

Fondazione Ugo e Olga Levi onlus
Biblioteca Nazionale Marciana

Venezia, 19 luglio - 3 agosto 2014

Cantus Planus

Notazione musicale bizantina in codici marciani



In copertina:

Marc. Gr. II, 141 (= 441), già Nani CC, sec. XVIII, f. 7



Fondazione
Ugo e Olga Levi onlus



Biblioteca Nazionale Marciana

Cantus Planus Notazione musicale bizantina in codici marciani

CATALOGO DELLA MOSTRA



IL CATALOGO

Davide Croff

Luisa M. Zanoncelli

*La Fondazione Ugo e Olga Levi, Cantus Planus e la Biblioteca Nazionale Marciana
The Fondazione Ugo e Olga Levi, Cantus Planus and the National Marciana Library*

Maurizio Messina

*La mostra di codici greci con notazione musicale bizantina
della Biblioteca Nazionale Marciana*

*The Exhibit of Greek codices with Byzantine musical notation conserved
in the National Marciana Library*

Susy Marcon

*La Libreria di San Marco e i codici bizantini
The St Mark's Library and the Byzantine codices*

Orsola Braides, Anna Claut, Elisabetta Lugato

*I manoscritti musicali della Biblioteca Marciana
Musical codices in the Marciana Library*

Sandra Martani

*I codici greci con notazione bizantina della Biblioteca Nazionale Marciana
The Greek codices with Byzantine musical notation of the National Marciana Library*

Silvia Tessari

Codici / Codices

Editore

Fondazione Ugo e Olga Levi

Davide Croff, *Presidente*

Redazione

Claudia Canella

Impaginazione e stampa

AREAGRAPHICA

Fotografie

@Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana

ISBN 978-88-7552-055-7

LA MOSTRA

Cantus Planus

Notazione musicale bizantina in codici marciani

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana

Sale Monumentali

19 luglio - 3 agosto 2014

Responsabilità scientifica

Susy Marcon

Sandra Martani

Silvia Tessari

Organizzazione scientifica

Giorgio Busetto

Collaboratori della Biblioteca Nazionale Marciana

Orsola Braides

Anna Claut

Elisabetta Lugato

Susy Marcon

Percorso espositivo

Sandra Martani

Allestimento

Claudia Benvenuto

Ufficio stampa

Annalisa Bruni e Mariachiara Mazzariol

Collaboratori della Fondazione Ugo e Olga Levi

Fabio Naccari

Alberto Polo

Anna Rosa Scarpa

Emilia Cervero e Filippo Gazzola del *Servizio Civile Nazionale del Comune di Venezia*

Coordinamento tecnico e organizzazione

Ilaria Campanella

Claudia Canella

Promotori e organizzatori

Fondazione Ugo e Olga Levi onlus

Biblioteca Nazionale Marciana

La Fondazione Ugo e Olga Levi, Cantus Planus e la Biblioteca Nazionale Marciana

L'attenzione della Fondazione Levi per la musica sacra nei suoi diversi aspetti: i generi, le forme, la storia, le tecniche compositive, gli stili, gli strumenti e la prassi ha, si può dire, caratterizzato la sua attività sin dall'inizio. I temi affrontati in convegni internazionali, seminari, di cui sono poi stati pubblicati o sono in preparazione gli atti, e conferenze-concerto si collocano in un ambito vasto sotto il profilo cronologico e geografico: il canto ebraico anche nei suoi rapporti con il canto cristiano (1989, 1991, 2014); la musica nella civiltà bizantina e la sua notazione (1993, 2003); la liturgia e la musica a San Marco (1994, 2009); composizione del canto liturgico nel basso Medioevo (1994, 2005), il censimento, la catalogazione e lo studio delle fonti medievali (i tropi nell'alto Medioevo 1992; i Corali Veneti nell'ambito del progetto ME-VE dell'Università di Padova, dal 2008); la produzione, la circolazione e il consumo della musica sacra dal Medioevo all'Età Moderna (1994, 2010); le influenze della musica sacra veneziana sulle vicine regioni europee (2012): la diffusione dello stile policorale nei Paesi dell'Europa Centro-Orientale (2011, 2013); e, relativamente a tempi più vicini a noi, la riforma della musica sacra in Italia nella seconda metà dell'Ottocento (2012); le pratiche contemporanee, dalla produzione di musica liturgica in Italia dopo il Vaticano II (2004); le moderne prassi esecutive del canto gregoriano; il canto liturgico di tradizione orale (1991, 1996, 1997, 2013).

La candidatura a organizzatore locale del convegno internazionale *Cantus Planus*, e la sua accettazione, non sono dunque che una ovvia conseguenza di questi studi, guidati da Giulio Cattin prima e poi, fino al 2013, da Antonio Lovato, tutti e due dell'Università di Padova.

Collateralmente al convegno la Fondazione ha programmato alcune iniziative musicali e culturali (concerti, visite, mostre). A San Francesco della Vigna – famosa per la sua importante biblioteca che conserva notevoli fondi di libri antichi e moderni provenienti da monasteri di tutta la provincia dei frati minori del Veneto – si è predisposta l'esposizione di alcuni corali (graduali, antifonari, volumi miscellanei) trascritti dal XVI al XVIII secolo, non ancora approfonditamente studiati, ma sicuramente di grande rilievo storico-musicale, perché attestano non solo la continuità della tradizione liturgico-musicale locale, ma anche il tenace perdurare fino al Settecento di specifiche prassi di polifonia semplice a due voci, dalle radici probabilmente lontanissime, come testimonia il manoscritto SFDV Cor 13 della Collegiata della Santa Trinità (o, nella vulgata veneziana, di Santa Ternita).

La continuità nella tradizione è anche la cifra della prima esposizione monografica alla Biblioteca Nazionale Marciana di 14 dei 29 codici greci con notazione musicale ivi conservati, il cui studio approfondito è iniziato grazie a un progetto finanziato con una borsa postdottorale assegnata dall'Università di Padova alla dr. Silvia Tessari, progetto di cui questa pubblicazione rappresenta l'esito della fase iniziale. Tra la Biblioteca Nazionale Marciana e la Fondazione Levi esistono da sempre rapporti di collaborazione a partire dal 1979, anno dell'edizione critica integrale dell'*Apografo miscellaneo marciano* (F. Luisi), che hanno portato alla realizzazione di mostre

importanti, come tra l'altro *Petrucci e la stampa musicale* nel 2001, nel quinto Centenario del primo libro di musica realizzato a caratteri mobili (*Harmonicae Musices Odhecaton*) e *Tesori della musica veneta del Cinquecento* (nel 2010, per il quarto Centenario della morte G. M. Asola e G. Croce).

La Fondazione Levi auspica che grazie a questo primo incontro ufficiale con *Cantus Planus*, si possano gettare le basi per ulteriori collaborazioni nel campo della ricerca, in particolare, così come è nella sua tradizione, quando essa è caratterizzata dai più avanzati orientamenti e metodologie, quali quelli che emergono chiaramente da molte sessioni del programma del convegno, del cui alto livello scientifico sono garanti i nomi di prestigiosi relatori e l'originalità dei temi affrontati.

Davide Croff, *Presidente della Fondazione Ugo e Olga Levi*

Luisa M. Zanoncelli, *Presidente del Comitato scientifico della Fondazione Ugo e Olga Levi*

The Fondazione Ugo e Olga Levi, Cantus Planus and the National Marciana Library

The attention of the Fondazione Levi for sacred music in its various aspects: genre, form, history, compositional technique, style, instruments, and execution has, to greater or lesser degree, characterized its activity from the outset. The topics addressed in international conferences and seminars and the respective proceedings subsequently published, or currently being prepared for publication, illustrate the extent of the area of interest in both chronological and geographical terms: Jewish chant, also in relation to Christian liturgy (1989, 1991, 2014); Byzantine music and its notation (1993, 2003); San Marco liturgical chant and music (1994, 2009); liturgical composition technique in the Low Middle Ages (1994, 2005), the census, cataloguing and study of Medieval sources (tropes in the High Middle Ages, 1992; Venetian choir books in the context of the University of Padova's Medioevo Veneto Project, from 2008); the production, circulation, and consumption of Sacred Music from Medieval to Modern times (1994, 2010); the influences of Venetian sacred music on European regions nearby (2012); the diffusion of polychoral style in Central-Western Europe (2011, 2013), and – closer to modern times – the reform of sacred music in Italy during the latter half of the 1800s (2012); the production of liturgical music in Italy after Vatican II (2004), the modern praxis of Gregorian plainchant, and the oral tradition of liturgical songs (1991, 1996, 1997, 2013).

Candidacy as the local organizer of the international Cantus Planus conference and its acceptance are only a natural consequence of these studies initially guided by Giulio Cattin and then by Antonio Lovato until 2013, both from the University of Padova.

In concomitance with the conference, the Foundation has planned a number of musical and cultural events (concerts, guided tours, exhibitions). At San Francesco della Vigna – famous for its important library that hosts noteworthy collections of ancient and modern books coming from monasteries belonging to the Veneto's 'province' of the Minor Order Friars – an exhibit has been prepared of a number of choir books (graduals, antiphonaries, and miscellaneous volumes) transcribed from the 16th to the 18th centuries that have still not been studied in detail but are undoubtedly of great historical-musical interest due to the testimony they provide not only to the continuity of the local liturgical-musical tradition but also of the tenacious persistence until the 1700s of specific, simple two-voiced polyphony textures of extremely distant temporal origins, as is shown by the manuscript SFDV Cor 13 of the Collegiata della Santa Trinità (or in the Venetian vulgate, *Santa Ternita*).

The continuity of the tradition is also upheld by the first monographic exhibition at the National Marciana Library of 14 of their 29 Greek Codices with Byzantine notation dating from the 10th to the 17th centuries. Their close study has begun thanks to a project funded with a post-doctorate study grant awarded by the University of Padova to Dr Silvia Tessari. This publication is the result of the first phase of the project. Collaborative relations between the National Marciana Library and the Fondazione Levi have existed since 1979, the year of publication of the complete critical edition

of *Apografo miscellaneo marciano* (F. Luisi), relations that led to the organization of a series of important exhibitions, such as *Petrucci e la stampa musicale* in 2001, for the 500th anniversary of the first book of music ever published with movable type (*Harmonicae Musices Odhecaton*) and *Tesori della musica veneta del Cinquecento* (in 2010, for the 400th anniversary of the deaths of G. M. Asola and G. Croce).

The Fondazione Levi hopes that this first official meeting with Cantus Planus may bring further cooperation in the field of research, and in particular, and as in accordance with its tradition, whenever research avails of the most advanced approaches and methods, such as those that clearly emerge from many conference sessions whose high scientific content are ensured by the names of the prestigious lecturers and the originality of the topics addressed.

Davide Croff, *Presidente della Fondazione Ugo e Olga Levi*

Luisa M. Zanoncelli, *Presidente del Comitato scientifico della Fondazione Ugo e Olga Levi*

La mostra di codici greci con notazione musicale bizantina della Biblioteca Nazionale Marciana

La mostra d'occasione che si apre oggi è significativa per più versi. Permette di accompagnare lo svolgimento del convegno internazionale *Cantus Planus*, gruppo ufficiale di studio dell'*International Musicological Society* nella sua diciassettesima edizione. Rinnova la possibilità di cooperare con la Fondazione Ugo e Olga Levi nello studio dei documenti musicali e teatrali veneziani. Consente di porre in luce i fondi greci marciani e in particolare lo studio sistematico che si sta conducendo dal punto di vista della musicologia, ad opera delle studiose che hanno tessuto anche la trama scientifica di questa esposizione.

La catalogazione dei codici marciani scritti in lingua greca si sta infatti arricchendo dello studio specifico dei codici liturgici con notazione musicale bizantina da parte di Silvia Tessari, giovane valente musicologa.

La raffigurazione rinascimentale dell'arte della Musica, realizzata nella sua versione laica e d'intrattenimento dal pennello di Paolo Veronese per la sequenza dei tondi del soffitto della Biblioteca della Serenissima nel Salone Sansoviniano, accompagnerà il pubblico nella visione degli antichi codici ecclesiastici e liturgici e dei trattati che li commentano e li seguono.

Maurizio Messina, *Direttore della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*

The Exhibit of Greek codices with Byzantine musical notation conserved in the National Marciana Library

The Exhibition that opens today is significant in more than one way. It accompanies the work of the international convention of Cantus Planus, the official study group of the International Musicological Society in its 17th Edition while renewing the possibility for cooperation with the Fondazione Ugo e Olga Levi for the study of Venetian musical and theatrical documents. It turns the spotlight on the collections of Greek Codices of the National Marciana Library and on the systemic study currently being conducted using a musicological approach by the experts who also 'wove' the exhibition's scientific tissue.

The cataloguing of the codices written in Greek is currently being enriched by the specific study of the liturgical codes with Byzantine musical notation by Silvia Tessari, young and talented musicologist.

The Renaissance depiction of the Art of Music in its profane and entertainment version by the brush of Paolo Veronese in the sequence of *tondi* in the ceiling of the Library of the 'Serenissima' in the Sansoviniano Room will accompany the members of audience in their viewing of these ancient ecclesiastic and liturgical codes and the treatises that comment aptly upon them and that follow them.

Maurizio Messina, *Direttore della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*

La Libreria di San Marco e i codici bizantini

La concezione di una biblioteca pubblica dello Stato veneziano apparve chiara per la prima volta con la donazione di Francesco Petrarca, che nel 1362 volle destinare i propri libri alla Repubblica affinché potessero essere il primo nucleo di testi fondamentali per la formazione di un umanista. Come noto, il lascito petrarchesco non venne effettuato, ma a Venezia restò il concetto che la Repubblica dovesse avere una biblioteca, che affiancasse gli importanti fondi manoscritti esistenti in città, nei monasteri, nei conventi e nei palazzi.

Nel Quattrocento, con l'intensificarsi della ricerca dei testi antichi, con l'aumentata circolazione dei codici, divenne urgente poter rivaleggiare con le biblioteche delle corti padane. Fu dunque benvenuta la donazione delle raccolte del cardinale Bessarione formate dai codici essenziali per la trasmissione dei testi antichi. Nata svicolandosi dal dominio bizantino, Venezia continuava così, anche attraverso la propria biblioteca, a mantenere stretti legami con la grecità, con la sua lingua e la sua cultura.

Il promettente giovane greco che entrò nell'Ordine basiliano nel 1423 con il nome di Bessarione (Trebisonda 1400 circa - Ravenna 1472) aveva unito all'educazione scolastica ed ascetica quella sulle scienze naturali e sulla filosofia platonica. Convinto assertore dell'unità tra la Chiesa greca e la latina, egli studiò gli scritti dei Padri che commentarono nelle due lingue, e si aggregò alla Curia romana. Il timore per l'avanzata dei Turchi lo indusse a sollecitare la coalizione delle forze per la salvezza delle terre occidentali e lo spinse – con maggiore intensità dopo la conquista di Costantinopoli da parte dei Turchi nel 1453 – a formare una biblioteca che salvaguardasse la sopravvivenza della civiltà greca e bizantina.

La donazione fu infine formalizzata con lo Stato veneziano durante il dogado di Cristoforo Moro, essendo papa Paolo II Barbo, e i libri pervennero come dono tra vivi (1468) e dopo la morte (1472): Bessarione imponeva tutela e custodia per i libri, e chiedeva la costruzione di una sede degna. Si trattò in tutto dell'enorme numero di 548 codici greci, 337 latini, e 27 incunaboli a stampa, tanto numerosi e di tale significato da poter costituire essi stessi la grande biblioteca pubblica, contenente il fondamento della civiltà occidentale: ai volumi antichi ricercati nella patria d'origine, nelle terre latine di tradizione greca, e nella latinità, si erano aggiunti i volumi nuovi, appositamente commissionati in copie di grande prestigio, di ottima lezione e di belle forme. Il contenuto testuale spazia dal letterario al sacro, al filosofico e allo scientifico.

La Repubblica si impegnò allora alla costruzione della Biblioteca, ma il sontuoso edificio posto di fronte al Palazzo non poté essere portato a termine che assai più tardi, fino ad aprire la Biblioteca intitolata a san Marco nel 1560. Dopo un secolo nel quale i codici bessarionei erano stati conservati entro casse, e prestati contro pegno, fu allora possibile disporli incatenati su plutei lignei nel grande Salone per il cui soffitto e pareti avevano lavorato i più significativi pittori presenti nelle lagune, e al quale si accedeva attraverso lo scalone animato da stucchi e affreschi. Da allora e per tutta la vita della Repubblica veneziana, la Biblioteca fu il luogo delle raccolte antiquarie, a cominciare dalle collezioni Grimani, e in particolare dal cospicuo Statuario.

Il Seicento e il Settecento videro i fondi della Biblioteca incrementati attraverso donazioni e lasciti: i codici greci, antichi e significativi, erano ancora fondamentali nelle raccolte private dei veneziani, che attingevano dalla dispersione avvenuta con la caduta di Costantinopoli, l'avanzare dei Turchi e l'esodo dei copisti greci.

Nella prima metà del Settecento si effettuò un riordino sostanziale dei manoscritti: entro pochi anni furono tutti rilegati con la nuova coperta in pelle segnata con la figura del leone marciano, si appose l'*ex libris* col leone *"custos vel ultor"*.

Nel 1740 e nel 1741 uscirono a stampa i cataloghi di tutti i manoscritti, divisi nella serie dei greci e di quelli in alfabeto latino. I fondi si incrementarono ancora nella seconda metà del Settecento, e in particolare nei primi decenni dell'Ottocento, a seguito della soppressione degli enti religiosi. Si crearono allora le cosiddette Appendici, nelle quali i manoscritti furono posti entro le fondamentali divisioni di lingua e di classe o materia.

Oggi, la Biblioteca Nazionale Marciana è una delle 46 Biblioteche Pubbliche Statali italiane, istituti periferici del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, che tutelano e valorizzano le proprie raccolte storiche, e continua a caratterizzarsi per l'importanza dei fondi manoscritti bizantini.

Susy Marcon

The St Mark's Library and the Byzantine codices

The concept of a Venetian State public library took shape for the first time with the donation from Francesco Petrarca, who decided to give his books to the Republic in 1362 so that they could become the first nucleus of basic texts for a humanist's education. As we know, Petrarca's bequest was not made, but the idea remained that the Republic must have a library to accompany the important collections of manuscripts in the city's monasteries, convents and palaces.

When the study of ancient texts intensified in the 15th century and codices circulated more frequently, it became urgent to compete with the libraries of the Courts in Northern Italy. Venice therefore welcomed Cardinal Bessarion's donation of his collections, made up of codices that were essential for the transmission of the ancient texts. Having come into being by having shaken off the Byzantine yoke, Venice thus continued to maintain close links with Hellenism, its language and culture also by means of a library of its own.

The promising young Greek that entered the Basilian Order in 1423 under the name of Bessarion (Trebizon c. 1400 - Ravenna 1472) had added the study of natural sciences and Platonic philosophy to a scholastic and ascetic upbringing. A convinced supporter of unity between the Greek and Latin Churches, he studied the writings of the Fathers, who had written their comments in the two languages, and joined the Roman Curia. Fear of the advance of the Turks drove him to urge a coalition of forces to save the West and led him – more intensively still after the Turks took Constantinople in 1453 – to form a library to ensure the survival of Greek and Byzantine civilisation.

The donation was finally formalised with the Venetian State when Cristoforo Moro was Doge, under Pope Paolo II Barbo, and the books were given as a donation *inter vivos* (1468) and after the Cardinal's death in 1472: Bessarion insisted that the books be protected and cared for and asked for a worthy place be built to hold them. In all they came to the enormous number of 548 Greek codices, 337 Latin codices and 27 printed incunabula: they were so numerous and their importance was such that they could themselves constitute a great public library containing the foundations of Western civilisation: the ancient volumes that had been searched out in their countries of origin, in the Latin lands of Greek tradition and in Latinity, had been joined by new volumes, specially commissioned and highly prestigious copies, with excellent versions of the original texts and beautiful forms. The contents of the books ranged over literary, sacred, philosophical and scientific subjects.

The Republic therefore engaged in building the Library, but the sumptuous building opposite the Doge's Palace was only completed much later: the Library named after St Mark opened in 1560. After a century during which Bessarion's codices had been kept in crates and lent on pledge, at last they could be chained on wooden *plutei* in the great hall for whose ceilings and walls had worked the most important painters working in the lagoons, and which visitors entered from a monumental staircase ornamented with stuccos and frescos. From that time and throughout the

life of the Venetian Republic, the Library was the place for antiquarians' collections starting from the Grimani collection and the imposing Statuary in particular.

During the 17th and 18th centuries the Library's collections increased though donations and bequests: the Greek codices, ancient and also important, were still a fundamental part of the private collections of the Venetians who took advantage of the dispersion following the fall of Constantinople, the onset of the Turks and the exodus of the Greek copyists.

There was a considerable rearrangement of the manuscripts in the first half of the 18th century: within the space of a few years they were all bound in new leather covers with the markings of the Lion of St Mark, and the *ex libris* was appended with the Lion "custos vel ulti".

In 1740 and 1741 catalogues of all the manuscripts were printed, divided into a Greek series and one in the Latin alphabet. The collections went on growing during the second half of the 18th century and particularly in the early 19th century as a result of the suppression of the religious orders. The so-called *Appendices* were then created, in which the manuscripts were placed within fundamental sections by language and class or subject.

Today the National Marciana Library is one of the 46 Italian Public Libraries, decentralised institutions belonging to the Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (italian ministry of culture and tourism), which protect and cherish their historical collections; the Marciana Library still has an important place among these institutions owing to the value of its Byzantine manuscript collections.

Susy Marcon

I manoscritti musicali della Biblioteca Marciana

Fra le ricche e preziose collezioni della Biblioteca Marciana i manoscritti musicali - che conservano più di mille testimoni, dai trattati del XV secolo alla musica del Novecento - rappresentano soprattutto una significativa testimonianza della cultura musicale nella Serenissima, nei secoli XVII e XVIII, fra le quali l'importante raccolta di melodrammi già appartenuti a due rami della nobile famiglia Contarini e quelle dei secoli XIX e XX della raccolta Canal caratterizzata da molta musica sacra e profana di illustri compositori veneti.

I manoscritti scelti a delineare il presente percorso espositivo, dedicato alla musica notata bizantina con testimoni dal X al XVII secolo, appartengono ad alcune delle principali collezioni librarie della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: si tratta di un codice bessarioneo, due Recanati, ben dieci appartenuti alla famiglia Nani, e uno proveniente dal monastero di San Michele di Murano.

La collezione di Giambattista Recanati (1687-1734) pervenne alla Biblioteca Marciana nel 1734, a seguito del testamento dell'illustre bibliofilo e collezionista veneziano che scelse a erede della sua biblioteca la Pubblica Libreria di San Marco. Fine letterato, deve la sua notorietà soprattutto alla raccolta di libri manoscritti che si procurò, come dice egli stesso nel testamento, «con molto dispendio e vari viaggi». Il lascito enumera 216 codici, così ripartiti: greci 48, latini 110, italiani 34, francesi 23, illirici 1, mentre il catalogo della biblioteca manoscritta comprende anche i codici che erano stati venduti al celebre senatore della Repubblica e collezionista Jacopo Soranzo (m. ca. 1780). Tra i codici greci si segnalano alcuni manoscritti liturgici contenenti miniature dei secoli XI e XII, e il *Lessico* di Esichio Alessandrino, importante per essere il solo manoscritto che abbia tramandato quest'opera intera.

Nel 1800, quando divennero esecutive le disposizioni testamentarie dei fratelli Bernardo (1712-1761) e Giacomo (1725-1797) Nani, la Biblioteca arricchì le proprie raccolte grazie alla donazione dell'illustre famiglia di San Trovaso, che possedette la più importante collezione di marmi, statue e manoscritti nella Venezia del secondo Settecento. Con il lascito pervennero 309 manoscritti greci, 117 latini, 164 italiani, 2 francesi e 116 codici orientali che, secondo il catalogo redatto nel 1877 da Giovanni Veludo, comprendeva manoscritti arabi, persiani, siriaci e turchi. Grazie ai viaggi in Dalmazia, Istria, nel Peloponneso e in Levante, in qualità di Capitano delle navi e Provveditore generale da mar, Giacomo Nani era riuscito a procurarsi gli antichi codici visitando conventi e chiese. Parecchi codici greci infatti provengono dal celebre monastero di San Giorgio τῶν Κονյωνῶν di Zante. Tra i greci, una settantina di manoscritti sono anteriori al XIV secolo, di cui alcuni anteriori al Mille. La biblioteca nariana fu comunque a disposizione degli studiosi interessati ben prima del suo arrivo in Marciana, corredata da cataloghi redatti da specialisti.

A seguito della soppressione degli enti religiosi, nei primi dell'Ottocento, la Biblioteca si arricchì inoltre di parte dei codici provenienti dal monastero di San Michele di Murano, che fu grande centro di cultura veneziano sin dal Medio Evo: 27 italiani, 45 latini, 1 francese e 18 greci, di cui alcuni provenienti dalla raccolta del dotto umanista Francesco Barbaro.

Orsola Braides, Anna Claut, Elisabetta Lugato

Musical codices in the Marciana Library

Among the rich and precious collections in the Marciana Library, the musical manuscripts, in which there are more than a thousand records ranging from 15th century treatises to 20th century music, represent, above all, important evidence of the musical culture of the *Serenissima* in the 17th and 18th centuries, including the important collection of melodramas that previously belonged to two branches of the noble Contarini family, the 19th and 20th century Canal collection with a great quantity of sacred and profane music by illustrious Venetian composers.

The manuscripts that have been chosen to line the route of this exhibition, devoted to Byzantine notated music, with documents from the 10th to the 17th century, belong to some of the main Venice Marciana National Library collections: there is a Bessarion codex, two from Recanati collection, no fewer than ten that belonged to the Nani family and one from San Michele Monastery on Murano.

The collection of Giambattista Recanati (1687-1734) was left to the Marciana Library in 1734 in this illustrious Venetian bibliophile and collector's will. A cultivated man of literature, Recanati owes his fame above all to the collection of manuscript books that he procured, as he says himself in his will, «at great expense and on various voyages». The bequest enumerates 216 codices: 48 Greek, 110 Latin, 34 Italian, 23 French and 1 Illyrian, while the catalogue of the manuscript library also includes the codices that had been sold to the famous Senator of the Republic and collector, Jacopo Soranzo (died c. 1780). There are also some liturgical manuscripts among the Greek codices containing 11th and 12th century miniatures and the *Lexicon of Hesychius of Alexandria*, important because it is the only manuscript that has handed down this work.

The Library further enriched its collections in 1800, when the instructions in the wills of Bernardo (1712-1761) and Giacomo (1725-1797) Nani became executive, as a result of this donation from the eminent San Trovaso family, which owned the most important collection of marbles, statues and manuscripts in Venice in the second half of the 18th century. In the bequest came 309 Greek, 117 Latin, 164 Italian and 2 French manuscripts and 116 Eastern codices which, according to the catalogue drawn up by Giovanni Veludo in 1877, included Arab, Persian, Syrian and Turkish works. Giacomo Nani had managed to obtain these ancient codices on his visits to monasteries and churches during his voyages in Dalmatia, Istria, the Peloponnese and the Levant as *Capitano delle navi* (Commanding Officer of the sailing fleet) and *Provveditore generale da mar* (the Venetian Republic Magistrate responsible for marine matters). Many Greek codices come from the famous Monastery of St George τῶν Κονյυνῶν on Zakynthos. Among the Greek manuscripts, seventy are from prior to the 14th century and some even from before the year 1000. The Nani library, however, had been placed at the disposal of the scholars who were interested in the subject well before it came to the Marciana, complete with catalogues drawn up by specialists.

After the suppression of the religious orders in the early 19th century, the Library was further enriched with some of the codices from San Michele Monastery on the island of Murano, which had been an important centre of Venetian culture since the Middle Ages: 27 Italian, 45 Latin, 1 French and 18 Greek manuscripts, some of which from the collection of the learned humanist, Francesco Barbaro.

Orsola Braides, Anna Claut, Elisabetta Lugato

I codici greci con notazione bizantina della Biblioteca Nazionale Marciana

In occasione del Convegno internazionale *Cantus Planus*, gruppo di studio della Società Internazionale di Musicologia, grazie alla disponibilità della Direzione della Biblioteca Nazionale Marciana e all'insostituibile contributo della Fondazione Levi, si ha, per la prima volta, l'opportunità di dedicare un'esposizione monografica ai codici greci con notazione musicale conservati presso la Biblioteca Marciana di Venezia. L'evento si inserisce in un progetto di valorizzazione di questo nucleo di 29 codici, di cui 14 lezionari con notazione efonetica e 15 con notazione mediobizantina che vanno dal X al XVII secolo. Considerata una raccolta minore, ancora priva di una descrizione appropriata e completa, è rimasta ai margini della ricerca musicologica. Queste brevi note costituiscono il lavoro iniziale, avviato dalla dr. Silvia Tessari, sotto la guida di Anna Pontani presso il Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Padova, nell'ambito di un assegno di studio post-dottorale, per la realizzazione del catalogo dei manoscritti greci con notazione bizantina della Regione Veneto.

La musica bizantina: icona sonora

«Inizio, mezzo, fine ed elemento catalizzatore di tutti i segni dell'arte psaltica è l'*ison*: senza di esso non sussiste musica». Con queste parole si apre la *Papadikē*, il manuale per la formazione elementare del cantore bizantino (*psáltēs*), un compendio didattico che raccoglie, rielaborandoli variamente, insegnamenti teorici e pratici, diagrammi e liste di segni e di cui ci sono pervenute copie che datano dal XIII al XIX secolo (si veda in mostra il ms. Marc. Gr. II, 141, ff. 1-7).

Il testo sembra all'apparenza oscuro nel suo significato, ma in realtà, letto con attenzione, rivela due degli elementi caratterizzanti di quello che oggi viene chiamato canto bizantino: l'essere arte ad esclusivo uso liturgico (lo *psáltēs* è colui a cui è affidato il compito di cantare durante la liturgia) e l'essere musica esclusivamente vocale.

L'*ison* infatti, che nel vocabolario tecnico è il segno della notazione indicante la ripetizione della stessa nota - il parigrado -, per il maestro di canto bizantino è, innanzi tutto, quel suono che ogni voce è in grado di emettere in modo naturale e da cui partire per salire e scendere a coprire tutta l'estensione della voce (come bene illustra uno schema del ms. Atene, EBE 968, una *Papadikē* del XVII sec.).

La centralità della voce investe la *traditio* stessa del canto: la *Papadikē*, come pure le altre tipologie di trattati teorici, è piuttosto un brogliaccio, un insieme di appunti che necessitano di essere chiariti e sistematizzati dall'insegnamento vivo, dalla voce del maestro, piuttosto che una trattazione chiara e articolata dei diversi elementi del sistema musicale (aspetto questo che rende particolarmente problematico il compito dello studioso moderno, alla ricerca, spesso vana, di dati tecnici puntuali che permettano di ricostruire il canto medievale).

Andando oltre il significato dato dal teorico bizantino alla sua definizione e forzando un poco le sue parole, nel termine *ison* (lett.: uguale) si può leggere in filigrana anche un altro elemento che permea in maniera profonda tutta la cultura bizantina e che informa di sé anche la musica: l'ideale della *mimēsis*, dell'imitazione,

che, strettamente legato al concetto di *parádosis*, cioè di tradizione, costituisce un canone imprescindibile con cui tutti gli elementi del canto bizantino devono confrontarsi.

Questo si riflette a vari livelli: a livello testuale gli inni sono permeati da continui rimandi alle Scritture, alle opere dei Padri della Chiesa e alle narrazioni agiografiche, di cui costituiscono un'eco, uno strumento al tempo stesso di parafrasi, interpretazione e approfondimento teologico (l'esempio forse più insigne e famoso per la sua poetica bellezza, ma anche per la sua ricchezza teologica e la sua raffinatissima struttura concettuale è l'inno *Akáthistos* in onore della madre di Dio).

Una trasposizione sonora del concetto di imitazione la si può leggere a livello melodico negli elementi formulari che costituiscono la struttura portante del linguaggio dei modi (*échoi*) e che caratterizzano, anche musicalmente, i diversi generi innografici.

A livello teorico, non solo si possono leggere esplicite dichiarazioni di ossequio alla tradizione come quella di Manuél Chrysaphēs (fl. XV^m sec., compositore, cantore, e teorico): «... anch'io [...] non mi allontano, per quanto posso, dall'imitazione degli antichi», ma nei trattati continuano, anche se forse a livello più formale che sostanziale, i richiami alla terminologia dell'antica musica greca. Sono però ancora da approfondire le relazioni, che variamente traspaziono nei trattati, tra l'antica teoria musicale classica, il cui insegnamento continua in tutto il periodo bizantino, tra le arti del *Quadrivium*, e l'arte psalтика (la biblioteca Marciana conserva fra gli altri un codice – il ms. gr. 318 – proveniente dalla donazione del cardinale Bessarione che raccoglie i trattati sull'antica musica greca redatti dai teorici del II sec. d.C. come Tolomeo e Nicomaco e dal bizantino Briennio, vissuto tra XIII e XIV secolo).

Il termine *ison* o *isokrátēma* è anche il termine che definisce la particolare forma di accompagnamento che oggi consideriamo peculiare di questo canto, perché così viene proposto nelle esecuzioni, sia durante la liturgia, sia nelle incisioni. Si tratta di una nota di bordone che, partendo dalla formula di intonazione che precede l'esecuzione della melodia vera e propria e che definisce l'ambito modale in cui questa si sviluppa, viene tenuta da uno dei due semicori e sopra la quale si dispiega il canto del solista o dell'altro semicoro. Tale prassi esecutiva è attestata nelle fonti del periodo post-bizantino, ma probabilmente era usata anche nel periodo medievale.

La caduta di Costantinopoli, infatti, non interrompe lo sviluppo del canto bizantino, che continua a fiorire particolarmente nei monasteri delle regioni appartenute un tempo all'impero e presso la sede patriarcale di Costantinopoli. Il canto che ancora oggi risuona in modo mirabile durante la liturgia di rito bizantino ne costituisce il naturale proseguimento.

Come il monaco che scrive icone, così il melòdo che compone inni non intende esprimere la propria creatività o un personale sentimento religioso ma fa propria e reinterpreta la tradizione, in quanto si considera un semplice strumento attraverso

il quale sono rese udibili le melodie celesti. Questo ossequio verso il passato non porta però ad uno sterile ripetersi di forme e modelli sempre uguali e lo *psáltēs*, nel medioevo come oggi, non è un semplice esecutore ma ad ogni *performance* reinterpreta la composizione. La tradizione dunque non è una semplice ripetizione meccanica, ma la melodia viene ogni volta ricreata nell'esecuzione e la fonte scritta, la notazione diventano solo il canovaccio su cui si innesta la prassi esecutiva, trasmessa oralmente dal maestro all'allievo e in cui la personalità dei grandi *máistores*, dei grandi maestri, come Iōannēs Glykys (fl. XIII^{ex} sec.), Iōannēs Koukouzelēs (fl. XIV¹ sec.) o Manuēl Chrysaphēs, hanno giocato un ruolo di primaria importanza (loro composizioni sono ad esempio raccolte nel ms. Marc. gr. II, 153).

In questo modo, così come avviene per i modelli delle icone, le melodie nel corso dei secoli lentamente mutano e, senza creare fratture, si creano nuovi stili e nuove composizioni. È tenendo presente questa estetica che va letto lo sviluppo di questa arte che, pur senza innovare, nel senso dato in Occidente a questo termine, si è trasformata nel tempo, creando opere di straordinaria qualità e raffinata bellezza.

'Corpi' e 'spiriti': i segni della notazione melodica del canto bizantino

Accanto all'*ison*, elemento principe di tutti i segni della scrittura musicale, due diverse categorie di neumi concorrono a strutturare il sistema notazionale bizantino: i neumi con valore melodico (*sēmádia phonētiká* = segni di intervallo) che definiscono il salire e il discendere della melodia e i segni sussidiari (*megálā sēmádia* = 'grandi segni') che forniscono, a seconda dei casi, indicazioni di tipo ritmico, dinamico o espressivo, fanno riferimento al gesto chironomico (cioè al tradizionale movimento delle mani che guida il canto) e accompagnano particolari gruppi di neumi melodici, indicanti formule; con quest'ultima funzione il loro impiego diventò particolarmente frequente nella notazione del periodo post-bizantino, essi fungevano probabilmente da guida 'visuale' (erano infatti scritti per lo più in inchiostro rosso) che permetteva al cantore di analizzare la melodia mediante un'immediata individuazione delle formule impiegate (si veda ad esempio il ms. Marc. gr. II, 105).

La notazione bizantina raggiunge la diastemazia (ossia diventa in grado di definire l'ampiezza degli intervalli) intorno alla metà del XII secolo, utilizzando una notazione 'digitale' e 'relativa' in cui uno o più neumi, combinati secondo regole ben definite, indicano di quanti intervalli sale o scende la melodia, rispetto al suono appena eseguito, e non, come avviene nella notazione occidentale, attraverso la posizione spaziale del segno sulla pagina, ottenuta mediante l'utilizzo di un sistema di linee (principalmente del tetragramma o del pentagramma). I neumi sono quindi disposti sopra al testo, senza l'utilizzo di alcuna linea (tecnicamente: 'in campo aperto'), ed è possibile definire l'altezza di un suono solo in relazione con quello che lo ha immediatamente preceduto.

È interessante osservare come nei manoscritti musicali il testo letterario non riporti accenti e spiriti perché, per il legame inscindibile che si instaura tra testo e musica,

sono la caratterizzazione neumatica e la melodia a rendere l'accentuazione della parola. Quando, a partire dal XIV secolo, con l'affermarsi dello stile *kalophonikós* (= abbellito), gli inni si arricchiscono di lunghi melismi e di intere sezioni (a volte si tratta anche di intere composizioni) senza testo, dove la melodia è vocalizzata su sillabe *non sense* (i cosiddetti *teretismata*, dalle sillabe *te, re, ri, to, ro* utilizzate per articolare il canto - si veda in mostra il ms. Marc. gr. II, 156), resta la sola neumatica a strutturare, anche mediante l'utilizzo dei *megála sémádia*, la composizione. Rendendo la melodia pura meditazione, la musica giunge ad esprimere, probabilmente sotto l'influsso della teologia apofatica dell'escasmo, l'impossibilità della parola umana di dire l'«Ineffabile».

Significativa della mentalità e del modo di procedere del teorico bizantino è la presentazione che di questi segni viene fatta nei trattati (in primo luogo nella *Papadikē*), che illustrano questo sistema di notazione, chiamata mediobizantina. Essi distinguono all'interno dei *sémádia phonétiká* i neumi-corpo (*sómata*, cioè i segni base indicanti l'intervallo più piccolo, quello di seconda, ascendente o descendente, perché il corpo «è di terra») dai neumi-spirito (*pneúmata*, cioè i segni che permettono, uniti ai rispettivi neumi-corpo, di formare gli intervalli più ampi, perché, «come negli esseri viventi, l'anima è quella che agisce con le proprie forze e si serve del corpo come di uno strumento» e «la luce [...] non può esistere senza materia»).

Mentre le immagini poetiche o le dissertazioni filosofiche sono frequenti nelle trattazioni teoriche, si tace invece sulle questioni più strettamente tecniche che si presentano a chi cerca di ridare voce al canto medievale, come ad esempio quanto ampio sia l'intervallo di seconda indicato dal neuma-corpo (se un semitono, un tono, un tono e mezzo o un micro-intervallo), sarà soltanto agli inizi del XIX secolo, con il *Nuovo Metodo* di Chrysanthos di Madytos, che verranno esattamente definite l'ampiezza degli intervalli e l'articolazione interna dei diversi modi, così come la precisa durata dei suoni e verrà creato una serie di segni indicanti le pause.

Sarà così portato a compimento il processo per il raggiungimento di una completa diastemazia, iniziato quasi sette secoli prima con il passaggio dalle cosiddette notazioni paleobizantine, ancora adiastematiche, alla notazione mediobizantina.

Come quella del canto bizantino, la lunga storia della sua scrittura musicale, iniziata attorno al X secolo (a questo periodo sono ascrivibili le prime fonti a noi pervenute), continua ancora oggi nel segno di una tradizione ininterrotta, utilizzando in larga parte gli stessi neumi, la stessa terminologia e analoghe regole.

L'impressione visiva (si confrontino ad esempio in mostra il ms. Marc. gr. II, 118 e il ms. Marc. gr. II, 153) è quella di oggetti molto differenti, ma si tratta di una distanza più formale che sostanziale: il tratto grafico si è esteriormente modificato, sotto l'influsso di nuove estetiche e modelli scrittori ma i principi dell'impianto teorico restano fondamentalmente gli stessi.

Cantare la Parola: la notazione dei lezionari

«Tutto ciò che respira lodi il Signore» canta il salmo 150 (uno dei salmi che apre l’Ufficio degli *Ainoi* - le Lodi) per questo, nella liturgia bizantina, ogni elemento di vita, colori, canti, incenso, organizzazione dello spazio e del tempo si devono trasformare in inno di lode: non c’è posto dunque per la parola soltanto detta o recitata ma anche le letture e le preghiere vengono cantillate. A questo scopo tra il IX e il XIV secolo viene utilizzato un tipo di notazione detta dei lezionari o ecfonética (dal verbo *ekphōnēō*: chiamare ad alta voce, proclamare), per guidare l’*anagnōstēs* (il lettore), nella solenne cantillazione delle Sacre Scritture.

Non sono chiari i motivi della sua creazione e neppure quelli della sua scomparsa, dal momento che, anche nel Medioevo, non tutti i lezionari (*Prophetologion*, per le pericopi tratte dall’Antico Testamento; *Praxapostolos*, per le letture prese dagli Atti degli Apostoli e dalle Lettere; *Euaggelion*, per i passi tolti dai Vangeli) furono provvisti della notazione e che ancora oggi le pericopi del Nuovo Testamento (Atti degli apostoli, Lettere apostoliche e Vangelo), sono cantate e non semplicemente lette.

Nonostante la forma grafica di alcuni neumi e una parte della terminologia sia condivisa con la notazione melodica, i due sistemi sono strutturalmente diversi. La notazione ecfonética non prevede, infatti, che ogni sillaba del testo sia fornita di uno o più neumi, come accade nella notazione melodica mediobizantina, ma una coppia di segni, di norma uguali, posti sopra, sotto o in mezzo al testo, spesso scritti in inchiostro rosso (negli esemplari più preziosi anche in oro o argento - si veda in mostra il ms. Marc. gr. II, 46), per meglio distinguerli dagli accenti testuali, incornicia brevi segmenti di testo (*kola*). Ogni coppia di neumi doveva probabilmente ricordare la corretta intonazione del testo, suggerendo l’andamento di una breve melodia, costituita da un’intonazione, una corda di recita e una cadenza, come si è indotti a ritenere sulla base della lista di segni del ms. Sin. gr. 8, che fornisce una sorta di esercizio di cantillazione, trascrivendo i segni ecfonetici in notazione paleobizantina.

La notazione ecfonética aiuta a visualizzare la struttura grammaticale del testo, ma l’analisi del suo impiego fa ipotizzare che costituisse anche, e forse soprattutto, un mezzo che ogni *anagnōstēs* utilizzava, mediante un calibrato utilizzo delle coppie di segni che sembrano avere un valore ornamentale, per sottolineare determinate sfumature di senso all’interno di una pericope e la maggiore o minore ‘festività’ del rito, conferendo un differente grado di solennità all’esecuzione, in relazione al tipo di liturgia (Ufficio o Divina Liturgia, cioè celebrazione eucaristica) e al periodo liturgico in cui la pericope veniva impiegata. Questo potrebbe spiegare perché non si trovano lezionari che presentino un’identica realizzazione musicale, anche quando i codici sono stati scritti da uno stesso copista.

Dal momento che questa notazione è scomparsa dall’uso e non essendo noti scritti teorici che ne chiariscano il significato e l’applicazione, la prassi esecutiva della cantillazione medievale resta un enigma irrisolto, mentre l’esecuzione moderna continua ad essere tramandata all’allievo dalla viva voce del maestro.

Sandra Martani

The Greek codices with Byzantine musical notation of the National Marciana Library

On the occasion of the International Meeting of the International Musicological Society's Cantus Planus Group, thanks to the Marciana Library's willing collaboration and the irreplaceable contribution of the Levi Foundation, we have, for the first time, the opportunity of devoting a monographic exhibition to the Greek codices with musical notation kept at the Venice National Marciana Library. This event has its place in a project for the promotion of this nucleus of 29 codices, 14 of them lectionaries with ekphonetic notation and 15 with Middle Byzantine notation from the 10th to the 17th century. Considered a minor collection still without an appropriate and complete description, these manuscripts have remained on the margins of musicological research. Their close study begun thanks to a project funded with a post-doctorate study grant awarded by the University of Padova to dr Silvia Tessari (cataloguing and study of all greek codices with Byzantin notation conserved in Veneto), led by prof. Anna Pontani of Dipartimento di Beni Culturali. These notes are its first results.

Byzantine music: sound icon

«Beginning, middle, end and catalysing element of all the signs of the psalitic art is the *ison*: without it there is no music». So the *Papadikē* begins, the manual for the elementary training of the Byzantine cantor (*psáltēs*). The *Papadikē* is a didactic compendium which gathers together, refashioning them in various ways, theoretical and practical teaching, diagrams and lists of signs and copies of it have reached us from the 13th to the 19th centuries (see, in the exhibition, ms. Marc. Gr. II, 141, ff. 1-7).

The meaning of the text appears obscure, but, if read attentively, it reveals two of the characteristic features of what we call Byzantine chant today: that it is an art for exclusively liturgical use (the *psáltēs* is the singer employed for the liturgical service) and that it is purely vocal music.

In fact the *ison*, which, in technical language is the notational sign indicating the repetition of the same pitch is above all the sound, for the Byzantine singing teacher, that every voice is able to produce naturally and that is the starting point for ascending and descending and covering the entire vocal range (as is shown very well in a sketch in the ms. Athens, EBE 968, a seventeenth century *Papadikē*).

The centrality of the voice pervades the process of handing down of chant itself: the *Papadikē*, also like the other types of theoretical treatise, is more like a rough draft, a set of notes that need to be explained and organised by live teaching of the teacher's voice, rather than a clear, detailed exposition of the various elements of the musical system; this aspect makes the modern scholar's task particularly problematic, as he is in the quest, often a vain one, for precise technical data with which he can restore mediaeval chant.

Going beyond the meaning that the Byzantine theorist gives to his definition, and forcing his words a little, in the term *ison* (literally meaning 'the same'), we can also read, as if it were a filigree, another element deep permeating all aspects of the

Byzantine culture and imbuing music with itself too: the ideal of *mimēsis*, ('imitation'), closely linked to the concept of *parádosis*, ('tradition'), forming an inescapable canon against which all the components of Byzantine chant must measure themselves.

This is reflected at various levels: at the level of their text, the hymns are permeated with continuous references to the Scriptures, to the works of the Church Fathers and hagiographic narrations, of which they are an echo, an instrument for paraphrasis, interpretation and theological analysis all at the same time (perhaps the noblest and most famous example for its poetic beauty, but also for its theological richness and its most refined conceptual structure, is the *Akáthistos* hymn in honour of the Mother of God).

A sound transposition of the concept of imitation can also be read at the melodic level in the formulaic elements that constitute the structure of the modal language and which also characterise the different hymnographic genres from a musical point of view.

At the theoretical level, not only do we see explicit declarations of deference to tradition such as that of Manuēl Chrysaphēs (fl. 15th century, composer, cantor and theorist): «... as far as I can [...] I do not cease imitating the old composers», but references to the terminology of ancient Greek music continue in the treatises, even if at a formal more than a substantial level. Nevertheless, we still have to learn more about the relationships, emerging in the treatises in various ways, between the ancient Classical musical theory, the teaching of which continued all through the Byzantine period among the *Quadrivium* arts, and the psalitic art (one of the codices kept in the Marciana Library – ms. gr. 318 – from Cardinal Bessarion's donation gathers together the treatises on ancient Greek music drawn up by 2nd century A.D. theorists such as Ptolomaeus and Nichomacus and the Byzantine Bryennios, who lived between the 13th and 14th centuries).

The term *ison* or *isokrátema* also defines the particular form of accompaniment nowadays considered peculiar to this chant because this is how it is presented in executions, both during the liturgy and in recordings. It is a drone which, starting from the intonation formula which precedes the execution of the melody itself and which defines the modal range within which it develops, is held by one of the two semi-choirs, above which unfolds the chant of the soloist or the other semi-choir. This performing practice is attested in post-Byzantine sources, but was probably adopted in the Middle Ages too.

In fact the fall of Constantinople did not interrupt the development of Byzantine chant, which went on flourishing, particularly in the monasteries in the areas that once belonged to the Empire and at the Patriarch's seat in Constantinople. The chant that resounds so wonderfully during the liturgy of the Byzantine rite nowadays is its natural continuation.

Like the monk that writes icons, so the melodist that composes hymns does not intend to express his creativity or a personal religious sentiment, but to embrace and re-interpret the tradition, since he sees himself as a mere instrument through

which the celestial melodies can be heard. This deference towards the past, however, does not lead to a sterile repetition of forms and models always remaining unaltered: the *psáltēs*, today as he was in the Middle Ages, is still not a pure executor, but one who re-interprets the composition at each performance. Tradition, then, is not just a mechanical repetition, but the melody is re-created each time during the execution and the written source, the notation only become a canvas on to which the performing practice is grafted, handed down orally to the pupil by the teacher where the personality of the great *mästöres* like Iōannēs Glykys (fl. 13th century), Iōannēs Koukouzelēs (fl. 14th century) or Manuēl Chrysaphēs have played a primarily important role (examples of their compositions are collected in ms. Marc. gr. II, 153).

In this way, as happens for the models of the icons, melodies changed slowly during the centuries and, without ruptures, new styles and new compositions came into being. In light of this aesthetic viewpoint we must interpret the development of this art which, without innovation in the Western sense of the term, has transformed itself with the passage of the centuries, creating works of extraordinary quality and refined beauty.

'Bodies' and 'spirits': the melodic notation signs of Byzantine chant

Beside the *ison*, the principal element of all written musical symbols, two different categories of neumes contribute to structuring the Byzantine notational system: neumes with a melodic value (*sémádia phonétiká*, i.e. signs having interval value) that indicate the rise and fall of the melody and the subsidiary signs (*megálā sémádia* i.e. 'great signs') that, according to the case, supply rhythmic, dynamic or expressive indications, make references to the cheironomic gesture (i.e. the traditional movement of the hands that leads the chant) and accompany particular groups of melodic neumes indicating formulae; in this function they started to be used especially frequently in the post-Byzantine notation period; mostly written in red ink, they probably served as a 'visual' guide and let the cantor analyse the melody, by being able to find the formulae employed immediately (see, for example, ms. Marc. gr. II, 105).

Byzantine notation achieves diastemacy (meaning that it becomes able to indicate the pitch of the notes) in about the middle of the 12th century, using a 'digital' and 'relative' notation in which one or more neumes, combined following well defined rules, indicate the number of steps to move upwards and downwards in relation to the preceding note and not, as is the case in Western notation, through the spatial position of the neume in a system of lines (mainly the tetragram or pentagram). The neumes, therefore, are arranged above the text without any need for a line (technically 'in campo aperto'), and only allow the pitch of a sound to be indicated in relation to the one immediately preceding.

It is interesting to observe that in musical manuscripts the literary text has no accents or spirits because, as a result of the indissoluble bond between text and music that comes into being, the accent of a word is rendered by neumatic characterisation and by melody. When the *kalophonikós* (i.e. embellished) style took

hold from the 14th century, hymns were enriched with long melismas and with whole sections (sometimes even entire compositions) without a text, in which the melody is vocalised using meaningless syllables (*teretismata*, from the syllables *te, re, ri, to, ro* used to articulate the chant - see ms. Marc. gr. II, 156 in the exhibition). Only the neumatic notation remains to structure the composition, which it may do using the *megála sémádia*. Making the melody pure meditation, the music succeeds in conveying, probably under the influence of the apophtic theology of hesichasm, the impossibility of expressing the Ineffable through human speech.

The way these symbols are presented in the treatises (above all in the *Papadikē*), that describe this system of notation known as Middle Byzantine, is significant of the Byzantine theorist's mentality and way of proceeding. Within the *sémádia phonétiká*, the treatises make a distinction between the 'body' neumes (*sómata*, i.e. the basic signs showing the smallest interval, the second, ascending or descending, because the body «belongs to the earth») and the 'spirit' neumes (*pneúmata*, i.e. the signs that, together with the body neumes, allow the creation of greater intervals, because, «as in living beings, the spirit is the part that acts with its own strength and uses the body as an instrument» and «light [...] cannot exist without matter»).

While poetic images or philosophical dissertations are frequent in theoretical treatises, there is no mention, on the other hand, of the more strictly technical issues that face us if we are trying to make mediaeval chant heard again, as, for example, the size of the second interval indicated by the body neume (if a semitone, a tone, a tone and a half or a micro-interval). The size of the intervals, the inner articulation of the different modes as well as the exact duration of the interval signs were precisely defined only with the *New Method* of Chrysanthos of Madytos at the beginning of the 19th century, when a series of signs indicating pauses was also created.

This brought to conclusion the process of the achievement of complete diastemacy that had begun almost seven centuries previously with the move from Palaeobyzantine notations, which were still adiastematic, to Middle Byzantine notation.

As for Byzantine chant, the long history of its musical writing, which began in around the 10th century (the first sources that have come down to us belonging to this period), still continues in the path of an unbroken tradition, mostly using the same neumes, the same terminology and similar rules. The visual impression (for example, in the exhibition compare ms. Marc. gr. II, 118 with ms. Marc. gr. II, 153) is one of very different objects, but the distance between them is more formal than real: the graphic aspect has changed under the influence of new aesthetics and writing models, but the principles of the theoretical approach remain fundamentally unchanged.

Singing the Word: the notation of the lectionaries

«Let everything that has breath praise the Lord», sings Psalm 150 (one of the psalms that opens the Office of the *Ainoi* - the Lauds); so in the Byzantine liturgy all the elements of life - colours, songs, incense, the organisation of space and time - must be

transformed into a hymn of praise; there is no place, therefore, for the purely spoken or recited word: even readings and prayers are chanted. For this purpose a type of notation for lectionaries, known as ekphonetic (from the verb *ekphōnēō*, i.e. call aloud, proclaim), was used between the 9th and 14th centuries to guide the *anagnōstēs* (the reader) in the solemn cantillation of the Holy Scriptures.

Neither the reasons for its creation nor those of its disappearance are known, since even in the Middle Ages not all the lectionaries (the *Prophetologion* for the pericopes from the Old Testament, the *Praxapostolos* for the readings from the Acts of the Apostles and Letters, the *Euaggelion* for the passages taken from the Gospels) were provided with notation and even now the pericopes of the New Testament (the Acts of the Apostles, the Apostolic Letters and the Gospels) are sung and not just read.

Even if the graphic form of some neumes and some of the terminology is shared with melodic notation, the two systems are structurally different. In ekphonetic notation, in fact, each syllable of the text is not provided with one or more neumes, as in Middle Byzantine melodic notation, but with a pair of signs, usually the same, placed above, below or in the middle of the text - often written in red ink, in the most precious specimens, even in gold or silver (see ms. Marc. gr. II, 46 in the exhibition) in order to distinguish them better from the accents in the text - which frames short segments of text (*kola*). Each pair of neumes probably had to remind the cantor of the correct intonation of the text, suggesting the development of a short melody consisting of an intonation, a reciting tone and a cadence: this is what we are led to think on the basis of the list of neumes in manuscript Sin. gr. 8, which gives a kind of cantillation exercise, transcribing the ekphonetic signs into Palaeobyzantine notation.

Ekphonetic notation helps to visualise the grammatical structure of the text, but from an analysis of its use we can assume that it also, and perhaps above all, constituted a means to which each *anagnōstēs* resorted in order to stress certain shades of meaning within a pericope and the greater or lesser 'festivity' of the rite by a graduated use of the pairs of neumes, which seem to have an ornamental value. This would lend a different degree of solemnity to its execution, according to the type of liturgy (Office or Divine Liturgy, i.e. the eucharistic liturgy) and the period in the liturgical calendar in which the pericope was used. This could explain why there are no lectionaries that present the same manner of musical achievement, even when the codices are written by the same copyist.

Since the use of this notation has disappeared and we do not know of any theoretical writings explaining its meaning and application, the manner of executing mediaeval cantillation remains an unsolved enigma, while modern execution is still passed on to the pupil by the living voice of the teacher.

Sandra Martani

Codici / Codices

I codici esposti, le cui provenienze spaziano da Costantinopoli alle zone periferiche dell'ecumene bizantina e le cui datazioni sono testimoni dell'ininterrotta tradizione del canto liturgico greco fino alle soglie della contemporaneità, sono in larga misura strettamente connessi alla storia della Serenissima.

Gran parte di essi, infatti, mostra chiari indizi di provenienza dalla Creta veneziana e ottomana e dalle isole ionie, Zante in particolare, appartenenti ai domini da mar della Repubblica.

Essi sono pertanto essenziale via d'accesso alla tradizione melurgica di quelle aree in epoca bizantina e post bizantina.

Questa è la ragione dell'importanza e dell'unicità, in ambito italiano, della collezione musicale bizantina della Biblioteca Marciana.

Silvia Tessari

The Marciana Library collection of Byzantine musical manuscripts, whose origins range from the periphery of the Byzantine empire to Constantinople and whose dating is a witness of the unbroken tradition of Greek liturgical chant up to the threshold of modernity, are closely related to the history of the Serenissima Republic.

Most, in fact, show clear indications of provenance from Venetian and Ottoman Crete and the Ionian Islands (Zakynthos, in particular), which once belonged to the territories controlled by Venice (Domini da Mar) and are therefore essential access routes to the Byzantine and post-Byzantine melourgic tradition of those areas.

This allows us to understand the importance and uniqueness of the Marciana Library's Byzantine musical manuscript collection in the Italian context.

Silvia Tessari

I codici

Lezionario dei Vangeli, mutilo nella parte iniziale e finale, attualmente comprende dieci fascicoli di pergamena di colore biancastro, di ottima qualità. Il codice è vergato in inchiostro bruno chiaro in una maiuscola ogivale diritta a forte contrasto modulare e con l'impiego di alcuni complementi ornamentali (trattini, apici), caratteristiche grafiche che permettono di datare il codice a «qualche decennio prima» (G. Cavallo) rispetto al ms. London, BL Harley 5598 (datato al 995), le cui forme delle lettere sono più ‘pesanti’ rispetto al codice in esame.¹ Come scrittura distintiva è impiegata una maiuscola epigrafica slanciata. Gli spiriti sono angolosi. Fasce policrome (*Blütenblattstil*) nei colori oro, blu e verde scuro (lumeggiati di bianco e giallo) e rosso carminio ai ff. 7v, 24v e in apertura delle sezioni dei vari mesi, nel Santorale. Alcune iniziali sono policrome.

Il manoscritto contiene le lezioni per le feste mobili (ff. 1-28v): i vangeli da leggersi per la Passione di Gesù Cristo (dal quinto), quelli per le ore del Venerdì Santo (Prima, Terza, Sesta e Nona), quelli per la liturgia del Venerdì e del Sabato Santo, gli undici vangeli della Risurrezione (sono scritte per esteso la terza, quarta, settima, ottava e decima pericope; per le rimanenti vi è il semplice rinvio agli altri luoghi del lezionario in cui erano riportate). Segue la sezione dei vangeli per le feste fisse (Santorale: ff. 29-78v), mutila all'inizio (manca la commemorazione del primo settembre) e più significativamente nella parte finale (l'ultima commemorazione è per san Teraponte, 27 maggio).

Le pericopi evangeliche sono tutte fornite di notazione efonetica in inchiostro carminio. La forma della *paraklitikē*, realizzata con un tratto obliquo e un gancio a sinistra, si può accostare ancora al ms. Harley 5598 (probabilmente di fattura costantinopolitana).² La clausola finale è per lo più neumata secondo la sequenza stereotipata tipica del sistema ‘classico’ con *bareíai diplái, kentémata, apóstrophos - apóstrophos*, ma permangono chiuse prive dei doppi neumi (ad. es. al f. 2v: *apóstrophos - apóstrophos, kentémata, apóstrophos - apóstrophos*) e si segnala, al contrario, l'impiego di *bareíai diplái* anche all'interno delle pericopi (es. f. 2v).

¹ Cf. G. Cavallo, *Ricerche sulla maiuscola biblica*, Firenze, Le Monnier, 1967 (Studi e testi di papirologia, 2), pp. 122-123; A. Bravo García - P. Orsini, *Genesi e articolazioni della "maiuscola liturgica"*, in *The Legacy of Bernard de Montfaucon: Three Hundred Years of Studies on Greek Handwriting. Proceedings of the Seventh International Colloquium of Greek Palaeography* (Madrid-Salamanca, 15-20 September 2008), Turnhout, Brepols, 2010 (Bibliologia, 31), pp. 17-35, 669-682; 22 n. 23, p. 23; A. Proto, *Il Messan. Gr. 66: un evangeliario in maiuscola ogivale del secolo X*, in «Bollettino della Badia greca di Grottaferrata» LVI-LVII, 2002, pp. 47-62; P. Orsini, *Scrittura come immagine. Morfologia e storia della maiuscola liturgica bizantina*, Roma, Viella, 2013.

² Cf. S. Martani, *Das ekphonetische Notationssystem in den datierten Evangeliarien aus dem 10. Jahrhundert, in Palaeobyzantine Notations III. Acta of the Symposium on the Palaeobyzantine and Palaeoslavic Notations* (Hernen Castle, The Netherlands, 1-4 March 2001), ed. Gerda Wolfram, Leuven, Paris, Dudley (MA), Peeters, 2004 (Eastern Christian Studies, 4), pp. 27-47.

Gospel Lectionary mutilated at the beginning and at the end, it currently comprises ten gatherings made of white, high quality parchment. The manuscript is written in light brown ink in an upright ogival majuscule with sharp contrast between square and rectangular letters, with some ornamental additions: graphical features that allow us to date the manuscript «a few decades earlier» (G. Cavallo) than ms. London, BL Harley 5598 (dated to 995), whose shapes of the letters are ‘heavier’ than those in this manuscript.¹ Titles and rubrics are written with a slender epigraphic majuscule script. The breathings are angular. Polychrome headpieces (in *Blütenblattstil*) in gold, blue and dark green (heightened with white and yellow) and carmine red at ff. 7v, 24v and in the opening sections of the Sanctoral cycle. Decorated multicoloured initials.

This manuscript contains, among the lessons for the moveable feasts (ff. 1-28v), the Gospels to be read for the Passion of Jesus Christ (from the fifth), those for the hours service of Good Friday (First, Third, Sixth and Ninth hour), those for the liturgy of Good Friday and Holy Saturday, the eleven Gospels of the Resurrection (the third, fourth, seventh, eighth and tenth pericopes are written out in full, only simple reference to other leaves of the manuscript is provided for the others. From ff. 29-78v there is the Sanctoral cycle, mutilated at the beginning (the commemoration for September 1st is missing) and at the end (the last commemoration is for St Therapon: May 27). The Gospel pericopes are provided with ephonetic notation written in carmine ink. The shape of the *paraklitikē*, realized with an oblique stroke with a hook at the left side, can be compared again with ms. Harley 5598 (probably from Constantinople).² The pericopes end with the ‘classic’ stereotyped sequence *bareíai diplái, kentémata, apóstrophos - apóstrophos*, but there are also preclassical endings without the ‘doubled’ neumes (e.g. at f. 2v: *apóstrophos - apóstrophos, kentémata, apóstrophos - apóstrophos*), and *bareíai diplái* can be found also in the middle of the pericopes (f. 2v).

¹ Cf. G. Cavallo, *Ricerche sulla maiuscola biblica*, Firenze, Le Monnier, 1967 (Studi e testi di papirologia, 2), pp. 122-123; A. Bravo García - P. Orsini, *Genesi e articolazioni della “maiuscola liturgica”*, in *The Legacy of Bernard de Montfaucon: Three Hundred Years of Studies on Greek Handwriting*. Proceedings of the Seventh International Colloquium of Greek Palaeography (Madrid-Salamanca, 15-20 September 2008), Turnhout, Brepols, 2010 (Bibliologia, 31), pp. 17-35, 669-682: 22 n. 23, p. 23; A. Proto, *Il Messan. Gr. 66: un evangelíario in maiuscola ogivale del secolo X*, in «Bollettino della Badia greca di Grottaferrata» LVI-LVII, 2002, pp. 47-62; P. Orsini, *Scrittura come immagine. Morfologia e storia della maiuscola liturgica bizantina*, Roma, Viella, 2013.

² Cf. S. Martani, *Das ephonetische Notationssystem in den datierten Evangeliarien aus dem 10. Jahrhundert, in Palaeobyzantine Notations III*. Acta of the Symposium on the Palaeobyzantine and Palaeoslavic Notations (Hernen Castle, The Netherlands, 1-4 March 2001), ed. Gerda Wolfram, Leuven, Paris, Dudley (MA), Peeters, 2004 (Eastern Christian Studies, 4), pp. 27-47.

**Marc. Gr. I, 60 (= 950), già monastero di S. Michele di Murano 241,
sec. XI, membr. (cart. ff. 233-240, ff. 261-262), 192x154, ff. 262
Tetraevangelo (Aland 419), aperto ai ff. 208v-209**

Tetraevangelo di 33 fascicoli, con titoli e sezioni eusebiane. I quattro Vangeli sono preceduti ciascuno da una tavola dei capitoli. La scrittura con cui è vergato il codice è una minuscola rotonda di tipo tradizionale, un po' artificiosa; si segnalano le corte aste e la presenza di appendici ornamentali e alcuni ispessimenti sulle lettere. Gli spiriti sono angolosi. L'inizio di ogni sezione è ornato da una *porta* tracciata secondo il cosiddetto *Blütenblattstil* (colori: sfondo oro; fiori e fogliette blu e verde scuro lumeggiati di bianco e giallo, con il centro rosa e carminio); iniziali ornate con i medesimi colori, a volte con bordo oro. Il volume è stato adattato all'uso liturgico, con la segnalazione in inchiostro carminio dell'inizio e della fine delle pericopi (marcati da *archē* e *télos*, quest'ultimo indicato da tre punti orizzontali nel testo) e delle festività dell'anno liturgico in cui esse devono essere lette. La quasi totalità del Vangelo di Giovanni e parte di quello di Matteo (a coprire quindi il periodo dell'anno liturgico dalla domenica di Pasqua al giovedì della nona settimana dopo Pentecoste) sono provviste di notazione efonetica, vergata con due inchiostri: uno carminio, l'altro leggermente più chiaro. Sono aggiunte a margine le frasi fisse che aprono le pericopi (es. *In quel tempo...*) e i neumi relativi.

La forma dei segni appare schiacciata e allungata, dovendo trovare spazio tra le righe del testo (es. *syrmatikē* piuttosto allungata, *hypókrisis* a volte disposta orizzontalmente). La *paraklítikē* ha spesso una forma simile a una Σ maiuscola. Il sistema notazionale è quello 'classico'. Un quaternione e un bifoglio di carta, vergati da mano seriore (XV sec.?) nello stile $\tau\bar{\omega}\nu \bar{\theta}\delta\eta\gamma\bar{\omega}\nu$, colmano alcune lacune nel testo dei Vangeli.

Il codice è annotato sul margine esterno (con più frequenza nella parte iniziale) con termini greci e/o la loro traduzione latina. L'annotatore medesimo corregge alcuni errori ortografici nel testo dei Vangeli. Il manoscritto appartenne al monastero di S. Michele di Murano, dove fu sottoposto all'attenzione di insigni musicologi (M. Gerbert e padre Giambattista Martini, informato del codice dall'abate Parisio Bernardi). Portato in Francia nel 1797, entrò nel 1816 nella Biblioteca Marciana.¹

¹ Cf. S. Tessari, *Cirillo Martini and the First Steps Towards the Discovery of Byzantine Music Theory in 18th-Century Italy*. Proceedings of the Fourth International Conference Byzantine Musical Culture (Peania, Attica, October 10-13, 2013), in press, pp. 1-45; 22; M. Gerbert, *De cantu et musica sacra, a prima Ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, Typis S. Blasianis, 1774, II, 2, plate 5; L. Merolla, *La Biblioteca di san Michele di Murano all'epoca dell'abate Giovanni Benedetto Mittarelli. I codici ritrovati*, Roma, Vecchiarelli, 2010, p. 149.

Tetraevangelium (consisting of 33 gatherings) with Eusebian sections. The four Gospels are each preceded by a table of chapters. The script is a round, artificial minuscule of the traditional type (see the short ascendings and descendings, the terminal hooks, and the *boules*). The breathings are angular. The beginning of each Gospel is adorned with a Π headpiece drawn according to the so-called *Blütenblattstil* (colours: gold background, blue and dark green flowers and small leaves highlighted with white and yellow, with the centre pink and carmine); initials adorned with the same colour, sometimes edged in gold. The book was adapted for liturgical use, with the beginning and the end of the pericopes marked in carmine ink with *archē* and *télos* (the latter indicated by three horizontal dots in the text), and rubrics of the feasts of the liturgical year. The Gospel of John (almost in its entirety) and part of that according to Matthew (for the period of the liturgical year from Easter Sunday to Thursday of the ninth week after Pentecost) are provided with ecphonetic notation, written with two inks (one carmine, the other slightly lighter). The fixed phrases that open the pericopes (e.g. *At that time...*) are added to the margin and neumated.

The shape of the signs appears flattened and elongated, having to find space between the lines of the text (e.g. *syrmatikē* quite long, *hypókrisis* sometimes arranged horizontally). *Paraklitikē* looks like a capital Σ . The notational system is the so-called ‘classical’ one. A quaternio and a *bifolium* made of paper, written by a later hand (15th century?) in the $\tau\hat{\omega}\nu\Omega\delta\eta\gamma\hat{\omega}\nu$ style, fill some of the gaps in the text of the Gospels. The manuscript is annotated (more often at the beginning) with Greek words and/or their Latin translations. The same annotator corrects some orthographic errors in the text of the Gospels. The ms. belonged to San Michele di Murano monastery, where it was brought to the attention of eminent musicologists (M. Gerbert and *padre* Giambattista Martini, who were informed of this manuscript by Abbot Parisio Bernardi). Brought to France in 1797, it entered the Marciana Library in 1816.¹

¹ Cf. S. Tessari, *Cirillo Martini and the First Steps Towards the Discovery of Byzantine Music Theory in 18th-Century Italy*. Proceedings of the Fourth International Conference Byzantine Musical Culture (Peania, Attica, October 10-13, 2013), in press, pp. 1-45; 22; M. Gerbert, *De cantu et musica sacra, a prima Ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, Typis S. Blasianis, 1774, II, 2, plate 5; L. Merolla, *La Biblioteca di san Michele di Murano all'epoca dell'abate Giovanni Benedetto Mittarelli. I codici ritrovati*, Roma, Vecchiarelli, 2010, p. 149.

Il manoscritto, di 37 fascicoli, è vergato su pergamena molto bianca di eccellente qualità (a volte tagliata dall'operazione di rigatura a secco) da un unico scriba che utilizza una *Perlschrift* elegante e, come scrittura distintiva, la maiuscola alessandrina nelle rubriche e la maiuscola epigrafica ad apertura delle varie sezioni del codice, entrambe realizzate con il carminio e l'oro. La *mise en page* è molto accurata. L'ornamentazione è un esempio insigne di *Blütenblattstil*, realizzato con i colori blu, verde scuro, giallo e bianco e carminio, su fondo oro: si vedano le porte, di differenti dimensioni, ai ff. 1, 96v, 202v, 222v, e le fasce ai ff. 37v, 99, 228v, 232. Le iniziali sono finemente ornate, con i medesimi colori; al f. 1 vi è il motivo ornamentale della mano.

Il codice contiene:

- le pericopi evangeliche per le feste mobili: ff. 1-37v dal Vangelo di Giovanni per il periodo dell'anno da Pasqua a Pentecoste; ff. 37v-96v dal Vangelo di Matteo per i sabati e le domeniche fino al nuovo anno; ff. 96v-171v da Luca per il periodo dal nuovo anno alla Quaresima (sabati e domeniche); ff. 171v-202 per la Quaresima (sabati e domeniche) e la Settimana Santa; ff. 202-219: dodici vangeli della Passione di Gesù Cristo; ff. 219-228v: vangeli del servizio delle Ore del Venerdì Santo; ff. 228v-232: undici vangeli della Risurrezione;
- le pericopi per le commemrazioni dei santi (ff. 232-289) e per altre speciali occorrenze, con una sezione terminale riportante le letture previste nelle veglie (*pannychides*) di tutto l'anno, con segnalati i *prokeimena* e il rispettivo modo musicale (ff. 289-292v). Il codice è mutilo nella parte finale; l'ultima pericope, per la Trasfigurazione, termina con *Mc* 9, 8.

La notazione efonetica, espressa in inchiostro carminio (anche se eccezionalmente i neumi sono di color oro) è un esempio del sistema notazionale 'classico'.

Al f. 96v (esposto), si noti l'indicazione liturgica relativa all'inizio del nuovo anno. Alla riga quinta della prima colonna si veda l'errore del copista, che interrompe di scrivere un'altra volta le *bareíai diplái* per sostituirle con i *kentéma*, secondo la consueta sequenza neumatica stereotipata che contraddistingue la notazione 'classica'. Il f. 97 (anch'esso esposto) è per gran parte neumato con una lunga sequenza di *bareía* - *bareía* (\ \) con cui si intona la genealogia di Cristo, che si conclude con la cadenza espressa dalla coppia *synémba* - *teleía*.

The manuscript (made up of 37 gatherings) was written on a very white parchment of excellent quality, sometimes cut because of the ruling operation, by a single scribe, with an elegant *Perlschrift* script. Alexandrine majuscule and epigraphic majuscule are used as distinctive writing, drawn in carmine ink and gold. The *mise en page* is very accurate.

The ornamentation is a distinguished example of *Blütenblattstil*, realized with blue, dark green, yellow and white and carmine colours on a gold background: see the Π headpieces of differing sizes at ff. 1, 96v, 202v, 222v, and the bands at ff. 37v, 99, 228v, 232. The initials are finely decorated with the same colours; at f. 1 hand-shaped initial.

The manuscript contains:

- The Gospel readings for the moveable feasts: ff. 1-37v from the Gospel of John for the period from Easter to Pentecost; ff. 37v-96v from the Gospel of Matthew for Saturdays and Sundays until the new year; ff. 96v-171v from the Gospel of Luke for the period from the new year to Lent (Saturdays and Sundays); ff. 171v-202 readings for Lent (Saturdays and Sundays) and for the Holy Week; ff. 202-219: twelve Gospels of the Passion of Jesus Christ; ff. 219-228v: Gospels of the hours service of Good Friday; ff. 228v-232: eleven Gospels of the Resurrection.
- The readings for the Sanctoral cycle (ff. 232-289) and other special occurrences, with a terminal section showing the pericopes for the vigils (*pannychides*) throughout the year, with the *prokeimena* and the respective musical mode (ff. 289-292v). The manuscript is mutilated at the end (final pericope, for the Transfiguration, ends with *Mk 9, 8*).

The ephonetic notation is expressed in carmine ink (although exceptionally there are golden neumes) and it is an example of the ‘classical’ notational system. At f. 96v (shown here), please note the liturgical instruction dealing with the beginning of the new year. In the fifth line of the first column you can see the error of the copyist, who stops writing the *bareíai diplái* again to replace them with the *kentēmata* at the end of the pericope. At f. 97 (also shown) there is a wide neumated section with a long sequence of *bareía - bareía* (\ \) which corresponds to the genealogy of Christ, ended with the couple *synémba - teleía*.

**Marc. Gr. Z 551 (= 826), già Giovanni Battista Recanati <IV>, sec. XI^{ex}-XIIⁱⁿ,
membr. (cart. ff. 273-278), 350x260, ff. 278 (+ 273 bis)
Lezionario dei Vangeli, aperto ai ff. 40v-41**

Il codice, costituito da 35 fascicoli, è scritto su pergamena di ottima qualità, seppur attualmente parzialmente rovinata, specie nei fogli finali. La scrittura impiegata è una minuscola rotonda di modulo medio-grande, vergata con *ductus* posato, tranne sporadicamente nelle righe finali, dove sono presenti ‘svolazzi’ e legature corsiveggianti. Si segnalano l’*alpha* triangolare, *theta* maiuscola rotonda, il *tau* più alto delle altre lettere. Scrittura distintiva: maiuscola epigrafica nei titoli, maiuscola alessandrina nelle rubriche. L’ornamentazione è monocroma, effettuata con inchiostro carminio. Le varie sezioni sono introdotte da porte o fasce (riempite con circoli al cui interno sono tracciate foglie e palmette, o in negativo con motivi vegetali). Iniziali (es. ff. 16v, 24v, 25, 32v, 100, 269v) decorate con una mano benedicente o che regge l’asta della lettera *iota*.

Il manoscritto contiene le pericopi evangeliche per le feste mobili (Sinassario): per tutti i giorni della settimana da Pasqua a Pentecoste (dal Vangelo di Giovanni), ff. 1-53; letture per i sabati e le domeniche dal sabato successivo alla Pentecoste al nuovo anno (dal Vangelo di Matteo), ff. 53-77; letture per i sabati e le domeniche dal nuovo anno alla Quaresima (dal Vangelo di Luca), ff. 77-107v; letture per i sabati e le domeniche di Quaresima e per la Settimana Santa (dal Vangelo di Marco), ff. 108-152. Seguono i dodici vangeli della Passione di Gesù Cristo (ff. 152-176), quelli del servizio delle Ore del Venerdì Santo (ff. 176-191); gli undici vangeli della Risurrezione (ff. 191-197). Ai ff. 197-278 vi sono le letture per le feste fisse (Santorale, molto ricco di commemorazioni). Tutte le pericopi presentano la notazione ecfonetica. Sandra Martani ha evidenziato in questo ms. l’utilizzo particolare del neuma *synémba*, che non fa coppia soltanto con il neuma *teleía*, ma si trova impiegato assieme a *apéso éxo*, *bareía* - *bareía*, *kathístē* - *kathístē*, *bareíai diplái* e *syrmatikē* - *teleía* (con la *media syrmatikē*).¹ I ff. 273-278 (che seguono a una lacuna al f. 272v), cartacei, sono occupati dalle pericopi per il mese di agosto; scritti in stile *τῶν Οδηγῶν* da un Giovanni *anagnōstēs* (XVI secolo), essi recano una pseudonotazione musicale che imita i segni dell’antica ecfonetica, senza però rispettarne la *ratio*. Si tratta evidentemente di un tentativo dello scriba di fornire anche le pericopi da lui copiate di neumi, ormai decaduti completamente dall’uso. Si noti l’impiego costante della *teleía* per marcare la segmentazione testuale in *cola*. Il ms. entrò nella Biblioteca Marciana nel 1734 per lascito di Giovanni Battista Recanati (1637-1734).

¹ Cf. S. Martani, *Music and Rhetoric in the Ekphonesis: the Neume ‘Synemba’*, in «Muzikologija / Musicology», XI, 2011, pp. 13-24.

The manuscript, formed by 35 gatherings, is written on parchment of excellent quality, although now partially damaged, especially in the final leaves. The script is a round minuscule with medium-large module, written with a controlled *ductus*, except sporadically in the final lines, where there are 'flourishes' and more cursive ligatures. *Alpha* has often a triangular shape, majuscule *theta* is round and big, *tau* is higher than the other letters. Distinctive script: epigraphic majuscule in the titles, Alexandrine majuscule in the rubrics. The ornamentation is monochrome, drawn with carmine ink. The various sections are introduced by $\pi\lambda\lambda\alpha\iota$ or bands (filled with circles in which there are leaves and palmettes, or in negative with plant motifs). Initials (e.g. ff. 16v, 24v, 25, 32v, 100, 269v) decorated with a hand raised in blessing or holding the letter *iota*.

The manuscript contains the Gospel pericopes for the moveable feasts for every day of the week from Easter to Pentecost (from the Gospel of John), ff. 1-53; readings for Saturdays and Sundays from the Saturday after Pentecost to the beginning of the new year (from the Gospel of Matthew), ff. 53-77; readings for Saturdays and Sundays from the new year to Lent (from the Gospel of Luke), ff. 77-107v; readings for Saturdays and Sundays of Lent and for the Holy Week (from the Gospel of Mark), ff. 108-152; the twelve Gospels of the Passion of Jesus Christ (ff. 152-176), those for the hours service of Good Friday (ff. 176-191); the eleven Resurrection Gospels (ff. 197-191). At ff. 197-278 there are the readings for the fixed feasts (Sanctoral cycle, very rich in commemorations). All the pericopes present the ephonetic notation. Sandra Martani highlighted the peculiar use, in this manuscript, of the neume *synémba*, which does not couple only with the neume *teleía*, but it is used together with the *apésō éxō*, *bareía* - *bareía*, *kathístē* - *kathístē*, *bareíai diplái e syrmatikē* - *teleía* (with middle *syrmatikē*).¹ Ff. 273-278 (after a lacuna at f. 272v), made of paper, are occupied by the pericopes for the month of August; written in $\tau\omega\eta\delta\eta\gamma\omega\eta$ style from a 16th-century hand, they bear a pseudo-notation that mimics the ephonetic signs, without knowing their *ratio*. This is a clear attempt by the scribe to provide also the readings he copied with neumes which in those days had already been completely forgotten. Note the constant use of *teleía* to mark the text segmentation in *cola*.

The ms. entered the Marciana Library in 1734 by bequest of Giovanni Battista Recanati (1637-1734).

¹ Cf. S. Martani, *Music and Rhetoric in the Ekphonesis: the Neume 'Synemba'*, in «Muzikologija / Musicology», XI, 2011, pp. 13-24.

Manoscritto mutilo nella parte iniziale e finale (attualmente composto di sette fascicoli). Un unico copista ha vergato il codice su pergamena ora di color bruno-giallastro, in cui sono evidenti le radici dei peli. I fori per la rigatura, effettuata sul lato pelo di ogni foglio, sono ben visibili. Il testo delle pericopi è scritto in una minuscola di tipo tradizionale, nel solco della *Perlschrift*, a volte con ganci terminali (es. l'asta verticale della lettera *phi*). Altra mano, in modulo molto minuto, annota a fianco di ogni pericope il numero della sezione eusebiana (preceduto da *κεφάλαιον*). Il testo è scritto in inchiostro bruno, a tratti ricalcato in nero da mano seriore. L'ornamentazione è piuttosto sviluppata: le pericopi dal Vangelo di Matteo (f. 16v) sono precedute da una porta ornata a intreccio, nei colori rosso carminio, giallo ocra, verde scuro. Al f. 38 una fascia divisa in circoli che si intersecano a formare dei piccoli fiori riempiti di rosso apre le pericopi da Luca. Le iniziali presentano un'ampia varietà di soluzioni ornamentali: spesso policrome (il corpo della lettera è diviso in campiture riempite di giallo, rosso, verde scuro), con decori anche piuttosto elaborati (ad es. il cuore nell'asta verticale del *tau* al f. 2v), sono vergate anche a forma di mano, o di mano benedicente. Vi sono inoltre motivi zoomorfi (*iota* a forma di pesce al f. 18v). Nel complesso, l'ornamentazione mostra caratteristiche provinciali, i colori sono stesi in modo 'leggero', e spesso appaiono argentati. La notazione ecfonetica è realizzata per gran parte del codice in inchiostro carminio e minio, ma in alcuni fogli i neumi sono vergati in argento.

Il lezionario contiene le pericopi dal Vangelo di Giovanni (ff. 1-16v) da leggersi dal giovedì della quinta settimana dopo Pasqua alla Pentecoste (vi sono tuttavia ulteriori lacune intermedie), le letture per i sabati e le domeniche da Pentecoste al nuovo anno (da Matteo, ff. 16v-38), quelle da Luca (ff. 38-47v) dal nuovo anno alla Quaresima, che hanno sofferto la caduta di alcuni fogli. L'ultima lettura è Lc 13, 12 (expl. *Ιδὼν δὲ αὐτὴν ὁ Ἰησοῦς*), per la decima domenica. Il sistema neumatico è fondamentalmente quello 'classico', ma con ancora alcuni elementi del sistema pre-classico come la coppia *hypókrisis* - *oxeía* (quando il *colon* successivo preveda una coppia di *hypokrísēis*), l'omissione di un neuma nella sequenza costituita da due coppie uguali (in questo caso di *hypokrísēis*), il gruppo cadenzante *apóstrophos* - *teleía* e l'utilizzo raro della *syrmatikē*. È inoltre da notare l'aggiunta di *synémba* alla coppia *apóstrophos* - *teleía* in corrispondenza della congiunzione 'e' (*kai*) nel testo greco (es. f. 3v).

Manuscript mutilated at the beginning and at the end (currently consisting of seven gatherings). A single scribe penned the manuscript on a brownish-yellow parchment, in which there are clear speckled traces of hair follicles. The holes which acted as guides for the ruling process are evident. The text of the pericopes is written in a '*Perlschrift*' minuscule of traditional type, with some terminal hooks (e.g. at the bottom of *phi*). Another hand notes the number of the Eusebian section near each reading. The text is written in brown ink, sometimes retraced by a later hand in black ink. The ornamentation is quite developed: the readings from the Gospel of Matthew (f. 16v) are preceded by a Π headpiece adorned with a weave pattern, in the colours: crimson, yellow ochre, dark green. At f. 38 a band divided into intersected circles which form small red flowers opens the section of Luke. The initials show a wide variety of ornamental solutions: often polychrome (the body of the letters is filled with yellow, red, dark green), with decorations also quite elaborate (e.g. the light-yellow heart in the *tau* at f. 2v); some initials are also hand-shaped, or in the form of a hand raised in blessing. There are animal motifs (fish-shaped *iota* at f. 18v). Overall, the ornamentation shows 'provincial' features. The colours are 'light', and they often appear silvery. The ephonetic notation is drawn in minium and carmine ink, but in some leaves the neumes are silver.

The manuscript contains the pericopes from the Gospel of John (ff. 1-16v) to be read from Thursday of the fifth week after Easter to Pentecost (but there are some intermediate *lacunae*), the readings for Saturdays and Sundays from Pentecost to the new year (from Matthew, ff. 16v-38), those from Luke (ff. 38-47v) from the new year to Lent, which have suffered the loss of some leaves. The last reading is *Luke* 13, 12 (expl. *Ιδών δὲ αὐτὴν ὁ Ἰησοῦς*). The neumatic system is basically the 'classic' one, but some elements of the preclassical system survive: the neume pair *hypókrisis - oxeía* (when the following colon is neumated with a couple of *hypokriseis*), the omission of a neume in a sequence consisting of two identical pairs (e.g. of *hypokriseis*); the ending group *apóstrophos - teleía* and the infrequent use of *syematikē*. The addition of *synémba* to the pair *apóstrophos - teleía* (e.g. at f. 3v) which corresponds to 'and' (*καὶ*) in the Greek text is noteworthy.

Manoscritto di 43 fascicoli, realizzato con pergamena di buona qualità, sebbene la differenza tra lato carne e lato pelo si possa distinguere con facilità. Il testo è vergato su due colonne, in una minuscola elegante e calligrafica, nel solco della *Perlschrift*. Si noti *epsilon* più grande delle altre lettere, lunato, *tau* con l'asta verticale piuttosto sviluppata in altezza, *psi* a croce. Come scrittura distintiva, nelle rubriche, vergate con inchiostro carminio e precedute da una crocetta, è utilizzata la grafia minuscola, con maggior contrasto modulare che nel testo delle pericopi e una spaziatura maggiore tra le lettere. L'apparato decorativo, nello stile *Blütenblatt*, prevede porte ai ff. 1 e 257 nei colori oro, blu, verde scuro (lumeggiati di bianco e giallo) e carminio, sormontate da due uccelli. Ulteriori separazioni delle sezioni testuali sono invece tracciate in carminio, con semplici linee ondulate o sottili fasce realizzate accostando piccoli triangoli o 'esse'. *Cul-de-lampe* concluso con un breve decoro a forma di Y a coppa al f. 162v.

Siglato V nell'edizione critica di questo libro liturgico¹, il manoscritto in esame contiene le letture dall'Antico Testamento (in particolare da *Genesi*, *Proverbi* e *Isaia*, ma sono presenti anche altre pericopi dal *Pentateuco*, dai libri storici e dai *Profeti*, soprattutto *Geremia*, *Ezechiele* e *Zaccaria*) per l'anno liturgico, in quest'ordine:

- lezioni per le feste mobili (ff. 1-253): per il Natale e l'Epifania, per la Quaresima, la Settimana Santa e il tempo pasquale.
- lezioni per le feste fisse (per le commemorazioni dei santi) e per ulteriori solennità (dal f. 253 alla fine, mutila). Oltre alle letture veterotestamentarie, nel ms. sono copiati anche *tropária* e *prokeiména*.

Le rubriche, ricche di indicazioni riferite alla prassi liturgica di Santa Sofia di Costantinopoli, contribuiscono a collocare proprio nella capitale dell'Impero il luogo di produzione del codice. Pressoché tutte le pericopi sono provviste di notazione efonetica (ne sono prive o parzialmente prive quelle ai ff. 273v, 274, 274v, 275, 277, 278, 279 e 280, 300). La notazione è realizzata in inchiostro carminio; altra mano, in inchiostro grigio e calamo sottilissimo, corregge, integra o modifica la prima. È presente il repertorio di combinazioni di segni propri dei *Prophētológia*, più esteso, come noto, rispetto a quello che si riscontra negli altri tipi di lezionario.

¹ *Prophetologium. Lectiones anni mobilis*, ed. C. Høeg - G. Zuntz, Hauniae, Munksgaard, 1939-1970, MMB, *Lectionaria 1/1*; *Prophetologium. Lectiones anni immobilis*, ed. G. Engberg, Hauniae, Munksgaard, 1980-1981, MMB, *Lectionaria 1/2*.

Manuscript of 43 gatherings, it is made of parchment of good quality, although the difference between hair side and flesh side can be easily distinguished. The text is written in two columns, in an elegant *Perlschrift*-like minuscule. Lunate *epsilon* is larger than the other letters; *tau* is high, *psi* cross-shaped. The same minuscule as in the text, but only more spaced and with a sharper modular contrast, drawn with carmine ink and preceded by a cross is used as distinctive scripts in the rubrics. The decoration is in the *Blütenblatt* style, see the Π headpieces at ff. 1 and 257 (surmounted by two birds; colours: gold, blue, dark green heightened with white and yellow, and carmine). Further separation marks are simple wavy lines combined with small triangles or little bands made up of 'S'. *Cul-de-lampe* concluded with a short Y decoration in the shape of a cup at f. 162v.

Marked V in the critical edition of this liturgical book¹, the manuscript contains readings from the Old Testament (especially *Genesis*, *Proverbs* and *Isaiah*, but there are also other pericopes from the *Pentateuch*, the historical books and the Prophets, especially *Jeremiah*, *Ezekiel* and *Zechariah*) for the liturgical year, in this order:

- Lessons for the moveable feasts (ff. 1-253): for Christmas and Epiphany, for Lent, the Holy Week and the Easter period.
- Lessons for the commemoration of the Saints, and for other feasts (from f. 253 to the end, mutilated). In addition to the readings from the Old Testament the *tropária* and the *prokeimena* are also copied in the manuscript.

The rubrics are rich in information referring to the liturgical practice of St Sophia in Constantinople and contributing to placing the production of the manuscript in the empire's capital. Almost all the passages are provided with ephonetic notation (partially or completely missing at ff. 273v, 274, 274v, 275, 277, 278, 279 and 280, 300). The notation is realized in carmine ink. Another hand, in gray ink and thin calamus, corrects, supplements or modifies the 'red' neumes. The neume repertoire is typical of the *Prophétologia*, which is wider, as already known, than the other types of lectionaries.

¹ *Prophetologium. Lectiones anni mobilis*, ed. C. Høeg - G. Zuntz, Hauniae, Munksgaard, 1939-1970, MMB, *Lectionaria 1/1*; *Prophetologium. Lectiones anni immobilis*, ed. G. Engberg, Hauniae, Munksgaard, 1980-1981, MMB, *Lectionaria 1/2*.

Il manoscritto, cui sono anteposti (a datare già dall'acquisizione del codice da parte di Giacomo Nani) ventitré fogli di carta vergati da mano cinquecentesca contenenti la vita di san Giovanni Elemosiniere (B.H.G. 888), è un *Praxapóstolos*, un libro liturgico, cioè, contenente le pericopi tratte dagli *Atti degli Apostoli*, dalle *Lettere* paoline, dalla *Lettera agli Ebrei* e dalle *Lettere cattoliche* da leggersi nel corso dell'anno liturgico. Un unico scriba ha vergato il codice su pergamena leggera di ottima qualità con una *Perlschrift* di modulo medio-grande, calligrafica e posata, eccettuati alcuni 'svolazzi' ai margini. Si notino *gamma* minuscolo in forma triangolare, *epsilon* maiuscolo lunate, elementi che permettono di accostare il codice al cosiddetto stile *epsilon* (testimoniato a Cipro e nelle regioni medio-orientali). Come scritture distintive sono impiegate la maiuscola epigrafica slanciata per i titoli delle sezioni, aperti e chiusi spesso da una crocetta, e la maiuscola alessandrina per le altre rubriche. L'ornamentazione è monocroma, vi sono fasce realizzate in inchiostro carminio (es. f. 44: sormontata da una croce, con quattro piccoli gigli agli angoli e due arboscelli sui lati corti), linee ondulate con punti in inchiostro nero. Le lettere iniziali sono decorate da ganci, appendici e tratti ornamentali. Il copista sottoscrive per due volte il codice, al foglio 179v (al termine delle pericopi per le feste mobili) e 280v, con la frase, nota anche da altri testimoni manoscritti coevi (si veda lo studio di K. Treu): «*Come gli stranieri gioiscono nel vedere la patria, così anche coloro che scrivono la parola 'fine' di un libro*».¹

Il lezionario contiene le pericopi per i sabati, le domeniche e i giorni feriali; per le feste mobili si leggono: gli *Atti* (ff. 1-43v) da Pasqua a Pentecoste, le *lettere* di Paolo dal lunedì dopo Pentecoste al Sabato Santo. Seguono le letture per le feste fisse (Santoralе) ai ff. 180-256 e per altre differenti festività (ff. 256v-266). Il codice si chiude con uno schema riepilogativo dei canti interlezionali responsoriali della liturgia eucaristica: *prokeímena* (il cui testo è costituito da versetti tratti quasi esclusivamente dai *Salmi*), *alléluía* e antifone intonati nel periodo da Pasqua all'Ascensione, con l'indicazione puntuale dei modi musicali. Com'è caratteristico del *Praxapóstolos* numerose sono le direttive rubricali: l'incipit testuale con la relativa indicazione modale di tali generi innografici è vergato dallo stesso scriba accanto alle pericopi dalle Scritture nella sezione del Santoralе, mentre mano seriore, in modo discontinuo, con grafia minuta e inchiostro di color grigio fumo ha scritto le medesime informazioni a margine delle letture nella sezione destinata alle feste mobili. Sia la particolare selezione delle pericopi, sia alcune commemrazioni del Santoralе, sia le dettagliate indicazioni liturgiche relative a determinate feste (ad es. la processione della Domenica delle Palme, quella per la festa dell'Annunciazione, ai ff. 298v-299) permettono di connettere strettamente il testimone ms. in questione al rito originatosi dalla riforma che, tra VIII e IX sec., vide come centro propulsore il monastero di Studio a Costantinopoli (si veda lo studio di G. Andreou).² Le pericopi sono provviste di notazione efonetica, secondo il sistema 'classico'. Il codice appartenne al monastero di San Giorgio Tōv Kōŋpūvōn di Zante e fu acquisito da Giacomo Nani; reca ora incollato sul foglio di guardia iniziale una breve descrizione del ms. di mano di Cirillo Martini, sacerdote ed erudito, che seguì il Nani in Oriente (1757-1759). Egli, appassionato musicologo e indagatore del canto bizantino, riferisce che i Greci suoi contemporanei sfortunatamente ignorano il significato della notazione efonetica: un danno per la storia della musica («[...] nullus umquam Graecorum noscit, *Musicæ Historiae iactura*»).

¹ Cf. K. Treu, *Der Schreiber am Ziel. Zu den Versen Θστερ ἔεοι χαίροσιν, und ähnlichen*, in «*Studia codicologica*», CXXIV, 1977, pp. 473-492.

² G. Andreou, *New Evidences Relating to the Studite Rite*, in «*Bollettino della Badia greca di Grottaferrata*», V, 2008, pp. 27-40.

The manuscript, preceded by twenty-three paper leaves written by a 16th-century hand containing the life of St John the Merciful (B.H.G. 888), is a *Praxapóstolos*: a liturgical book containing readings from the *Acts of the Apostles*, the Pauline epistles, the *Epistle to the Hebrews* and the *Catholic epistles* to be read during the liturgical year. A single scribe wrote the manuscript on light parchment of excellent quality with a medium-large, calligraphic and traditional script, with certain 'flourishes' in the margins. Minuscule *gamma* is triangular, *epsilon* big and lunate (distinctive features, among others, of the so-called *epsilon* style of Cyprus and of the Middle-Eastern area). Distinctive scripts: epigraphic majuscule (beginning of the sections, often opened by a cross) and Alexandrine majuscule for the other headings. The ornamentation is monochrome; there are bands in carmine ink (e.g. f. 44: surmounted by a cross, with four small lilies on the corners and two little trees on the short sides) and wavy lines with dots in black ink. The initials are decorated with hooks and ornamental traits. The copyist subscribed the manuscript twice, at f. 179v (at the end of the readings for the moveable feasts) and at f. 280v, with the phrase (already known elsewhere, as studied by K. Treu): «*How foreigners rejoice in seeing their country, so even those who write the word 'end' on a book*».¹

The manuscript is a lectionary with readings for weekdays, Saturdays and Sundays. For the moveable feasts: *Acts* (ff. 1-43v) from Easter to Pentecost, the *Letters of Paul* from Monday after Pentecost to the Holy Saturday. Fixed feasts at ff. 180-256; other festivities at ff. 256v-266. The manuscript ends with a summary table of the responsorial chants to be sung between the different pericopes: *prokeímena* (verses taken almost entirely from the *Psalter*), *allelóúia* and antiphons for the period from Easter to Ascension, with the precise indication of the musical modes. As typical of the *Praxapóstolos*, there are several rubrics: the opening words of such hymnographic genres (with modal indications) are also written by the scribe in the section for the fixed feasts, while a later hand, in a discontinuous manner, with gray ink, wrote the same information in the section of the moveable feasts. The peculiar selection of the pericopes, the calendar of the Sanctoral cycle and the detailed liturgical rubrics regarding certain feasts (e.g. the procession of Palm Sunday, that of the feast of the Annunciation, at ff. 298v-299) allow us to consider this ms. heir of the so-called Studite liturgical reform (spread from the Monastery of Stoudios, in Constantinople, between 8th and 9th century).² The readings are provided with ephonetic notation (classical system). The manuscript belonged to the monastery of St George Τῶν Κοημνῶν (Zakynthos) and was acquired by Giacomo Nani; it now bears pasted on the first flyleaf a brief description written by Cirillo Martini, priest and scholar, who followed Nani in the Levant (1757-1759). A passionate musicologist interested in Byzantine music, he points out that 18th-century Greeks unfortunately ignore what the ephonetic neumes mean: such a pity for the history of music («[...] *nullus umquam Graecorum noscit, Historiae Musicae iactura*»).

¹ Cf. K. Treu, *Der Schreiber am Ziel. Zu den Versen Θσπερ ἔειν χαιροστιν, und ähnlichen*, in «*Studia codicologica*», CXXIV, 1977, pp. 473-492.

² G. Andreou, *New Evidences Relating to the Studite Rite*, in «*Bollettino della Badia greca di Grottaferrata*», V, 2008, pp. 27-40.

Sticheri dei Menei (f. 1 ss.), del Triodio (f. 189v ss.), del Pentecostario (270 ss.), dell'*oktoechos* (f. 298), undici *eōthiná* (325 ss., *staurotheotokía* (f. 341v ss.), sticheri anastasimi negli otto toni (350), uno stichero per i ‘santi militari’ e due *Allēlouiária* (356 ss.), *theotokía* (357 ss.), altri sticheri idiomeli, *kathísmata* e ulteriori aggiunte (f. 365 ss.). Codice composito, con legatura greca attualmente separata dal corpo del ms. ff. 1-349: vergati in una minuscola ariosa com’è tipico dei codici musicali, con pseudolegature basse, da Daniēl Achrádēs (PLP nr. 1717), che, nella rubrica, dichiara propria la melodia dello stichero *Ἡ φαῖδρὰ τοῦ θεοφόρου μνήμη Φωτίου*, in onore di Fozio, fondatore del monastero *tou Akapníou* di Salonicco (si veda il f. 159, esposto). Il testo dello stichero è di Démétrios Béaskos (PLP nr. 2541), *hierodiákonos* e *mégas oikonómōs* della Chiesa metropolitana di Salonicco, cariche che deteneva già nel 1292.¹ Ff. 350-366: differenti per caratteristiche grafiche dai precedenti, menzionano come autore di alcuni sticheri Ioakeím *tou Charsianítou* (XV sec., Costantinopoli). L’ornamentazione è monocroma in entrambe le sezioni: fasce con motivi geometrici e vegetali, semplici linee di separazione moderatamente ornate. Iniziali maiuscole talvolta nude, più spesso ornate con tralci.

Il contenuto ricalca il repertorio della cosiddetta ‘Standard Abridged Version’ (diffusa a partire dall’XI sec.), cui si aggiungono alcuni sticheri e commemorazioni in più, ad es. per san Teodoro Studita, san Gregorio Decapolita (dedicazione modificata da mano seriore in san Gregorio di Agrigento), san Stiliano di Paflagonia, Mena e compagni martiri, oltre a Fozio *tou Akapníou*. Frequentissime sono le attribuzioni autoriali degli sticheri, vergate sul margine esterno (spesso rifilate); tra gli autori si segnalano Eustazio di Tessalonica (+1198) e Niceforo Blemmide (+1272).

L’intero manoscritto presenta la notazione neumatica mediobizantina in entrambe le sezioni. Per le caratteristiche melodiche lo sticherario si può accostare a quelli più ‘lontani’ dalla revisione di Iōánnēs Koukouzélēs. Il nome del Koukouzélēs è però presente al f. 135v, dove mano seriore gli attribuisce lo stichero *Ἐν ὥδαις ἀσμάτων εὐφημήσωμεν πάντες οἱ πιστοί*, assente dal repertorio SAV. Il codice presenta numerosissime varianti neumatiche realizzate in inchiostro carminio.

La prima sezione del manoscritto è di probabile origine tessalonicese. Il codice, nella sua veste attuale, appartiene al *metóchion* cretese di Santa Caterina del Sinai (due note di possesso ai f. 1 e 366v). Forse giunto nelle isole Ionie, seguendo il noto itinerario che portò persone, libri e cultura dalla Creta conquistata dai Turchi all’Eptaneso, fu acquisito da Giacomo Nani (metà del XVIII secolo).

¹ Cf. S. Eustratiades, A. Vatopedinos, *Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Monastery of Vatopedi on Mt. Athos*, Cambridge, Harvard University Press, 1924 (Harvard Theological Society, 11) pp. 233 s.; Е. Гранстрем, Каталог греческих рукописей ленинградских хранилищ. Вып. 5: Рукописи XIII в., «Византийский Временник», XXIV, 1949, р. 453; Е. В. Герцман, Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Каталог. Том I. Российская национальная, Sankt-Peterburg, Глаголь, 1996, pp. 67 s., nr. 15.

Composite manuscript, with a Greek binding currently separated from the ms. ff. 1-349: written in a minuscule of liturgical type, with low pseudo-ligatures, by Daniēl Achrádēs (PLP nr. 1717). He declares himself the author of the *mélos* of the *στιχηρόν*: *Ἡ φαιδρὰ τοῦ θεοφόρου μνήμη Φωτίου*, in honour of Phōtios, founder of the monastery *tou Akapniou* in Thessaloniki (see the rubric at f. 159, shown here). The text is the work of Dēmētrios Béaskos (PLP nr. 2541), *hierodiákonos* and *mégas oikonómōs* of the Metropolitan Church of Thessaloniki (positions that he undoubtedly held in 1292).¹ Ff. 350-366: with different graphic style; Ioakeím *tou Charsianítou* (15th century, Constantinople) is mentioned as author. Ornamentation: monochrome in both sections; squared headpieces with geometrical and vegetal motifs, simple undulated lines. Initial capitals often embellished with branches and leaves.

The content follows the so-called ‘Standard Abridged Version’ repertoire (spread from the 11th century), with some extra *stichérā* and commemorations, e.g. for St Theodore the Studite, Gregorius Decapolites (dedication modified to Gregorius of Agrigentum by a later hand), Stylianus of Paphlagonia, Menas and companions, Photius *tou Akapniou*. The ascriptions are very frequent, written near the outer edge, often cut. Among the authors: Eustathius of Thessaloniki (†1198) and Nicephorus Blemmydes (†1272).

Musical notation: Middle Byzantine neumatic notation (*round notation*) in both sections. The ms. shows melodic features similar to those of the *stichéraria* more distant from the Koukouzélēs’ revision. However, the name of Iōánnēs Koukouzélēs is written at f. 135v, where a later hand ascribes to him the *stichérón* *Ἐν ὠδαῖς ἀσμάτων εὐφημήσωμεν πάντες οἱ πιστοί* (absent from the SAV). The manuscript bears several neumatic variants written in carmine ink. Provenance: the first section was probably written in the area of Thessaloniki. The manuscript, in its present form, belonged to the Cretan *metóchion* of St Catherine at Mount Sinai (possession notes at f. 1 e 366v). It might have reached the Ionian Islands following the well-known route that brought people and culture from Ottoman Crete to the Heptanese, and was acquired by Giacomo Nani around the middle of the 18th century.

¹ Cf. S. Eustratiades, A. Vatopedinos, *Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Monastery of Vatopedi on Mt. Athos*, Cambridge, Harvard University Press, 1924 (Harvard Theological Society, 11) pp. 233 s.; Е. Гранстрем, Каталог греческих рукописей ленинградских хранилищ. Вып. 5: Рукописи XIII в., «Византийский Временник», XXIV, 1949, р. 453; Е. В. Герцман, Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Каталог. Том I. Российская национальная, Sankt-Peterburg, Глаголь, 1996, pp. 67 s., nr. 15.

**Marc. Gr. II, 121 (= 1049), già Nani CLXXVII, sec. XIV^{ex.}, cart., 405x302,
ff. II. 229 (+76 bis, nr. 50, 81-89 omessi)**

**Paracletica, officiatura per san Stiliano di Paflagonia, triadiká e phōtagōgiká
negli otto modi, Triodio e Pentecostario, aperto ai ff. 73v-74**

Manoscritto di 29 fascicoli, mutilo all'inizio, di grandi dimensioni e di elegante fattura, vergato prevalentemente su tre colonne con inchiostro attualmente di color marrone chiaro. L'inchiostro tende ad essere illeggibile specie nel settore del Triodio, e già mano seriore (XVI sec.?) aveva provveduto a ricalcare le parole mancanti con inchiostro nero, o a sostituire integralmente alcuni fogli. La scrittura mostra le caratteristiche proprie dei codici liturgici, di stilizzazione rotondeggiante, con aste corte ad asse diritto e scarsa presenza di maiuscole. La curata ornamentazione, monocroma, presenta fasce con motivi ad intreccio e cuori (es. f. 111v), grandi croci (f. 128), iniziali zoomorfe (draghi, pesci, uccelli, es. ff. 74v, 101v, 102, 107v).

La notazione mediobizantina è presente soltanto ai ff. 73v-75. Al f. 185 l'idiomelo *Tὸν Ἡλιον κρύψαντα τὰς ιδίας ἀκτίνας* è scritto mantenendo un'interlinea doppia rispetto agli altri testi e con duplicazione di alcune sillabe, tanto che si può ipotizzare che il testo fosse stato predisposto per ricevere la notazione. I fogli 73v-75 contengono gli undici *exaposteilária anastásima* (attribuiti all'imperatore Costantino VII Porfirogenito) seguiti ciascuno da un *theotokión* (inno di contenuto mariano) e dagli undici *eōthíná* ascritti all'imperatore Leone VI (padre di Costantino VII). Sono neumati soltanto gli *eōthíná*. Raro è l'utilizzo dei 'grandi segni', tracciati con lo stesso inchiostro bruno degli altri neumi e del testo greco. Sono quasi sempre assenti le *martyríai* iniziali. Solo il primo *eōthínón* è preceduto dalla formula d'intonazione neumata del primo modo autentico (*ananeanes*). La melodia di questi inni è la versione più antica, non quella, calofonica (abbellita), che si ascrive a *lōánnēs Glykýs*.

Elegant manuscript of large size, consisting of 29 gatherings, written mainly on three columns with a light brown ink. The ink tends to be unreadable especially in the *Triodion* section; a later hand (16th century) integrated the missing words in black ink, or fully replaced some leaves. The script shows the typical features of coeval handwritings of liturgical manuscripts, with a round stylization and prevalence of minuscule forms rather than majuscules. The elegant ornamentation, monochrome, presents bands with vegetal motifs and hearts (e.g. f. 111v), big crosses (f. 128), zoomorphic initials (dragons, fishes, birds, e.g. at ff. 74v, 101v, 102, 107v).

The manuscript is neumated (Middle Byzantine notation) only at ff. 73v-75. At f. 185 the *idiómelon*: *Tὸν Ἡλιον κρύψαντα τὰς ἴδιας ἀκτῖνας* is written double-spaced and with the reduplication of certain syllables, so that it can be assumed that the neumes were to be added, but finally they were not. Ff. 73v-75 contain the eleven *exaposteilária anastásima* (attributed to Emperor Constantine VII Porphyrogenitus), each followed by a short Marian hymn (*theotokión*) and by the eleven *eōthíná* attributed to Emperor Leo VI (father of Constantine VII). Only the *eōthíná* are neumated. The *megála sémádia*, written with the same brown ink as the other neumes and the text, are very rare. The initial *martyríai* are often missing, while, at the beginning of the first *eōthínón*, there is the neumated intonation *ananeanes*. The melody of these hymns is the oldest version, not the 'embellished' (*kalophonic*) one ascribed to Iōánnēs Glykýs.

Il codice, costituito di 31 fascicoli, è vergato dal dotto monaco zantiota Pachōmios Rousános (1508-1553) con grafia di modulo piccolo, ad asse verticale, in genere poco legata e con frequenti abbreviazioni; prevalgono le forme 'moderne' di lettere e legature (*sigma* finale ζ , *tau* alta e a forma di ricciolo in legatura con *omicron*). L'accento circonflesso è di grandi dimensioni. Come inchiostro distintivo è utilizzato il rosso chiaro. I ff. 207-213 sono vergati dalla mano del monaco e scriba Barlaám Mpelétēs, fondatore del monastero di San Giorgio τῶν Κοημνῶν di Zante nel decennio 1540-1550.

Il manoscritto contiene nella prima parte opere prevalentemente di interesse teologico di autori bizantini (ff. 1-132), nella seconda opere soprattutto teologiche, ma anche innografiche, dello scriba medesimo, con un'appendice grammaticale. Al f. 132v, a separazione delle due sezioni, vi sono due brevi inni neumati (secondo il sistema mediobizantino), opera del Rousános. Il primo è il tropario pasquale *Xριστὸς ἀνέστη ἐκ νεκρῶν* (*Cristo è risorto dai morti*) ed è seguito dal *káthisma* in onore della Madre di Dio *Ἐλπὶς τοῦ κόσμου ἀγαθή* (*Speranza del mondo, buona*). Il primo inno, *Xριστὸς ἀνέστη*, è composto nel I modo plagale e presenta estese indicazioni di varianti melodiche interlineari, della mano dello stesso scriba. Il *káthisma* non ha indicazione del modo, che possiamo ricostruire (II modo autentico) da altre fonti. In rosso al solito i 'grandi segni'. La *phthorá nenanō* si rinviene due volte (sulla terza sillaba *τοῦ* e sulla sillaba finale di *κραταιάν*, variante testuale rispetto al più diffuso *φοβεράν*). Una semplice riga orizzontale tracciata con l'inchiostro rosso separa la sezione musicata qui descritta dal successivo *Alleluia*, anch'esso privo di indicazione modale, ricco di 'grandi segni'.

The manuscript consists of 31 gatherings and it is written by the learned monk Pachōmios Rousános (1508-1553), born in Zakynthos. His script is a small-module minuscule, with vertical axis, few ligatures and frequent abbreviations. The 'modern' forms of letters are predominant (final *sigma* ς , high, curl-shaped *tau*).

The dimensions of the circumflex accent are remarkable. A light-red ink is used as distinctive ink. Ff. 207-213 are penned by the hand of the monk and scribe Barlaám Mpelétēs, founder of the monastery of St George τῶν Κοημνῶν of Zakynthos in the decade from 1540 to 1550.

The manuscript contains in the first part (ff. 1-132) mainly theological works by Byzantine authors, the second section also contains theological works, but also hymnographic texts by the scribe himself, with a grammatical appendix.

At f. 132v, exactly between the two parts, there are three short neumated hymns, whose text and neumes (Middle Byzantine notation) are written by Rousános himself. The first is the Paschal *tropárion*: *Χριστός ἀνέστη ἐκ νεκρῶν* (*Christ is risen from the dead*) and it is followed by one *káthisma* in honour of the Mother of God, *Ἐλπίς τοῦ κόσμου ἀγαθή* (*Hope of the world, good*). The first hymn, *Χριστός ἀνέστη*, is composed in the first plagal mode and it has extensive indications of interlinear melodic variants, penned by the scribe himself. The *káthisma* has no modal indication, but we can reconstruct the mode (second authentic mode) from other sources. As usual the *megála sémádia* are drawn in red ink. The *phthorá nenanō* is found twice (on the third syllable, on *τοῦ*, and on the final syllable of *κραταιάν*, a textual variant of the more widespread *φοβεράν*). A simple horizontal line in red ink separates the hymns described so far from the following *Alleluia*, whose mode is also not indicated and is rich in *megála sémádia*.

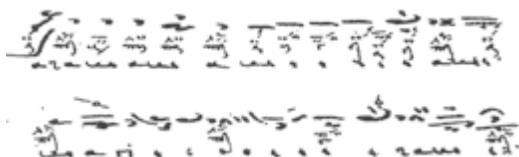
**Marc. Gr. II, 103 (= 1312), già Nani CXXV, sec. XVI, cart., 215x153, ff. VI. 284
Pachōmios Rousánoς, Interpretazione breve sulla nostra musica (ff. 258-259v),
aperto ai ff. 257v-258**

Manoscritto costituito originariamente di 40 fascicoli, di cui alcuni oggi caduti, vergato e posseduto dal dotto monaco zantiota Pachōmios Rousánoς (1508-1553), come è indicato esplicitamente anche dalla scritta sul taglio. Per quanto riguarda le caratteristiche grafiche e dell'ornamentazione, si rimanda a quanto sopra accennato in merito al ms. Marc. Gr. II, 105.

Il manoscritto, in parte apografo del Marc. Gr. II, 105 (anch'esso esposto), contiene prevalentemente opere grammaticali, liturgiche, omiletiche ed epistole dello scriba medesimo. Gli interessi musicologici del Rousáno sono qui evidenti nei due fogli in cui egli copia il suo breve trattato intitolato *Ἐρμηνεία σύντομος εἰς τὴν καθ' ἡμάς μουσικήν* (*Interpretazione breve sulla nostra musica*). L'esposizione illustra dapprima i passi che deve compiere il discepolo nell'apprendimento della musica (sc. la musica liturgica bizantina), poi espone i metodi 'didattici' della *parallagē* e della *diplophōnia*, illustra l'utilizzo dei segni di modulazione (*phthoraí*) e si sofferma in particolare sulla *phthorá nenanō*, definita come un ulteriore modo musicale, associato nel sistema degli otto modi (*oktoechos*) al II modo plagale. Oltre al trattato in prosa, vi è anche un breve esercizio di *metrophōnia* (lett. calcolo degli intervalli, cioè solfeggio) con *parallagē* (cioè solmisazione) qui sotto riportato.

Numerose sono state le edizioni di questo trattatello, anche se non definitive, tanto che si attende una nuova edizione, sulla base di una *recensio* completa dei testimoni, da parte di A. Chaldeakis. Sul manoscritto marciano in esame aveva curato la propria edizione I. Basilikós nel 1908.¹

Il manoscritto apparteneva al celebre monastero di San Giorgio Tῶν Κοημνῶν di Zante (note di possesso ai ff. IIv, 67v).



¹ Α. Χαλδαιάκης, *Η "Ἐρμηνεία εἰς τὴν Μουσικήν" Παχωμίου μοναχοῦ τοῦ Ρουσάνου, in Παχώμιος Ρουσάνος, 450 χρόνια ἀπό τὴν κοίμησή του* (†1553), Πρακτικὰ Διεθνοὺς Επιστημονικού Συμποσίου (Αρχονταρίει Νέας Πτέρυγας Τεράς Μονῆς Στροφάδων καὶ Αγίου Διονυσίου, Ζάκυνθος 9-12 Οκτωβρίου 2003), Αθήνα, 2005, pp. 437-456 [= id. Προθεωρία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Μιά προκαταρκτική ἔκδοχή, Αθήνα, 2007, σσ. 213-234]; id., *Βιζαντινομουσικολογικά*, Αθήνα, Εκδοτικός Οργανισμός Π. Κυριακίδη, 2010, σσ. 207-223; I. Βασιλικός, Κανέλλον Σπανοῦ Γραμματικὴ τῆς κοινῆς τῶν Ἑλλήνων γλώσσης, Παχωμίου Ρουσάνου Κατά Χοδαῖόντων καὶ αἱρετικῶν καὶ ἄλλα τοῦ αὐτοῦ, Νίν πρῶτον ἐκδιδόμενα ἐκ κωδίκων τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης [...], ἐν Τεργέστῃ, Λούδη, 1908, pp. 139-143.

The manuscript, originally consisting of 40 gatherings, some of which are now lost, was written by the learned monk Pachōmios Rousáнос (1508-1553), as also explicitly stated *in acie*. Please refer to the brief description of ms. Marc. Gr II, 105 above in regard to the graphic features and the ornamentation.

The partially apographical manuscript of Marc. Gr. II, 105 (also shown here) contains mostly grammatical, liturgical, homiletic works and letters of the scribe himself. Rousáнос' musicological interest is evident here at ff. 258-259v in which he copies his own brief treatise *Ἐρμηνεία σύντομος εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς μουσικήν* (*Brief interpretation on our music*). The treatise explains the first steps a young disciple must follow in order to learn Byzantine liturgical music, then presents the teaching methods of *parallagē* and *diplophōnia*, illustrates the use of the modulation signs (*phthoraí*) and focuses in particular on *phthorá nenanō*, an additional mode associated to the second plagal mode in the octoechal system.

There are many editions of this treatise, none of which are definitive, so we must wait for the new one based on a complete *recensio*, planned by A. Chaldeakis. This manuscript was used in the edition prepared by I. Basilikós (1908).¹

The manuscript once belonged to the famous monastery of St George Τῶν Κοημνῶν in Zakynthos (possession notes at ff. IIv, 67v).

¹ Α. Χαλδαίακης, *Η "Ἐρμηνεία εἰς τὴν Μουσικήν" Παχωμίου μοναχοῦ τοῦ Ρουσάνου, in Παχώμιος Ρουσάνος, 450 χρόνια ἀπό τὴν κοιμησή του* (†1553), Πρακτικὰ Διεθνοὺς Επιστημονικού Συμποσίου (Αρχονταρίαι Νέας Πτέρυγας Λεόπαδος Μονῆς Στροφάδων καὶ Αγίου Διονυσίου, Ζάκυνθος 9-12 Οκτωβρίου 2003), Αθήνα, 2005, pp. 437-456 [= id. *Προθεωρία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Μιά προκαταρκτική ἔκδοχη*, Αθήνα, 2007, σσ. 213-234]; id., *Βυζαντινομουσικολογικά*, Αθήνα, Εκδοτικός Οργανισμός Π. Κυριακίδη, 2010, σσ. 207-223; I. Βασιλικός, *Κανέλλον Σπανοῦ Γραμματικὴ τῆς κοινῆς τῶν Ελλήνων γλώσσης, Παχωμίου Ρουσάνου Κατά Χυδαϊζόντων καὶ αἱρετικῶν καὶ ἄλλα τοῦ αὐτοῦ, Νίν πρῶτον ἐκδιδόμενα ἐκ κωδίκων τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης [...]*, ἐν Τεργέστῃ, Λούδη, 1908, pp. 139-143.

La legatura è originale; presenta una coperta in cuoio bruno, decorata sul piatto anteriore con una mandorla policroma contenente l'icona, quasi ormai svanita, del santo in abiti vescovili. Il retro della coperta reca l'immagine di una mitra episcopale nella mandorla centrale. Rimangono tre bindelle di nastro rosa. Lo scriba è Demetrio Tamías (*prōtōpsáltēs* cretese, fl. 1620-1640), che sottoscrive il manoscritto al f. 43 e lo data al febbraio 1634.¹ La grafia mostra le ben note caratteristiche delle minuscole greche del XVII secolo; le lettere sono slanciate, *epsilon* e *kappa* spiccano per dimensioni. *Tau* lega con *alpha* seguente assumendo la forma di una Z. L'ornamentazione è monocroma: si notano fasce con decorazione ad intreccio con piccoli gigli agli angoli (es. f. 1). Le lettere iniziali presentano l'usuale decorazione a fogliette e racemi, anche realizzate in negativo (es. f. 43).

Il manoscritto contiene l'officiatura per il santo vescovo cipriota Spiridione di Trimitunte (12 dicembre). L'officiatura fu pubblicata per la prima volta sulla base del codice in esame e di un altro marciano (Marc. gr. II 158) nel 1901 ad Atene, da S. Papageorgios.² La notazione musicale, mediobizantina, non è presente in tutto il codice, ma soltanto su sticheri idiomeli (con melodia cioè propria, originale), *teretísmata* (composizioni melismatiche il cui testo è formato dalla ripetizione di sillabe prive di significato, ad es. *te-re-re*) e irmi calofonici (canti sul cui modello metrico sono composte le odi che costituiscono il genere letterario del canone, ornati con ricche melodie). Alcune varianti neumatiche sono vergate in rosso. Prevalente nel codice è l'opera innografica di Manououl Chrysáphēs (fl. 1439-1463). Cretese è Aloísios Bitzamános (secondo quarto del XVII secolo), il cui nome è scritto da mano seriore, indotta, a lato dello stichero *Ὑπόδεξαι Βηθλέεμ*. Il manoscritto, esempio della tradizione melurgica cretese, era in possesso di un tal Anastásios Bitzamános, come si desume dalla nota di possesso sul f. I, prima di essere acquisito da Giacomo Nani. Nel catalogo di Alvise Mingarelli³ il codice è descritto erroneamente due volte, ai numeri CCXII e CCXVII (pp. 409 e 411).

¹ Ε. Στ. Γιαννόπουλος, Η ἀνθηση τῆς ψαλτικῆς τέχνης στήν Κρήτη, Αθήνα, εκ. Γρ. Στάθης, 2004, pp. 671-674.

² Σ. Πλαταγεώργιος, Αρματική ἀκολουθία καὶ βίος τοῦ ἐν ἀγίοις πατρός ἡμῶν Σπυρίδωνος ἐξ ἀρχαίων ἀνεκδότων χειρογράφων τῶν ἐν Βιέννη καὶ Ἐνετίᾳ βιβλιοθηκῶν. Εκδ. Μ. Σαλβέρος, Αθῆνα, ἐκ τού τυπογραφείου τῶν Καταστημάτων, 1901.

³ A. Mingarelli, *Graeci codices manuscripti apud Nanios patricios Venetos asservati*, Bononiae, 1784.

The original binding shows an almond-shaped, polychrome icon of the saint that has by now almost completely disappeared on the front. On the back of the cover, the central almond is filled with an episcopal miter. Three pink straps survive. The scribe is Démétrios Tamías (Cretan *protopsáltēs*, fl. 1620-1640), who wrote the dated subscription at f. 43 (year 1634).¹ The script shows the typical features of the Greek minuscules of the 17th century; the letters are slender, *epsilon* and *kappa* of considerable dimensions. *Tau* in ligature with *alpha* has the shape of a Z. The ornamentation is monochrome; interlace headpiece with small lilies on the four corners e.g. at f. 1. Initials decorated, also in negative, with leaves and branches.

The manuscript contains the *office* (December 12) for St Spyridon, bishop of Trimithous (Cyprus). The entire office was published for the first time from this manuscript (and also from Marc. Gr. II, 158) in Athens in 1901, by St Papageorgios.² The Middle Byzantine musical notation is limited to *stichérá idiomela* (i.e. with an original melody), *teretísmata* (melismatic compositions based on a text made up of meaningless syllables, e.g. *te-re-re*), kalophonic *heimí* (songs whose rhythmic pattern serves as model for the odes of the literary genre of the *kanōn*, with a florid melody). Some neumatic variants are written in red. Many hymns in the manuscript are ascribed to Manouél Chrysáphēs (fl. 1439-1463). Aloísios Bitzamánoς (second quarter of the 17th century), whose name is written by a later and illiterate hand near the *stichérón*: Υπόδεξαι Βηθλεέμ is from Crete. The manuscript, an example of the Cretan melourgical tradition, was in possession of Anastásios Bitzamánoς (hitherto unknown), as can be seen from the possession note on f. I, before being acquired by Giacomo Nani.

In the catalogue of Alvise Mingarelli³ the manuscript is described incorrectly twice: at numbers CCXII and CCXVII (pp. 409 and 411).

¹ Ε. Στ. Γιαννόπουλος, *Η ἀνθηση τῆς ψαλτικῆς τέχνης στήν Κρήτη, Αθήνα*, εκ. Γρ. Στάθης, 2004, pp. 671-674.

² Σ. Πλαταγεωργίος, *Ἄσματική ἀκολούθια καὶ βίος τοῦ ἐν ἀγίοις πατρός ἡμῶν Σπυρίδωνος ἐξ ἀρχαίων ἀνεκδότων χειρογράφων τῶν ἐν Βιέννη καὶ Ἐνετίᾳ βιβλιοθηκῶν*. Εκδ. Μ. Σαλβέρος, Αθῆνα, ἐκ τοῦ τυπογραφείου τῶν Καταστημάτων, 1901.

³ A. Mingarelli, *Graeci codices manuscripti apud Nanius patricios Venetos asservati*, Bononiae, 1784.

Significativo esempio della tradizione musicale cretese, il manoscritto è vergato da tre mani differenti, ma coeve (A: ff. 1-82v, 97, di andamento veloce e nervoso; B: ff. 83-96v, dal *ductus* rigido, con una stilizzazione angolosa, di modulo rettangolare; C: f. 98, di aspetto rigido e angoloso). Il codice si presenta quasi del tutto privo di elementi decorativi, eccettuata l'iniziale monocroma *eta* zoomorfa e ornata con racemi, di rozza fattura, al foglio 98, e le decorazioni a tralci ai ff. 83-96v. Le lettere incipitarie, le *martyria* e i grandi segni sono sempre vergati in nero; soltanto il copista B alterna gli inchiostri nero e rosso.

Del vario contenuto si segnalano qui i *kekrágaria* (ff. 9-21), i *dogmatiká theotokía* negli otto modi (ff. 26-37v), il *Polyélos* con efimni decapentasillabici (ff. 38-43v), i *cheroubiká* (ff. 50-55v), una sezione di *teretismoí* (61-82v), un trattato teorico in forma di domanda e risposta (ff. 83-96v), una lista conclusiva di 'grandi segni'. La notazione musicale impiegata è quella mediobizantina nella sua fase tarda. I componimenti sono per lo più anonimi; sono menzionati soltanto: Michaēl Amiroútzēs, Iōánnēs Glykýs, Geōrgios Kontopetrēs, Dēmētrios Tamías e Manouēl Chrysáphēs. La presenza del nome del Tamías nel codice, assieme al noto *Polyélos* ascrivibile al suo maestro Benedíktos Episkopópoulos confermano la datazione del codice al XVII secolo e la provenienza cretese.

In calce al manoscritto (si vedano i fogli esposti), il trattato in forma di domanda e risposta (di cui ha dato la prima edizione E. Giannopoulos)¹ è un'interessante parafrasi didattica in lingua 'demotica' di *Papadikē*. Dapprima il maestro chiede all'allievo di ripetere le definizioni (in lingua dotta), poi gli domanda di esporle semplicemente (*ἀπλά*), facendo uso di formulazioni più distese e di una lingua 'popolare' dagli evidenti tratti cretesi. La semplificazione didattica, come spesso si trova in questo tipo di trattati, fa uso anche di riepiloghi schematici delle forme neumatiche ascendenti e discendenti. Le numerose note di possesso rimandano ancora una volta all'ambito delle isole ionie (f. 101v: Zante).

¹ E. Στ. Γιαννόπουλος, *Η ἀνθηση*, cit., pp. 676 sg., 741-750.

Noteworthy example of Cretan musical tradition, the manuscript was written by three different, but coeval hands (A: ff. 1-82v, 97, fast and nervous, B: ff. 83-96v, with a rigid *ductus* and with an angular shaping of the letters; C: f. 98, rigid and stunted). The manuscript has no decorative elements except the initial, monochrome, zoomorphic, and artless *H* decorated with racemes, at f. 98. The initials, the *martyríai* and the *megála sémádia* are always drawn with black ink, while at ff. 83-96v red ink is used to clarify the meaning.

Among the numerous compositions anthologized in the manuscript, we mention here the *kekrágaria* (ff. 9-21), the *dogmatiká theotokía* in the eight modes (ff. 26-37v), the *Polyéleos* with decapentasyllabic ephymns (ff. 38-43v), the *cheroubiká* (ff. 50-55v), a section of *teretismoí* (61-82v), an answer and question treatise, and the *megála sémádia* at the end of the ms. The notation is Middle Byzantine in its most advanced stage. The compositions are predominantly anonymous; the authors mentioned are: Michaël Amiroútzés, Iōánnēs Glykýs, Geōrgios Kontopetrēs, Manouél Chrysáphēs and Dēmētrios Tamías. The name of the last, together with the known *Polyéleos* ascribed to his teacher Benedíktos Episkopópoulos, confirms the dating of the manuscript to the 17th century and its Cretan origin.

At the end of the manuscript there is a question and answer treatise (ed. Giannopoulos).¹ This is a paraphrase in the ‘demotic’ language of the first elements of Byzantine notation and music theory (*Papadikē*): in other words, first the teacher asks the student to explain the definitions he knows, then he invites him to present them in a simpler way (άπλά), using more relaxed formulations and ‘popular’ language with clear Cretan linguistic features. There are also schematic summaries in columns with lists of ascending and descending neumes, as usually happens in this kind of didactic work. The numerous possession notes regard the Ionian islands (f. 101v: Zakynthos).

¹ Ε. Στ. Γιαννόπουλος, *Η ἀνθηση*, cit., pp. 676 sg., 741-750.

Manoscritto di piccolo formato, vergato da Nettario ieromonaco di Mitilene con tratto spesso e uniforme. La minuscola impiegata è di modulo piccolo, tondeggianti, di aspetto arioso. Si notino: *epsilon* maiuscola di modulo maggiore rispetto alle altre lettere, con appendici ornamentali; *theta* corsiva con occhiello ‘basso’ all’altezza della riga di scrittura; il tratto superiore di *tau* in forma di ‘ricciolo’. Molte sillabe sono spesso ripetute per lasciar spazio alla fiorita linea melodica, a tratti intonata sulla sillaba calofonica, priva di significato, *nē*. I fogli da 127 a 129 mostrano grafia più nervosa, con le aste delle lettere più allungate e rigide e modulo più piccolo. L’ornamentazione presenta fasce monocrome (con inchiostro rosso minio) e policrome (quella al f. 127, prolungata da un tralcio che scende lungo tutto il margine interno del foglio, è di rossa fattura), oltre agli schemi didattici in forma di ruota e albero (si veda sotto). Le iniziali presentano l’usuale decorazione con fogliette e racemi.

Il manoscritto si apre con il trattato della *Papadikē*, comprendente anche i ben noti schemi didattici a ruota e ad albero, utili per la memorizzazione dei modi musicali bizantini e delle loro corrette intonazioni. Segue poi la sezione innica neumata con il sistema mediobizantino nella sua fase tarda: *kekragária* (primi due versetti del salmo 140), seguiti come di consueto da un repertorio di inni più brevi (*σὺν τοῖς ἀναστασίουις*), ai ff. 11-100v; gli undici *eōthíná* (inni che parafrasano le pericopi evangeliche della Risurrezione, ascritti all’imperatore Leone VI il Sapiente, nella versione calofonica di Iōánnēs Glykýs), ai ff. 101-114; l’*Ámōmos* (salmo 118, da eseguirsi nel rito delle esequie dei laici) nella ben nota versione musicale di Manouél Chrysáphēs ai ff. 119-125v, seguiti da alcune aggiunte vergate da altra mano, coeva (ff. 127-129v). L’analisi delle melodie presenti nel codice permette di avvicinare alcune di esse (il canto didattico *Chi vuol imparar la musica* - cosiddetta *vovθεσία πρὸς μαθητάς* - il repertorio degli sticheri che seguono i *kekragaria*) alla resa ascritta altrove a Panagiōtēs Chrysáphēs il Giovane (ca. 1622-1682), e in particolare alla versione dei canti di Chrysáphēs il Giovane che si ritrovano in manoscritti del XVIII secolo. La datazione al XVIII secolo (e non al XVI come affermato dalla bibliografia precedente) può trovare sicura conferma poiché lo scriba dichiara il proprio nome nella sottoscrizione finale (f. 129): *Nektários hieromónachos dell’isola di Mitilene*, la cui attività di copista e melurgo è collocata da recenti studi dal primo quarto alla seconda metà del XVIII secolo.¹

¹ A. Π. Ιωακείμ, *Oἱ μεταβυζαντῖνοι μελουργοὶ τῆς Λέσβου καὶ τὸ ἔργο τοῦς* (μέσα τε ἀιώνα/μέσα τοῦ αἰώνα), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2008, pp. 73-76; N. Gheorgită, *Some Observations on the Structure of the Nouthesia pros mathetas by Chrysaphes the Younger from the Gr. ms. no. 840 in the Library of the Romanian Academy (a. D. 1821)*, in «Acta Musicae Byzantinae» VII, 2004, pp. 47-59.

Manuscript of small size, written by Nektários, hieromonk of Mytilénē. The small-module minuscule is round and spaced, the letters are of uniform thickness, majuscule *epsilon* is larger than the neighbours, with ornamental dashes; *theta* has 'low' eyelet; the upper portion of *tau* is curl-shaped. Many syllables are often repeated in order to make room for the melismatic expansions of the melody, sometimes sung on the kalophonic, meaningless syllable *nē*. Ff. 127-129 show a more nervous and rigid script, with elongated letters and smaller module. The monochrome (in minium ink) and polychrome ornamentation is expressed by squared headpieces (the one at f. 127, prolonged by a branch that descends along the inner margin of the leaf, is roughly made), in addition to the educational schemes in the form of a wheel and tree (see below). Initials bear the common decoration with little leaves and racemes.

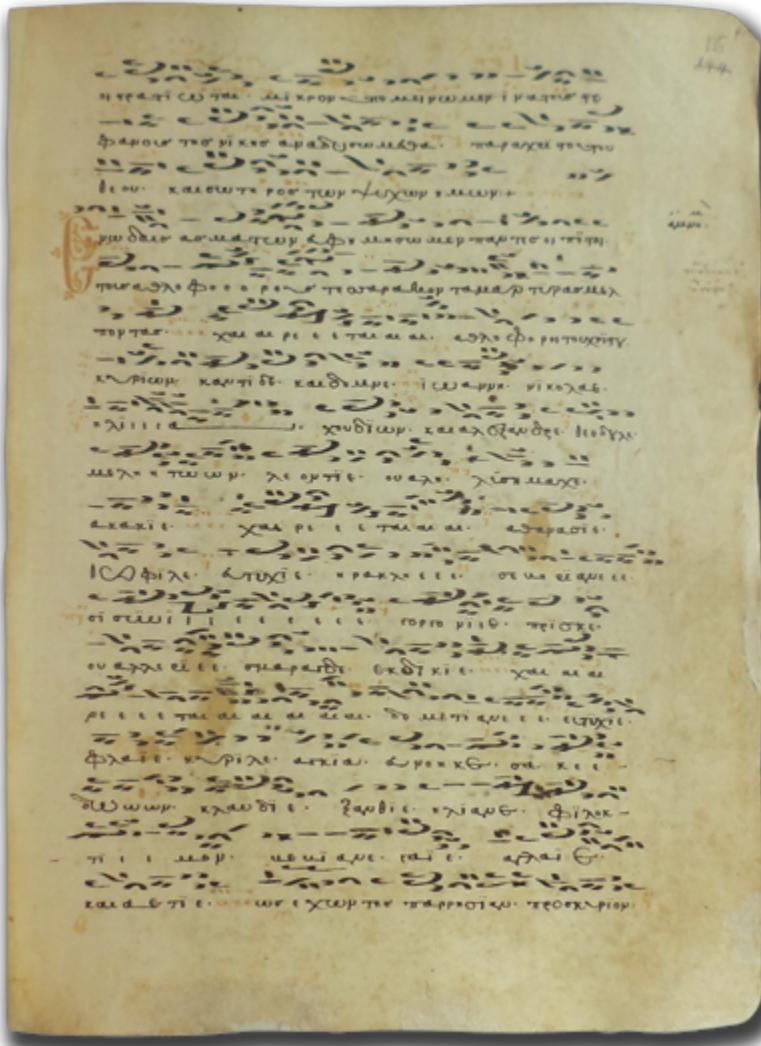
The manuscript begins with the educational section called *Papadikē*, which also includes the well-known educational schemes in the form of a wheel (*trochós*) and tree, useful for learning the Byzantine musical modes and their correct intonations. Then there is the neumated hymn section (in Middle Byzantine notation in its most advanced stage): *kekrágaria* (first two verses of *Psalm 140*), followed as usual by a repertoire of shorter hymns (*σὸν τοῖς ἀναστασίμοις*), at ff. 11-100v; the eleven *eōthíná* (hymns paraphrasing the Gospel accounts of the Resurrection, attributed to Emperor Leo VI the Wise, but here with the more florid - kalophonic - melody composed by Ióánnēs Glykýs), at ff. 101-114; the *Ámōmos* (*Psalm 118*, to be sung in the funeral rite for the laity) in the well-known musical version of Manouél Chrysáphēs at ff. 119-125v, followed by a few additions. The analysis of the melodies in the manuscript allows us to refer some of them (the didactical song *Who wants to learn the music* - the so-called *vouθεσία προς μαθητάς* - the *stichérá* repertoire which follows the *kekragária*) to Panagiótēs Chrysáphēs the Younger (c. 1622-1682), and in particular to the 18th-century rendition of these hymns. The dating (18th century and not 16th as stated in the previous bibliography) can find secure confirmation as the scribe declares his name in the final subscription (f. 129): *Nektários hieromónachos from the island of Mytilénē*, whose work as a copyist and composer of Byzantine music is placed by recent studies from the first quarter to the second half of the 18th century.¹

¹ Α. Π. Ιωακείμ, *Oἱ μεταβυζαντινοὶ μελονργοὶ τῆς Λέσβου καὶ τὸ ἔργο τοῦ (μέσα ιε' αἰώνα/μέσα τοῦ αἰώνα)*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2008, pp. 73-76; N. Gheorgită, *Some Observations on the Structure of the Nouthesia pros mathetas by Chrysaphes the Younger from the Gr. ms. no. 840 in the Library of the Romanian Academy (a. D. 1821)*, in «Acta Musicae Byzantinae» VII, 2004, pp. 47-59.

Marc. Gr. II, 118 (= 1439), già Nani CLXXXIV, sec. XIV^{in.} (ff. 1-349), sec. XV

(ff. 350-366), cart., ff. IV. 36 II

Sticherario, ff. 135-135v



467

πρεσβυτέρων δια ταφύσθαι μετανοίαν
από την αποκάλυψη της θεοφύσεως.
Από την αποκάλυψη της θεοφύσεως
την οποίαν την πρώτη θεοφύσην ήταν συναντήσει
χαρερέσθαι χαρέτερα καὶ καρδιαρέσθαι
ζει λόγον τομέαν από την θεοφύσην. καλομοῖ
τον λόγον από την θεοφύσην παραπομπήν αποτελεί
ματανάτην την επιτομήν από την πρώτη θεοφύσην
εξ αποκάλυψης την άλιτην παραπομπήν.
Αργότερον χαρέσθαι όπλον ή πολεμούντος
οπλιτού προστασίαν στη λόγων χαρέσθαι
επιτομήν προστασίαν μάκρουν χαρέσθαι
την οποίαν είπε τον Θεον προστασίαν από την πρώτη θεοφύσην
ματανάτην ή πρώτη θεοφύσην προστασίαν
χαρέσθαι προστασίαν την οποίαν πρώτη θεοφύσην
κατατέθαι κατατέθαι καταχρήσθαι
κατατέθαι πρώτη θεοφύσην καταχρήσθαι

This image shows a single page from a medieval manuscript. The page contains musical notation and Latin text. The musical notation is written in a Gothic script on four-line red staves. There are approximately 12 measures of music. The text consists of two parts: a short section at the top and a larger section below it, both in Gothic script. The first part starts with a large initial 'N'. The second part includes several lines of lyrics, such as 'in hoc tempore tu hoc sen pio', 'fa a lep the be', 'qui azi si ap do p ex p', and 'na a a a pi'. A vertical red line runs down the left side of the page, creating a margin. The paper is aged and yellowed.

॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 ते तेवे ते ते ते ते
 ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 ए ए ए ए ए ए ए
 ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 ए ए ए ए ए ए ए
 ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 ते ते ते ते ते ते
 ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 ए ए ए ए ए ए ए
 ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 ए ए ए ए ए ए ए
 ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 ए ए ए ए ए ए ए
 ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 ए ए ए ए ए ए ए
 ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 ते ते ते ते ते ते

Cantus Planus è un Gruppo ufficiale di Studio e Ricerca dell'International Musicological Society (IMS), fondata a Basilea nel 1972, membro del Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines (CIPSH), è fra le organizzazioni facenti capo all'UNESCO. L'obiettivo principale che il gruppo persegue è l'avanzamento della ricerca nei campi relativi alla storia e alla pratica del canto liturgico medievale e delle tradizioni musicali dell'Occidente e dell'Oriente cristiano, promuovendo la collaborazione nella ricerca accademica fra ricercatori e musicologi provenienti dai cinque continenti, attraverso conferenze, pubblicazioni e progetti condivisi. Il gruppo è guidato da un Presidente che riferisce delle attività al Direttivo dell'International Musicological Society. Helmut Hucke, David Hiley, Ruth Steiner, Charles Atkinson, Barbara Haggh-Huglo e Roman Hankeln, docenti e musicologi di fama internazionale, hanno in passato guidato il gruppo di studio. Attuale presidente, eletto nel 2013, è James Borders della University of Michigan. Il gruppo si incontra sia in occasione del Congresso Generale dell'International Musicological Society, sia indipendentemente, come avverrà a Venezia nel 2014. Cantus Planus si è già riunito in 15 occasioni: a 5 congressi generali dell'IMS e 10 congressi indipendenti (8 volte in Ungheria, una in Germania a Niederaltaich e una in Austria a Vienna, nel 2011).

Nel 2014, per la prima volta il congresso internazionale avrà luogo in Italia, nella splendida cornice dell'Isola di San Servolo, a Venezia, città scelta dal Direttivo di Cantus Planus per la sua significanza storica, culturale e musicale, quale luogo d'incontro fra Occidente e Oriente. La Fondazione Ugo e Olga Levi, promotrice della candidatura veneziana per il Convegno internazionale Cantus Planus 2014, è stata investita dal Direttivo di Cantus Planus del ruolo di organizzatore locale del Convegno.

Il Congresso vedrà la partecipazione di oltre 100 studiosi provenienti da tutto il mondo. In tale occasione i membri di Cantus Planus collaboreranno alla discussione accademica, a progetti comuni di ricerca e allo sviluppo di nuovi ambiti di studio, tramite sessioni plenarie, gruppi di studio e poster sessions. Saranno inoltre esplorate le possibilità dello sviluppo di reti di dati, database informatici e materiali di studio che possano essere condivisi da tutti i membri quale fonte comune di ricerca. Le fonti già sviluppate includono il *Corpus Antiphonarium Officii-Ecclesiae Centralis Europae* (CAO-ECE) presso l'Istituto di Musicologia di Budapest; il database online CANTUS creato da Ruth Steiner presso la Catholic University of America e continuato da Terence Bailey presso la University of Western Ontario e le risorse di studio della web page *Cantus Planus* sviluppata da David Hiley e da Robert Klugseder presso l'Università di Regensburg. Speciale attenzione verrà dedicata al progetto internazionale HISTORIAE, nato per rendere accessibili le edizioni degli Uffici liturgici dei Santi, di cui già sono state pubblicate tredici edizioni.

Nausica Morandi

'Cantus Planus' is an official study and research group of the International Musicological Society (IMS), founded in Basle in 1972, a member of the Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines (CIPSH), and among the organisations that belong to UNESCO. The Group's main objective is to further the study of research into the fields related to the history and practice of Mediaeval liturgical chant and the musical traditions of the Western and Eastern Christian churches, fostering collaboration in academic research among researchers and musicologists from five continents through meetings, publications and joint projects. The Group is led by a Chair who reports on its activities to the Directorium of the International Musicological Society. Helmut Hucke, David Hiley, Ruth Steiner, Charles Atkinson, Barbara Haggh-Huglo and Roman Hankeln, scholars of international repute, have led the Study Group in the past. The present Chair is James Borders of the University of Michigan. The Group meets both during the General Assembly of the International Musicological Society, on the occasion of the IMS International Conference, and independently, as will be the case in Venice in 2014. 'Cantus Planus' has already met 15 times: at 5 IMS International Conferences and at 10 independent meetings (8 times in Hungary, once at Niederaltaich in Germany and once in Vienna in 2011).

The Study Group's International Meeting will take place in Italy for the first time in 2014, in the splendid setting of the Island of San Servolo, Venice, a city chosen by the 'Cantus Planus' Directive Committee owing to its historical, cultural and musical significance and as a meeting place of West and East. The Ugo and Olga Levi Foundation, the promoter of Venice as a candidate for the 'Cantus Planus' International Meeting, has been asked by the 'Cantus Planus' Planus Directive Committee to act as local organiser of the Meeting.

More than 100 scholars from all over the world will attend the Meeting. The members of 'Cantus Planus' will collaborate in the academic proceedings and work on joint projects and in the development of new spheres of study by attending plenary sessions, study groups and poster sessions. The possibility will also be explored of developing data networks, electronic databases and study materials to be made available to all members as a common resource for research. Among the resources which have already been developed are the *Corpus Antiphonarium Officii-Ecclesiae Centralis Europae* (CAO-ECE) at the Budapest Institute for Musicology, the CANTUS online database created by Ruth Steiner at the Catholic University of America and the resources of the *Cantus Planus* web page developed by David Hiley and Robert Klugseder at the University of Regensburg. Special attention will be given to the international *HISTORIAE* project, conceived to make available the Liturgical Offices of the Saints; 13 editions of this resource have already been published.

Nausica Morandi



PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA © 2014

EDIZIONI FONDAZIONE LEVI

QUESTO VOLUME È STATO

IMPAGINATO E STAMPATO

DALLA TIPOGRAFIA AREAGRAPHICA DI MARGHERA - VENEZIA

NEL MESE DI LUGLIO 2014

FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI ONLUS

SAN MARCO 2893, 30124 VENEZIA

TEL. +39 041 786777 - FAX +39 041 786751

LA PROPRIETÀ DELLE IMMAGINI APPARTIENE ALLE ISTITUZIONI
CULTURALI PROPRIETARIE DELLE OPERE CHE SONO COPERTE
DA COPYRIGHT. È VIETATA LA RIPRODUZIONE ANCHE PARZIALE

www.fondazionelevi.it

info@fondazionelevi.it



ISBN 978-88-7552-055-7



Fondazione
Ugo e Olga Levi onlus

Palazzo Giustinian Lolin
San Marco 2893 - 30124 Venezia
tel. +39 041 786777
info@fondazionelevi.it
[www.fondazionelevi.it](http://fondazionelevi.it)



Biblioteca Nazionale Marciana

Sale Monumentali
Piazzetta San Marco 7 - 30124 Venezia
tel. +39 041 2407211
biblioteca@marciana.venezia.sbn.it
<http://marciana.venezia.sbn.it>