effetti di esagerato colorito cromatico”². Altre produzioni melurgiche, di questo stesso periodo, riguardano i salmi del Vespro, come esempio: S. 103, S. 140, S. 141, S. 129, S. 116, e anche quelli del Mattutino: S. 148, S. 149, S. 150 e il S. 117 chiamato Πολυέλεος³. Di qui proviene la cosiddetta *Papadika*, che indica precisamente il genere di canto melismatico e sviluppa una frase melodica sopra una sola sillaba del testo. Questo genere di composizioni nasce nell’epoca dei *Maestri* o *Papades* della musica⁴. Questi trattati musicali sono basati sulla prassi liturgica dell’esicasmo. Questa prassi rappresenta una nuova stilistica del canto – *canto angelico*. E la presenza di questi *Kratemi* ha il suo significato liturgico profondo. Per quanto riguarda il canto esicastico abbiamo la testimonianza di san Gregorio Sinaita, che stabilisce le cinque virtù per il monaco asceta tra le quali: il canto, la preghiera, e il lavoro e la lettura dei testi biblici⁵. Queste collezioni del canto – chiamati ἀκολουθία,

¹ Ibid., 336.

² S. Ferrara, *Note di musica bizantina*, Dispense PIO, Roma, 2003.

³ Cf. E. Тончева, “За старобългарската полиелейна песенна практика (новооткрит ранен невмен запис на полиелей „вулгарикон“). – В: *Кирило-Методиевски студии*, 4, София, 1987, 340–364.

⁴ L. Tardo, op. cit., 79.

⁵ П. Сырку, *К истории изправления книг в Болгарии*, т. 1, вып. 1. СПб., 1898. – In: E. Тончева, “За “плетение словес” в музиката на византийско-славянската културна общност през XIV в.” *Българско музикознание*, кн. 4, 1981, 48.

che racchiudevano il repertorio del canto della Chiesa sin dal periodo dei Paleologi, erano poste in relazione con il nuovo *strato stilistico* ovvero di *nuova composizione* come viene definito nei documenti più antichi. Il repertorio di nuova composizione è chiamato anche *καλοπισμός*, *καλοφωνικός*, in altre parole decorazione, miglioramento, *dolce voce* (*καλοφωνία* da *καλός* – bella e *φωνή* – voce). Le parti principali del contenuto dell' *ἀκολουθία* cioè del canto *kalofonico* furono le collezioni dei *kratematarioni*, contenenti dei *kratemi* – le melodie che non hanno una chiara testualità, senza parole, basati sulle sillabe senza un senso letterale, chiamati anche *teriremi*¹. Questo canto si sviluppa nel periodo dal quattordicesimo al quindicesimo secolo. La classe *neumatica* è formata dalla cosiddetta *ipostasi* (*μεγάλες ὑποστάσεις*). Il termine *καλοφωνία* appare in due manoscritti del sud Italia del tredicesimo secolo, il primo dei quali è il *Ms. Messina 161*, ma viene più volte riscritto nelle recenti collezioni bizantine – *ἀκολουθία*. Questo termine è correlato con i trattati di musica, i cosiddetti *Papadike*. Il processo di sintesi liturgica raggiunge il suo culmine durante la seconda metà del XIV secolo come fiorire monastico, Paleologoiano, Rinascimento musicale, quando l'idea dell'adorazione mistica senza parole cogliendo l'occasione favorevole assume un ruolo stabile nella prassi liturgica della Chiesa ortodossa. L'Esicasmismo trova il suo posto nelle opere musicali ed innografiche che preservano l'autenticità e l'originalità delle definizioni dogmatiche della fede, fino ad arricchirla di "*animo angelico*". La nuova classificazione neumatica è stata attribuita a San Giovanni Cucuzeli, chiamato Angelofano, perchè aveva una voce angelica, vissuto alla Grande Laura del Monte Athos, che non soltanto esprime gli aspetti caratteristici della particolare età storica, ma dà anche inizio alla tendenza di rinnovare i *prototipi paleologici*². Come creatore di arte, Koukouzelis esprime l'aspirazione tipica dell'arte bizantina di tirare fuori gli elementi (per esempio *figure* – *formule* delle *parole della musica*), dal tutto (i tipi di melodie e il loro sistema fraseologico tradizionale) a livello di un'esistenza separata, che può essere compresa soltanto nel contesto della dottrina dell'Esicasmismo³. I contatti personali di San Giovanni con San Gregorio del Sinai e San Gregorio Palamas sono la testimonianza della

¹ E. Williams, op. cit., 84.

² E. Тончева, *Взаимоотношението Изток-Запад*, 96.

³ Ibid.

relazione dell'opera musicale di San Giovanni Koukozeles con la dottrina esicasta della Chiesa. Anche i *doxa* – ritornelli rivelano gli elementi comuni tra la musica recentemente creata e l'Esicasmò, cioè la relazione tra le parole e il suono. I testi dei *doxa* – ritornelli tratti dal Salmo preliminare dei grandi vespri di San Giovanni Koukouzeles sono una chiara prova di ciò: “Gloria a Te o Signore, Luce che non è stata creata, che è apparsa di fronte ai Tuoi discepoli a Tavor, Gloria a Te Sacra Trinità” o “Gloria a Te, Padre, che non ha inizio, gloria a Te, gloria a Tuo Figlio, trasfigurato sul Monte Tavor, gloria a Te”. I libri di canzoni apparsi di recente, ἀκολουθία, a carattere misto in quanto a genere e stile, testimoniano il grande attivismo del pensiero musicale e teoretico durante il XIV secolo. Le melodie calofoniche si distinguono in base allo specifico trattamento del testo. Ciò è dimostrato dall'introduzione di un gran numero di sillabe, i tipici *te – ri – re* (per questo motivo queste melodie, parte delle collezioni *kratematarioni* o *teretismi – kratimata*). L'accento non è stato tanto posto sull'aspetto esterno del canto *calofonico*, ma piuttosto sul principio della relazione tra Dio e l'uomo, espresso nelle opere musicali della Chiesa bizantina. È chiara la connessione tra i manoscritti musicali del periodo tardo bizantino con il repertorio composto di recente. Nonostante il fatto che i *teriremi* sono delle melodie senza parole e senza alcun senso poetico, mera espressione di un'esperienza spirituale del cantante, questi canti ecclesiastici medievali sono immagine della fede e in questo sono una testimonianza piuttosto spirituale che melurgica. In questo senso, l'ideale di perfezione della dottrina dell'Esicasmò – lo strenuo impegno dello spirito umano verso ciò per cui è stato creato – alla ricerca della conoscenza di Dio, veniva conseguita attraverso la creazione di melodie *calofoniche*, considerate le più perfette. Il canto senza voce (ἄφωνα), usato nelle opere musicali *calofoniche*, rivela la parte mistica del testo musicale. Nella loro ricerca, alcuni autori fanno riferimento a testimonianze bibliche presenti nella Apocalisse di San Giovanni Teologos (14, 2): “E udii una voce dal cielo, come la voce di molte acque, e come la voce del grande tuono”. Raffrontando questo verso dalla Apocalisse di San Giovanni e il *teretismata* si trova un'analogia, sulla base della quale le sillabe *te – ri – re* sono simili al suono che proviene da molte acque e alla voce del grande tuono. Melodie senza parole – *kratimata*, sono generalmente poste alla fine delle collezioni di canzoni dal tipo ἀκολουθία come materiale a sé stante. Il monaco Gerasimo da Creta descrive il *terirem* come risposta al protopsalto Dimitri del 1649. Essi sono

simili al *canto angelico*, senza parole – adorando Dio in modo indescrivibile, *canto angelico* appunto. La testimonianza del monaco Gerasimo di Creta è molto chiara. Secondo lui le sillabe *te – ri – re* furono postulate dai profeti allorché udirono il suono dal cielo come la voce di molte acque, che – come egli enfatizza – era un suono, non una parola. Egli supporta la sua dichiarazione anche con la testimonianza dell’Apostolo Paolo relativamente al terzo cielo – paradiso. Il canto angelico infatti assume il significato di capire e adorare Dio in maniera indescrivibile. La pratica Paleologiana musicale è strettamente correlata alla musica recentemente creata. La definizione di *καλοφωνικόν* ha un parallelismo nella letteratura dove viene definita *po lepote* – che significa nobiltà, virtù. Possiamo considerare che i fenomeni stilistici nella musica, messi in relazione alla definizione calofonica, non rappresentavano abbellimento ma piuttosto miglioramento, che rendeva nobili, aumentando il numero di virtù, perfezione nel senso spirituale – nello spirito dell’aspirazione di raggiungere una somiglianza con Dio, tipico dell’esicismo. Tutto questo viene testimoniato dai diversi manoscritti, come per esempio il *Ms. Athene 2458*¹. In base alle interpretazioni nelle opere musicali e teoretiche bizantini, gli accordi *calofonici*, in un certo modo, erano espressione dell’idea dell’Esicismo di riuscire a conoscere Dio attraverso la cosiddetta *preghiera del cuore*, attraverso la quale si cerca di incontrare Dio dentro nel cuore. L’idea del canto *terirem* è correlata al concetto della parola secondo l’esicismo, che giustifica il diffondersi di una più pressante richiesta della *parola musicale*². Il processo di riforma musicale della liturgia slava inizia nel XIV – XV secolo grazie all’influenza della tradizione dell’Esicismo sulla creatività musicale balcana. Tale riforma non si riferisce soltanto all’introduzione della lingua slava nella liturgia, ma anche alla diffusione del canto angelico bizantino creato di recente e alla sua notazione nella lingua slava.

Nella mia ricerca tento di interpretare le melodie calofoniche, attraverso l’interpretazione teologica di questa nuova stilistica musicale e attraverso la prassi liturgica della Chiesa fondata sui principi del Credo

¹ Е. Тончева, "Калофонни стихове от майстор Йоан Кукузел (по рък. Атина № 2458 от 1336 г.)". *Българско музикознание*, 4, 1987.

² Cf. Е. Тончева. "Арс Нова и Йоан Кукузел в Балканската източноправославна музика през XIV в." – В: *Религия и култура, материали от лятната научна среща, Варна, 27-28 юни 1998 г., София, 1999, 125–135.*

ortodosso. Secondo l'esegesi dei diversi autori i trattati contenenti i *Kratemi* e *Teriremi* vengono considerati come un *canto angelico*. Secondo il monaco Gerasimo di Creta nel suo trattato dell'anno 1649, alla risposta del protopsalto Dimitri, spiega il significato dei Teriremi in questo modo: "secondo la materialità della lingua e della bocca dell'uomo, lui inutilmente cercherebbe di essere vicino al canto angelico, che glorifica Dio". Secondo il monaco Gerasimo il *Terere* è stato scoperto dai profeti, che hanno sentito dal cielo un suono dell'acqua cadente, ma non una parola concreta¹. Per il canto degli angeli del terzo cielo ci parla il Sant'apostolo Paolo e Gerasimo aggiunge: "Così, se tu non potessi avere la capacità di capire il canto di Terere, così neanche potresti capire Dio Onnipotente, ... perché il canto senza parole è una capacità di pensare e capire, e glorificare Dio nel modo inconfessabile"². Lo stesso autore disse, che il canto di *Terere* rappresenta l'organo vocale dell'uomo e simboleggia la Risurrezione di Cristo e insieme con Lui di tutta l'umanità, grazie alla quale ogni creatura cantando glorifica il Signore. Per esempio Giraudo nel suo "Trattato mistagogico sull'Eucaristia"³ spiegando la teologia del Sanctus delle diverse Anafore antiche della Chiesa d'Oriente e d'Occidente, spiega l'inno angelico di Is. 6, 2 – 3: "Santo, Santo, Santo è il Signore delle Schiere" come una possibilità dell'uomo di avvicinarsi a Dio insieme con tutte le creature celesti: "Una volta che l'assemblea "di quaggiù", ossia la Chiesa che celebra l'eucaristia, ha cantato il Sanctus, unendosi in tal modo all'assemblea "di lassù", ossia agli Angeli e alla "Gerusalemme celeste", ecco che l'acclamazione, la quale era stata precedentemente "condotta" nel discorso orazionale, ha bisogno di essere "ricondata"..."⁴. San Cirillo di Gerusalemme nella sua *Mistagogia*, catechizzando i suoi neofiti, conferma che si tratta di una vera e propria *anàmnese laudativa*, attraverso la quale Dio è lodato come unico e vero creatore di ogni creatura visibile e invisibile, dicendo: "Perciò infatti diciamo questa dossologia trasmessa a noi dai Serafini, perché attraverso l'inno veniamo in comunione con le Schiere che sono al di sopra del mondo"⁵.

¹ D. Conomos, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Thessaloniki, 1974. p. 275. Цит. по Е. Тончева, *За „плетение словес“...*, 48–49.

² Ibid., 49.

³ C. Giraudo, *In unum corpus*, p. 305.

⁴ Ibid., 308.

⁵ Cirillo di Gerusalemme, *Catecheses mystagogicae* 5,6 (SC 126, 152–155).

Significato canonico

Presento alla vostra attenzione uno delle testimonianze iconografiche della pittura dei Concili Ecumenici, rappresentata dall'Erminia di Dionigi di Forno. Il Trattato iconografico "Erminia" del monaco Dionigi o Denis di Forno (composto probabilmente nel 1730 – 1733) informa dettagliatamente il modello iconografico che si deve seguire per la giusta visualizzazione e pittura dei Concili Ecumenici (CE).

Per I CE, Nicea (318 Padri partecipanti) ha scritto:

“Case. Sopra lo Spirito Santo. San Costantino al centro, seduto su un trono. A destra e sinistra seduti in abiti liturgici seguenti vescovi: Silvestro di Roma, Alessandro di Alessandria, Eustazio di Gerusalemme, San Pafuzio Confessore, San Giacomo di Nisibi, San Paolo di Neocesarea, altri vescovi e sacerdoti sono seduti in tre file. A metà un filosofo non credente. Prima di lui San Spiridione, a destra, e si rivolge a lui, stringe un mattone dal quale esce acqua e il fuoco. Il fuoco sta salendo di sopra e l'acqua sta scendendo tra le dita per terra. Ario sta in piedi, in paramenti sacri. Prima di lui, San Nicola, che raggiunge la mano per colpirlo. Gli eretici, seguaci di Ario, sono seduti insieme. S. Atanasio, giovane e senza barba, diacono, è seduto e scrive: “Credo in un solo Dio ...” a “E nello Spirito Santo”.

Per II CE (150 partecipanti Padri) Dionigi fa la stessa nota breve:

“Case, Sopra lo Spirito Santo. Al centro Imperatore Teodosio il Grande, seduto su un trono. Su ogni lato sono seduti vescovi seguenti: San Timoteo di Alessandria, Melezio di Antiochia, Cirillo di Gerusalemme, Gregorio il Teologo, Patriarca di Costantinopoli, sta scrivendo il Credo, dopo le parole “... e nello Spirito Santo”. Altri vescovi e sacerdoti seduti, si sostenevano a vicenda”.

E il III CE (200 Padri della Chiesa), le note sono brevi:

“Case. Sopra lo Spirito Santo. Nel centro Imperatore Teodosio il Giovane. È giovane, con la barba crescente seduto su un trono. Su ogni lato sono seduti accanto a lui San Cirillo di Alessandria, Giovenale di Gerusalemme e altri Padri e Arcivescovi. Prima di loro Nestorio, vestito nei paramenti arcivescovili, sta discutendo con loro. Eretici vicino a lui, i suoi seguaci, con i demoni alle spalle”.

La descrizione per il IV CE – Concilio di Calcedonia (650 partecipanti Padri):

“Casa, Sopra lo Spirito Santo. Re Marciano, adulto, seduto su un trono. Vicino a lui sono presenti i nobili con cappelli di pelliccia e cappelli rossi decorati con oro. Su ogni lato sono seduti: Sant’Anatolio di Costantinopoli, Massimo di Antiochia, Giovenale di Gerusalemme, e dei vescovi e rappresentanti Pascasino e Lutenzio, i rappresentanti di Leone Papa di Roma, insieme ad altri vescovi e sacerdoti. Di fronte Dioscoro in abiti ecclesiastici e Eutiche vicino a lui, parlano tra di loro. Demoni sulle spalle degli eretici, che li legano in catene“.

La guida per le immagini per V CE (151 partecipanti Padri)

Troviamo l’immagine del vecchio Origene i cui occhi sono chiusi da un demone. Nella scena attuale, tranne l’Imperatore, sono presenti san Vigilio il Papa e Eutiche da Costantinopoli.

Per VI CE (160 Padri partecipanti)

Dionigi descrive una scena simile. L’imperatore Costantino IV Pogonato ha i capelli grigi, la barba biforcuta. Dei padri sono presenti San Giorgio di Costantinopoli, e Teodoreto e Giorgio, rappresentanti del Papa.

Per VII CE (350 Padri partecipanti)

Dionigi dà le seguenti indicazioni: il giovane Imperatore Costantino tiene una icona di Cristo e la sua madre Imperatrice Irina tiene una icona della Vergine Maria. Un vescovo scrive: “Se qualcuno non rispetta le immagini venerabili e la Santa Croce sia anatema”. Nella scena raffigurata al centro è Tarasio da Costantinopoli e due vescovi di nome Pietro, gli inviati romani.

Nella parte dell’Erminia dedicata ai Concili Ecumenici

Dioniso fa una descrizione del trionfo dell’Ortodossia (Concilio di Costantinopoli nel 843): Tempio, al di fuori il Patriarca Metodio in abiti arcivescovili tiene una grande croce. Dietro di lui altri vescovi portano delle icone. Anteriormente due diaconi portano l’immagine di Cristo Salvatore e gli altri due hanno un’icona della Madre di Dio – *Odigitria*. Dietro il Patriarca, l’Imperatrice Teodora: il Patriarca e il suo giovane figlio Michele tengono nelle sue mani delle icone. I chierici hanno acceso candele, laici – icone e candele.

Conclusione

I problemi trattati nella mia ricerca, in relazione ai canoni dei Concili Ecumenici, trattati liturgici – iconografici, musicali ed innografici, vengono interpretati come un esempio attraverso il quale si testimonia la fede ortodossa canonica e patristica. Basandosi sulle fonti della Chiesa, usando i principi dell'ermeneutica liturgica e canonica nell'interpretazione teologica, tutto ciò implica la necessità di dare un nuovo significato alle opere ecumeniche conciliari, che riguardano la Liturgia e l'arte sacra, che ci spiega in maniera chiara la verità della fede cristiana.