



POESIA, MUSICA E LITURGIA NELLA BIBBIA
DAI SALMI AI CANTICI



CAMPO BIBBIA AGESCI - NATALE 1991 - BIBLISTA RINALDO FABRIS

POESIA, MUSICA E LITURGIA NELLA BIBBIA
DAI SALMI AI CANTICI

Campo Bibbia Agesci 26/12/91-1/1/92

INTRODUZIONE

POESIA

dal greco *poiesis*, derivato da *poieîn*, "fare", "creare".

- arte e tecnica dell'esprimere in versi una determinata visione del mondo
- capacità di commuovere e suscitare emozioni, sentimenti fantastici (uso metaforico)
- complesso della produzione poetica di una determinata tradizione culturale

MUSICA

dal greco *musikè techne*, "arte delle muse"

- arte del combinare più suoni in base a regole definite, che sono diverse a seconda dei luoghi e delle epoche

LITURGIA

dal greco *leitourgia*, "servizio di pubblica utilità reso a proprie spese dai cittadini allo Stato o alla comunità. Composto da *leton* (stato) e *ergon* (lavoro), sulla base dei LXX che rendono l'espressione ebraica *Cabodàh* (servizio del Tempio, che ricorre 40 volte) viene trascritto in latino "liturgia": complesso degli atti pubblici destinati al culto.

Premesse metodologiche

Due interrogativi giustificati dal fatto che nella tradizione biblica la "parola" o il linguaggio sonoro sono privilegiati rispetto a quello visivo per trasmettere l'esperienza rivelatrice di Dio (cfr Dt 4,10-11.12: "vi era solo una voce")

1. esiste un rapporto originario intrinseco tra esperienza religiosa biblica e poesia-musica-liturgia?

2. esiste una connessione tra l'ispirazione profetica e quella poetica-musicale?

Bibliografia

Luis ALONSO-SCHOKEL, *Manuale di poetica ebraica*, (Queriniana, Brescia, 1989; orig.spagnolo 1987)

Gianfranco RAVASI, *Il canto della Rana, Musica e teologia nella Bibbia*, Rapsodia e testi poetici di Davide Maria Turolto (Piemme, Casale Monferrato, 1990)

Massimo GALLARANI, *Bibbia e Cultura; Bibbia e Musica*, in "Nuovo Dizionario di Teologia Biblica" (EP, Milano 1988, pag.210-236)

Martin BOCIAN, *Grande Dizionario illustrato dei personaggi biblici: storia, letteratura e musica*, con la collaborazione di U.Kraut e I.Lenz (Piemme, Casale Monferrato 1991)

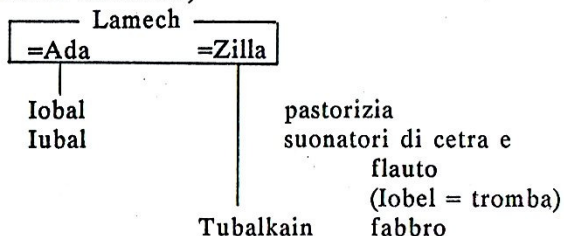
I IL CANTO DELLA SPADA E DEL MARE

1. Il Canto della Spada

a) i canti di guerra e epinici (canti di vittoria) nella Bibbia: Num 10,35-36; 21,14; (cfr.Gs 10,13; 1 Sam 1,18; 2Cr 20,21-22; Sal 136)

b) il Grido di Guerra: teru^càh, Gs 6,5.10.16.20; 1Sam 17,20; Gdt 14,11; Sal 27,6; Ger 49,2; Ez 21,27

c) il Canto di Lamech (Gn 4,17-24). L'origine della musica nella discendenza di Caino (origine delle culture, ambivalenza e polemica antiurbana-cananaica)



2. Il Canto del Mare

Canto epico del passaggio alla libertà (Es 15,1-18.21); "situazione vitale" storica originaria, liturgico-celebrativa, letteraria ed attuale; analisi della struttura letteraria-poetica e degli elementi musicali.

a) genere letterario

salmo di lode/ringraziamento con ritornello cantato

b) struttura del testo

1a : ambientazione

1b-2: annuncio tematico di stile innico (dichiarazione motivazione)

3: ritornello (Il Signore combattente vittorioso)

4-5: prima strofa (evocazione dell'evento vittorioso)

6-10: seconda strofa (passaggio/confronto e sfida)

11: ritornello (Dio è l'Unico)

12-17: terza strofa (guida nel deserto, dono della terra)

18: ritornello finale (Regno di Dio, legittimazione)

3. Testi biblici di epinici

a) Num 21,27-30: canto di origine amorrea per la vittoria/conquista di Sicon su Moab riadattato da Israele alle sue vittorie/conquiste (cfr. Num 21,26)

b) Gs 10.10-15: canto di Giosuè (citazione dal Libro del Giusto, sepher ha-jashar) per la vittoria sui cinque re amorrei contro Gabaon.

Conclusioni

celebrazione epica degli eventi fondanti.

4. Il Canto di Debora (Gdc 5,1-31)

a) evocazione degli eventi in prosa: vittoria di Debora (=ape) assieme a Barak su Sisara (alleato di Iabin re di Hazor) nella pianura di Izreèl (Gdc 4,1-24)

b) celebrazione epica della vittoria (epinicio) secondo lo schema della "guerra sacra" che si conclude con il herem (consacrazione allo sterminio)

struttura letteraria Gdc 5,1-31

1	introduzione
Esordio	
2-3	annuncio tematico e invito (Benedite il Signore; cfr. 5,9)
4-5	teofania sinaitica
6-8	prima della battaglia e liberazione
9-11	invito rinnovato
lo scontro vittorioso	
12	appello ai protagonisti
13-18	convocazione delle tribù
19-22	la battaglia vittoriosa (grande efficacia poetica)
dopo la vittoria	
23-27	conseguenze: maledizione e benedizioni
31	applicazione attuale

5. Elegia di Davide per la morte di Saul e di Gionata

struttura letteraria di 2Sam 1,17-27

19c.25a.27a:	ritornello
21-22	ammirazione per Saul
22-25	fieratezza per gli eroi
26	amore di Davide per Gionata

6. Elegia di Davide per Abner (2 Sam 3,33-34)

7. Altri esempi di elegie (lamentazioni)

Lam 1-4: costruzione "acrostica" (*akron* =inizio; *stychon* = verso) sulla base delle 22 lettere dell'alfabeto ebraico.

Ger 9,16-17; 22,18-19; Ab 3,1; Qo 12,5; 2Cr 35,25.

ELEGIA

ebraico *qinah*: composizione poetica che fa leva sull'effetto del ritmo troncato (3 + 2; òòò/òò)

8. altri testi poetici

a) epinici: Gdt 16,1-17; Sal 68

b) canti nomadici: Num 21,17-18 (canto del pozzo)

II°

PROFETI ED EROI

1. Poesia e musica nei profeti

a) ispirazione poetica e musica

- Saul tra i "profeti" musicanti (1Sam 10,5-6.9-10)

- Eliseo ispirato dalla musica (2Re 3,4-20)

- La "fine della musica" (Am 6,4-5; 5,23; Is 5,11-12; 24,7-9;

Ger 7,34; 16,9; 25,10; Ez 26,13)

b) Poesia e profezia:

forme letterarie e poetiche nei testi dei profeti:

- Oracolo, ebraico *ne'um JHWH*; stile del *rib* (processo)

= introduzione: "così dice il Signore" = ebr. *ko' 'amar JHWH*

= accusa/denuncia

= annuncio del giudizio introdotto da: *laken* (perciò)

- Genere apocalittico: rilettura allegorica schematica della storia per annunciare il giudizio salvifico di Dio a favore dei fedeli

- Genere escatologico: visione spettacolare dell'atto finale della storia di salvezza

- Inni, canti/canzoni, salmi, benedizioni, "beatitudini" (*asherè*), maledizioni (*'arur*), "guai" (*hoy*), proverbi, enigmi, allegorie, elegie, satire.

2. Testi poetici in Isaia (il Dante della Bibbia)

I. Teofania e giudizio di Dio (Is 2,6-21)

tema: Is 2,11b.17b: contro la prepotenza umana/idolatrice babilonica si rivela l'unica Signoria di Dio.

La costruzione dialettica si sviluppa attorno ai simboli dell'esaltazione (alto/grande) e dell'umiliazione (basso/nascosto)

a) potere economico/militare; magico/idolatrato (2,6-8)

- b) annuncio del tema (2,9-11)
- c) il GIORNO DEL SIGNORE (2,12-16)
- d) ripresa e risonanza del tema (2,17)
- e) inutilità degli idoli (2,18a.19-21)

II. Una "satira" della vita lussuosa di Gerusalemme (Is 3,16-26; 4,1)

Schema dell'oracolo profetico: denuncia e annuncio del giudizio.
 Elenco minuzioso di 21 (7x3) oggetti della cosmesi femminile (un "guardaroba ambulante" - A.Schoekel) suddivisi e ritmati per assonanze e facendo leva sulla finale dei sostantivi maschili (-im) e femminili (-òt)

III. La canzone di amore della vigna (Is 5,1-7)

Sul modello del mashàl (enigma-parabola) e del rib (processo)
 cfr. Is 27,2-6.

a) i protagonisti del dramma: il profeta-cantore (5,1-2.7) amico dello sposo, delegato per il matrimonio (5,3); Gerusalemme, Giuda o Israele, comunità dell'alleanza; lo sposo proprietario della vigna (il Signore)

b) parole chiave e sviluppo del dramma: attendere/aspettare (attesa delusa, tre volte: Is 5,2.3.7); fare (azione dell'amico/sposo nei confronti della vigna, sette volte)

c) assonanza verbale conclusiva: way^lqaw lemishpat w^lhinneh mishpah les^ldaqàh w^lhinnen s^lcaqàh

3. Testi poetici nei profeti

Isaia	14,3-21: elegia sul re di Babilonia 22,15-23; contro Sebnà
Geremia	8,13-14.17-21.23; 9,1.9-12; esempio di dialogo 51,1-45: contro Babilonia
Ezechiele	26,1-14.17-18; 28,1-10: contro Tiro 31,1-9: il cedro; 32,1-16; il coccodrillo
Abacuc	1,5-17; i Caldei, flagello di Dio

4. Poesia e musica nei sapienti

- a) Salomone "prototipo" dei sapienti poeti (1Re 5,9-14; Sir 47,17; Prov 1,1-7)
- b) Davide musicista e cantautore, mecenate/promotore della musica del tempio (Sir 47,1-10; cfr 1Cr 16)
- c) Davide arpista alla corte di Saul (1Sam 16,14-23, musicoterapia); cfr Sir 40.20-21.
- d) Il sapiente, artista della parola: elogio di Qohelet (Qo 12,9-11); autoelogio di Gesù Ben Sirac (Sir 24,28-32)

5. Testi poetici nei libri sapienziali

Pr	30,15-33	proverbi numerici
Qo	11,7-12,8	canto della vita (=shirà ahàim)
Sir	43,1-12.13-43	bellezza della natura
Gb	39,19-26	il cavallo
	39,27-30	l'avvoltoio (aquila)
	40,25-41,26	il Leviatan
Sap	17,1-20; 18,14-19	la notte dell'esodo

6. Il "pontificale" a Gerusalemme (Sir 50,1-21.22-24)

La descrizione ammirata, da parte di Gesù Ben Sira^c di Gerusalemme e della liturgia solenne del tempio officiata dal sommo sacerdote Simone II°, figlio di Onia (220-195 aC circa)

III°

ORCHESTRA E CORO NEL TEMPIO

1. Liturgia e musica nel tempio

Davide è presentato nella tradizione biblica come l'organizzatore e il promotore della liturgia del tempio (tradizione sacerdotale, opera del "cronista")

a) L'evento fondante: il trasposto dell'Arca nell'area del tempio 2Sam 6,12-19 (20-23); 1 Cr 15,1-16,43 (testi/musica: 15,16.27-28; 16,4-6.42)

b) L'organizzazione dei leviti cantori del tempio
1Cr 16,37-43; 23,1-5; 25.1-31. Numero totale dei cantori 288 (2x12 per i 12 mesi dell'anno)

Esdra 128 (Esd 2,41 - leviti di Asaf)

Neemia 148 (Ne 7,44)

cfr. Le festività ebraiche in Lev 23,1 ss

2. l'orchestra del tempio (cfr 1Cr 13,8)

Salmo 150

struttura stilistica

"Hallelujah"

1-5 *hallelu-'El* lodate Dio (1x)

hallelu-hu lodate-lo (9x)

numero complessivo inviti 10x

6 *tehallel-Jah* lodi JHWH

"Hallelujah"

struttura tematica

1-6 sinfonia allelujatica

1-2 primo movimento - cosmo/storia

3-5 secondo movimento - musica, elencazione degli strumenti (7+1+danza)

6 terzo movimento - cosmo/storia

3. Altri testi di salmi con riferimenti musicali

Sal 68,25-26 il corteo musicale

Sal 71,22-23 il canto sulla cetra

Sal 92,2-4 il canto del mattino sull'arpa a dieci corde

4. La danza "liturgica"

danza idolatrice Es 32,18-19; 1Re 18,26.28-29

danza di Davide 1Sam 6,14.16; 1Cr 13,8

danza nel tempio Sal 118,27

5. Salmi: genere letterario poetico ed esecuzione liturgica

a) genere letterario

TEHILLIM (lodi), dalla radice ebraica *hallal* (lodare); dalla traduzione dell'ebraico *mizmòr* nel greco *psalmòs* è derivato il nome attuale con allusione allo strumento musicale a corda di accompagnamento.

In base al contenuto e alla forma i 150 salmi dell'attuale raccolta biblica si suddividono in diversi generi letterari:

Inni (47), Suppliche e Lamentazioni (47), Salmi di Fiducia (8), di Ringraziamento (19), Regali (16, di cui 10 "messianici"), Liturgici, d'Ingresso e Pellegrinaggio, Storici, Alfabetici (acrostici), Sapienziali, Macarismi.

b) ritmo e struttura poetica

L'intonazione poetica dei Salmi è data dal ritmo fondato sull'accento tonico delle parole ebraiche (in genere sull'ultima sillaba). La ripetizione del ritmo consente la divisione del testo in versi e la distribuzione di questi in strofe (uso e significato del *selah*, 73 volte nei Salmi: pausa, elevazione del tono, ritornello, intervento musicale, finale)

c) esempi di ritmo nei salmi

Salmo 117 (il più breve di tutto il Salterio: due versi di sei accenti con cesura in mezzo (3+3 ** 3+3))

hal'èlù 'et - IHWH kol goyim

** *shabb^ehuhù kòl-ha'ummim*

lodate il Signore tutti popoli

** acclamatelo tutte nazioni

ki gabàr 'alenu hasdò

** *w'emet YHWH l^e-olàm*

ch'è forte su noi la misericordia di Lui

** la fedeltà del Signore è in eterno

Salmo 93,3-5 (versi di tre emistici con ripetizioni di parole/suoni)

nashg'ù nġharòt YHWH = alzano i fiumi, Signore

nashg'ù nġharòt qolàm = alzano i fiumi la loro voce

nashg'ù nġharòt dokyàm = alzano i fiumi il loro fragore

miqqolòt maym rabbim = più della voce di acque copiose

'addirim mishberè-yàm = più potente dei flutti del mare

'addir bammaròm JHWH = più potente nelle altezze il Si-

gnore

'edotèka ne'emnù me'òd = i tuoi comandi sono molto efficaci

YHWH leorèk yanin = Signore, per giorni senza fine.

d) recitazione liturgica dei Salmi

Salmo 136: *ki le olàm hasdò* (cfr Sal 107; 115,9-11; 135,19-20; Tb 8,8)

Salmo 118 (drammatizzazione)

	solista	coro	tutti
invitatorio			1-4
I^ strofa	5-7	8-9	
	10-13.14	15-16	
II^ strofa	17-19 20		
	21	22-27	
	28	29	

note:

- per 55 salmi l'esecuzione risulta affidata al coro
- indicazioni particolari per l'esecuzione: Sull'ottava (Sal 6; 12) e In sordina (Sal 9 e 10)
- alcuni Salmi vanno cantati sull'aria di altro canto noto: Cerva dell'aurora (Sal 22); I torchi (8, 81, 84); I gigli (45, 69); Giglio del precetto (60, 80); Non distruggere (57, 58, 59); Non dimenticare (75);

IV

POESIA E MUSICA NEI VANGELI

1. Cantici del Natale

I primi due capitoli del vangelo di Luca presentano le origini di Gesù secondo un modello letterario di due storie parallele: annuncio e nascita di Giovanni il battista, annuncio e nascita di Gesù, il Messia e Figlio di Dio.

	GIOVANNI BATTISTA	GESU'
a) Dittico degli annunci		
A Zaccaria, il padre nel tempio	a Maria, la madre a casa	
a Gerusalemme	a Nazareth di Galilea	
Lc 1,5-25	Lc 1,26-38	
Incontro delle	madri (Lc 1,39-56)	

Cantico di Maria, Magnificat (Lc 1,46-55)

b) Dittico delle nascite

in Giudea	a Betlemme
circoncisione e nome	circoncisione e nome
Lc 1,57-80	Lc 2,1-20.21
Cantico di Zaccaria	Cantico degli angeli
BENEDICTUS	GLORIA
Lc 1,68-79	Lc 2,14

Presentazione di Gesù al tempio
Gerusalemme (Lc 2,22-40)
Cantico di Simeone
NUNC DIMITTIS (Lc 2,29-32)

ritornello della crescita
Lc 1,80 | Lc 2,40

Rivelazione di Gesù nel tempio di Gerusalemme, in una festa
di Pasqua (Lc 2,41-52); ritornello della crescita (2,52)

note:

* Situazione vitale:

gli inni nella comunità cristiana, *ainoùntes ton Theòn* (At 2,46-47)

* Magnificat:

* struttura letteraria : schema letterario degli inni

Lc 1,46b-47 : introduzione

Lc 1,48-50 : esaltazione di Dio, Signore e salvatore potente e
santo

Lc 1,51-55 : canto di lode e celebrazione delle grandi opere
di Dio

* Affinità bibliche

1Sam 2,1-10 (Magnificat di Anna) * Salmi 107,17; 111,9; 107,9; Es
15,1-18.20.21 (Canto di Miriam)

* Benedictus:

* struttura

Introduzione : Lc 1,68a = Elenco dei motivi di lode: l'opera di
Dio a favore del suo popolo.

Prima strofa : Lc 1,68b-71b = Compimento delle promesse
fatte a Davide

Seconda strofa : Lc 1,72a-75 = Compimento delle promesse fatte ad Abramo

Terza strofa : Lc 1,76a-77b = Figura e ruolo del profeta messianico

Conclusione : Lc 1,78a-79b = Riepilogo di alcuni motivi dell'inno

* Affinità bibliche

Introduzione: Sal 41,14; 72,18; 106,48; 1Re 1,48

Prima strofa: Sal 18,3; 111,9; 132,16-17; Gdc 3,9; 1Sam 2,10; Is 49,6

Seconda strofa: Sal 18,18; 89,4; 105,8-9.11; 106,45; Gs 24,14; 1Re 9,4-5; Is 38,20; Ger 11,5; Mic 7,20

Conclusione; Sal 107,9-10; Num 24,17; Is 9,1; 42,6-7; 59,8; Mal 3,20

2. Canti e musica nelle parole-parole di Gesù

a) Il gioco dei ragazzi sulla piazza (Mt 11,16-17 // Lc 7,31-32) parabola enigma

b) musica e canti di nozze-convito (Lc 15,23-24.25)

c) musica e canti funebri (Mt 9,33 // Mc 5,38)

d) una "benedizione" di Gesù (Mt 11,25-26, motivo della lode come nei Salmi // Lc 10,21-22)

3. Il canto pasquale dell'Hallel

Mc 14,26 // Mt 26,30 : *hymnēsantes* (Sal 113-14.115-118)

V

CANTICI, SALMI E INNI NELLA PRIMA CHIESA

1. *Cantici, salmi e inni in Paolo e nella sua tradizione*

a) in contesto liturgico ecclesiale della creazione religiosa poetica: 1Cor 14,26 (comunicazione e scambio reciproci)

Col 3,16-17; Ef 5,19-20 = tre forme: *psalmoi*, *hymnoi*, *odài* (*adōntes*, *psallentes*, *eucharistoūntes*)

b) esempio di composizione "catechistica": 1Cor 13,1-13: Inno all'agàpe

c) preghiere paoline sull'esempio dei Salmi: Fil 1,3-11; 2Cor 1,3-7 (*berakàh*)

d) inni cristologici:

* Fil 2,6-11: inno pre-paolino riadattato da Paolo; struttura "responsoriale". Ritornello (2,11bc): Gesù Cristo è Signore a gloria di Dio Padre

Col 1,15-20: inno al "primato" di Cristo *prototokos* nella creazione e nella redenzione

1Tm 3,16bc: breve inno al "mistero della pietà" svelato e attuato in Cristo; struttura in tre brevi strofe disposte in parallelismo antitetico.

1Pt 2,22-25: inno al Cristo "servo" fedele nella prova

e) dossologie

Rom 16,25-27: celebrazione del "mistero" svelato e annunciato nel vangelo

1Tm 6,15-16: dossologia ellenistica

f) acclamazioni e formule di fede

1Cor 16,22: *Marana-thà*: "Signore vieni" (Cfr. 1Cor 11,26)

Gal 4,6; Rom 8,15: "Abbà", "padre".

note paoline sulla musica

e la comunicazione dell'esperienza religiosa:

1Cor 13,1: chi parla in lingue, ma senza l'agàpe, è come un bronzo che risuona o un cembalo che tintinna (riferimento agli strumenti del culto oracolare)


1Cor 14,6-11; il suono dei vari strumenti musicali, come l'emissione della voce umana, hanno un significato "convenzionale" per la comunicazione.

2) Canti, Salmi e Inni nella tradizione giovannea

a) L'Inno alla parola-logos (Gv 1,1-18 : prologo)

Struttura "chiasmatica" o "parabolica" in due articolazioni:

A - Il logos con Dio (1,1-2)	
(1,18) l'Unigenito in seno al Padre	A'
B - Mediazione del logos (1,3)	
(1,17) Mediazione del logos	B'
C - I doni del logos (1,4-5)	
(1,16) I dono del logos incarnato	C'
D - Testimonianza di Giovanni (1,6-8)	
(1,15) Testimonianza di Giovanni	D'
E - Venuta del logos (1,9)	
(1,14) Incarnazione del logos	E'
F - La non accoglienza del logos (1,10-11)	
(1,12-13) L'accoglienza del logos	F'



Modelli biblici dell'Inno alla parola-sapienza
Is 55,10-11; Rov 8,22-36; Sir 24,3-32; Sap 9,9-12

b) il "canto nuovo" dei redenti (martiri)

Apc 5,9; 14,3; 15,3 : prospettiva pasquale-escatologica
matrice biblica :

Sal 33,2; 40,4; 96,1; 98,1; 144,9; 149,1; Is 42,; 43,19 (Nuova creazione); Ger 31,31 (Nuova alleanza)

c) la liturgia celeste (prototipo di quella della chiesa dei martiri).

Contesto vitale della "rivelazione" (Apc 1,10 = "giorno del Signore")

Apc 4,1-11 : assemblea liturgica attorno al "trono", dossologia a Dio creatore del mondo e Signore della storia (Is 6,3 : *trisagion*)

Apc 5,1-14 : liturgia attorno all'Agnello immolato e vivo in una dimensione universale e cosmica

d) Grida di vittoria e acclamazioni celesti

Apc 6,10; 7,10-12; 11,17-18; 16,5-6.7 : accompagnano la rivelazione del giudizio di Dio sul mondo e nella storia umana

Apc 12,10-12 : inno alla vittoria dell'Agnello e dei martiri

Apc 14,1-3,6-11; 15,2-4 : il cantico nuovo, di Mosè e dell'Agnello

Apc 19,1-8 : l'Alleluja finale (4 volte) sullo sfondo del "silenzio" della musica e dei suoni in Babilonia (Apc 18,22)

Apc 22,17.20: dialogo liturgico conclusivo

MINNIM

(corde) indica tutti gli strumenti a corda, di vario genere, usati nelle celebrazioni sacre.

Anche altri strumenti sono citati nella traduzione CEI: Salterio, Arpicordo, Zampogne (Dn 3,6), Campanelli (Es 23,32), Decacordo (Sal 33,2), ecc

In quanto al materiale usato per gli strumenti musicali, abbiamo

CORNO, di ariete (es 19,23.16; Lv 25,9; 2Sam 6,15)

LEGNO, di sandalo, per arpe e cetre (1Re 10, 2; 2Cr 9,11)

BRONZO, per campanelli e strumenti a percussione (idiofoni)

FORME E STRUTTURE POETICHE NELLA BIBBIA

- a) *BERAKAH*, "benedizione", *baruk* (BARAK=benedire)
"macarismo", *ashrè-ish*, "beato l'uomo"
- b) *BELALAH*, "maledizione", *arur*; "guai", *hoy*: (*arur*=maledetto)
- c) *MASHAL*, "parabola/proverbio" (plurale: *meshalim*); cfr Pr 1,1-7
- d) *HIDAD*, "enigma", indovinello: Gdc 14,14
- e) *QINAH*, "elegia", lamentazione (ritmo spezzato 3+2)
- f) *SHIR(AH)*, "canto/canzone", Is 5,1-7: 27,2-4;
Cantico dei cantici: *Shir ha-shirim*
- g) *MIZMOR*, "salmo" (greco: Salterium, riferito allo strumento a corda che accompagnava il canto)
- h) *TODAH*, "inno di ringraziamento" (eucarestia)
- i) "satira" (Is 14; 28,7.14; 37,22-29)
- l) "oracolo", *ne'um JHWH*, *massà*

il ritmo della poesia ebraica

Il ritmo basa sulla riapparizione periodica di uno stesso elemento o fattore.

Nella poesia ebraica questo elemento è costituito dall'accento tonico della parola (generalmente si tratta dell'ultima sillaba). La sua ripetizione consente di distinguere più versi.

Ritmi più frequenti

- a) 3+3
- b) 3+2 = *qinàh*, "elegia"
- c) 4+3 o 4+2 (Lam 3,22; 3,47)

(appendice)

GLI STRUMENTI MUSICALI DELLA BIBBIA

SHOFAR

Corno, di capra o di ariete, usato tuttora nelle Sinagoge. Il Shofar del "giubileo" viene chiamato "IOBEL"

Come la tromba, il corno è uno strumento sacerdotale. Se in origine dava il segnale militare della guerra (Gdc 3,27; 1Sam 13,3; 2Sam 2,28; Os 5,8; Is 18,3; Ger 6,1; Ez 33,3; Gb 39,24-25;), diventa poi segnale cultico (2Sam 6,13.15; 2Cr 15,4) e serve a scandire il tempo liturgico (inizio dei mesi lunari).

NEBEL

"arpa" orizzontale; strumento a corde pizzicate, con cassa di risonanza trapezoidale, spesso identificato con la "cetra" (1Re 10,12; Am 6,5)

KINNOR

"cetra" o "lira" è spesso associata all'arpa. E' strumento a corde, in budello di pecora, tese su un asse sonoro con sbarra traversale (Sal 92,4)

TOP

è il "tamburo" o "tamburello" di uso laico, per accompagnare le danze rituali e di vittoria (Sal 68,25-26; 149,3; Gn 31,27; Es 15,20; Gdc 11,34; 1Sam 10,5; 18,6; Is 5,42; 24,8; 30,32; Ger 31,4; Gb 21,12)

'UGAB

"flauto" o "zampogna", designa uno strumento a fiato che assomiglia al flauto dolce (Gn 4,21; Gdc 5,16; 1Sam 10,5; 1Re 1,40; Is 5,12; 30,29; Dn 3,5.10.15; Gb 21,12; 30,31)

SELSELIM

"cembali": designa tutti gli strumenti a percussione che accompagnano i canti ed i cortei (2Sam 6,5; 18,6; 1Cr 15,19; 16,5; 2Cr 5,12; Esd 3,10; Nee 12,27)

il parallelismo

a) numero binario (processo della germinazione), trinario o quaternario

b) estensione: due o più versi (interno al verso o esterno)

c) verbale, o di contenuto.

sinominico = senso equivalente o somigliante nelle varie riprese

antinomico / antitetico = senso contrapposto

Le immagini e le figure della poesia biblica

1.a) similitudine

b) metafora

c) allegoria

d) simbolo (archetipo, storico, culturale, letterario)

e) pantomime - azioni simboliche

f) parabola

2.a) citazione, allusione, reminiscenza

b) domanda, interiezione, apostrofe, sentenza

c) ironia, sarcasmo, ossimoro, paradosso

d) iperbole, elissi, linote

Il genere poetico narrativo

Ruolo del "dialogo" come genere letterario.



IL CANTO EBRAICO E CRISTIANO DEI PRIMI SECOLI

(a cura di Lele Franchetto)

Grande è l'importanza della Bibbia nella storia della musica: le sue liriche religiose, per molti secoli da quando furono scritte, non hanno cessato di essere cantate e le parole di alcune di esse sono state fonte sia di ispirazione per molti compositori che di informazione per la storia della musica nell'antichità.

Vi sono però alcuni problemi, perché

I° La Bibbia dà soltanto testimonianza incidentale della musica, citando strumenti o titoli di melodie riutilizzate ma non le melodie stesse

II° Anche i canti e la citazione di strumenti, come le notizie storiche, benchè desunti dai testi che narrano avvenimenti di un determinato periodo, spesso non appartengono effettivamente all'epoca narrata ma a quella della stesura scritta.

GLI ANTICHI CANTI EBRAICI

Frammenti di musica ebraica antica si possono trovare anche negli odierni riti della Sinagoga, però risultano trasformati dall'influsso della musica dei secoli successivi; il materiale più autentico della musica ebraica antica risale al 70 dC.

Le antiche melodie ebraiche, accompagnate dallo Shofar usavano la scala pentatonale, seguendo gli intervalli del corno. Lo Shofar, o corno d'ariete, è l'unico strumento musicale biblico che ci è pervenuto. Ma la Bibbia (e soprattutto i Salmi) contengono molti riferimenti agli strumenti usati nell'età d'oro della musica biblica: tra di essi la cetra tricorde è uno degli strumenti musicali più antichi, ed usa la scala tritonica

La Bibbia cita anche altri numerosi strumenti (v.scheda) la cui raffigurazione è incerta anche se spesso ricavabile con una qualche attendibilità da raffigurazioni su monumenti coevi o monete.

Un cenno merita il lavoro di Susanne Haik-Vantoura che con i suoi studi ha affrontato il problema della cantillazione della Bibbia ebraica sulla base dei segni apparenti a margine di antichi testi e di cui si era perso il senso. Di questo suo lavoro abbiamo introdotto un

esempio nella musicassetta "Musica e Bibbia" che i partecipanti al CB hanno ricevuto in ricordo del Campo (lato B, salmo 133).

I canti presentati:

01. *Shofar - Ho lacmo*: melodia su cetra tricolore, introdotta dal suono del corno, per chiamare a raccolta il popolo. Viene cantato ancor oggi alla vigilia di Pasqua.
02. *Shofar - Shema' Ysrael*: è il canto araldico di maggior importanza, che contiene la dichiarazione che Dio è Uno.
03. *Salmo 23*: dalla melodia, posteriore rispetto ai due canti precedenti, traspaiono le emozioni umane della gioia, del dolore e della fiducia in Dio

IL CANTO CRISTIANO

Per i primi cristiani soltanto la voce umana era degna di lodare Dio; erano quindi banditi dal canto liturgico gli strumenti musicali.

All'origine certamente simile ai canti ebraici della sinagoga, il canto cristiano primitivo viene arricchito di generazione in generazione e subendo le influenze greco-romane va assumendo una fisionomia propria.

Nel 367 dC il Concilio di Laodicea proibisce il canto popolare in chiesa, preoccupato dalla degenerazione della musica e dalla contaminazione con canti profani. Vengono istituiti i "*cantores*", appositamente istruiti nel repertorio dei canti liturgici, eseguiti "cantillando" in modo monotono con delle cadenze ai segni di interpunzione.

La cantillazione si evolve in "cantillazione ritmata", poi in "canto salmodico" e infine in "canto responsoriale".

Nei primi secoli del cristianesimo il canto liturgico era differenziato nelle varie regioni dell'Europa o d'Oriente.

Dopo l'editto di Costantino la libertà di culto permise l'afflusso di grandi masse di fedeli alle cerimonie liturgiche e con l'evolversi della liturgia si sviluppò e si diversificò anche il canto, quasi idioma o dialetto di una stessa lingua.

Il canto cristiano è storicamente articolato in vari filoni:
per l'Oriente il Greco-Bizantino, l'Armeno, l'Assiro-Caldaico, ecc.;
per l'Occidente il Romano (nella sua duplice forma: Romano antico e Gregoriano), l'Ambrosiano, l'Aquileiese e Beneventano, il Gallicano, il Mozarabico, ecc..

IL CANTO AMBROSIANO

La nascita ufficiale è legata per tradizione a un episodio accaduto nel 386 dC tra l'imperatrice Giustina, ariana che pretendeva impossessarsi della Basilica Porziana e s.Ambrogio che la occupò assieme al popolo. Si trattò di un *sit-in* liturgico durante il quale s.Ambrogio insegnò al popolo gli Inni da lui composti, nati su testi latini e improntati ad una grande semplicità per suscitare nel popolo la fiducia nella dottrina ortodossa della ss.Trinità.

Elemento caratteristico del canto ambrosiano sono gli Inni e un diverso modo di salmodiare. La sua diffusione fu molto vasta e tuttavia è certo che abbia mantenuto la purezza originaria perché le fonti distribuite su tre secoli sono assolutamente identiche tra di loro.

I diversi tentativi della Chiesa di Roma per sopprimere il canto ambrosiano hanno sempre incontrato la più aspra resistenza del clero e del popolo milanese. Oggi il rito ambrosiano ed il suo patrimonio musicale sono ancor vivi nelle chiese di Milano ed in alcune località del Canton Ticino.

Esempi di Canto Ambrosiano che abbiamo ascoltato sono

- *Deus Creator Omnium*: tradizionalmente attribuito allo stesso s.Ambrogio. Ebbe vasta notorietà in tutto il mondo cristiano e fu tra i pochissimi canti ambrosiani accolti nel Gregoriano. La melodia è semplice e raccolta, tipica dell'ispirazione ambrosiana che di solito rifugge dagli ampi vocalizzi;

- *Cantemus Domino*: il cui versetto è intonato con una frase ampia, solenne e ricca di movimento, alternata alla semplice sillabazione del Salmo in uno stile che richiama la cantillazione. Questo brano offre un'idea molto precisa del carattere popolare voluto da s.Ambrogio nei canti della sua Chiesa

- *Splendor Paternae Glorïae*: altro inno scritto da s.Ambrogio, che si rivela più ricco di fioriture melodiche. E' una pagina di grande bellezza e di profonda intensità espressiva.

IL CANTO GALLICANO

si diffuse in territorio francese, soprattutto in Provenza ed Aquitania, a partire dal V° secolo. Si ipotizza di provenienza siriana, ma forse è un adattamento regionale dello stile comune a tutto l'Occidente. Una delle sue caratteristiche è il fasto, una solennità sconosciuta all'essenzialità del Gregoriano; certi canti alleluiatici sono costruiti su melismi di una lunghezza eccezionale.

Le notizie riguardanti il canto Gallicano si basano su relazioni dell'epoca e non su notazioni musicali; non possediamo infatti nessun documento contemporaneo alla sua fioritura e qualche brano attribuito a questa forma appartiene ad epoche molto posteriori e può aver subito ampi rimaneggiamenti.

La soppressione del canto Gallicano ha inizio già al tempo di Pipino il Breve (750 dC circa); al tempo di Carlo Magno (mezzo secolo più tardi) era completamente scomparso.

Un esempio di canto Gallicano (presunto) è costituito dalle *Improperia*: brano dell'antica liturgia gallicana intercalato dal "Trisaghion" bizantino e cantato alternativamente in greco e latino, secondo l'usanza delle comunità bilingui che celebravano insieme l'adorazione della Croce.

Sia la melodia che il testo esprimono con forza persuasiva, temperata dalla mansuetudine, il biasimo divino nei confronti di un popolo infedele.

IL CANTO MOZARABICO

si diffuse in Spagna tra la fine del IV° e l'inizio del V° secolo e venne così denominato (mozarabico=*tra gli arabi*) più tardi, a partire dal 711 dC, al tempo della dominazione araba in Spagna. Questo tipo di canto è documentato in numerosi codici dell'VII° e XI° secolo; alcuni brani risalgono al VI° secolo.

Già in epoca carolingia il canto mozarabico (che contiene vivaci elementi di drammatizzazione e lungaggini ricche di fioriture, tipiche dei riti orientali) venne soppiantato dal Gregoriano; tuttavia qualcosa è rimasto, soprattutto a Toledo.

Esempi di canto Mozarabico ascoltati sono: *Gloria, Psallendo e Miserere Mei Deo*: brani che sprigionano a tratti un piacere quasi edonistico per la bella frase melodica, morbidamente intonata. Anche se le affinità con il Gregoriano sono evidenti, il Mozarabico ha una notevole autonomia e dimostra la ricchezza di stili nei primi secoli di cristianesimo.

IL CANTO GREGORIANO

E' tradizionalmente attribuito al papa Gregorio I° (590-604) un ruolo diretto ed essenziale nella raccolta e formazione del patrimonio liturgico dell'Occidente, ma più verosimile appare che tale patrimonio si sia formato in un prolungato periodo di tempo e (secondo l'abitudine,

Le notizie riguardanti il canto Gallicano si basano su relazioni dell'epoca e non su notazioni musicali; non possediamo infatti nessun documento contemporaneo alla sua fioritura e qualche brano attribuito a questa forma appartiene ad epoche molto posteriori e può aver subito ampi rimaneggiamenti.

La soppressione del canto Gallicano ha inizio già al tempo di Pipino il Breve (750 dC circa); al tempo di Carlo Magno (mezzo secolo più tardi) era completamente scomparso.

Un esempio di canto Gallicano (presunto) è costituito dalle *Improperia*: brano dell'antica liturgia gallicana intercalato dal "Trisaghion" bizantino e cantato alternativamente in greco e latino, secondo l'usanza delle comunità bilingui che celebravano insieme l'adorazione della Croce.

Sia la melodia che il testo esprimono con forza persuasiva, temperata dalla mansuetudine, il biasimo divino nei confronti di un popolo infedele.

IL CANTO MOZARABICO

si diffuse in Spagna tra la fine del IV° e l'inizio del V° secolo e venne così denominato (mozarabico=*tra gli arabi*) più tardi, a partire dal 711 dC, al tempo della dominazione araba in Spagna. Questo tipo di canto è documentato in numerosi codici dell'VII° e XI° secolo; alcuni brani risalgono al VI° secolo.

Già in epoca carolingia il canto mozarabico (che contiene vivaci elementi di drammatizzazione e lungaggini ricche di fioriture, tipiche dei riti orientali) venne soppiantato dal Gregoriano; tuttavia qualcosa è rimasto, soprattutto a Toledo.

Esempi di canto Mozarabico ascoltati sono: *Gloria, Psallendo e Miserere Mei Deo*: brani che sprigionano a tratti un piacere quasi edonistico per la bella frase melodica, morbidamente intonata. Anche se le affinità con il Gregoriano sono evidenti, il Mozarabico ha una notevole autonomia e dimostra la ricchezza di stili nei primi secoli di cristianesimo.

IL CANTO GREGORIANO

E' tradizionalmente attribuito al papa Gregorio I° (590-604) un ruolo diretto ed essenziale nella raccolta e formazione del patrimonio liturgico dell'Occidente, ma più verosimile appare che tale patrimonio si sia formato in un prolungato periodo di tempo e (secondo l'abitudine,

ben nota anche in altri settori) venga poi riferito a un personaggio famoso.

Vennero allora formandosi le "*Scholae cantorum*" in particolare presso Ordini monastici, attraverso i quali, il canto (che sarà detto "gregoriano") viene diffuso rapidamente in quasi tutta l'Europa, favorito anche dalla creazione del Sacro Romano Impero.

All'inizio la trasmissione del canto avveniva esclusivamente per tradizione orale. E' a partire dal secolo IX° che si ricorre ai "neumi" i quali pur non riproducendo la melodia forniscono indicazioni preziose per l'esecuzione del brano: una serie di "segni" via via perfezionati (vedi il canto "*Puer Natus Est Nobis*" allegato alla scheda "Dominica ad Completorium").

In seguito, la preoccupazione di sostituire alla memoria la notazione precisa degli intervalli tolse al canto la sua flessibilità e gli diede un'identità precisa.

Il repertorio dei canti gregoriani raggiunge la sua maggiore ricchezza attorno all' VIII° secolo e, ulteriormente ampliato per almeno altri quattro secoli, oggi ne comprende circa 3000.

Nel XII° secolo inizia la decadenza del Gregoriano. La colpa è da attribuire in parte anche ai copisti che tralasciarono i segni ritmici sicché, con il tempo, le notazioni (i neumi) cominciarono ad avere un valore arbitrario.

Sotto papa Paolo V° (1615) il card. Ferdinando de' Medici fece pubblicare una edizione vaticana di canti gregoriani (detta "Medicea"), pretenziosamente rifinita. Ma le melodie gregoriane vi appaiono decurtate e manipolate irrimediabilmente secondo i canoni estetici dell'epoca applicati in modo esiziale ed arbitrario. Purtroppo questa edizione negli ultimi decenni dell'Ottocento fu resa ufficiale dall'autorità ecclesiastica.

Tuttavia nel secolo scorso si posero anche le premesse per la rinascita con uno studio serio sui codici Gregoriani, dovuto ai Benedettini dell'Abazia di Solesmes e all'iniziativa del loro priore Dom Guéranger (1805-1877). Le antiche melodie venivano così ricondotte alla loro originaria purezza risalendo alla versione primitiva con lo studio critico dei manoscritti e cercando di individuarne le leggi di interpretazione ritmica.

Nel frattempo il canto liturgico non si poneva più come problema dei solesmensi o di qualche vescovo: era divenuto un problema della Chiesa. Perciò Leone XIII° promosse nel 1893 una larga consultazione tra le personalità ecclesiastiche più in vista (tra le quali il