

UNA VOCE

Associazione per la salvaguardia della liturgia latino-gregoriana

GENNAIO - MARZO 1/2008
APRILE - GIUGNO 2/2008

N. 29 e 30 Nuova Serie

PER UNA PRIMA LETTURA DELLA LETTERA APOSTOLICA SUMMORUM PONTIFICUM

La promulgazione della lettera apostolica *Summorum Pontificum* ha interessato i mezzi di comunicazione, e perciò di essa una qualche notizia è giunta a molte persone. Come spesso avviene in materia di dottrina e disciplina ecclesiastica, le notizie sono state confuse: ad esempio, quasi sempre il rito antico è stato presentato come *la Messa in latino*, cosa che è vera ma non è distintiva, giacché anche la forma originaria del rito promulgato da Paolo VI è in latino.

È stato notato anche un singolare convergere di censure al Pontefice da alcuni ambienti qualificatisi come "liturgisti cattolici", ai quali hanno offerto ampio spazio quotidiani e riviste normalmente lontani dalla religione cattolica¹. D'altra parte, non pochi vescovi italiani e stranieri, si sono peritati, su mezzi di comunicazione ovvero attraverso un passaparola non meno efficace, di segnalare la loro contrarietà a che i parroci si avvalessero delle facoltà riconosciute loro dal romano Pontefice.

Appare allora utile, iniziare a offrire alcuni elementi di analisi giuridica canonica, posto che solo di recente è apparso su *Acta Apostolicae Sedis* il testo definitivo della lettera apostolica².

¹ Per una rassegna critica di questi tentativi di delegittimazione, si veda E. ARTIGLIERI, *La tradizione vivente secondo Benedetto XVI*, in *Una Voce*, luglio-dicembre 2007 (27-28 NS), pp. 1-7.

² Il fascicolo degli *Acta* 7 settembre 2007, è stato pubblicato all'inizio del mese di marzo 2008; la lettera apostolica è alle pagine 777-781; alle pagine 795-799, è pubblicata la lettera di accompagnamento.

§2 Ogni ordinamento giuridico subisce un grande danno, nell'immagine che se ne fanno i consociati, per la riduzione dello *spirito di sistema* dei legislatori, da un lato, e degli interpreti dall'altro. Ciò ha molte cause, prima fra tutte la continua produzione di norme di vario rango che rendono difficile anche solo individuare e ricordare la disciplina precedente del settore.

Il danno si fa più grave quando il criterio della lettura sistematica sia abbandonato o rarefatto da parte dell'interprete munito di giurisdizione: il giudice lo può fare a favore di altri criteri, anche significativi (ad esempio, il criterio teleologico), oppure per modestia di dottrina o per accelerazione dei tempi necessari alla decisione, ma sempre con gravi conseguenze. Moltissimi arbitrî, ed alcuni scandali che risuonano hanno radice intellettuale in questa ridotta attenzione al sistema complessivo del diritto vigente.

L'asistematicità dell'interpretazione si diffonde anche per un difetto morale che ne è concausa. L'interpretazione sistematica impone fatica e umiltà, necessarie a tenere presenti numerose precedenti statuizioni e la stessa consuetudine, e così essa impone limiti, traccia strade, erige argini, al fluire della volontà; è facile intuire che ciò contraria uno spirito superbo.

Questa osservazione di massima pare appropriata sia per l'ordinamento canonico sia per l'ordinamento civile (nel senso di statale, *ordo civitatis*), e permette di comprendere perché sia bene porre alcune premesse all'esame del documento.

La prima consiste nel ricordare alcuni tratti propri dell'ordinamento canonico, che definisce la specifica giuridicità di queste note.

La seconda vuole definire la situazione giuridica del rito romano antico nel tempo successivo alla promulgazione del *novus ordo missae*, avvenuta nel 1969 e fino ai giorni nostri.

§3 La Chiesa cattolica ha dato di sé, fin dall'epoca della sua fondazione, molte definizioni.

Il giurista considera la struttura visibile della Chiesa e la descrive con le categorie del pensiero giuridico: ciò è avvenuto eminentemente nella Chiesa latina, erede più diretta del pensiero romano, ma non è mai mancato nelle chiese di origine apostolica, anche quando esse si siano poi separate da Roma.

La scienza canonistica si è affinata molto con la riforma degli studi di diritto romano nell'undicesimo secolo, ma essa ne è insieme indipendente quanto all'oggetto e molto dipendente quanto alla storia; come già prima diceva una costituzione dell'imperatore Ludovico il Pio: *omnis ordo ecclesiarum secundum Romanan legem vivit*³.

³ *HLudovici Pii, const. 58.*

Per venire al presente ed alle linee fondamentali, diciamo che la Chiesa cattolica ha amato fino a tempi recenti definirsi come *societas iuridice perfecta*⁴, ovvero che ha in sé tutti gli elementi necessari alla propria vita e organizzazione. La definizione non implica la perfezione morale, come talvolta si è inteso, ma dice ciò che i giuristi chiamano un ordinamento originario, *superiorem non recognoscens*. Tuttavia, come è già chiaro nella lettera a Diogneto, la vita nella Chiesa non esaurisce in sé tutte le relazioni umane possibili: vi sono perciò molte materie che l'ordinamento canonico non disciplina direttamente (la materia contrattuale o testamentaria, ad esempio).

L'ordinamento canonico, pur sovrano perché *superiorem non recognoscens*, non ha fini indifferenziati e liberi, come è per gli Stati, ma è finalizzato⁵.

La tradizione indica tale fine nella *salus animarum*, cui ancora fa riferimento il canone 1752, ultimo del codice vigente⁶.

Questa caratteristica produce alcuni effetti, fra i quali il principio di *aequitas*, come criterio interpretativo, ed una diffusa possibilità di derogare alle leggi generali: siamo di fronte ad un ordinamento esteso a tutta la terra.

Un tempo, anche l'esistenza dei cosiddetti legislatori speciali nell'ordinamento canonico (c. 13) creava problemi rispetto alla visione monolitica dello Stato, ma l'attuale situazione ci ha molto abituati alle fonti concorrenti (si pensi alle norme europee, statali, regionali, tutte di rango primario). Ad ogni buon conto, è opportuno ricordare che le fonti del diritto codificate nel libro primo del codice di diritto canonico sono:

- a) le leggi ecclesiastiche universali;
- b) le leggi ecclesiastiche particolari (territoriali e personali);
- c) le consuetudini;
- d) i decreti generali.

Infine, in questo ordinamento⁷, la massima autorità legislativa coincide anche con il titolare del massimo potere amministrativo (o esecutivo): è perciò talvolta difficile definire se una fonte interpretativa come l'*istruzione* approvata dal Pontefice sia pura esplicitazione regolamentare, interpretazione autentica o una nuova legge eccezionale e derogatoria.

Possiamo arrestarci su questi accenni di massima, utili ai fini della disamina che qui ci occupa.

⁴ A. OTTAVIANI, *Compendium iuris publici ecclesiastici, Typis polyglottis Vaticanis*, 1954, pp. 23 e 103 sg.

⁵ Gli obblighi costituzionali che gli Stati si sono dati in età moderna, sono evidentemente una auto-normazione, interna allo stesso ordinamento.

⁶ Codice di diritto canonico, testo ufficiale e versione italiana, diretto da Tarcisio Bertone sdb, Unione editori cattolici italiani, Roma, 1984, p. 966: *prae oculis habita salute animarum quae in ecclesia suprema semper lex esse debet*.

⁷ Caratteristica non solo della Chiesa ma di tutti gli ordinamenti giuridici in cui le funzioni non sono ripartite secondo le ormai recepite individuazioni di CHARLES LOUIS DE SECONDAT, barone di Montesquieu, *De l'esprit de lois*, XI, VI, Gallimard, Paris, 2005, vol. I, p. 328-330.

§4 Il rito della Messa contenuto nel messale romano promulgato da Paolo VI nel 1969, con la costituzione apostolica *Missale Romanum*, (ed a seguire i rituali ed i sacramentali, e molto più di recente il pontificale), sono stati e sono comunemente definiti con il nome di rito del Concilio, riforma conciliare⁸. In questa sede, ci basti osservare che una riforma del messale, introdotta nel 1965 e più vicina alle forme tradizionali, parse ai più che recepisce le raccomandazioni ed anche le disposizioni della costituzione conciliare sulla liturgia *Sacrosanctum Concilium*.

In ordine al tema della riforma come auspicata dalla costituzione citata, nel paragrafo 49 (*affinché poi il sacrificio della Messa raggiunga la sua piena efficacia anche nella forma rituale, il sacro Concilio, in vista delle messe celebrate con partecipazione di popolo, specialmente le domeniche ed i giorni di precetto, stabilisce quanto segue*⁹) introduce una distinzione.

Nell'ambito di intervento assegnato alle proposte riforme, si trova perciò una distinzione fra Messe celebrate con il popolo e Messe celebrate senza il popolo; sembrerebbe che le modifiche richieste o consigliate dalla costituzione conciliare debbano riguardare unicamente le Messe con assistenza di fedeli. Per converso, nel caso di Messa celebrata come si usava dire, privatamente, nella volontà del legislatore conciliare l'antico rito doveva continuare ad essere la regola per i sacerdoti¹⁰.

Ciò nondimeno, la costituzione apostolica *Missale Romanum*, esplicita nel sottotitolo la propria convinzione di dare attuazione alle revisioni decretate dal secondo Concilio vaticano. Con essa si ha la promulgazione di una nuova forma di Messa, ma non si ritrovano clausole che dispongano l'abrogazione del messale cd di San Pio V, ovvero che ne affermino la totale sostituzione con quello di Paolo VI. Le clausole finali, come si sa, sono formule di stile che non derogano al rango delle fonti preesistenti ed alla loro forza.

Viene allora in rilievo la questione della vigenza della costituzione apostolica *Quo primum*, promulgata in forma di Bolla da San Pio V.

Incidentalmente, annotiamo che quella costituzione del santo Pontefice domenicano, rappresentò un consolidamento regolante l'immemorabile disciplina della

⁸ Molti studi sono stati fatti per mostrare l'incongruenza di questa definizione, e la sua falsità se applicata non solo ai rituali ma alle *rationes* sottostanti e soprattutto alla prassi corrente e tanto tollerata da potersi in qualche modo ritenere ratificata od almeno favorevolmente ricevuta.

⁹ *Sacrosanctum Concilium*, § 49, in *Tutti i documenti del concilio*, Massimo, Milano, 1979 (X edizione), p. 116. Nel § 48, si descrive come i fedeli laici debbano auspicabilmente prendere parte alla liturgia; nel successivo § 50, sono dettati i cardini delle riforme dei riti che si propongono.

¹⁰ Seguiamo, per questa annotazione, ed alcune successive, NICOLA BUX e SALVATORE VITELLO, *Was the old rite abrogated?*, in *Mass od Ages, Magazine of the Latin Mass Society*, London, febbraio 2008 (155), pp 12-13.

Chiesa romana, in continuità con una struttura rituale già stabilizzatasi nella gran parte degli atti e delle formule nel sesto secolo dopo Cristo. La stessa bolla *Quo primum*, perciò, può ben ritenersi non tanto la fonte della legittima esistenza del rito romano antico, quanto la fonte della sua elevazione a rito universalmente vincolante (salva la notissima eccezione in favore degli altri riti preesistenti da almeno duecento anni).

In materia di interpretazione della successione di norme nel tempo, l'ordinamento canonico presenta un'altra peculiarità. Per il legislatore statale moderno, la soluzione del succedersi di discipline diverse sulla stessa materia è l'individuazione della norma abrogatrice e di quella abrogata, anche e soprattutto in assenza di espressa abrogazione (come fa ad esempio l'articolo 15 delle disposizioni sulla legge in generale nelle disposizioni preliminari al codice civile italiano¹¹).

Per l'ordinamento canonico il criterio da applicare è molto diverso: il canone 21 stabilisce infatti che *in dubio revocatio legis praeexistentis non praesumitur, sed leges posteriores ad priores trahendae sunt et his, quantum fieri potest, conciliandae*¹².

Anche un accertamento storico conduce alla stessa conclusione.

Riferisce infatti Annibale Bugnini, che presiedeva il comitato *ad hoc* e curò la redazione del nuovo messale e l'*iter* legislativo collegato, che più volte, ed ancora dal vescovo Sustar, segretario del consiglio delle conferenze episcopali europee, si "insistette per avere una dichiarazione se esisteva una proibizione tassativa in merito alla messa di Pio V". La Segreteria di Stato con nota 10 giugno 1974, n. 258911, rispose che pareva inopportuno richiedere una dichiarazione od un accertamento su tale questione alla Commissione per l'interpretazione autentica dei testi del Concilio, perchè una risposta favorevole alla riforma sarebbe stata vista come un "atto odioso nei confronti della tradizione liturgica"¹³.

Sulla base di queste allegazioni, sistematiche e storiche, si può allora affermare con certezza che il rito antico non sia mai stato abrogato.

La sua legittimità si fonda su una consuetudine più che secolare¹⁴. Il fatto che gli stessi promotori del mutamento dei riti rifiutarono di dichiarare l'abrogazione espressa conferma che la costituzione *Missale Romanum* non poteva essere intesa nel senso di interdire l'antico.

¹¹ "Le leggi non sono abrogate che da leggi posteriori per dichiarazione espressa del legislatore, o per incompatibilità tra le nuove disposizioni e le precedenti, o perché la nuova legge regola l'intera materia già regolata dalla legge anteriore".

¹² Codice di diritto canonico, edizione citata, p. 92.

¹³ Cfr. A. BUGNINI, *La riforma liturgica, 1948-1975*, CL Edizione liturgiche, 1983, p. 298. Una notificazione della Congregazione del culto, nei sensi da lui auspicati, pubblicata sulla rivista *Notitiae*, n. 10 (1974), p. 353, è poi ricordata dal Bugnini perché avrebbe accolta la tesi dell'abrogazione; ma difficilmente un atto di tale natura potrebbe ritenersi idoneo ad incidere su leggi universali e consuetudini pluricentuarie.

¹⁴ Canone 28, *Lex non revocat consuetudines centenarias aut immemorabiles*, Codice di diritto canonico, edizione citata, p. 94.

In ogni caso, persistendo il dubbio, deve applicarsi il canone 21 sopra richiamato¹⁵.

§5 Questa verità di giustizia e di diritto ha però faticato ad emergere: non è stata la prima e non sarà l'ultima volta nella storia.

Il 3 ottobre 1984, la Congregazione del culto divino, con circolare 686, approvata dal Pontefice, emanò una disposizione che ha integrato la disciplina delle celebrazioni pubbliche nel rito antico fino a tempi recentissimi.

La circolare introduce il tema con queste parole: "*Data però la persistenza del problema stesso*". Con ciò, fa riferimento ad un sondaggio che era stato richiesto tempo prima ai vescovi territoriali circa l'accettazione del rito nuovo: se ne deduce che il desiderio dell'antico rito non poteva essere considerato, neanche a livello mondiale, un fenomeno marginale.

Il documento definisce se stesso come concessione di *indulto*, espressione antica nell'ordinamento canonico, ma che il codice vigente non riprende al libro primo. Essa si trova invece nel libro relativo alla vita consacrata, dove come indulto si intende il permesso di uscire dall'istituto religioso (cc. 691- 693), dall'istituto secolare dopo l'incorporazione definitiva (c. 727), dalla società di vita apostolica (c. 743) od anche di vivere fuori dalla stessa società (c. 745). Nel codice preesistente, il cd pio-benedettino, promulgato nel 1917, lo stesso nome ricorreva per la materia della dispensa dalle obbligazioni assunte con la professione religiosa, o voti, ovvero con le analoghe promesse negli altri istituti di vita consacrata, nei canoni 638-641.

Lo strumento dell'indulto era accordato ai vescovi, intendendo così che era all'ordinario del luogo che spettava rilevare la sussistenza delle condizioni apposte e applicarlo.

L'espressione *indulto*, tuttavia, caduta in un testo che assumeva la forma di una circolare, oltre a creare non pochi casi di coscienza nei sacerdoti che ritenevano (e giustamente) di avere fino ad allora usato di un loro diritto, si presentò subito dubbia.

Per quanto visto, l'indulto è la disapplicazione di un obbligo di fare o di non fare imposto dalla legge generale che l'autorità esecutiva può permettere in un caso particolare. Nei casi espressamente indicati dal codice, in particolare, per indulto si intende la dispensa temporanea o perpetua dagli obblighi assunti con i voti solenni o con le promesse negli istituti di vita consacrata; ovvero, un provvedimento concesso dalla competente autorità ecclesiastica che o permette o risponde ad una richiesta, con carattere eminentemente grazioso¹⁶.

¹⁵ Resta così confermata la legittima e valida interpretazione data da don Filippo dei duchi Caffarelli, primo presidente di *Una Voce* in Italia, diramata il 20 settembre 1969.

¹⁶ Cfr. D. J. ANDRÉS cmf, *El derecho de los religiosos*, Publicationes claretianas, Madrid-Roma, 1984, p. 612.

Nella materia in esame, era ben difficile individuare da quale obbligazione portata da una legge generale si sarebbe dato l'esonero: i fedeli interessati al rito antico, infatti, non desideravano la dispensa dall'obbligo di sentire Messa nel rito nuovo, ma al contrario operavano per accrescere la loro partecipazione al rito nelle forme trasmesse dai padri¹⁷. Inoltre, ed è argomento pregnante, il documento non individuava la fonte dell'obbligo dal quale l'indulto concedeva *relaxatio*: esso si sarebbe potuto individuare solo nel divieto di assistere o celebrare la Messa nel rito antico.

In realtà, a dispetto del *nomen iuris*, la Congregazione del culto aveva costruito un regime amministrativo derogatorio, perché si potesse circoscrivere un fenomeno che era percepito come un problema, parola che di per sé lascia trasparire l'animo di quanti estesero la circolare. Nondimeno, quel documento avrebbe potuto essere improprio, ma non dannoso.

Rispetto alla celebrazione dei sacramenti e più largamente dei riti sacri, il laico cattolico è titolare di un diritto ad una prestazione avente ad oggetto un bene di diritto pubblico canonico (il sacramento od il rito specifico¹⁸). Obbligato alla prestazione è il clero costituito in cura d'anime. La circolare, creando il cosiddetto indulto, avrebbero avuto un significato utile di regolamentazione ordinata del servizio, ove fosse stata accolta con lo spirito che Giovanni Paolo II ebbe a comandare più tardi: *c) inoltre, dovrà essere ovunque rispettato l'animo di tutti coloro che si sentono legati alla tradizione liturgica latina, mediante un'ampia e generosa applicazione delle direttive, già da tempo emanate dalla Sede Apostolica, per l'uso del Messale Romano secondo l'edizione tipica del 1962*¹⁹.

L'inconsistenza della qualificazione di *indulto* contenuta nella circolare del 1984 era stata notata anche dalla Santa Sede, perché due anni più tardi fu insediata una commissione cardinalizia con il compito di esaminare due questioni: se si potesse ritenere abrogato il rito romano antico e se un vescovo potesse proibire ad un prete di celebrarlo. La commissione dei nove²⁰, con otto voti su nove, stabilì che l'antico rito non era mai stato abrogato; e con nove su nove (dunque all'unanimità), che i vescovi non potevano vietare ai preti nella loro diocesi di dire Messa secondo il messale cd di san Pio V. La determinazione della commissione non furono promulgate e rimasero perciò un parere autorevole ma del tutto interno: sembra però che esse abbiano influenzato la giurisprudenza dei dicasteri pontifi-

¹⁷ CIC, c. 213, ed. cit. p. 192: *ius est christifidelibus ut cultum Deo persolvant iuxta praecriptis proprii ritus a legitimis ecclesiae pastoribus adprobati.*

¹⁸ CIC, c. 212, ed. cit., p. 192: *ius est christifidelibus ut ex spiritualibus Ecclesiae bonis, praesertim ex verbo Dei et sacramentis, adiumenta a sacris Pastoribus accipiant.*

¹⁹ Lettera Apostolica, motu propria data, *Ecclesia Dei adflicta*, canone 6, lettera c.

²⁰ Cardinali Agostino Casaroli, Bernardin Gantin, Augustin Mayer, Antonio Innocenti, Silvio Oddi, Pietro Palazzini, Joseph Ratzinger, Alfons Stickler, Jozef Tomko: così in Bux-Vitello, cit.

ci, giacché le sospensioni *a divinis* talvolta irrogate da alcuni vescovi ai preti che celebravano l'antico rito risultano annullate quando il prete interessato aveva interposto ricorso.

L'espressa dichiarazione contenuta nella lettera apostolica *Summorum Pontificum*, al cui testo ora accediamo, non è dunque sorta da un improvviso moto dell'animo del regnante Pontefice ed è stata preceduta da una profonda analisi e da lunga preparazione dottrinale e giuridica.

§6 La lettera apostolica *Summorum Pontificum* è stata promulgata il 7 luglio del 2007; insieme ad essa, il Pontefice ha diramato una lettera accompagnatoria ai vescovi. Mentre per "lettera apostolica" possiamo convenire che sia usata come sinonimo di "costituzione apostolica" e si tratti di una legge universale, il grado normativo della *lettera ai vescovi* è materia controversa anche se essa, in qualche modo, annuncia alcuni atti amministrativi generali a seguire. Può essere prudente ritenerla un'interpretazione autentica del contenuto normativo della lettera apostolica.

Come è nella tradizione in questo tipo di atti, la lettera apostolica si richiama ai precedenti interventi normativi o per dire meglio alla consuetudine che ha veduto nei secoli concentrarsi nella figura del romano Pontefice i poteri definitivi alla materia del culto. Si dice definitivi perché è innegabile che il corpo delle regole liturgiche (*ordines*) e degli stessi testi di preghiera (*sacramentalia*) siano soprattutto un deposito della tradizione.

L'*incipit* solenne *Summorum Pontificum* pare volere ricordare a tutti, che il Pontefice si richiama al sommo potere di moderatore universale che egli direttamente riceve dal Capo invisibile della Chiesa quale Suo vicario: autorità piena, ma razionale, esercitata secondo la tradizione. Il Pontefice ricorda innanzitutto che ciò che egli fa nella lettera in esame è stato già fatto; ecco l'espressione "da tempo memorabile come anche per l'avvenire" e l'altra "ogni chiesa particolare deve concordare con la Chiesa universale non solo quanto alla dottrina della fede e ai segni sacramentali, ma anche agli usi universalmente accettati dall'ininterrotta tradizione apostolica". Il Pontefice ricorda poi i più insigni esempi di questa cura per il culto: il consolidamento delle tradizioni liturgiche curato da Gregorio Magno, la *restitutio ex decreto sacrosanti Concilii Tridentini* curata da Pio V, gli interventi normativi e dottrinali di Pio X, Pio XII e Giovanni XXIII; infine, il rinnovamento richiesto dal secondo Concilio vaticano, attuato soprattutto con i libri riformati di Paolo VI. In questa premessa, dunque, la lettera apostolica resta nella prospettiva propria del diritto canonico che rifugge nel pensare il legislatore come sciolto dai vincoli del sistema.

Finita la disamina storica che giunge fino a Giovanni Paolo II, si trova un'avvertiva: dopo il "ma", la lettera espone non la persistenza di un problema (come si era detto nel 1984, *supra*) ma rileva che esiste "l'adesione con tanto amore ed affetto alle antecedenti forme liturgiche": si viene così al rito antico, ricordando le disposizioni precedenti sulle quali ci siamo sopra intrattenuti. Accediamo alla parte dispositiva della lettera apostolica.

L'articolo 1, è forse dal punto di vista delle implicazioni di sistema, il più denso. Posto che esiste un' unica *lex credendi* nella Chiesa, il legislatore deve constatare che dell' **unico** rito romano esistono oggi un uso ordinario ed un uso straordinario, il primo creato da Paolo VI, il secondo trasmesso dall' antichità e attestatosi ultimamente nei testi aggiornati da Giovanni XXIII.

Sull' espressione più antica, definita straordinaria, del rito romano, il Pontefice spende queste parole: "deve essere tenuto nel debito onore per il suo venerabile ed antico", che sembrano richiamare simile formula della *Sacrosanctum Concilium*²¹.

La parola *uso* non ha un carattere tecnico in diritto canonico: essa ricorda quella vicina per sostanza di *consuetudine*, ma quest' ultima è una fattispecie complessa che è parte del sistema delle fonti del diritto, è cioè un modo di produrre norme²². Per tale ragione, dobbiamo forse ritenere che la parola *uso* applicata al rito romano sia tratta non tanto dal diritto canonico, quanto dalla scienza liturgica. Per questa, un insieme di atti e parole ordinati alla celebrazione di un sacramento costituiscono un rito (rito della confessione, rito dell' ordinazione *etc*). Con la stessa parola, si intende talvolta un corpo autonomo di tali regole: rito ambrosiano, rito lionese. Tuttavia, la storia della Chiesa ci mostra rituali applicati in alcuni luoghi e conservati fino a tempi recenti che non sono realmente autonomi dal rito romano ma che introducono alcune variazioni minori (un esempio è forse il messale colonese oppure l' uso patriarchino). Sembra possibile accostare a tale situazione la formula "due usi di un unico rito" che troviamo nella lettera apostolica. Segue immediatamente la dichiarazione: "perciò è lecito celebrare il sacrificio della Messa secondo la tradizione tipica del Messale romano....promulgato da Giovanni XXIII nel 1962 e mai abrogato". Sembra necessario chiarire, perché interessati dubbi sono stati sollevati che questo accertamento delle fonti è dichiarativo e non costitutivo e viene a porre un suggello di interpretazione autentica sulla *vexata quaestio*. Lo stesso articolo dichiara abrogate le norme precedenti e pone la nuova disciplina in coerenza con gli accertamenti di fatto e di diritto appena esposti.

L' articolo 2, trae le conseguenze del diritto oggettivo (legge vigente) accertato nell' articolo 1 e interviene sul diritto soggettivo del singolo sacerdote in ordine alla forma rituale. Viene esaminata la situazione della c.d. Messa senza il popo-

²¹ *Sacrosanctum Concilium*, §4, ed. cit, p. 100: *infine il sacro Concilio, in fedele ossequio alla tradizione, dichiara che la santa Madre Chiesa considera su uno stesso piano di diritto ed onore tutti i riti legittimamente riconosciuti e vuole che in avvenire essi siano conservati ed in ogni modo incrementati ecc..*

²² Meriterebbe studiare se la situazione verificatasi dopo il 1970 non integri gli estremi di quella consuetudine che costituisce in capo ai suoi fruitori, un diritto originario all' antico rito (prescrizione acquisitiva). È però analisi che trascende i limiti di questa esposizione.

lo²³. In questo caso, trattandosi di pura esplicazione della *potestas sacrificandi pro vivis et pro mortuis* che consegue all'ordinazione presbiterale, viene chiarito che il sacerdote non ha bisogno di alcun permesso per celebrare il rito straordinario.

Corollario di questo principio appare anche il paragrafo 3 dell'articolo 9, che permette a tutti i chierici di usare il Breviario romano del 1962. Nello stesso senso, ma in questo caso in relazione al bene delle anime, si pone il paragrafo 1 dell'articolo 9, che dà licenza al parroco di usare il rituale più antico per i sacramenti del battesimo, del matrimonio, della penitenza, e dell'unzione degli infermi. Agli ordinari, sempre quale corollario, a nostro avviso, dei principi fissati nell'articolo 1, è concessa la facoltà di celebrare il sacramento della confermazione secondo l'antico Pontificale romano.

La collocazione di tali norme nell'articolo 9, nella parte relativa alla *cura fidelium* nelle forme del rito antico, sembra dovuta al fatto che tali sacramenti si esercitano necessariamente verso altre persone e, per il Breviario, che non tutti i chierici sono costituiti in *sacris*²⁴.

Tornando all'articolo 2, merita di essere notato che tale diritto è dichiarato anche per i sacerdoti *regolari* ovvero appartenenti ad ordini o congregazioni religiose (il testo dice "religiosi"): ciò è particolarmente opportuno perché per la professione del voto di obbedienza, il regolare è tenuto in certa misura ad abdicare all'esercizio dei propri diritti soggettivi. Appare perciò utile, sia sul piano ascetico sia sul piano disciplinare, l'espressa menzione dei sacerdoti in tale stato di vita.

Un'ulteriore implicazione è stata di recente dedotta dalla Commissione *Ecclesia Dei*, che ha precisato come esista il diritto dello studente dei seminari ad essere formato e apprendere il rito straordinario. Ciò è coerente con il quinto capoverso della lettera accompagnatoria del Pontefice ai vescovi, ove, nel descrivere la reale entità del fenomeno, egli segnala come il numero dei fedeli in concreto interessati al rito antico possa risultare contenuto per la necessità di una certa precedente formazione.

L'articolo 3, in materia di comunità di regolari (monasteri, conventi, case religiose di diritto pontificio o diocesano) ipotizza due casi: la celebrazione della Messa conventuale o comunitaria a titolo saltuario; la stessa celebrazione fatta "spesso,

²³ La dizione *missa sine populo* non indica una celebrazione solitaria e ciò per due ragioni. La prima è che il rito è intrinsecamente dialogico e suppone dunque un ministro oltre al celebrante. La seconda è che la celebrazione di un rito è per sua natura atto pubblico della Chiesa anche se *per accidens* avvenga senza assistenza. La presenza o l'assenza di fedeli deve riferirsi perciò alla destinazione universale di quella specifica cerimonia: si tratta, a nostro avviso, delle messe diverse da quelle cd tabellari che le parrocchie e le cattedrali celebrano ad ore prefissate perché i fedeli possano prevedere quando assistervi.

²⁴ L'obbligo della recitazione del breviario per i chierici della chiesa latina sorge oggi con il diaconato, ed esso non sussiste più neanche per gli attuali suddiaconi, ordinati con l'antico Pontificale, che un tempo vi erano astretti.

abituamente o permanentemente". Nel primo caso esiste libertà e non occorrono provvedimenti dei superiori. Nel secondo caso, la decisione deve essere presa dai superiori maggiori: questi ultimi sono i superiori provinciali e gli abati presidi (c. 620).

Questa differenziata disciplina permette ad ogni famiglia religiosa di costituire una casa ove il rito antico sia un'opzione praticata e desiderata; sembra di poter vi ravvisare l'idea di un'opportuna valorizzazione della specificità spirituale della tradizione romana.

L'articolo 3, non riguarda invece le famiglie religiose o le società di vita apostolica che sono state istituite dalla Commissione *Ecclesia Dei* le quali hanno come rito proprio quello che oggi si chiama rito straordinario e dove semmai la questione si pone in termini reciproci, ovvero come possibilità per il sacerdote ed il chierico li incardinato, in applicazione dell'articolo 2, di celebrare il rito nuovo (ordinario).

L'articolo 4, costituisce uno snodo all'interno del documento: si passa dai diritti soggettivi dei sacerdoti e di alcune persone giuridiche di diritto canonico, al diritto alla prestazione sacramentale o rituale da parte dei battezzati cattolici. Questa è la parte più dettagliata perché in buona sostanza riguarda la più gran parte dei soggetti e degli organi della gerarchia.

La struttura dell'articolo induce a ritenere che per le Messe in rito straordinario non destinate in via ordinaria alla presenza di fedeli, si sia dato un diritto ai fedeli di potervi assistere a domanda (l'inciso "possono essere ammessi" accorda una facoltà ai fedeli che lo chiedano, non solo all'amministrazione ecclesiastica interessata). Il riferimento alle "norme di diritto" salvaguarda le necessità di tipo generale (si pensi alle chiese degli antichi ordini religiosi esenti, dove si continuava a dire Messa anche in tempo di interdetto, ma a porte chiuse) ed anche le specifiche condizioni di alcuni istituti religiosi (oratori collocati nella clausura, cappelle in conventi non aperti ai fedeli, ecc.).

Fra le norme da ricordare, vi è anche il divieto di messe private durante il Triduo Sacro: poiché nel documento vi si faceva riferimento all'articolo 2, si è voluto sostenere da taluno che ciò vietasse le relative cerimonie nel rito romano antico, ma la notificazione 4 febbraio 2008 della Segreteria di Stato, sulla orazione *pro Iudaeis* nel Venerdì Santo ha privato di fondamento tale interpretazione.

Nella lettera accompagnatoria, il Pontefice accenna ad "aspetti sociali indebitamente vincolati alla attitudine dei fedeli legati all'antica tradizione" ma, anche parla della necessità di "giungere ad una riconciliazione interna nel seno della Chiesa" perché "nella storia della liturgia c'è crescita e progresso, ma nessuna rottura". Sempre nella lettera accompagnatoria il Papa incita i vescovi a quel *quid pluris* di spirito, che la norma non può produrre; nella stessa lettera accompagnatoria, vi è l'invito ad esercitare una vigilanza perché tutto si svolga in pace e serenità, e ad inviare un rapporto dopo tre anni.

Nella lettera apostolica, troviamo invece le specifiche norme: queste ultime sono certo di maggior tranquillità, poiché l'esperienza ha mostrato che gli inviti di

Giovanni Paolo II ad una *considerazione larga e generosa* non hanno trovato molta eco nell'episcopato mondiale.

L'intendimento del Pontefice, coerente con il riconosciuto diritto al rito antico, è stato quello di porre la relativa questione pastorale eminentemente nelle mani del "clero del secondo ordine" come si diceva nelle costituzioni gallicane. Gli articoli 5, 6 e 7 esplicitano chiaramente che la *ratio legis* è questa. Essa appare coerente con il principio di sussidiarietà che ispira l'ordinamento della Chiesa: in via ordinaria la cura d'anime è svolta dal parroco²⁵ ed è a quest'ultimo che il Pontefice affida l'esecuzione *de plano* del *motu proprio*.

Muovendo dal testo si possono ricostruire due ipotesi: l'esistenza di un gruppo stabile in una parrocchia o l'esistenza di un certo numero di fedeli in ambito più vasto, ad esempio diocesano. Nel testo definitivo della lettera apostolica all'articolo 5, comma 1, si legge: "Nelle parrocchie in cui esiste stabilmente (*stabiliter*) un gruppo di fedeli aderenti alla precedente tradizione liturgica, il parroco accolga volentieri le loro richieste per la celebrazione della Santa Messa secondo il rito del Messale romano edito nel 1962". Nel testo diffuso in precedenza, si trovava invece l'avverbio *continenter*, che letteralmente vuol dire 'ininterrottamente' e che poteva far erroneamente pensare che un gruppo di fedeli avesse diritto alla Messa in rito antico solo se si fosse costituito stabilmente già prima della pubblicazione del *motu proprio* e non in conseguenza di esso.

Nel primo caso, dice l'articolo 5, paragrafo 1, il parroco *accolga volentieri le loro richieste*, armonizzando questa attività con le altre esigenze della parrocchia e con i poteri del vescovo. Il richiamo al canone 392 è piuttosto suggestivo: esso fa obbligo al vescovo di spingere (*urgere*) all'osservanza delle leggi ecclesiastiche e vigilare per evitare abusi, specie nella disciplina sacramentale.

La formula al congiuntivo, nel linguaggio canonico, non ha solo la forza di consiglio ma crea un obbligo di accogliere la richiesta, dalla quale il parroco si può scusare, a nostro avviso, solo adducendo il proprio diritto a celebrare il rito nuovo: egli non può, invece, estinguere in via discrezionale il diritto dei fedeli alla propria cura pastorale.

Precisiamo, *super materiam*, che il paragrafo 4 dello stesso articolo 5, dopo che il §3 ha disposto che il parroco permetta per i sacerdoti e i fedeli che lo chiedano celebrazioni del rito antico in circostanze particolari (matrimoni, esequie), precisa che i sacerdoti che usano il messale antico devono essere idonei e non impediti.

Quest'ultima condizione è comune a tutti per qualunque rito ma la prima (idonei, *apti*) discende dalla possibilità odierna che i sacerdoti non sappiano la lingua lati-

²⁵ CIC, c. 519, ed. cit. p. *Parochus est pastor proprius parociae sibi commissae...ut pro eadem communitate munera exsequatur docendi, sanctificandi et regendi...*

na²⁶ o più facilmente che, non conoscano come celebrare un rito ormai rarefatto. Questo paragrafo ha dato origine a qualche confusione: taluno non ha considerato che la norma è posta come parte dell'art. 5, e la necessaria inidoneità del celebrante vi è collegata alla vigilanza del parroco e del vescovo: la previsione è stata usata in talune diocesi per negare le celebrazioni in base ad una supposta impreparazione dei preti. Lo stesso si è detto dei laici interessati ed in un caso italiano, si è addirittura negata l'esistenza dei caratteri di stabilità e preparazione ad una confraternita di culto.

Dunque, in via generale è rimesso al parroco di provvedere a questa specifica cura, con l'offerta anche quotidiana nei giorni feriali delle Messe in rito antico e di una sola Messa in rito antico la domenica e nelle feste di precetto.

Le stesse facoltà e compiti sono attribuite ai rettori delle chiese non parrocchiali (articolo 5, pgfo 5).

Rispetto a quella che la lettera apostolica considera la situazione ordinaria, possiamo individuare due diversioni: l'impossibilità di offrire la prestazione nei sensi dell'art. 5; una diffusione dei fedeli più rarefatta o più estesa, che non si esaurisca nell'ambito di una parrocchia.

In ordine alla prima situazione, gli art. 7 e 8, in base al principio di sussidiarietà rimandano prima al vescovo del luogo, e quindi alla pontificia Commissione *Ecclesia Dei*. Sul presupposto implicito in ogni parte del sistema giuridico, che la gerarchia dia applicazione alle leggi, la lettera prevede il caso in cui il parroco non voglia celebrare il rito antico, e che il vescovo non possa rimediare alla situazione. Al riguardo, il testo in origine diffusa portava *non potest*, mentre il testo definitivo dice *non vult*. Questa scelta evidenzia un problema, perché se alcune condizioni di fatto possono rendere impossibile al vescovo garantire il rito antico in qualche remota diocesi, non si comprende il rilievo accordato ad una volontà non altrimenti precisata che appare essere in contrasto con la legge.

Per la seconda situazione, ci sembra particolarmente appropriato il disposto dell'art. 10, che permette all'ordinario (diremmo meglio gli indica la strada, che anche prima era possibile) di costituire una parrocchia personale o di nominare un cappellano.

La parrocchia come sappiamo, è in genere territoriale ma esistono parrocchie personali i cui fedeli sono individuati in base al rito alla lingua o alla nazionalità (c, 518). Nelle città metropolitane iniziano anche in Italia a costituirsi parrocchie personali, a causa della grande immigrazione avvenuta di recente.

Il cappellano, per il c. 564, è il sacerdote al quale è attribuita la cura pastorale anche non totale di un gruppo specifico di fedeli.

Pare perciò contemplato dalla lettera l'intero arco di strumenti giuridici che graduano la cura d'anime, ed infatti la lettera si conclude con gli art. 11 e 12 che risal-

²⁶ Il che avviene contro la vigente disciplina: CIC, c. 249, ed. cit. p.210.

gono all'ultima istanza costituita presso il romano Pontefice e rappresentata dalla Commissione *Ecclesia Dei*.

§7 La relazione fra libertà umana ed atti regolamentati ha sempre costituito e sempre costituirà un momento critico del diritto, laddove esso disciplina in modo uniforme situazioni che *sub specie* appaiono eguali, mentre nel concretizzarsi in singoli fatti storici si arricchiscono di particolarità tanto diverse da sembrare come forzate dalla norma.

L'ordinamento canonico, per quelle particolari caratteristiche che abbiamo in parte elucidate all'inizio, ha forse più strumenti rispetto ad un ordinamento statale per temperare i due corni del dilemma. In particolare, esso ha la consapevolezza di essere esteso a tutta l'umanità ricevuta nella Chiesa, e dunque di riunire in se sensibilità assai lontane; e dall'altro di doversi rendere strumento di una giusta convivenza nella comunione, onde non mai estinguere quella carità, anche languente, la quale sola permette la *salus animarum*. È un modo di essere che si può allontanare molto dalle esigenze di effettività che più da presso si impongono agli ordinamenti temporali, soprattutto statuali, e che ritrova invece analogie in quelle grandi costruzioni dello spirito umano che sono la *Res Romana* e il *jus commune*.

Nella vicenda del tramonto apparente del rito antico nella vita della Chiesa, riconosciamo quella sapienza che seppe consigliare la *bullae servatoria* a papa Martino V²⁷.

A qualche mese dalla vigenza della lettera apostolica *Summorum Pontificum*, appaiono non revocabili in dubbio le situazioni giuridiche soggettive collegate al rito antico.

È invece ancora problematico il pacifico recepimento nell'amministrazione delle chiese locali, spesso indicata con il nome di *prassi pastorale*, ove la crisi di legalità che esiste all'interno dell'ordinamento canonico²⁸, non diversamente che in ogni grande amministrazione, si rende palese.

Onestà impone di porre però in evidenza una grande difficoltà culturale che in ogni caso i pastori si trovano ad incontrare.

La celebrazione del rito antico male s'incontra con il prassismo dell'immagine che domina il presente momento e con la scarsa percezione (questa volta comune a fedeli e pastori) dell'orientamento proprio dell'azione di culto: il carattere

²⁷ Si tratta della costituzione apostolica 10 maggio 1418, relativa a deliberazioni del concilio di Costanza.

²⁸ Fra i tanti esempi, affini alla nostra materia: dichiarazioni improprie di vescovi, rifiuti espressi di riconoscere la legge vigente, inosservanza di norme rituali, anche nelle cattedrali e da parte dei vescovi, leggerezza nell'adempimento ai doveri di stretta giustizia, ad esempio in materia di *stipendia missarum*, e di precisione nell'insegnamento della dottrina cattolica, eccetera.

contemplativo che regge il culto antico non soddisfa la vocazione all'agire agitato che ispira spesso le assemblee domenicali delle parrocchie. La voluttà del mutamento che segue all'instabilità di spirito, mostra soprattutto la sua gravità nella materia rituale, ma proprio per questo, una controtestimonianza apparirebbe feconda, oltre ch  urgente, ed essa potrebbe ben discendere dalla diffusione del rito antico e dalla sua conoscenza.

Il rimedio ha bisogno di tempo e di incisiva azione culturale, cos  come (ripetutamente raccomandata del resto dai Pontefici) ne ha bisogno una formazione del clero che lo allontani dagli *idola fori* cui oggi pare doversi bruciare l'incenso.

È, invero, un problema di sempre.

“Non celebrate il culto secondo il vostro gusto: per cosa guardate allora gli antichi scritti ed i rituali che sono in vostra mano, coma materia di studio per i vostri bambini?”: questa   parte di un'iscrizione del tempio di Edfu, il maggiore attivo nell'Egitto tolemaico²⁹.

Ed ancora, cos  doveva raccomandarsi san Gregorio Magno, nella sua epistola sinodale: *Nam tunc sacerdos irreprehensibiliter graditur, cum exempla patrum praecedentium indesinenter intuetur, cum sanctorum vestigia sine cessatione considerat, et cogitationes illicitas deprimit, ne extra ordinis sui limitem operis pedem tendat...*³⁰

Il paganesimo di Edfu si   spento, ma il monito di san Gregorio   tornato a sentirsi nella Chiesa.

Riccardo Turrini Vita

²⁹ Testi religiosi egizi, UTET, Torino, 1970, p. 566.

³⁰ *Registrum epistularum Gregorii Magni, Ep. I, 24*, in ed. Dag Norberg, vol. I, Citt  Nuova Editrice, Roma 1996, p. 150. Ringrazio il consocio dr. Maurizio Reina, dottore di ricerca in teoria generale e ordine del diritto europeo, per la pregiata segnalazione.



UNA VOCE ITALIA
ASSOCIAZIONE PER LA SALVAGUARDIA DELLA LITURGIA LATINO GREGORIANA

AI SIGNORI PRESIDENTI DELLE SEZIONI
LORO SEDI

Oggetto: convocazione dell'assemblea nazionale dei soci per l'anno 2008.

Ai sensi dell'articolo 32 dello Statuto ed in conformità alle delibere nazionali dell'Assemblea nazionale tenutasi in Roma il 26 gennaio 2008, convoco l'adunanza dell'assemblea nazionale dei soci di Una Voce Italia, in prima convocazione il venerdì 26 settembre 2008, alle ore 22.00 ed in seconda **convocazione il sabato 27 settembre 2008 alle ore 10.00**, nei locali posti al primo piano della canonica della parrocchia della Santa Croce al Flaminio, Via Guido Reni, 2d, in Roma, con il seguente ordine del giorno

- a) relazione del presidente nazionale;
- b) approvazione del bilancio per l'anno 2007;
- c) elezione dei membri elettivi del consiglio nazionale;
- d) elezione del collegio dei probiviri.

Sono ammessi all'espressione del voto i Soci di Una Voce Italia per l'anno 2007 che abbiano nel termine del 31 gennaio 2008 corrisposto la quota come certificato dalla sezione nelle liste inviate. Il numero dei soci regolarmente iscritti nell'anno 2007 costituisce altresì il termine di riferimento per il requisito previsto dall'articolo 24 dello Statuto.

I Signori Soci restano egualmente avvertiti che, in luogo da definire al momento, nel primo pomeriggio del sabato 27 settembre 2008, si riunirà l'eletto Consiglio Nazionale per i seguenti adempimenti:

- a) elezione del presidente nazionale;
- b) elezione dei vicepresidenti e dei membri dell'ufficio di presidenza;
- c) elezione del segretario e del tesoriere nazionali;
- d) varie ed eventuali.

Con separato decreto sarà costituito l'ufficio elettorale per le operazioni di cui alle lettere c) e d).

Le Loro Carità vorranno darne notizia ai Signori Soci che ne sono altresì avvertiti attraverso la pubblicazione nel Bollettino Nazionale.

Rinnovo con l'occasione alle Loro Carità gli atti della mia considerazione.

Il Presidente Nazionale
Riccardo Turrini Vita

LA MUSICA NELLA BIBBIA E NEI PADRI DELLA CHIESA. GENESI E LINEAMENTI DELLA PRIMA MUSICA CRISTIANA.

di GIUSEPPE PINARDI¹

§ 1. La musica nei popoli della Bibbia: Mesopotamia ed Egitto.

Le radici della tradizione biblica affondano nel fertile terreno della cultura mesopotamica.

La musica fa la sua apparizione in epoca molto antica, poco dopo la creazione del mondo, con la pastorizia e la lavorazione del bronzo e del ferro. Nella regione della più antica civiltà mesopotamica, quella sumerica, le relazioni fra musica e divinità appaiono strette.

Circa le più antiche testimonianze musicali dell'antichità, ricordiamo le tavolette d'argilla sumeriche rinvenute ad Uruk (ca. 3000 a.C.), in cui compare il segno pittografico che indica la tipica arpa sumerica a forma di barca; la prima rappresentazione figurativa di questo strumento si trova su un sigillo da

Chonga Mish (nell'odierno Iran meridionale), risalente circa al 3200 a. C.

Un esemplare autentico, unitamente a nove lire ornamentali e a una serie di flauti d'argento, fu rinvenuto ad Ur – la città originaria di Abramo, secondo la tradizione – nelle tombe reali della regina Pu-Abi e del suo seguito (ca. 2650 a.C.). Un pannello intarsiato che aveva decorato una delle lire mostra un'orchestra di animali, motivo folklorico diffuso nell'antichità, che comprendeva un asino che suona la lira, un orso che canta battendo le zampe e uno sciacallo che tiene il tempo con un sistro e uno strumento a percussione. Alla fine del III millennio l'esistenza di una tradizione musicale sumerica ben sviluppata è attestata in modo ancor più diretto dalla documentazione letteraria, che include

¹ Il consocio Giuseppe Pinardi, dottore in lettere classiche, dottorando di ricerca in scienze dell'antichità classica e cristiana presso l'università degli studi di Foggia, è tesoriere di *Una Voce Roma*, Con il presente contributo, egli vuole offrire un sincero ringraziamento alla corale UNA VOCE in Roma per l'attività svolta nel corso degli anni a favore del canto gregoriano e a difesa della S. Messa in rito romano antico. A tutti i componenti, che nel tempo in essa si sono succeduti, lasciando un prezioso contributo sia mediante la loro faticosa e generosa disponibilità alla pratica musicale, sia per una migliore conoscenza del patrimonio musicale gregoriano in Italia, giunga la sua rinnovata e profonda gratitudine.

A questa dedica dell'articolo, volentieri si unisce la redazione del Bollettino e, per desiderio partecipatoci del presidente nazionale, tutta l'associazione italiana.

raccolte di inni divini, inni dedicati a templi ed inni dedicati o rivolti ai re della III dinastia di Ur: in tali inni sono contenuti numerosi termini musicali.

Ancor di più si sa sulla musica assira e babilonese nel II e nel I millennio. Le rappresentazioni artistiche, e in particolare i bassorilievi assiri del I millennio, raffigurano infatti una varietà di strumenti, e nelle scuole scribali si compilavano liste alfabetiche di nomi di strumenti. Un vasto repertorio di inni, lamentazioni e litanie liturgiche trasmette informazioni circa l'uso del canto nel rituale religioso, e ciò in particolare per quei testi che recavano intestazioni indicanti il loro genere o il loro scopo, o la natura del loro accompagnamento o del modo di eseguirli. Sembra che in Mesopotamia la musica sacra e di corte venisse eseguita o diretta da famiglie di musicisti di professione, forse non dissimili dalle corporazioni levitiche di musicisti di Davide. I musicisti professionisti venivano istruiti nelle scuole dei templi, e furono probabilmente musicisti come loro a mettere per iscritto, su tavolette cuneiformi risalenti al periodo tra il 800 e il 500 a. C., la teoria musicale mesopotamica, i cui particolari sono venuti progressivamente alla luce negli ultimi decenni. La ricerca assiriologia e musicologica ha rivelato inoltre che il sistema musicale mesopotamico conosceva sette diverse scale diatoniche di sette toni, una delle quali simile alla nostra scala maggiore; dunque il materiale mesopotamico fornisce documentazione dell'antichità della musica occidentale circa 1400 anni prima delle più antiche fonti greche.

A Ugarit, in Siria, fu ritrovato un pezzo musicale completo, il cui sistema esplici-

to di notazione fa uso di nomi tecnici di intervalli in accadico, seguiti da segni numerici: si tratta di un inno cultuale hurrita dedicato alla dea lunare Nikkal, risalente al 1400 a. C. circa. Nei recinti dei templi edificati nel IV millennio a. C. nelle città della pianura mesopotamica, sacerdoti e liturgisti, matematici ed astrologi, riuniti in corporazioni, coltivavano anche la musica, ossia la cantilena (*kalūtu*), che veniva integrata alle varie liturgie nelle forme dell'inno e del responsorio, ed era spesso accompagnata da strumenti. I bassorilievi mesopotamici documentano, però, anche una fiorente pratica di musica profana (scene di cerimonie, feste, banchetti di corte allietati da menestrelli e cantatrici). Gli strumenti testimoniati da reperti o che compaiono nelle raffigurazioni sono idiofoni, membranofoni, aerofoni e cordofoni. I più antichi idiofoni mesopotamici conservati sono delle castagnette del sec. XXV a .C. provenienti da Ur; a un periodo successivo appartengono sistri, campane, campanelli, cimbali. All'età sumerica risalgono pure i membranofoni, come il *lilis* e l'*ub*, due timpani di diverse dimensioni, il *balag*, un tamburo che dagli ideogrammi si può supporre fosse a forma di clessidra, varie fogge di tamburello. Gli aerofoni più importanti della Mesopotamia erano gli strumenti a fiato di legno e di canna: flauti ed oboi di diverso tipo; mentre per quanto concerne corni e trombe, ben poche sono le illustrazioni e le descrizioni di cui si dispone. Di grande interesse, dal punto di vista musicologico, sono soprattutto gli strumenti cordofoni, appartenenti alla famiglia dell'arpa e della cetra, sempre di origine sumerica. L'arpa (*zagsal*) si

presenta di tre tipi: il primo ha la cassa e il manico ricavati da un unico pezzo, il secondo, pure arcuato, ha il manico separato dalla cassa di risonanza, il terzo ha forma angolare, con manico verticale infisso in una cassa armonica orizzontale. Quest'ultimo tipo diede origine presso gli Assiri, intorno al 2000 a. C., ad un'arpa angolare con cassa armonica superiore, che era praticamente il modello di prima capovolto. Varie sono pure le fogge delle cetre, per lo più con le corde raggruppate sul lato dello strumento accostato all'esecutore. Lo strumento più importante di questa categoria era la cetra grande, che in sumerico, con tutta probabilità, era chiamata *algar*, e dalla quale derivò, intorno al 1800 a.C., un tipo più piccolo portatile. Documentata è altresì una sorta di liuto, chiamato in sumero *pantur*, forse ottenuto «stirando» in basso il manico curvo dell'arpa a cassa inferiore. I cantanti sumeri non appaiono quasi mai senza strumenti. Le teorie musicali degli assiro-babilonesi dovevano essere intimamente connesse con le conoscenze astronomiche e matematiche per cui essi andavano famosi nel mondo antico; e la loro influenza non è forse estranea alle concezioni cosmologiche della musica (l'armonia delle sfere) e ai principi dell'ethos ad essa inerente, elaborati da Pitagora. Cercando d'interpretare le testimonianze iconografiche, si può supporre che la musica mesopotamica fosse dapprima pentatonica e più tardi si mutasse in eptatonica: ma non si sa nulla di preciso, se non che, in generale, l'influenza esercitata dalla cultura mesopotamica e quindi anche dalla musica delle civiltà che fiorirono in quest'area, fu grandissi-

ma sul mondo occidentale, come già riconoscevano Greci e Romani. La cultura della Mesopotamia ha certamente influito sulla musica delle zone arabe confinanti, dando vita a quella che si pensa essere stata un'altra notevole tradizione musicale, quella preislamica dei popoli mediorientali, ed in particolare dell'Arabia e della Persia.

Per gli Egizi la musica (chiamata *hy*, gioia, gaiezza) aveva origine divina e custode di essa era la casta sacerdotale; non ci sono pervenuti, ma sappiamo essere esistiti, libri contenenti inni religiosi e se, sul versante sacro, la musica rispondeva al compito di mistico potere evocatore quale esplicito richiamo al metafisico, nel settore profano soddisfaceva pienamente il desiderio di svago, come del resto chiaramente sottintende il suo stesso nome; agli uffici sacri partecipavano uomini e donne, la cui presenza è attestata a partire dal II millennio a. C., su imitazione del costume orientale, e che accompagnavano il canto spesso con la danza e con il sistro. Anche la musica egiziana dunque ha una lunga storia, le cui memorie figurate e scritte si estendono dal 3000 a. C. circa fino all'epoca romana. Dal III millennio a. C., infatti, il musicista di sesso maschile sembra una figura preminente nella civiltà egiziana, e la sua attività è contemporaneamente quella di corista, strumentista, e di danzatore. Fatto ancor più importante, molti degli strumenti rappresentati nelle fonti iconografiche o menzionati in quelle scritte si sono conservati intatti e servono da preziosa fonte di dati comparativi per lo studio degli strumenti mesopotamici come pure di quelli biblici.

Gli Egizi possedevano infatti un gran numero di strumenti: a percussione, come sistri, cembali e campane di vario genere, caratteristici piedi e mani artificiali di osso, legno o avorio (che venivano battuti insieme) come raganelle e nacchere, crotali, tamburi di legno e terracotta, tamburelli; veri e propri flauti a becco con l'imboccatura a un'estremità, strumenti a fiato ad ancia doppia e ad ancia semplice del genere sia del clarinetto sia dell'oboe, zampogne, trombe anche d'argento e d'oro, come quelle rinvenute nella tomba di Tut'ankhamūn (1347-1338 a. C.); strumenti a corde pizzicate, varie cítare, tra le quali un particolare tipo di cetra (*kena'na'wr*), un liuto dal lungo manico (*nefer*) e arpe di diversa foggia; le più antiche poggiavano in terra e l'esecutore, a seconda della loro altezza, suonava stando accosciato, inginocchiato o in piedi. Gli strumenti si riunivano anche in piccole orchestre, la cui pratica si basava forse solo su procedimenti eterofonici: uno strumento eseguiva la sua melodia, gli altri le sue variazioni. Come Israele, l'Egitto ha conosciuto un'improvvisa importazione di strumenti e di musicisti stranieri. Quando, nel secolo XVIII a. C., ebbe assoggettato il sud-ovest dell'Asia, i re sottomessi inviarono tributi di fanciulle danzatrici e cantanti, con i loro strani strumenti. In un dipinto della residenza di Amenofis IV ad Amarna si possono vedere, infatti, fanciulle nell'atto di esercitarsi in un harem particolare che il pittore ha lasciato scoperto, come una casa di bambole.

Sulle sculture e sulle pitture murali egizie la musica è, per lo più, collegata con quelle scene in cui gli artisti rievocavano

la vita dei grandi personaggi per mostrare e sottolineare le gioie dell'aldilà. Banchetti con cantanti, suonatori e ballerini sono molto più frequenti che non le cerimonie religiose.

Fra gli strumenti principali vi erano le arpe, spesso artisticamente adornate. Non sapremo come erano accordate se non fosse per una sola parola rinvenuta nelle *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio, storico e generale ebreo, scritte nel I secolo d. C., in cui l'arpa egiziana viene definita «organon trigonon enarmonion» usato dagli arpisti del tempio (*hieropsàltai*). L'arpa egiziana era dunque enarmonica. Nell'antico Egitto, tutti i cantori solisti rappresentati nei dipinti o nei rilievi scultorei, o si accompagnano da sé o siedono di fronte a un accompagnatore ch'essi dirigono con gesti espressivi.

Tra i passi biblici in rapporto al popolo egizio è significativo menzionare *Es* 15, 20-21, quando, dopo il passaggio del Mar Rosso da parte del popolo ebraico, il Signore, al transito delle armate egiziane, fece richiudere le acque del mare, sommergendo «i cavalli del faraone, i suoi carri e i suoi cavalieri» (*Es* 15, 19). L'esultanza della profetessa Maria, sorella di Aronne e delle donne israelite, manifestata con timpani e cori di danze, testimonia in modo inequivocabile come, già prima dell'istituzione della monarchia, le donne fossero strettamente associate alle manifestazioni musicali. La musica dunque è praticata a tutti i livelli sociali: in origine infatti la pratica musicale è diffusa in particolare fra il popolo, che con il canto sottolinea con forza i momenti decisivi della propria storia; quando poi l'antico modello

patriarcale viene sostituito dalla monarchia sorge una nuova organizzazione musicale, quale è evidenziata dalla presenza di musicisti professionisti.

Il ruolo rilevante svolto dalla musica si potrebbe già scorgere nell'esaminare il rapporto instaurato tra questa e le svariate divinità: tutta la intricata simbologia degli animali foggiate sugli strumenti musicali, infatti, sottintende un ruolo sacrale e magico della musica, e vuole espressamente riaffermare la convinzione egiziana che nel suono è comunque sempre presente la voce di una divinità. Al suono della voce, *herw*, è strettamente congiunto un altissimo potere evocativo: non si sa esattamente come questa venisse impiegata, ma sembra che ogni minima sfumatura vocale avesse un suo valore.

Si ha notizia di canti popolari e leggendari, tra i quali un millenario canto nazionale chiamato *Maneros* (Erodoto) ed un *Inno delle sette vocali*, privi di accompagnamento. Non risulta che gli Egizi usassero notazione musicale, tuttavia conoscevano la scala cromatica e mettevano in relazione la teoria musicale con l'osservazione astrologica e le dottrine cosmologiche, associando le sette note con i giorni della settimana e con i sette pianeti allora conosciuti.

§ 2. La musica nell'Antico Testamento.

Scarsi e lacunosi sono i documenti riguardanti la pratica musicale presso i

popoli dell'antichità. Privilegiato è a tal riguardo il popolo ebraico, la cui Bibbia, intesa come Storia dell'aspettazione della salvezza, costituisce una notevole fonte informativa². Nonostante, infatti, la nostra conoscenza della musica biblica abbia compiuto progressi grazie alle numerose scoperte archeologiche in Israele, il suo studio rimane molto ipotetico in alcune parti. Nello studio della musica si è soliti generalmente distinguere tra due tipi di fonti: una prima categoria, preziosa per lo studio della musica nell'epoca veterotestamentaria, è di ordine letterario, ed è costituita soprattutto da scritti biblici, cui vanno aggiunti anche la *Mishnah*, i testi di Qumrân, Filone d'Alessandria e Giuseppe Flavio per l'epoca in cui la musica subì influenze ellenistiche. Una seconda serie di fonti è di ordine archeologico ed iconografico, ad esempio resti autentici di strumenti musicali, e le rappresentazioni pittoriche di questi ultimi o di scene musicali da tutto il mondo antico vicino-orientale e mediterraneo. Il suolo della Palestina non è favorevole alla conservazione di strumenti fatti con materiali organici (tamburi, strumenti a corde), ma ha conservato, ad esempio, cembali di metallo, campanelle, ragnelle d'osso o d'avorio, a cui bisogna aggiungere figurine e rappresentazioni su affreschi, mosaici, ceramica, monete. Una parte della documentazione proviene da paesi vicini, dove gli oggetti pos-

² I testi biblici contenenti importanti riferimenti alla musica in ambito veterotestamentario sono: Gn 4, 21; Es 15; Lv 25, 9; Nm 10, 2; Gs 6, 4; Gdc 7, 16.18-19; 1 Sam 18, 6; 1 Cr 13, 8; 15, 16; 23, 5; 25; 2 Cr 20, 28; 35, 25; Esd 3, 10; 1 Mac 9, 39; Sal 68 (67), 26; 137 (136), 1-3; 149, 3; 150; Sir 47, 8-9; Is 5, 12; 16, 10; 18, 3; 24, 8; Ger 9, 16-17; Dn 3, 5.15. Nell'ambito neotestamentario: Mt 9, 23.

sono essere stati comprati (presso i Fenici) o giunti come bottino (le trombe sull'arco di Tito). La documentazione relativa alla musica egiziana, inoltre, può fornire elementi interessanti per la comparazione. Sfortunatamente questi documenti, se si eccettua – ed è fragile – l'interpretazione di alcuni termini, permettono solo uno studio esterno della musica biblica, cioè ci informano unicamente sulla vita musicale, l'atteggiamento degli ebrei di fronte all'arte musicale, gli strumenti (l'organologia). Lo studio interno della musica, al contrario, ossia ciò che essa è in sé, è molto più problematico poiché non abbiamo né trattati né strumenti musicali, e le indicazioni antiche che riguardano la lettura ritmata dei poemi biblici, soprattutto dei Salmi, sono rare e quasi incomprensibili. Le tracce che la musica biblica potrebbe aver lasciato ulteriormente poi, possono essere studiate solo con molta prudenza, trovando un aiuto prezioso nell'etnologia musicale o etnomusicologia. Il popolo ebraico si distingue principalmente in tre grandi gruppi: gli Orientali, nel Medio Oriente; i Sefarditi, in tutto il Mediterraneo; gli Askenaziti, nel resto dell'Europa. L'antica eredità è conservata meglio nella liturgia degli ebrei orientali che hanno vissuto senza interruzione nel Vicino e nel Medio Oriente e che mai hanno permesso a melodie profane di entrare nella sinagoga e ai loro cantori d'improvvisare. In un punto impor-

tante, tuttavia, gli ebrei orientali si comportano diversamente non soltanto dagli antenati ma dalla maggioranza dei cantori arcaici: il loro canto liturgico è privo di accompagnamento.

La sensibilità musicale del popolo d'Israele, nel complesso, è contraddistinta da una concezione piuttosto elementare in cui il canto, la musica strumentale e la danza costituiscono un insieme unitario, in quanto espressioni di vita della comunità. L'alto valore non meramente simbolico attribuito alla musica nell'antico Israele si manifesta con chiarezza fin dal primo passo della Bibbia nel quale si fa riferimento all'espressione musicale: a partire da Iubal, discendente di Caino e figlio di Lamech, fino all'entrata di Gesù in Gerusalemme la settimana avanti la Pasqua dell'anno 33 d. C., un'effervescente citazione di strumenti, di forme, di soggetti, di esortazioni, di applicazioni ci illustrano abbastanza la musica di questa civiltà mediterranea. Iubal³, considerato l'«inventore» della musica organizzò il canto corale, i cui esecutori adottarono il nome patronimico di Kayna, ossia Cainiti in quanto discendenti di Caino. È importante notare come nonostante la Sacra Scrittura condivida nel suo esordio l'associazione tra il gesto creatore e il suono della parola, per il mondo ebraico la musica rimane più semplicemente legata a fattori umani, per di più connessi alla maledizione di Caino, che ricade

³ Il fratello di Iubal il pastore Iabal, a sua volta, è emblematico dell'inizio dell'economia pastorale nomadica (*Gn* 4, 20), mentre il terzo fratello Tubalkain rappresenta l'arte di lavorare i metalli (*Gn* 4, 22). I nomi di Iubal e Iabal, che evocano la stessa radice, potrebbero essere rapportati a *yôbēl*, "ariete", "corno d'ariete".

sulla sua progenie, nella caso specifico Iubal (*Gn* 4, 21). La musica fu senza dubbio adoperata a perfezionare il canto e a regolare la danza, infatti spesso ad essi è associata; parte attiva specie nella danza, prendevano le donne.

A Iubal si attribuisce anche l'invenzione di vari strumenti musicali, quali il *kinnōr* e lo *'ūgāb*. Nell'antico Israele la musica veniva impiegata sia nelle cerimonie cultuali sia in quelle private e, sulla base di alcuni testi biblici⁴, essa talora aveva anche un effetto terapeutico. I riferimenti al piacere popolare della musica sono diffusi nella più antica storia biblica. Alla musica «profana» veniva riconosciuto un importante ruolo nella vita quotidiana, durante le feste di addio oppure di ritorno a casa, nella guerra, con canti marziali⁵, nell'arte terapeutica, nell'estasi, durante le feste e i matrimoni (*2 Sam* 19, 36; *Is* 24, 8; *Qo* 2, 8; *1 Mac* 9, 39) e ancora come intrattenimento (*Is* 5, 12 assicura che la passione per la musica, unita all'eccesso di vino, distolgono da Dio alcuni gaudenti oziosi), oppure ancora in circostanze luttuose come musica funebre. La musica era altresì impiegata nell'incoronazione dei re (*2 Sam* 15, 10; *1 Re* 1, 40; *2 Re* 9, 13; 11, 14) e presso i cortigiani fa ugualmente parte dei mezzi di seduzione (*Is* 23, 16); si cantava inoltre in occasione del lavoro della mietitura e della vendemmia (*Is* 16, 10; *Ger* 31, 4): si pensi ai canti o alle cantile-

ne di lavoro, come per esempio quella degli scavatori di pozzi (*Nm* 21, 17-18), quella delle sentinelle (*Is* 21, 12) e quella dei pigiatori d'uva (*Ger* 25, 30; 48, 33).

Tutta la vita degli Ebrei, orientata verso Dio, viene dunque messa in rapporto con la musica e la cessazione di quest'ultima è un segno di desolazione: durante l'esilio di Babilonia (*Sal* 137, 2) ad esempio ed alla fine dei tempi (*Is* 24, 8-9). La musica sacra e profana dunque, rivestiva nella vita della gente dell'epoca biblica un ruolo non inferiore a quello che riveste al giorno d'oggi: essa conferiva solennità alle celebrazioni nazionali, coraggio ai soldati, vitalità al lavoro e al divertimento, conforto nei momenti di tristezza, ispirazione nell'espressione della religiosità.

A puro titolo informativo si fornisce qui un'elencazione dettagliata dei passi biblici in cui si fa riferimento ai generi musicali della musica profana nell'antico Israele, con l'enunciazione del rispettivo genere: *Canti di guerra e di trionfo*: *Es* 15, 1 ss.; *Es* 15, 21; *Gdc* 5, 1 ss.; *1 Sam* 18, 7; *2 Cor* 20, 21; *Is* 14, 4; *Canti funebri e lamenti*: *2 Sam* 1, 18 ss.; *2 Cr* 35, 25; *Sal* 12; 44; 60; 74; 79; 80; 83; 85; 106; 123; 129; 137; *Ger* 9, 18 ss.; *Lam* 1-5; *Ez* 27, 32 ss.; 28, 2 ss.; *Ballate e danze*: *Es* 32, 17 ss.; *Gdc* 11, 34; 21, 21; *1 Sam* 18, 6 s.; *2 Sam* 6, 5.14 s.; *1 Cr* 13, 8; 15, 29; *Canti per le feste*: *Is* 5, 12; 16, 10; *Am* 6, 5; *Epitalami e canti d'amore*: *Sal* 45; *Ger* 7, 34; 25, 10; 33, 1; *1 Mac* 9,

⁴ *1 Sam* 16, 23.

⁵ Ballate eroiche dal carattere guerresco erano probabilmente messe per iscritto nel perduto "Libro delle guerre del Signore" (*Nm* 21, 14) e nel "Libro del giusto" (*Gs* 10, 13; *2 Sam* 1, 18). Esse venivano senza dubbio eseguite da cantori e da bardi itineranti (cfr. *Nm* 21, 27-30): i canti generalmente celebravano qualche trionfo militare, ma non mancano le canzoni composte per gli eroi caduti, si pensi ad esempio al commovente lamento di Davide per Saul e Gionata (*2 Sam* 1, 19-27).

39; *Canti di lavoro*: Nm 21, 17 s.; Is 5, 1 ss.; 9, 2; Ger 25, 30; 48, 33; *Musica nella vita quotidiana*: 1 Sam 16, 18; Qo 2, 8; Is 23, 16. Sul carattere della musica nell'antico Israele è possibile oggi solo congetturare. Lingua, poesia e lirica non possiedono ancora una propria metrica, almeno secondo la nostra concezione moderna del termine: la musica serve quindi al testo quale strumento interpretativo, analogamente alla funzione dell'interpunzione per la scrittura. Il testo non viene musicato dall'esterno, ma assume una configurazione musicale. Come presso i Greci avviene una stretta simbiosi tra musica e lingua, in contrapposizione ad una concezione occidentale che vede una separazione di questi due ambiti. Poiché non esisteva presumibilmente alcun sistema di notazione, la musica veniva tramandata oralmente di generazione in generazione. Alcuni titoli di salmi (ad es. Sal 57; 58; 59; 75) fanno riferimento a particolari modelli melodici (*modi*), paragonabili al principio del

maqām dell'ambiente culturale arabo-persiano o al principio indiano dei *raga*. Largo impiego trovarono nella musica ebraica strumenti a percussione di ogni genere, mentre i rari strumenti a fiato ebbero nell'uso una precisa destinazione, come le trombe in guerra e i corni nelle cerimonie religiose. Questi ultimi, benché emettenti suoni definiti e organizzati, non servirono che di accompagnamento.

Assai raramente gli strumenti menzionati nella Bibbia vengono descritti nella loro forma e struttura. Oggi tuttavia, sulla base di comparazioni con strumenti simili che trovano impiego in culture limitrofi, per quanto concerne l'organologia, ossia lo studio degli strumenti, è possibile avanzare una ripartizione in famiglie dei vari strumenti musicali sia sulla base di documentazioni quali monete, rilievi parietali, dipinti su vasi, sia in base ad osservazioni etimologiche. Una prima classificazione è individuabile per quanto riguarda gli strumenti a corda: il *kinnōr*⁶ (lira o cetra a più corde:

⁶ È il primo strumento musicale di cui viene fatta menzione nella Bibbia e viene normalmente identificato con la «cetra» (Gn 4, 21). È menzionato quarantadue volte. Si tratta dello strumento con il quale si accompagnava Davide: una lira composta da più corde (da cinque a nove corde?), probabilmente di origine assira, di forma rettangolare o trapezoidale a due bracci, spesso di lunghezza diversa e ricurvi, congiunti alla sommità da una traversa; le corde, diversamente da quelle dell'arpa, erano all'incirca della stessa lunghezza. Questo strumento era popolare in tutto il Vicino Oriente, e il termine stesso che lo indica compare nei vocabolari cuneiformi dell'antica Ebla in Siria (2400 a. C.) e nei testi assiri, hurriti, hittiti, ugaritici ed egiziani. La raffigurazione di un suonatore di *kinnōr* su un intarsio cananeo in avorio proveniente da Meghiddo mostra che lo strumento veniva portato sotto il braccio sinistro e suonato con la mano destra o con un plettro. In genere lo strumento trovava impiego in circostanze gioiose e di festa (1 Sam 10, 5; Gb 21, 12) ed aveva un suono «melodioso» o «dolce» (Sal 81, 3). Non vi sono attestazioni dell'uso di *kinnōr* durante i funerali. È lo strumento in cui Davide eccelle e che è stato chiamato "l'arpa del re Davide". Esso tuttavia sembra appartenere piuttosto al tipo della chitarra o della lira (analoghi ai tipi riscontrabili in Assiria ed in Egitto). L'elegia di Davide su Saul e Gionata (2 Sam 1, 17 ss.) non viene accompagnata da nessuno strumento e la musica taceva quando non vi era gioia (ad es. Sal 137, 2). Allo stesso modo, i profeti avvisano che «è cessata la gioia della cetra» (Is 24, 8) e che «non si udrà più il suono delle tue cetre» (Ez 26, 13), quando il giudizio di Dio scenderà sugli uomini. Anche i notabili ed i ricchi del paese erano soliti suonare il *kinnōr*

Gn 4, 21); il *nēbæl*⁷ (arpa triangolare; 1 Sam 10, 5; Is 5, 12); *’āsōr* o *nēbæl* (arpa a dieci corde, salterio; Sal 33, 2; 92, 4; 144, 94); *sabbēkā*⁸ (piccola arpa a quattro corde, arpicordo: Dn 3, 5.7.10.15). Un secondo raggruppamento è discernibile negli strumenti a fiato: *’ūgāb*⁹ (flauto, strumento a fiato: Gn 4, 21; Gb 21, 2; 30, 31; Sal 150, 4); *hālīl*¹⁰ (strumento simile ad un oboe, zufolo: 1 Sam 10, 5; 1 Re 1,

durante le loro bevute (Is 5, 11 s.; Am 6, 5 s.). Il *kinnōr* diventerà inoltre il principale strumento dell’orchestra del secondo Tempio.

⁷ È menzionato di frequente nella Bibbia (ad es. 1 Sam 10, 5), e generalmente può essere considerato come una sorta di arpa angolare. La traduzione greca della Bibbia utilizza principalmente il termine *psaltērion* (salterio), con il quale si intende uno strumento che viene pizzicato (*psallō*) con le dita. Le numerose raffigurazioni di strumenti simili all’arpa provenienti dall’ambiente circostante hanno dato luogo alle più svariate interpretazioni degli studiosi. Secondo alcuni (E. Gerson-Kiwi e C. Sachs) esso appartiene alla famiglia dell’arpa, secondo altri (B. Bayer) è invece una lira di grandi dimensioni. Il *nēbæl*, costruito con legno di cipresso ed in seguito con legno di sandalo, era uno strumento tubolare ricurvo di diverse dimensioni, la più grande delle quali può essere considerata come una sorta di strumento di registro basso. Esso viene sempre menzionato insieme con la cetra ed è presumibile che fosse una specie di arpa ad angolo con la cassa di risonanza verticale, quale spesso la si trova raffigurata nei rilievi assiri del II millennio a. C., oppure un altro genere di cetra con una cassa di risonanza dall’insolita forma di otre, nota solo attraverso raffigurazioni su monete dell’epoca di Bar Kochbah (132-135 a. C.). Il termine *’āsōr*, derivante da una radice lessicale che significa «dieci», compare in tre passi della Bibbia assieme al *nēbæl* (Sal 33, 2; 92, 4; 144, 9), lasciando supporre che si trattasse di un’arpa a dieci corde oppure di una chitarra di tipo fenicio. In Sal 92, 6, tuttavia, i due termini vengono distinti nettamente e ciò d’altro canto lascia pensare che si possa trattare di due strumenti differenti. Il vocabolo *minnīm* (Sal 150, 4) indica più esattamente un liuto, a meno che esso non voglia semplicemente significare “corde” e dunque designi uno strumento a corde.

⁸ La *sabbēkā* è uno strumento a corde menzionato nel libro di Daniele, quando si parla degli strumenti dell’orchestra di Nabucodonosor. Solitamente tale strumento viene identificato con la greca *sambykē* o con la latina *sambuca*, una piccola arpa triangolare a quattro corde, di tono piuttosto acuto. Quello che è sicuro è che la *sabbēkā* non aveva grande importanza nell’antico Israele, tanto più che compare esclusivamente in contesto idolatrico, visto con occhio negativo in Israele.

⁹ Il termine ebraico *’ūgāb* compare solo quattro volte nella Bibbia e non si riferisce probabilmente a nessuno strumento specifico, ma ad un gruppo di strumenti a fiato. La Vulgata lo traduce con *organum*. Esso è considerato un altro tipo di flauto, benché la LXX lo ritenga uno strumento a corda. In esso si vede generalmente un flauto (ma B. Bayer vi vedrebbe piuttosto un’arpa), prima di canna, poi fatta con altri materiali (osso, legno, ecc.). La prima menzione che ne viene fatta, in Gn 4, 21, è in relazione al *kinnōr*, che indica ivi gli strumenti a corda in generale. In Sal 150, viene detto: «lodatelo sulle corde (*minnīm*) e sui flauti (*’ūgāb*), dove il termine *minnīm* si riferisce agli strumenti a corda in generale e quindi, per analogia, *’ūgāb* dovrebbe essere inteso come indicazione generica di tutti gli strumenti a fiato. I passi di Gb 21, 12 e 30, 31 confermano questa interpretazione. L’origine etimologica della parola *’ūgāb* deriva probabilmente dal verbo ebraico *’ūgāb* «essere innamorato», «desiderare». Lo stretto rapporto esistente tra i flauti e l’incanto amoroso lo si ritrova nell’ambiente circostante.

¹⁰ La radice del termine *hālīl* significa «traforato» e lascia supporre che tale termine indichi un tubo cavo fatto di canna di metallo o avorio oppure di altro materiale vegetale. Esso è il principale strumento biblico a fiato e consisteva di due tubi separati, ciascuno dotato della propria imboccatura ad ancia semplice (come nel clarinetto) o doppia (come nell’oboe) ed era di origine siriana. I tubi venivano suonati insieme ed uno serviva probabilmente per l’accompagnamento a bordone. Non si può dunque dire con sicurezza se si trattasse di uno strumento con bocchino, simile all’oboe, corri-

40; *Is* 5, 12; 30, 29; *Ger* 48, 36); *mašrōkītā*¹¹ (*hāsōšērāh*¹³ (tromba d'argento: *Nm* 10, 2; (flauto di Pan [?], flauto: *Dn* 3, 5.7.10.15); 31, 6); *šōfār*¹⁴ (corno d'ariete: 2 *Sam* 6, 15; *sūmpōnyāh*¹² (zampogna o armonia dei 15, 10; 1 *Cr* 15, 28); *qæræn*¹⁵ (corno: *Gs* 6, diversi strumenti: *Dn* 3, 5.10.15); 5). Infine un terzo gruppo è individuabi-

spondente al greco *aulos*, o di una sorta di piffero. Al contrario del suono più dolce e melodioso dei flauti (*ūgāb*), questo strumento aveva un tono più acuto e penetrante. I passi biblici che ne fanno menzione, indicano che il *hālīl* era uno strumento adatto alle manifestazioni gioiose, ma che veniva suonato anche in circostanze dolorose (*Ger* 48, 36). Il termine *abbûb* appare all'epoca talmudica come equivalente di *hālīl*.

¹¹ Nell'elenco degli strumenti che si trovavano alla corte di Nabucodonosor compare anche la *mašrōkītā*. Il termine viene ricondotto al verbo *šāraq*, che significa «fischiare» o «sobillare». Poiché gli strumenti a fiato del genere dei flauti producono solitamente suoni sibilanti, è possibile che la *mašrōkītā* fosse uno strumento a fiato di legno, probabilmente una sorta di flauto di Pan.

¹² Le opinioni degli studiosi riguardo a questo vocabolo aramaico sono piuttosto divergenti. Molti ritengono infatti che il termine sia una traslitterazione della parola greca *symphōnía* e ne deducono che si dovesse trattare di uno strumento somigliante alla zampogna o alla cornamusa. Altri invece suppongono che il termine si riferisca all'armonia sonora prodotta da un gruppo di strumenti come in un'orchestra.

¹³ La *hāsōšērāh* che gli israeliti avevano imparato a conoscere in Egitto, era una tromba normalmente d'argento o di bronzo costituita da una canna sottile, lunga circa 60 cm., con un padiglione all'estremità; il suo timbro alto e squillante ed un'estensione di sole quattro o cinque note, rendevano lo strumento adatto per un impiego di tipo militare. Come è evidente dal significato del suo nome (*hāsar* significa «radunare»), la *hāsōšērāh* veniva utilizzata come strumento di segnalazione durante la guerra (*Nm* 31, 6), ma anche nelle occasioni gioiose (1 *Cr* 15, 24; 16, 6.42; 2 *Cr* 5, 12 s.; 7, 6), durante tutte le feste religiose, durante gli olocausti e i sacrifici quotidiani di ringraziamento, nonché in tutte le feste del popolo (2 *Re* 11, 14; 2 *Cr* 23, 13; *Esd* 3, 10). Veniva suonata dai sacerdoti, di regola in coppia, ma occasionalmente in grandi orchestre (2 *Cr* 5, 12-13), ed era annoverata tra le suppellettili d'oro e d'argento del Tempio (2 *Re* 12, 14; cfr. *Nm* 31, 6). *Nm* 10, 1 ss. contiene precise indicazioni di Dio a Mosè sul significato e sugli scopi del suono della tromba.

¹⁴ Tra gli strumenti musicali che incontriamo nella Bibbia, lo *šōfār* è quello che compare più spesso (settantadue volte) e che è sopravvissuto fino ad oggi nella sua forma originaria e nella sua funzione liturgica. Il termine potrebbe risalire al nome accadico dell'ibex, l'antilope selvatica. Si tratta di uno strumento a fiato fatto con il corno dell'ariete o di capro, mai di bovino, che viene utilizzato nella vita religiosa (2 *Sam* 6, 15; 1 *Cr* 15, 28; *Sal* 81, 4) e profana del popolo (2 *Sam* 15, 10; 1 *Re* 1, 34). La forma originaria di questo strumento era quella del corno ritorto del montone, ma più tardi si imparò a distendere il corno e a curvarlo solo in corrispondenza della rosa. Con lo *šōfār* si potevano solamente riprodurre tre suoni molto brevi, così che lo strumento veniva utilizzato prevalentemente per le segnalazioni. Generalmente il loro uso è prerogativa dei sacerdoti, essendo utilizzato per richiamare i fedeli al culto. La voce misteriosa e oscura di questo strumento (*qol* nella Bibbia) si ricollegava all'ariete del sacrificio di Isacco, quindi all'alleanza, e la si credeva avere qualità magiche. Molti passi nella Sacra Scrittura fanno riferimento agli effetti miracolosi dello *šōfār* (*Es* 19, 17 ss.; *Gs* 6, 4 ss.). Legato alla storia del popolo ebraico, alle ricorrenze di *Rosh ha-Shana* e di *Yom Kippur*, possiede un forte impatto simbolico: ogni volta che il suo suono lacerante compare sulla scena ricorda la conquista di Gerico ad opera di Giosuè, ma annuncia soprattutto un rilevante cambiamento sociale, come la fine della schiavitù. Tale strumento è ancora oggi in uso nelle sinagoghe.

¹⁵ Secondo il suo significato originario («il forte»), anche il termine ebraico *qæræn* può essere identificato con il corno e viene infatti spesso fatto coincidere con lo *šōfār*. Nella Bibbia si possono trova-

le negli strumenti a percussione: *tōf*¹⁶ (tamburo a percussione manuale, timpano: *Es* 15, 20; *Gdc* 11, 34; *Sal* 68, 26); *sælsēlīm* o *mēsiltayim*¹⁷ (cembali: *1 Cr* 16, 5; 25, 1.6; *Sal* 150, 5); *mēna'an'īm*¹⁸ (sistro: *2 Sam* 6, 5); *pa'amōnīm*¹⁹ (sonagli o campanelli: *Es* 28, 33; 39, 25 s.). Lo *šālīšīm* di *1 Sam* 18, 6-7 forse non designa uno stru-

mento musicale, ma un gruppo di danza "a tre". Alcuni strumenti menzionati da *Dn* 3, 5.7.10 sono trascrizioni aramaiche approssimative di termini greci. Di essi si dice che venissero suonati dai musici di corte del re di Babilonia Nabucodonosor (604-562 a. C.). La loro identificazione non è ancora del tutto sicura.

re diverse interpretazioni di questo termine che contengono comunque tutte un'idea di forza e potenza (*Gn* 22, 13; *Lv* 4, 7.18.25; *1 Sam* 16, 1; *1 Re* 1, 39; *Ger* 48, 25). Si deve quindi pensare che il *qæræen* fosse uno strumento fatto di corno che produceva un suono molto potente e forte, ma che non venne mai utilizzato nella liturgia.

¹⁶ L'ebraico *tōf* è un termine collettivo che designa tutti i tipi di tamburi a percussione manuale, senza sonagli, menzionati nella Bibbia come strumenti d'accompagnamento ritmico. Le raffigurazioni egizie ed assire mostrano uno strumento costituito da una cassa di risonanza di forma generalmente tonda, fatta di legno o metallo, sulla quale veniva tesa una pelle di animale. Il timpano veniva suonato con le dita o con il palmo della mano principalmente durante le danze delle donne (*Es* 15, 20; *Gdc* 11, 34; *Sal* 68, 26). In alcuni passi, tuttavia, si fa menzione anche di uomini che suonano il *tōf* (*1 Sam* 10, 5; *2 Sam* 6, 5; *1 Cr* 13, 8). *Gn* 31, 27 sembra indicare che, similmente al *kinnōr*, anche il *tōf* era considerato simbolo di gioia. Originariamente lo strumento veniva utilizzato anche durante le cerimonie liturgiche, ma ne venne più tardi escluso perché era proibita la partecipazione attiva delle donne ai riti sacri. Esso è collegato ad un simbolismo femminile (è attestato quale attributo delle figure di Astarte) ed è spesso associato alla danza.

¹⁷ I cembali erano strumenti ammessi durante la liturgia. Nella loro forma più antica venivano detti *sælsēlīm* in quella più recente *mēsiltayim*. In greco il vocabolo venne tradotto con *kymbalon*, termine che indicava una ciotola o un piatto con un incavo. Le raffigurazioni assire in particolare mostrano due diverse forme metalliche: erano a forma di piatto piano oppure a forma di campana con una lunga impugnatura, del diametro di 10-15 cm. I cembali venivano utilizzati sempre in coppia e dal loro sbattere l'uno contro l'altro si produceva un suono limpido e squillante (*Sal* 150, 5), che annunciava dapprima l'inizio della cerimonia liturgica, ma che successivamente venne ad indicare l'attacco del canto corale. Solo ai più alti dignitari, ad esempio ad Asaf (*1 Cr* 16, 5) e, dopo la stabile organizzazione della musica del Tempio ad opera di Davide, anche ad Eman e Idutun (*1 Cr* 25, 1.6), era riservato l'uso dei cembali. Il simbolismo religioso di tali strumenti, secondo E. Gerson-Kiwi, avrebbe la sua origine nel culto sumero e si avvicinerebbe all'uso delle campane e dei gong nell'Asia orientale. Ad essi, inoltre, era attribuita una qualità ipnotica, come è ricordato nella versione apocriфа degli *Atti degli Apostoli*.

¹⁸ Il termine ebraico *mēna'an'īm* compare solo in *2 Sam* 6, 5 e può essere tradotto con sonaglio. Il suono veniva generato scuotendo lo strumento come il sistro egiziano: ad una cornice metallica erano fissate alcune bacchette dalle quali pendevano, mobili, piccole lamine metalliche che venivano fatte suonare afferrando e scuotendo lo strumento dall'impugnatura.

¹⁹ In *Es* 28, 33 e 39, 25 s. vengono menzionati piccoli sonagli, detti *pa'amōnīm*, termine collegato ad un verbo che significa «percuotere», i quali venivano fissati all'orlo della veste del sommo sacerdote. Questi sonagli d'oro avevano la funzione di fare individuare immediatamente, attraverso il suono, la posizione del sommo sacerdote all'interno del santuario e, secondo l'antica superstizione, anche quella apotropaica di scacciare gli spiriti maligni. Essi per l'appunto erano probabilmente dischi di metallo e non campanelli, poiché le vere e proprie campane a batacchio non furono note in Israele fino al IX sec. a. C.

Probabilmente comprendevano un corno ricurvo, un flauto (o, meno verosimilmente, un flauto di Pan o siringa), una cetra, una piccola arpa a forma di barca e un secondo tipo di cetra (o forse un tipo antico di salterio). Il termine che indica questo strumento, nel Testo Masoretico *syphnyh*, nella Bibbia "zampogna", è una forma aramaica della parola greca *symphōnía* e potrebbe significare semplicemente il "suonare insieme" di diversi strumenti, e quindi la musica in quanto tale. La Bibbia non menziona il plettro.

Quando compare una primitiva scrittura musicale in Israele, vi proliferano anche nuovi strumenti, quali il *nabla*, la *lyra*, il *cymbalon*, la cetra, ecc. Né di questi né di quelli nominati nei salmi 149/150, abbiamo descrizioni e quindi idee chiare. Solo della tromba ci resta l'eloquente testimonianza dell'arco di Tito in Roma, che la raffigura nel trionfo celebrato per la distruzione di Gerusalemme e la vittoria sugli ebrei. Ma nel caso specifico è arduo decidere se il trionfo sia stato organizzato e svolto esclusivamente dai romani con loro *tubae et tibicines*, restando i vinti e le loro cose puro trofeo, oppure se i romani abbiano usato la tromba ebraica, poco verosimilmente, dato che le legioni venute da Roma erano dotate di strumentisti esperti (in quanto al seguito dell'imperatore), ovvero se trattasi di Ebrei facenti parte del corteo del trionfo. Iddio stesso aveva ordinato a Mosè di costruirne alcune in argento (*Nm* 10, 2).

Non è improbabile che i patriarchi aves-

sero qualche nozione della musica e degli strumenti musicali prima del loro viaggio in Egitto. Dopo l'esodo si ha la certezza che la pratica musicale presso quel popolo era una realtà. Un dipinto di Beni-Assan documenta l'entrata in Egitto degli Ebrei, muniti di una *lyra* derivata dai Cananei. La civiltà egiziana, tuttavia, era notevolmente più sviluppata di quella ebraica, di qui i probabili influssi subiti da questa ad opera di quella. Si sa che dopo la morte di Giuseppe gli ebrei, moltiplicatisi rapidamente, caddero in uno stato di schiavitù, soggetti ad una vessazione da cui solo Mosè, per comando di Dio, riuscì a liberarli. In una simile situazione si ridusse ovviamente il processo di interscambio, ma il rinchiudersi in se stessi, d'altro canto, favorì di più la salvaguardia del proprio patrimonio culturale e quindi anche di quello artistico-musicale.

In proposito la Bibbia offre molte testimonianze dell'inseparabilità di canto e suono: «Ai salici di quella terra appenderemo le nostre cetre» (*Sal* 137, 2) o ancora «Come cantare i canti del Signore in terra straniera?» (*Sal* 137, 4). Molte volte nei libri delle Cronache²⁰ o dei Re²¹, lira e arpa sono chiamate *klē shîr*, gli «strumenti del canto», o *Isharîm*, «per i cantori».

Come cantavano dunque gli antichi Ebrei? Gridavano realmente fino all'estremo limite della voce? Alcuni studiosi hanno ritenuto di poter credere che fosse proprio così, riferendosi particolarmente a numerosi salmi che citano preghiere cantate in fortissimo. In realtà il

²⁰ 1 Cr 16, 42; 2 Cr 9, 11.

²¹ 1 Re 10, 12.

canto forte rappresenta l'espressione normale del fervore e si accorda con l'idea primitiva che l'attenzione divina segua più l'espressione impetuosa che non quella più trattenuta. È interessante in proposito notare come anche il cristianesimo presenti esempi analoghi. L'abate Pambone, vissuto in Egitto nel secolo IV d. C., redarguì pesantemente un monaco che, si trovasse in chiesa o nella sua cella, «alzava la voce come un toro»²². Ancor oggi i preti cristiani d'Etiopia cantano ad alta voce fino a raggiungere il punto più alto dell'estasi completamente esausti. La violenta antropomorfa idea che l'orecchio divino fosse più aperto verso chi maggiormente gridasse fu in contrasto con l'elevata ispirazione dei profeti. Quando sul monte Carmelo i sacerdoti pagani gridarono invocando Baal, il profeta Elia li beffeggiò gridando loro: «Gridate con voce più alta: poiché egli è un dio! Forse è soprappensiero oppure indaffarato o in viaggio; caso mai fosse addormentato, si sveglierà» (1 Re 18, 27).

Non conoscendo l'armonia né il contrasto di effetti consonanza/dissonanza, la voce modulava, infatti, secondo i toni della *lyra*, e questo costituiva la «bellezza della musica» ebraica. La differenza essenziale tra la concezione occidentale antica e quella moderna consiste nel principio di ciò che costituisce l'unità melodica. La moderna unità è data dalla singola nota inerte; l'unità antica era rappresentata dall'intervallo. Ciò signi-

fica che gli Ebrei intesero il movimento melodico come composto di elementi motori o "motivi", ossia, nel vero significato del termine, quel significato che filosoficamente e musicalmente si dimostra il più corretto. Il mondo antico, fino a Plutarco, di elogi per questa musica, mediante la quale si vincevano le battaglie, si conquistavano le città, si sedavano ammutinamenti e perfino si curavano le malattie.

Diversi passi della Sacra Scrittura dimostrano che la musica veniva impiegata come strumento terapeutico²³. Spesso la musica era il mezzo attraverso cui si esprimeva la potenza divina²⁴ ed era inoltre ispiratrice di profezie²⁵.

Con l'inizio dell'epoca monarchica attorno all'anno 1000 a. C., accanto ai compiti della musica all'interno della vita sociale degli ebrei, si sviluppò una maggiore attenzione allo sfarzo ed alla grandiosità, che investì anche la vita religiosa e di conseguenza, il servizio del Tempio. I cantori del Tempio, originari della stirpe di Levi (1 Cr 6, 16 ss.), vennero così dispensati da ogni altro compito, «perché giorno e notte erano in attività» (1 Cr 9, 33). A partire da questo momento, pertanto, la musica assunse un ruolo particolare, divenendo parte integrante dei riti liturgici (1 Cr 16, 7.37) e durante i preparativi per la futura costruzione del Tempio, Davide sviluppò un progetto per suddividere in classi di cantori i complessivi 4000 musicisti (1 Cr 23, 5), sotto la direzione di Asaf, Eman ed

²² G. REESE, *Music in the Middle Ages*, New York 1940, 66, 94, (trad. it. Milano 1990).

²³ 1 Sam 16, 23; cfr. 1 Sam 18, 10; 19, 9.

²⁴ Gs 6, 1-21.

²⁵ 1 Sam 10,5; 2 Re 3, 15.

Idutun (1 Cr 25, 1). Asaf aveva quattro figli, Idutun ne aveva sei ed Eman sedici; essi vennero impiegati per la direzione dei ventiquattro gruppi complessivi, ciascuno costituito dai dodici cantori. Secondo 1 Cr 25, 7, questi duecentottantotto musicisti erano «tutti veramente capaci» e rappresentavano probabilmente il fior fiore della corporazione dei musicisti, i quali costituivano una casta chiusa ed erano educati nell'accademia di musica annessa al Tempio. Uno spiegamento di questo genere testimonia di quale monumentale solennità fossero rivestiti i riti di un popolo che da nomade si era fatto sedentario e si era cristallizzato in numerose comunità urbane. Tuttavia nelle sinagoghe (letteralmente «case delle adunanze»), centri minori sorti a centinaia in alternativa al grande Tempio dopo la distruzione nel 587 a. C. e la successiva cattività babilonese durata fino al 538 a. C. (basti rammentare che all'epoca della distruzione del nuovo Tempio, nel 70 d. C. ad opera dell'imperatore Tito, le sinagoghe nella sola

Gerusalemme erano circa quattrocento), le cose andavano diversamente e non v'era posto per un culto grandioso e magniloquente; semmai si concedeva maggiore spazio al sentimento individuale, alla preghiera personalizzata e, quindi, a un culto di tipo devozionale. Proprio dalla liturgia, che prevede l'impiego di formule e di testi predeterminati e disposti secondo un ordine rigoroso, vengono le indicazioni più preziose sull'importanza e sulle caratteristiche della parte musicale, quantunque della prassi dei tempi antichi nulla sia stato materialmente conservato. Il rituale ebraico è infatti improntato alla promessa divina della salvezza, e pone al centro della concezione religiosa giudaica una rivoluzione politica e sociale, ispirata e condotta direttamente da Dio, quale concretamente si verificò, ad esempio, nell'insurrezione del condottiero giudaico autodenominatosi Simone principe d'Israele²⁶ nel 132-135 d.C. Pertanto è proprio nella lode di Dio che si colloca la parte più significativa della realizzazio-

²⁶ Circa la denominazione di questo personaggio c'è discordanza tra fonti giudaico-rabbiniche e fonti cristiane. G. Ricciotti, *Storia d'Israele*, Torino 1997, 841 s., attesta che le prime lo denominano in modo costante *Ben* o *Bar-Kōzebhā'*, le seconde invece *Bar-Kōkhebhāh*. Quest'ultimo appellativo, ossia «figlio della stella», ha una connotazione prettamente messianica (cfr. *Nm* 24, 17) e viene applicato a Simone da rabbī 'Aqībā, che riconobbe in lui il Messia. L'origine del primo appellativo, invece, è oscura: può trattarsi del solito patronimico d'origine semitica, «figlio di Kōzebhā'» ed in tal caso Kōzebhā' sarebbe stato il nome del padre di Simone; l'altra ipotesi è che si tratti di un appellativo toponomastico, «figlio [= nativo] di Kōzebhā'», cioè di quella località di Kōzebhā' situata nella tribù di Giuda che è nominata in 1 Cr 4, 22: quest'ultima spiegazione pare essere la più verosimile. Scarso fondamento, al contrario, riveste l'ipotesi secondo la quale *Kōzebhā'* conserverebbe il suo significato etimologico (dai codici *K Z B*, «mentire»), e pertanto significherebbe «mentitore»: secondo questa spiegazione i rabbini posteriori, a motivo del fallimento dell'insurrezione guidata da Simone, avrebbero introdotto una lieve ma significativa mutazione, cambiando il pomposo nome di tale condottiero da *Bar-Kōkhebhāh*, «figlio della stella» in quello di *Bar-Kōzebhā'*, «figlio del mentitore», cioè mentitore raffinato. Gli scrittori cristiani lo conoscono soltanto come «figlio della stella», e non certo come Messia.

ne musicale. L'impianto monoteistico del mondo biblico, che contraddistingue la cultura ebraica da quelle dei popoli vicini, conduce infatti verso un concetto di sacralità legato in modo univoco alla potenza del Dio di Israele. A partire dal X secolo, oltretutto, la tradizione sacerdotale, che attraversa la redazione dei testi della Bibbia, mette in relazione il sacro al culto che, volto a proteggere la santità dell'uomo, esige purezza. La radice stessa del termine *qadosh* = santo (*qds*), che esprime l'essenza del sacro per la mentalità biblica, imprime anche un carattere indelebile e radicalmente nuovo al sacro, individuando la presenza di Dio non più unicamente nel cosmo, bensì nella concretezza della storia del suo popolo.

In tale ottica il libro delle Lodi, in ebraico *Tehillim* e nelle principali lingue europee Salterio (da una parola greca che significa «toccare le corde di uno strumento», perché i canti erano accompagnati da uno strumento a pizzico) è quello che offre il repertorio più significativo: 150 componimenti (in realtà, 145) che noi chiamiamo «Salmi» e che nel testo ebraico sono ripartiti in 5 libri. Attribuiti in gran parte (una settantina almeno) al re Davide, tali testi poetici a carattere prevalentemente laudativo, ma anche narrativo, profetico, di supplica e implorazione, lamentazione e benedizione, venivano intonati secondo uno stile cantilenante (salmodico, appunto), come una litania che tiene conto degli accenti tonici e che presenta brevi fioriture melodiche, essendo regolata dalla struttura della frase, oltre che dalla particolare natura del discorso letterario. Quest'ultimo poi procede per paralleli-

smi, essendo ogni versetto formato da due emistichi di significato identico oppure contrario. Giova notare che, mentre il culto ebraico ha continuato ad utilizzare il Salterio nella sua sostanziale integrità, l'esegesi cristiana, alla luce del principio cristologico, lo ha riletto nella prospettiva liturgica. L'ispirazione divina attribuita al Salterio davidico concorre a dare a queste testimonianze una certa normatività, facendole diventare, sotto l'ispirazione della nuova visione cristologica, il riferimento primo per la preghiera cristiana: in diretta connessione con la predicazione, il ricorso continuo ai Salmi corrisponderà fin da subito alla viva esigenza di contrastare la prassi di quegli eretici, come i marcioniti, che rifiutavano il corpus davidico, sostituendolo con un salterio di nuove composizioni. Il repertorio salmodico dunque ha incarnato nel tempo il vincolo genetico tra le parole della preghiera e la potenza della musica.

Il termine *psalmós* compare in ambito cristiano per indicare i primi inni di nuovo conio, che si rifanno al modello stilistico veterotestamentario, privato però, nella traduzione dei Settanta, della caratteristica ritmica. L'esclusione degli strumenti musicali dal culto e il rifiuto categorico di ogni forma metrica costituiscono i primi tratti distintivi della fisionomia del cristianesimo nascente e della Chiesa primitiva, orientale e occidentale, nei confronti del mondo ellenistico, il cui corredo si raccorda invece con il mondo eretico della catechesi gnostica. Dai passi biblici menzionati risulta dunque evidente che i leviti erano allo stesso tempo cantori e strumentisti. Si deve inoltre supporre che il loro addestra-

mento iniziasse già durante l'infanzia, sebbene il servizio nel Tempio potesse essere intrapreso solamente a partire dal trentesimo anno d'età (1 Cr 23, 3). I leviti²⁷ erano i discendenti della tribù di Levi, alla quale era esplicitamente demandato da Dio l'incarico di provvedere alla formazione del coro che era costituito da un minimo di dodici cantori maschi di età compresa fra i trenta e i cinquanta anni (gli anni ritenuti di massimo e migliore sviluppo della voce), mentre di assai minore rilevanza era considerata, naturalmente, la musica strumentale (chiunque poteva suonare gli strumenti), dal momento che essa era intesa come semplice accompagnamento od ornamento della parola intonata e del canto, veicoli di comunicazioni e sentimenti. Nelle sinagoghe tale compito, invece, era svolto da un cantore laico, il *šhaliah-tsibbur* («messaggero della comunità» dei fedeli e quindi persona ritenuta «uno del popolo»), una specie di *praecantor* – al quale, in progressione di tempo, furono affiancati due *tomekchim* o *mesayim* (assistenti) – che doveva essere persona dotata di una particolare conoscenza del repertorio delle preghiere, nell'interpretazione del loro significato, nell'improvvisazione e, a partire dal VI secolo, anche nella creazione di nuove preghiere in forma di poesia metrica (*piyyut*), talvolta così elaborate dal punto di vista del virtuosismo vocale da richiedere l'intervento di un cantore professionista (*hazzan*). Tra gli antichi,

già Platone aveva avvertito infatti che non ogni musica è adatta ad elevare lo spirito, essendoci musiche che lo deprimono: la bellezza era dunque tutta nella melodia. Gli strumenti che l'accompagnavano invece avevano la parte di un basso sostenuto. E l'effetto che tale combinazione produceva era molto gradito agli orecchi orientali proprio in virtù del carattere monotonicamente predominante, generante un effetto di monotonia, che fa da contrappeso agli elementi armonicamente diversificati che compongono la musica moderna.

Del resto tutti i popoli, dall'Egitto alla Cina, amavano ed amano la loro musica, ancorché – per un orecchio moderno – noiosa e monotona.

Ecco, nella fattispecie, alcuni elementi formali e strutturali riguardanti la musica degli Ebrei:

- 1) recitativo “stile gregoriano” (si riscontra anche nella tragedia greca);
- 2) melodia popolare usata su testi diversi, tanto profani quanto sacri (il corrispondente dei *nomoi* greci);
- 3) alternanza di cori, come nella pratica salmodica (l'equivalente del coro greco distinto in strofe/antistrofe);
- 4) alternanza solo/coro, simile al dialogo attore/coro nella tragedia;
- 5) canto melismatico o alleluiatico, specie in fine dei salmi (l'alleluia allora teneva il luogo del nostro Gloria Patri), in cui si evidenzia un notevole pathos lirico che s'innalza al di sopra della parola scritta.

²⁷ 2 Cr 5, 12. Da diversi passi biblici soprattutto del libro delle Cronache risulta evidente che i leviti erano allo stesso tempo cantori e strumentisti (ad es. 1 Cr 16, 41 s.). Si deve inoltre supporre che il loro addestramento iniziasse già durante l'infanzia, sebbene il servizio nel Tempio potesse essere intrapreso solamente a partire dal trentesimo anno d'età (1 Cr 23, 3).

Si è fatto riferimento a quella forma greca – la tragedia – in cui hanno spazio tutti gli elencati elementi, ma il carattere peculiare della musica degli Ebrei deriva dagli influssi ricevuti da quelle civiltà con le quali essi furono a stretto contatto: gli Egizi prima, gli Assiro-babilonesi poi. La musica greca invece potrebbe meglio definirsi il compendio delle esperienze medio-orientali. Ora Egitto, Israele, Grecia, Roma sono civiltà bagnate dallo stesso mare, attraverso il quale gli elementi delle varie culture si sono ora intrecciati, ora fusi, costituendo insieme un ceppo comune, quello della civiltà mediterranea. Nondimeno, la musica in età veterotestamentaria si configura quindi come un'istituzione non umana, bensì divina, istituita da Dio stesso per mezzo dei suoi profeti.

Nelle più antiche comunità ebraiche troviamo principalmente due gruppi di canti: 1) I modi per le preghiere di origine talmudica, ossia canti di adorazione, di lode, di domanda, lamentazioni, inni, canti di penitenza. Sono tutti testi ispirati alla Sacra Scrittura, ma composti da rabbini sino al VII sec. d. C. e rappresentano una fonte assai importante per la musica ebraica antica; 2) I modi per le letture bibliche: ogni libro della Sacra Scrittura veniva letto in una maniera particolare, con inflessioni vocali caratteristiche.

È sorprendente che – mentre gli Europei non conobbero le note che nel secolo X, a differenza degli orientali che le disco-

nobbero fino al sec. XIII – Gli Ebrei adottarono dall'epoca dei Re (ca. 1000 a. C.) una determinata frase musicale, ad esempio in alcune titolature dei Salmi, con la quale, secondo gli esperti, si indicava ora il cambio di tempo, ora l'accompagnamento con gli strumenti, ora la ripetizione in tono più alto²⁸. In seguito, infatti, al progressivo decadere del Tempio e di pari passo con il crescente affermarsi delle sinagoghe, si determinarono mutamenti nella liturgia, la cui musica fu affidata esclusivamente alla voce umana. Il canto della sinagoga si articolò in due tipi fondamentali: la salmodia (intonazione dei salmi in cui una nota centrale viene ripetuta e brevi fioriture sottolineano le svolte sintattiche del versetto, alla cui variabile lunghezza il procedimento si adatta facilmente) e la cantillazione, un particolare modo di lettura della prosa biblica, intermedio fra la declamazione e il canto vero e proprio, indicato con un sistema di accenti segnato sul testo. La cantillazione per l'esattezza è una tecnica tipica delle culture orali che esalta, intensificando la struttura fonetica della parola, la qualità del discorso mediante l'impiego di un formulario melodico assai ridotto ed un uso costante della declamazione «cantabile». In pratica, si tratta di un sistema di canto ulteriormente semplificato rispetto alla salmodia. Su un piano superiore dal punto di vista melodico, si colloca invece lo stile innodico che ha carattere corale, come quello salmodico, a diffe-

²⁸ La pratica sussiste pure ai giorni nostri nel canto gregoriano in significativi brani della Settimana Santa, ad esempio nell'azione liturgica del Venerdì Santo, in occasione dell'adorazione al legno della Santa Croce.

renza della cantillazione che è solistica. Se si giudica in base alle tradizioni ulteriori, i poemi biblici e i testi biblici in genere erano destinati ad essere letti sotto forma di cantillazione, ossia, come già detto, una specie di recitazione liturgica. Questo procedimento per modulare la lettura rappresenta una tendenza naturale del lettore orientale, che così continua la tradizione sostenendo la memoria attraverso il canto. Lo si ritrova non solo negli uffici della sinagoga, ma anche nella lettura del Corano e nelle celebrazioni delle Chiese orientali. Sfortunatamente possiamo avere solo un'idea vaga di ciò che poteva essere questa cantillazione in epoca biblica. Per quanto concerne l'aspetto delle modalità, non vi è dubbio che le cantillazioni siano sorte in un'epoca in cui il senso modale era ancora prevalente. Tuttavia i "modi" della cantillazione non corrispondono in generale né a quelli della tradizione greca, né a quelli della tradizione gregoriana. È logico supporre che elementi della musica ebraica siano passati nella primitiva liturgia cristiana ed abbiano trovato una continuazione nella musica liturgica bizantina e nel canto gregoriano, costituendo così una delle premesse della musica occidentale.

Un esperto in materia, lo studioso A. Z. Idelsohn (1882-1938), nella prima metà del XX secolo, ha dimostrato che il canto dei salmi (salmodia) trova un preciso parallelismo nel canto corale gregoriano. In particolare l'attacco della melodia, il tono recitativo con pausa mediana e il calo finale sono paragonabili alla struttura tipica del canto gregoriano, caratterizzato da *initium*, *tenor* con *mediatio* e *finalis*. Inoltre gli accenti musicali (*taha-*

min) inventati nell'alto medioevo insieme con i "punti vocalici", non indicano né l'altezza né la durata dei suoni, ma possono servire solo d'aiuto mnemonico a coloro che hanno appreso la "cantillazione" dalla viva voce del maestro. Essi rappresentano in un certo senso dei tentativi di codificazione scritta della cantillazione, ma dal momento che l'interpretazione di queste formule melodiche non è sempre facile, essi, come già accennato, costituiscono solo un mezzo mnemotecnico per chi conosce già i modi tradizionali. I dotti ebrei di Babilonia e di Palestina, al fine di preservare la tradizione, adottarono non solo i punti e le lineette, che, aggiunti sopra o sotto le consonanti, indicarono le vocali da seguire, non tracciate precedentemente, ma inventarono altresì speciali simboli per assicurare una corretta applicazione della melodia. La tradizione fu denominata *Masora*; gli studiosi che ebbero lo stesso ruolo dei grammatici alessandrini nel mondo greco, furono conosciuti come masoreti, ed i segni vennero detti masoretici. La cantillazione nelle comunità ebraiche, inoltre, comporta delle varianti nelle diverse regioni della Diaspora e può essere stata influenzata dalla cultura musicale delle popolazioni con le quali esse erano entrati in contatto. In definitiva la nostra conoscenza della musica in epoca biblica è essenzialmente esterna: è impossibile infatti sapere quali possano essere state le melodie, ad ogni modo è possibile affermare che la musica ebraica fu solo melodica: ignora del tutto l'armonia e la polifonia. La scala non era cromatica o enarmonica, ma diatonica: in un'ottava si potevano avere fino a 24 gradi o sud-

divisioni! Si può parimenti essere sicuri che la lettura si faceva sotto forma di cantillazione, un metodo molto orientale; e anche gli strumenti, nonostante alcune particolarità, erano simili a quelli dell'Antico Oriente. Si può quindi pensare che gli Ebrei non abbiano avuto un sistema musicale proprio, ma che la loro musica si integrasse con quella antico-orientale. La struttura di molti salmi suggerisce una loro esecuzione alternata tra due cori (*antifonata*) o tra un antifonario, il sacerdote, ed un gruppo (il coro o la comunità intera: *responsoriale*). Il parallelismo, ossia la ripetizione con variante, che caratterizza la poesia ebraica, sembra supporre infatti un ricorso alla forma antifonata e responsoriale: l'esistenza di ritornelli (*Sal* 136) fa pensare ad un'esecuzione alternata a due cori. Una questione a parte che merita una trattazione particolare è quella relativa alla titolatura dei salmi. Un gran numero di salmi, infatti, è preceduto da una didascalia particolare, da un "titolo", che indica come ognuno di essi debba venire eseguito, e in alcuni casi questi titoli costituiscono dei dati musicali. Alcuni termini ed espressioni nelle titolature si riferiscono più direttamente a questioni musicali: il carattere, lo scopo o il modo di esecuzione di singole composizioni. Sfortunatamente essi sono oggetto di interminabili controversie e non si ha alcuna certezza nei loro riguardi. Già i traduttori antichi non li comprendevano più. Alcuni tra loro sembrano rinviare ad un modello, evocare la melodia da utilizzare. Circa due terzi dei salmi poi contengono nella titolatura l'indicazione del loro autore: o Davide, "il soave cantore d'Israele" (*2 Sam* 23, 1),

o – con poche eccezioni – i fondatori di famiglie di musicisti leviti collegati all'istituzione originaria della liturgia del Tempio. Le didascalie che accompagnano i carmi portano anche le tracce di un adattamento del testo a una serie di melodie preesistenti, individuate attraverso gli *incipit*. Alcuni canti vengono chiamati "salmi", dalla traduzione greca dell'ebraico *mizmor*; entrambi i termini si riferiscono a un canto con accompagnamento strumentale, più esattamente nel libro dei Salmi compare spesso l'accoppiamento di due radici: *shir* (cantare) e *zamar* (toccare/tirare), quest'ultimo vocabolo, all'origine dei termini legati alla strumentazione ad arco, fornisce l'etimo al vocabolo mimo, che i Settanta rendono *psalmós*. Altri titoli comprendono "canto" (ebraico *šir*, derivato dall'accadico e dal sumerico = "canto di lode"), e il termine comune per "preghiera" (che viene applicato anche in *Ab* 3), un salmo collocato fuori posto. Il significato dei termini *mašše miktam*, non tradotti, è sconosciuto: derivano da radici che significano «avere discernimento» e «coprire, nascondere». In *Sal* 7 (e *Ab* 3), il termine *šiggayon* è connesso con la parola accadica indicante una sorta di lamentazione o di grido di dolore oppure uno strumento musicale. Alcuni commenti sono riferiti al modo di esecuzione di un salmo, come "per strumenti a corda" (cfr. *Sal* 6, 1) o "per flauti" (cfr. *Sal* 5, 1), benché tali traduzioni non siano del tutto sicure. 'Alamot (*Sal* 45) e *šeminit* (*Sal* 6 e 12) potrebbero riferirsi a un tipo di accordatura dell'arpa e all'esecuzione di una melodia un'ottava più in alto. *Mahalat* (*Sal* 53 e 88) potrebbe riferirsi a un tipo di danza o forse a un ritmo.

Nelle titolature si trovano anche attacchi di canzoni, ossia titoli o parole iniziali di vecchie canzoni popolari sulle cui melodie i salmi andavano cantati: per esempio "Cerva dell'Aurora" (*Sal* 22) o "i gigli" (*Sal* 45). Anche la parola *selah*, che ricorre di frequente all'interno o alla fine di alcuni salmi (settantatré volte complessivamente), è probabilmente una specie d'indicazione per l'esecuzione, indicando un momento di pausa vocale e strumentale nel corso del componimento. Il significato della parola è sconosciuto, ma in base alla traduzione dei LXX si ritiene che indichi una pausa nel canto, forse segnalata dal suono dei cembali. Può darsi che in tali punti ricorressero degli interludi musicali, o che un gruppo diverso di esecutori subentrasse nel canto.

Tra gli ulteriori stili di canto liturgico occorre ricordare la *lectio*, ovvero la declamazione solistica dei testi biblici. Tale forma è attestata fin dal V sec. a. C. e viene praticata ancora oggi. Taluni studiosi e critici ritengono che la *lectio* costituisca, sul piano musicale, l'eredità più importante che l'ebraismo abbia trasmesso al cristianesimo. Infine una terza forma di canto è costituita dall'*innodia*, sviluppatasi probabilmente dalla salmodia. Tale genere di espressione musicale è tipico dell'antica cristianità. Di fondamentale importanza è sottolineare il fatto che il canto cristiano, contrariamente a quello ebraico, non nasce dalla dimensione fluida e dirompente della parola fondatrice, sia a livello sonoro sia semantico, ma al contrario, dal suo esse-

re ordinata, misurata e cadenzata.

E' notevole il fatto che verso il sec. V a. C. gli Ebrei cominciarono ad usare dei segni o accenti detti «*tahamin*»: essi corrispondevano più o meno ai neumi gregoriani, indicando non semplici note ma gruppi ed anche piccole frasi. Procedendo nella lettura della Bibbia si nota che in epoche diverse questi segni assumono diverso significato. Si congetture infatti che tali citazioni nel testo, comparate nello svolgere del tempo, trovino il loro significato nella matrice di differenti dialetti.

Delle poche melodie – tra cui il noto «Cantico di Mosè» – che la tradizione ci ha conservato, alcune tutt'oggi si cantano nei paesi occidentali, ma esse mostrano differenze così sostanziali che solo gli studiosi e gli specialisti riescono con sicurezza ad individuarle.

I leviti come già accennato ebbero direttamente da Dio l'incarico degli uffici sacri. Durante il regno di Davide (1004-966 a. C.) – musicista e poeta ispirato – essi furono elevati anche al rango di cantori ed esecutori²⁹. Infatti, in qualità di ministri del culto, erano in un certo modo depositari e mediatori della parola, a servizio della quale, a maggior gloria di Dio, si poneva il frutto di un'ispirazione apparentemente simile all'ispirazione divina. Per merito del re Davide inoltre la musica progredì talmente da raggiungere l'apice dello sviluppo. Lo stesso David assurse a personaggio mitico – quasi novello Orfeo – a motivo della sua valentia nella poesia, nella musica e nel canto, con il quale riusciva a placare l'ira

²⁹ Cfr. 1 Cr 9, 33.

furiosa di Saul. Taluni hanno dubitato che l'organizzazione del rituale della liturgia del Tempio, quale è descritta in *1 Cr* 15-16, fosse opera del solo Davide; e si sono espressi dubbi anche sul suo ruolo nella composizione del Salterio. E' ad ogni modo dall'epoca della monarchia (a partire dal 1040 a. C. circa) e con lo sviluppo del Tempio che la pratica professionale della musica entrò sia a corte (*1 Re* 1, 34.39-40; *Qo* 2, 8) sia nel rituale religioso. Di certo il Davide dei testi biblici è una figura rappresentata secondo proporzioni sovrumane, e le corporazioni levitiche di musicisti da lui istituite potrebbero aver tentato di accrescere il proprio prestigio e le proprie prerogative attribuendo al suo nome alcune opere. Tuttavia tali semplici congetture, in mancanza di prove più solide e soprattutto di fronte ai numerosi indizi sull'abilità di Davide come musicista, non sono sufficienti perché gli si possano sottrarre, come taluni pretenderebbero, le liriche attribuitegli dalla tradizione. Egli fu dunque compositore di canzoni e di lamentazioni, abile suonatore di cetra (*1 Sam* 16, 16-18), inventore di strumenti musicali (*Am* 6, 5), nonché apprezzato musicista di corte (*1 Sam* 19, 9) e perfino danzatore (*2 Sam* 6, 14-15). Le irrefutabili testimonianze letterarie delle sue molteplici qualità sono seconde solo a quelle del re sumerico di Ur Shulgi (2093-2045 a. C.), il quale celebrò i propri ragguardevoli talenti di musicista, atleta e statista in diversi inni di composizione assai raffinata. E' in ogni caso con l'istituzione del secondo Tempio (fine VI sec. a. C.), che i discendenti degli

originari musicisti levitici (*Esd* 2, 41) riasunsero la responsabilità della musica liturgica; l'influsso di queste corporazioni ereditarie si può osservare nei riferimenti ai loro fondatori contenuti nelle intestazioni dei salmi. I ritornelli e le acclamazioni alleluiatriche, ad esempio, la divisione in strofe e soprattutto il diffuso ricorso allo strumento del parallelismo poetico, peculiarità della poesia ebraica, suggeriscono modelli di esecuzione responsoriale o ad antifona.

Al fine di comprendere più esattamente la prassi esecutiva di queste composizioni è opportuno ricordare che la prosodia ebraica differisce in modo fondamentale dalla prosodia classica. Non si ha una poesia che segua un metro schematico che si ripete. Il ritmo della poesia ebraica si fonda, anziché sulla posizione della sillaba centrale relativamente alle sillabe circostanti, su una determinata posizione relativa della sillaba che nel verso è preminente.

Alla scomparsa di David, rimane al popolo ebraico l'eredità di lui: un grandioso tempio di orazione e di pietà, quello che farà dire a Gesù: «Domus mea domus orationis» (*Mt* 21, 13), il sublime poema dei Salmi, un poema a misura di tempio salomonico ed allo stesso tempo di popolo eletto. Con la costruzione del primo Tempio di Gerusalemme ad iniziativa di Salomone, infatti la musica – e principalmente la liturgia – vennero canonizzate in rigorose leggi, e la musica assunse un'importanza primaria a fianco della parola e del sacrificio³⁰. E' questa la fase che segna

³⁰ Il primo Tempio, che fu distrutto nel 586 a. C., non aveva oboi nel suo servizio rituale.

l'apogeo della musica rituale ebraica, quale viene descritta in 2 Cr 5, dove la moltitudine dei leviti si incontra con il fasto della musica religiosa. All'inaugurazione del suddetto tempio, infatti, la traslazione dell'Arca dell'Alleanza dal monte Sion al «Santissimo» fu accompagnato dalle trombe di centoventi sacerdoti. Da questa testimonianza apprendiamo poi che la musica divenne parte integrante dei riti liturgici. Fu appunto sotto il regno di Salomone che comparvero improvvisamente strumenti stranieri: arpe, cetre, oboi, cimbali, sistri. Purtroppo, con il passare del tempo e l'avvicinarsi del Messia, il popolo ebraico si allontanò sempre più dalla legge. Puntuali pertanto piombarono su di esso i castighi divini. Eccolo dunque schiavo di Nabucodonosor: «Super flumina Babylonis illic sedimus et flevimus cum recordaremur Sion» (*Sal* 137, 1) è il tristissimo e patetico lamento di una gente a cui manca perfino il conforto di un'arpa, che muta giace appesa al salice (*Sal* 137, 2); ormai questo popolo è divenuto «di dura cervice» (*Bar* 2, 30) e i ravvedimenti e le prevaricazioni non si contano più, in un crescendo di abdicazione e di tradimento alla sua missione. Inutile dire che anche la musica, in un simile atteggiamento dell'uomo, più nessun effetto è capace di produrre ad elevazione umana e ad onore di Dio. Bisognerà ritrovarsi al campo dei pastori ed alla grotta di Betlemme per riudire un canto e un suono di speranza per la redenzione dell'umanità.

§ 3. *La musica nel Nuovo Testamento.*

Nel Nuovo Testamento sono menzionati

quattro diversi strumenti: il flauto doppio ("flauto", "flauti"), la cetra, la tromba e i cembali. Il "bronzo che risuona" menzionato in 1 Cor 13, 1, si riferisce probabilmente ai grandi recipienti d'ottone che venivano collocati sul retro dei teatri greci per amplificare le voci degli attori. Oltre ai nomi di numerosi strumenti musicali, il Nuovo Testamento contiene alcuni riferimenti al canto nel contesto del culto (*Ef* 5, 19; *Col* 3, 16b), anche se non vi è indicazione di chi cantasse né di quando il canto ricorresse durante il culto. La presenza nelle fonti neotestamentarie di dossologie o frammenti che seguono la scansione e gli stili caratteristici della poesia ebraica fa presumere che le prime comunità cristiane avessero avuto un repertorio da cui attingere anche per dare corpo al proprio canto. Anche se la distinzione paolina tra salmi, inni e cantici spirituali non è da sola sufficiente per dedurre precise tipologie letterarie o musicali, gli esegeti concordano nel distinguere il repertorio che fa riferimento ad un modello di composizione di matrice veterotestamentaria, come i "cantici" presenti nel Vangelo di Luca (*Lc* 1, 46-55; 68-79; 2, 29-32) o gli inni del libro dell'Apocalisse, da quei canti che l'intera comunità riunita (*ekklesia*) avrebbe usato specificatamente per celebrare il proprio culto. In origine infatti l'inno è un canto di lode, praticamente sinonimo di salmo, e segue pertanto il suo tipico andamento libero. Gli inni sono pertanto privi di riferimento metrico quantitativo, vale a dire che sono aritmici, come i canti evangelici riportati da Luca nel Vangelo dell'infanzia ed ereditati da cerchie di Giudei sensibili alla tematica

escatologica; parimenti aritmici sono l'inno liturgico al Verbo, che costituisce il prologo del Vangelo di Giovanni (*Gv* 1, 1-14), e i frammenti tratti dalle lettere neotestamentarie e dall'Apocalisse. In *Ef* 5, 18-19 si legge: «E non ubriacatevi di vino, il quale porta alla sfrenatezza, ma siate ricolmi dello Spirito, intrattenendovi a vicenda con salmi, inni, cantici spirituali, cantando e inneggiando al Signore con tutto il vostro cuore». Il canto viene qui considerato come un'attività dello Spirito Santo che riempiva il cuore dei fedeli e li faceva esplodere di gioia santa con la letizia della musica. Nella lettera ai Colossesi, parimenti l'Apostolo afferma: «La parola di Cristo dimori tra voi abbondantemente; ammaestratevi e ammonitevi con ogni sapienza, cantando a Dio di cuore e con gratitudine salmi, inni e cantici spirituali».

In *Col* 3 Paolo, parlando delle cose di lassù ed esortando a pensare a queste piuttosto che a quelle della terra, pone tre conseguenze iniziate con un solenne «dunque». La prima conseguenza è che la vita del cristiano è nascosta con Cristo in Dio ed, in quanto tale, si manifesterà insieme a Cristo nella gloria della resurrezione. La seconda è finalizzata a spronare l'uomo nuovo a rivestire «l'immagine del suo Creatore» (*Col* 3, 10); la terza infine riguarda una nuova vita di comunità, ed è in questa mera realtà pasquale che rientra l'esortazione ad ammonirsi caritatevolmente. In tale ottica è chiaro che il canto, la musica è un dono pasquale, o meglio una conseguenza pasquale della gioia apportata dalla Resurrezione di Cristo. In questo senso è dunque possibile asserire che il canto e la musica, così intesi, sono dav-

vero un elemento sacramentale perché elemento pasquale. Dunque non soltanto è un dono divino apportato dagli angeli e dal Signore dal cielo sulla terra, ma è un elemento di resurrezione: il canto di coloro che sono risorti con Cristo per l'appunto. I riferimenti al canto degli abitanti dei cieli ad esempio in *Ap* 4, 10 e i frammenti di inni citati (*Ap* 4, 11; 5, 9; 7, 15-17; 11, 17-18) possono fornire informazioni sul genere di musica che era in uso nel culto dei primi cristiani. Tra gli strumenti il vero e profondo significato della tromba si rivela pienamente nell'Apocalisse di S. Giovanni, dove essa compare in tutti gli eventi escatologici. Già la voce dell'Angelo che comanda di scrivere l'Apocalisse è terribile come lo squillo di tromba (*Ap* 1, 10; 4, 1); sette trombe sono consegnate a sette angeli che le faranno squillare nei momenti prestabiliti da Dio per il giudizio di condanna dei reprobri e di trionfo degli eletti (*Ap* 8, 1-11.19).

Per quanto riguarda l'aspetto dell'apporto della musica greca e delle società ellenistico-orientali dell'Asia Minore alla Chiesa cristiana, è doveroso notare che alcuni tratti dell'antica vita musicale furono nettamente respinti, ad esempio l'idea della musica come arte di puro godimento. Soprattutto le forme e i tipi di musica connessi con i grandi spettacoli pubblici, quali le feste, le gare e le rappresentazioni drammatiche, così come la musica destinata a più intime occasioni conviviali, furono considerati sconvenienti dalla Chiesa, non tanto per avversione alla musica in sé, quanto per la necessità di allontanare in numero via via crescente i convertiti da tutto quanto per essi poteva associarsi al paganesimo

passato. Tale atteggiamento agli inizi portò anche ad una diffidenza verso ogni musica strumentale. Tuttavia non può essere stata una rottura completa. Infatti così come la teologia cristiana fu inizialmente influenzata dalla filosofia dell'antichità, parimenti anche la musica del primo cristianesimo può aver ereditato qualcosa – quando e che cosa non è possibile dire – da fonti classiche. Più importante, tuttavia, di ogni influenza esterna di quel tipo fu il fatto che il culto del Cristianesimo primitivo veniva esercitato in forme conseguenti ai riti religiosi ebraici. Nel complesso è possibile affermare che la musica dell'età veterotestamentaria risentiva ancora di un culto materiale, in un certo senso carnale (il grande numero di cantori e degli strumenti ed anche il vociare assordante), mentre al contrario nell'epoca neotestamentaria essa assume una dimensione del tutto nuova, spiritualizzandosi per così dire: essa, infatti, è accettata solo se è casta e pudica, devota e serenamente accolta. Nell'ambito neotestamentario, in definitiva, è la liturgia l'elemento che presta al canto sacro un ontologico accordo fra la natura e la soprannatura. I primi riti cristiani includevano infatti, a somiglianza dei riti ebraici, la lettura dei libri sacri, i salmi, gli inni, le preghiere e l'elemosina – tutti elementi che permangono sino ai giorni nostri nella liturgia della Messa, nella quale sono seguiti naturalmente dall'Eucaristia. E' una supposizione sicura ritenere che nella musica, come nella liturgia, il cristianesimo primitivo abbia adottato le pratiche usuali della sinagoga, probabilmente aggiungendo alcune caratteristiche desunte dall'adorazione del Tempio. Nei

servizi divini sia degli Ebrei, sia dei Cristiani, gli stili caratteristici e le forme delle parti musicali erano adattati alla funzione liturgica (ed in effetti da essa condizionati).

Tra le più evidenti caratteristiche della musica ebraica, presenti nel culto della Chiesa primitiva e che penetrarono infine nei vari tipi di canti liturgici sviluppati nei secoli successivi, va senz'altro annoverata la lettura alternata dei salmi, che erano cantati alternativamente da un solista e dalla massa dei fedeli, in una forma che verrà denominata salmodia responsoriale; in essa il solista intonava il primo rigo del versetto di ogni salmo e l'assemblea replicava cantando il secondo rigo. Tale procedimento è particolarmente adatto alla struttura dei salmi in cui i versetti sovente hanno due frasi parallele, la seconda delle quali riafferma o continua o amplifica il pensiero esposto dalla prima. Un modo simile di canto era rappresentato dalla salmodia antifonale in cui le due parti del versetto o alternativamente due versetti, erano cantati a turno da due cori. Un'altra usanza che la Chiesa cristiana conservò fu la recitazione di brani stabiliti dalle Sacre Scritture da parte di un solista, che utilizzava alcuni moduli melodici le cui linee essenziali potevano essere mantenute, mentre alcuni particolari venivano variati e adeguati alle esigenze di un particolare testo.

Caduto il Tempio nel 70 d. C., le sinagoghe non ereditarono per il loro culto gli strumenti in uso. Neppure per quelle comunità cristiane che sorsero dalle sinagoghe si pose il problema. Del resto, in ambienti piccoli la voce che canta ha forse bisogno di strumenti?

Le comunità cristiane, invece, dovettero ereditare, da quelle ebraiche i canti o almeno certi canti, o modi di cantare. Non si deve esagerare la singolarità della comunità cristiana di Roma, formata *ex gentibus*, perché vari usi cristiani nell'Urbe sono di derivazione ebraica (si pensi alla sepoltura catacombale ad esempio). Il contrasto fra sinagoga e Chiesa oltretutto non poteva sopprimere il fatto che le letture del culto cristiano erano in gran parte tratte dai libri in uso nella sinagoga, dove venivano recitate con una cantilena "rituale" che ne favoriva la trasmissione e l'apprezzamento. Gli studiosi sono soliti individuare, in merito alla genesi ed allo sviluppo della musica cristiana, la seguente partizione: *Primo periodo* (I-IV sec.), che comprende le origini e la prima età patristica; un *Secondo periodo* (IV-VIII sec.), dal concilio di Nicea sino alla fine convenzionale dell'età patristica; un *Terzo periodo* (VIII-XIV sec.), che racchiude i secoli dall'età bizantina a tutto il medioevo ed infine un *Quarto periodo* che abbraccia i secoli a partire dalla fine del medioevo e dalla riforma protestante ai giorni nostri (XV-XX sec.).

Costituendo il presente articolo una riflessione limitata al mondo biblico e patristico saranno presi in considerazione soltanto i primi due periodi, fornendo qualche accenno al terzo periodo ed in particolare agli sviluppi del discorso musicale cristiano nell'epoca bizantina e medievale, che fonda il suo patrimonio genetico liturgico e musicale sullo sviluppo di premesse in gran parte poste nei secoli precedenti ed in particolare nella seconda patristica.

Il primo cantore cristiano anche in pub-

blico è stato Cristo stesso. Egli due volte ha certamente cantato: la prima volta nella sinagoga di Nazareth, quando lesse cantando il brano di *Isaia*, 6 «Lo Spirito del Signore è sopra di me...» (*Lc* 4, 18); la seconda volta durante l'Ultima Cena, all'istituzione dell'Eucaristia: «e dopo aver cantato l'inno uscirono verso il monte degli Ulivi» (*Mt* 26, 30).

Sempre nell'ambito neotestamentario è inoltre possibile chiedersi: cosa cantavano Paolo e Sila nella prigione di Filippi tra l'attenzione degli altri prigionieri (*At* 16, 25)? Probabilmente dei Salmi.

L'orientalista E. Wellesz (1885-1974), musicologo viennese, allievo di A. Schönberg, osserva che i noti passi di *Ef* 5, 18-21 e *Col* 3, 16 in cui l'apostolo Paolo esorta i cristiani ad innalzare a Dio salmi, inni e cantici spirituali, ha dato adito a discussioni fin dal tempo di Origene (III sec.), ma il loro significato non poteva essere determinato con una certa sicurezza, finché non si sapesse qualcosa di più sulla musica della sinagoga ebraica da un lato, e della Chiesa bizantina dall'altro. Certamente S. Paolo si era riferito ad una pratica ben nota a coloro ai quali scriveva.

E'presumibile pertanto che fra i cristiani delle comunità di Efeso e di Colossi fossero effettivamente in uso tre differenti tipologie di canto, delle cui caratteristiche è possibile farsi un'idea sulla base delle testimonianze coeve della musica ebraica e del primo canto cristiano: 1) La salmodia ossia la recitazione intonata dei salmi ebraici e dei cantici e dossologie modellati su di essi; 2) Inni: canti di lode di tipo sillabico, in cui, cioè, ogni sillaba è cantata su una o due note della melodia; 3) Canti spirituali, tra cui

l'Alleluia ed altri canti di carattere gioioso ed estatico, particolarmente ricchi di fioriture.

Il Wellesz³¹ spiega inoltre che il canto degli inni era particolarmente radicato nella liturgia ebraica e pertanto risultava familiare alle prime generazioni di cristiani. Tali inni erano essenzialmente libere parafrasi del testo biblico e non si basavano esclusivamente sulle parole delle Sacre Scritture e per questo subirono un rifiuto, al punto da far sopravvivere solo i canti che si ritrovano nella Sacra Scrittura: questa è la ragione per cui restano così pochi inni dei primi secoli del cristianesimo. Tuttavia la loro importanza era troppo grande nella religione per essere aboliti completamente, cosicché la Chiesa modificò i passi discutibili dal punto di vista dell'ortodossia e ristabilì l'antica pratica innografica. Nota con competenza U. Franca³² che «la reazione ortodossa per gli inni, al sec. III, avvenne specialmente per contrastare e bloccare il passo ai numerosi inni di contenuto manicheo e gnostico, con i quali venivano diffuse ovunque le loro eresie». E. T. Moneta Caglio, senza distinguere eccessivamente tra i tre tipi di canto menzionati dall'Apostolo nelle lettere agli Efesini ed ai Colossesi, si limita a definirli «canti culturali della comunità»³³, cioè canti generalmente praticati nelle assemblee per ammaestrarsi e ammonirsi vicendevolmente

con sapienza. In tal senso quella dell'Apostolo Paolo non sarebbe dunque una catechesi musicale. Le espressioni «Cantare ed inneggiare al Signore con tutto il cuore» (Ef 5, 19) e «cantare a Dio di cuore e con gratitudine» (Col 3, 16) potrebbero designare frasi di complemento, pronunciate per esprimere il valore pedagogico e spirituale del canto comunitario. Certamente questo valore è presente e Paolo anzi indirizza le sue parole a questo scopo ed i mezzi per raggiungere il valore "pedagogico e spirituale" del canto comunitario, sono espressi dalle formule "salmi, inni e cantici spirituali". Anche se non si vuole asserire che si tratti di tre generi diversi di musica, è questa un'attestazione evidente del fatto che nelle primitive assemblee cristiane, anche in quelle di poche persone, tenute nella segretezza e nella clandestinità, esistevano non pochi elementi di canto, che, anzi, si è in presenza di una notevole e nutrita attività musicale. Il canto pertanto era una parte integrante nelle assemblee di preghiera comunitaria.

Dunque già le prime testimonianze letterarie (i Vangeli e le lettere di San Paolo) parlano di «salmi, inni e cantici spirituali» come di una prassi usuale, sulla scia di una più antica e ben consolidata tradizione di preghiera intonata; così ricorre spesso il termine «salmodiare» di incerta definizione, ma che comunque si

³¹ E. WELLESZ, *La musica cristiana nei primi secoli dell'era volgare*, in «Storia della musica» (The New Oxford History of Music). II. *Musica medievale fino al Trecento*, trad. it. F. Bussi, Milano 1963, 5-6.

³² U. FRANCA, *Il primitivo canto cristiano*, in *Quaderni dell'Associazione Una Voce*, III, Roma 1990, 51.

³³ E. T. MONETA CAGLIO, *Lo "jubilus" e le origini della salmodia responsoriale*, in «*Jucunda Laudatio*» 1976-1977, 132-133, n. 302. Sulla primitiva innodia cristiana, biblica e non, si legga con profitto la nota 103 alle pp. 54-56, nonché la nota 301 a p. 132.

richiama alla recitazione o meglio al canto dei salmi davidici. Nel grande crogiuolo di popoli, di lingue, di costumi diversi, il canto liturgico, pur con inevitabili differenze da una regione all'altra, dovette rappresentare un potente elemento unificatore del mondo cristiano nei primi secoli di prepotente espansione della nuova religione e delle nuove idealità che portava con sé. Paolo dunque sapientemente raccomanda canti, inni e salmi anche agli Efesini ed ai Colossesi e, anzi, aggiunge l'esortazione a cantare «di cuore». Ai Corinti, poi, dice di cantare con intelligenza (1 Cor 14, 26). Dunque un'eredità volenterosamente partecipata.

Da notare infine è il fatto che anche gli inni sparsi negli scritti di Paolo o di Giovanni sono – per lo più – di stile salmico, come, del resto, ma qui l'evidenza del rapporto è maggiore, i canti di Zaccaria, di Simeone o lo stesso canto della vergine Maria (Magnificat).

§ 4. La musica nei Padri della Chiesa e nell'età bizantina.

Il *carmen* di cui riferisce il governatore della Bitinia, Plinio Secondo Minore

(Plinio il Giovane) nella famosa lettera a Traiano sui cristiani, doveva essere un canto di tipo responsoriale o litanico³⁴, ricavato probabilmente dal salmo 24. Si tratta nella fattispecie di un rescritto, databile, quasi con certezza, tra gli anni 111-113 d. C. Questo prezioso documento attesta che i cristiani della Bitinia innalzano un canto a Cristo anche quando sono costretti a subire il martirio, come indicano le *Passiones martyrum*. Interessante inoltre il fatto che il canto che i cristiani elevano al sorgere del sole viene indicato da Tertulliano (155-220) nell'*Apologeticum* con un termine, *canere*, che allude alla recita dei poemi o al canto tipico delle formule magiche, condannate dal diritto romano. Con molta probabilità alcuni inni dell'antica Chiesa erano intonati su quelle che oggi chiameremmo melodie popolari, ed è verosimile che alcune di queste melodie fossero state accolte nel repertorio ufficiale dei canti ecclesiastici.

Il più antico esempio rimastoci di musica della Chiesa cristiana è un inno in lode della SS. ma Trinità, in greco e con notazione greca, scoperto in un papiro nei pressi dell'antica città egizia di

³⁴ PLINIO IL GIOVANE, *Epistula X*, conferma tra i cristiani della Bitinia l'abitudine di riunirsi prima dell'alba per cantare «a Cristo come a un Dio un inno ad esecuzione alternata». L'espressione di Plinio «*carmen dicere*», secondo MOHLBERG, *Rivista di Archeologia Cristiana*, 1937, nn. 1 e 2, piuttosto che "cantare", può significare: "recitare una poesia" o "proferire un incantesimo", o come egli la definisce esplicitamente «una formula magica», riferendosi anziché alla preghiera eucaristica, alla preghiera di intercessione nella quale il diacono annunzia l'oggetto della domanda e il popolo risponde con «Kyrie eleison», ma siffatta interpretazione non pare verosimile. Tale personale chiave di lettura, infatti, oltre che risultare anacronistica, in quanto fu Papa Gelasio ad istituire successivamente la prece litanica d'intercessione, pare smentita dal senso stesso del passo e pertanto si può concordare con quanto afferma E. T. MONETA CAGLIO, *Lo "Jubilus"*, 131, ossia che «il testo di Plinio rimane una chiara attestazione dell'innodia musicale alternata». Riecheggia, infatti, la formula responsoriale: il canto del solista, al quale risponde l'assemblea. Infine quanto al tempo cui si riferisce la lettera, è quasi certamente il primo mattino della domenica: la notte del sabato era trascorsa in veglia d'orazione, e al mattino della domenica vi era la celebrazione eucaristica.

Ossirinco, una località sulla riva destra del Nilo nell'Alto Egitto, e pubblicato nel 1922. Il papiro risale approssimativamente alla fine del III secolo; contiene soltanto gli ultimi pochi versi dell'inno ed è mutilo al punto che neppure questi possono essere totalmente ricostruiti. Dapprima si era ritenuto che il frammento di Ossirinco provasse definitivamente l'influenza della musica greca nella Chiesa primitiva; ma successive ricerche hanno dimostrato che, nonostante la notazione greca la melodia probabilmente è piuttosto di origine orientale. Essa si fonda su un gruppo di formule, secondo E. Wellesz³⁵, e sfugge ancora ad una griglia metrica, a conferma di un'origine compositiva di tipo semitico nonostante gli stilemi ellenistici. Tale principio è caratteristico della composizione musicale semitica e non lo si riscontra nell'antica musica greca: «Allorché il cristianesimo si diffuse nei paesi del bacino mediterraneo, portò con sé questo principio di composizione, che perciò si può trovare sia nel culto occidentale sia in quello orientale testimoniando quindi la comune origine semitica di essi...il frammento di inno alla SS. ma Trinità non è quindi solamente un documento di importanza unica della musica cantata dai cristiani di lingua greca d'Egitto: esso prova altresì che un principio di composizione, che per noi è caratteristico del canto cristiano, si era saldamente affermato fuori dell'immediata cerchia della Palestina già nel terzo secolo». Per una valutazione obbiettiva di tali documenti è importan-

te sottolineare come la musica della Chiesa di Bisanzio continuò a esercitare una certa influenza sull'Occidente in maniera continuativa fino allo scisma nel 1054. Il canto liturgico bizantino, inoltre, è l'antenato della musica della moderna chiesa greca, di quella russa e di altre chiese d'Oriente unite o separate da Roma.

Il canto che fu chiamato bizantino, dal punto di vista della teoria musicale (in quanto ai modi ed alle scale usate) non si differenzia nominalmente da quello d'Occidente ed in realtà si organizzò secondo usanze musicali diverse. Taluni studiosi sostengono ad esempio che la struttura responsoriale e antifonaria sia stata recepita dall'Occidente proprio sul modello del canto bizantino che per primo l'aveva istituzionalizzata. In Occidente d'altra parte prima di giungere ad un'effettiva unificazione del repertorio, varie differenziazioni locali si presentavano, ad esempio a Milano, dove il vescovo Ambrogio aveva valorizzato e sviluppato nella sua cattedrale un canto che si sviluppò per secoli con una relativa indipendenza prendendo appunto il nome di canto ambrosiano. La tradizione gli attribuisce per primo il merito di aver importato, sull'esempio della Chiesa orientale, il canto antifonale, oltre ad attribuirgli l'invenzione di moltissimi inni. La critica filologica ne riconosce autentici solamente cinque: *Aeterne rerum conditor; Deus creator omnium; Iam surgit hora tertia; Grates tibi, Iesu, novas; Intende, qui regis Israel*, mentre sulla paternità di altri nove, fra cui

³⁵ E. WELLESZ, *La musica cristiana*, 6.

l'*Aeterna Christi munera*, il giudizio resta sospeso. Lo stile poetico adottato per tali componimenti dal vescovo di Milano è maggiormente sensibile alla metrica accentuativa, rafforzata dall'uso di strofe rigorosamente di quattro versi, eleganti e gravi ad un tempo, ed inoltre da un impiego di melodie sillabiche «severe e mistiche al tempo stesso, facilmente accessibili ai fedeli»³⁶. Resta comunque appurato ad Ambrogio, grazie al suo instancabile zelo pastorale, il merito di avere innovato le forme liturgiche arricchendo il rito dell'area liturgica milanese con un patrimonio di canti ed uno stile musicale le cui peculiarità melodiche e strutturali perdureranno nei secoli resistendo ad innovazioni, trasformazioni, acquisizioni, come stanno precisamente ad attestare alcune tra le più antiche forme di canti in Occidente, quali il canto ambrosiano, quello beneventano ed infine il canto romano pregregoriano, meglio definito come canto piano. Ambrogio fu il padre della prima forma innodica occidentale, che trovò terreno fertile e favorevole accoglimento nei fedeli della sua diocesi, e ravvivò le viglie di preghiera prima delle solennità raccordandole al canto della salmodia responsoriale e degli inni. E' oltretutto importante sottolineare come l'innodia ambrosiana venne recepita dalla Regola di San Benedetto, il quale prescrisse il canto di un inno ad ogni ora canonica. Tra gli scritti di ambiente cristiano piuttosto che gnostico, trovano una collocazione nell'ambito della prima innodia

cristiana anche le *Odi di Salomone*: quarantadue componimenti poetici a ritmo libero, che pur non essendo scritti metricamente presentano spesso l'Alleluia come ritornello e pertanto vengono assimilati a degli inni. Si possono considerare vicine allo stile salmodico, sia per la divisione in due stichi in ogni verso, come per la presenza del *parallelismus membrorum*, proprio dei salmi biblici. Si trovano in quattro redazioni linguistiche: ebraica, siriana, greca e copta. E' difficile sapere quale delle quattro stesure possa essere stata la prima, ma il fatto stesso di tale quadruplicata attestazione ben documenta la loro straordinaria diffusione in molti e diversi ambienti linguistici. La *Laus angelorum magna* della tradizione ambrosiana è un inno mattutino ancora presente nella liturgia greca, e farà da scheletro a quello strumento laudativo che verrà inserito all'inizio della celebrazione eucaristica come *Gloria in excelsis Deo*. Lo stesso ambiente gnostico presenta molti componimenti innodici, ad esempio negli Atti di Giovanni e di Tommaso. Fra gli innografi particolare importanza hanno Celio Sedulio (seconda metà del V secolo), autore dell'*A solis ortus cardine*, Prudenzius (la cui data di morte è incerta fra il 413 e il 424 d. C.) cui si deve, fra l'altro, una raccolta di inni giornalieri in lingua latina e greca (*Liber Cathemerinon*), Venanzio Fortunato (ca. 530/540- ca. 600+), autore fra l'altro del *Pange lingua gloriosi* e del *Vexilla regis prodeunt*, Paolo Diacono (ca. 720 - ca. 799),

³⁶ L. STORONI MAZZOLANI, *Sant' Ambrogio e il suo tempo*, in *Quaderni dell'Associazione Corale Una Voce*, III, Roma 1990, 90.

cui si deve l'*Ut quaeant laxis* e Rabano Mauro (ca. 780-856), probabile autore del *Veni Creator Spiritus*. Il più famoso degli inni, in ogni caso, è il *Te Deum laudamus* variamente attribuito (ad Agostino, Ambrogio o, più probabilmente, a Niceta di Remesiana). Limitandoci a considerare i soli inni ambrosiani, è opportuno notare che questi sono formati da otto strofe di quattro versi ciascuno in dimetri giambici. La melodia, ripetuta uguale per ogni strofa, è suddivisa in quattro sezioni, una per verso, secondo la successione ABCD (talvolta modificata in ABCA).

Tra gli altri documenti appartenenti a vario titolo al genere liturgico innodico, si ricordano il *Papyrus Bodmer XII*, databile fra il 164 ed il 166 da taluni ritenuto l'inizio di un inno pasquale per il fatto che i pochi versi sono copiati dopo l'Omelia di Melitone sulla Pasqua e lo *Stomion polon*, inno metrico in ritmo anapestico, dedicato a Cristo Salvatore, conservato alla fine del *Pedagogo* di Clemente alessandrino. La prima parte dello *Stomion polon* risente di influssi ellenistici, mentre la seconda è prettamente cristiana presentando le forme di un inno cristologico.

Nella Gallia e nella penisola iberica si svilupparono molte altre tradizioni locali, con il cosiddetto canto gallicano e con quello impropriamente detto mozarabico (dal momento che risale ad un perio-

do precedente all'invasione degli arabi). Tuttavia in Occidente, anche grazie all'elemento unificatore della comune lingua latina, le differenze tra le varie tradizioni sono rimaste sempre secondarie e non hanno costituito un serio ostacolo ad una sostanziale unificazione di tutto il repertorio liturgico. In Oriente invece le differenze sono rimaste più accentuate anche per la differenza di linguaggi (armeno, copto, o un tardo slavo, oltre naturalmente al greco) e alla minore compattezza della chiesa d'Oriente con la varietà dei suoi riti e delle sue eresie. Perciò nel mondo latino, si è poi potuto guardare al canto gregoriano come al complesso dell'immenso repertorio del canto piano, al di là delle differenze tra le tradizioni locali, sopra le quali dominava la sostanziale unità linguistica e culturale del mondo medievale cristiano.

Gli esempi migliori e più caratteristici di musica bizantina nel medioevo furono gli inni.

Questi trassero origine dalle brevi aggiunte poetiche (*troparia*³⁷) poste tra i versetti dei salmi, intonate su melodie o tipi di melodie venuti forse dalla Siria. Questi inserti crebbero gradualmente d'importanza e a volte vennero sviluppati in forme innografiche a sé, da suddividere in due gruppi principali: i *kontakia*³⁸, che fiorirono nel VI secolo, e i *kanones*, diffusisi tra l'VIII e il X secolo

³⁷ Il *troparion* è una breve forma poetica di facile apprendimento composta inizialmente da una preghiera monostrofica interpolata tra i versetti di un salmo che poi, assumendo forma strofica, godrà di autonomia propria.

³⁸ Il termine *kontakion*, coniato nel IX secolo per indicare *hodé*, *psalmós*, *hymnós*, indica un canto melismatico, la cui forma polistrofica prende l'etimo dall'assicella attorno a cui si avvolge la pergamena: si compone di una introduzione cui seguono una ventina di stanze organizzate da un acrostico.

soprattutto ad opera di Andrea di Creta (660-712), autore di 111 “canoni”, che adottarono probabilmente alcune melodie usate prima nei *kontakia*. Il più celebre esempio di *kontakion* è rappresentato dall’*Akhatistos Hymnos*, così denominato per il fatto che si recita in piedi («Akhatisto» vuol dire «non seduto», quale segno di rispetto al mistero dell’incarnazione³⁹). Fra gli esempi più noti di canoni, il cosiddetto *Grande Canone* di Andrea Cretese, un componimento di smisurate proporzioni, costituito da ben 250 *troparia*. L’ampiezza della forma è determinata dal fatto che il canone è costituito da un insieme di nove inni (odi) ciascuno dei quali è riferito a un determinato cantico biblico, l’ultimo dei quali è il solo ad essere ispirato ai Vangeli. Questi i passi biblici ai quali le odi liberamente si ispirano: 1) *Es* 15, 1-19.21 (Canto degli israeliti dopo il passaggio del Mar Rosso); 2) *Dt* 32, 1-43 (Benedizione profetica di Mosè in punto di morte); *1 Sam* 2, 1-10 (Cantico di Anna); *Ab* 3, 1-19 (Preghiera del profeta Abacuc); *Is* 26, 9-19 (Cantico del profeta Isaia); *Gio* 2, 3-10 (Preghiera di Giona nel ventre della balena); *Dn* 3, 26-45 (Preghiera di Azaria); *Dn* 3, 52-88 (Cantico dei tre giovani nella fornace); *Lc* 1, 46-55 (Inno alla Madre di Dio [*Magnificat*]).

Il genere fu coltivato anche da Giovanni Damasceno (fine sec. VII-750+), tra i

Padri della Chiesa più distinti nella lotta contro i movimenti eretici e contro l’iconoclastia in particolare, nonché dal di lui fratello Cosma il Melode. Gli inni bizantini avevano una struttura assai elaborata. Un *kanon* comprendeva di regola otto sezioni (dette *odes*), ciascuna composta di diverse strofe. Ognuna delle *odes* di un *kanon* era cantata su una propria melodia, che rimaneva la medesima per ogni stanza dell’ode ed ogni ode corrispondeva a uno specifico cantico biblico; i cantici sono frammenti lirici della Bibbia simili agli inni o ai salmi, cantati nei riti liturgici in occasioni specifiche. I testi dei *kanones* bizantini non erano creazioni del tutto originali, ma piuttosto commentari o variazioni sui modelli biblici. Anche le melodie non erano del tutto originali, ma venivano composte seguendo un principio comune a tutta la musica orientale, affatto diverso dalle concezioni occidentali. Come unità strutturale non c’era una serie di note organizzate in scala, ma piuttosto un gruppo di brevi motivi prestabiliti, tra cui il cantore poteva scegliere combinandone alcuni nella sua melodia. Certi motivi dovevano essere usati all’inizio, alcuni nella parte centrale e altri alla fine di una melodia, altri ancora servivano da anelli di congiunzione, c’erano poi alcuni moduli convenzionali di ornamentazione detti *melismas*. L’originalità del cantore consisteva nel

³⁹ Secondo i più accreditati studiosi esso costituisce un rendimento di grazie alla Vergine per aver difeso Costantinopoli dai Persiani. Esso in passato è stato variamente attribuito a diversi autori tra i quali, G. Pisides, S. Giovanni Damasceno, la poetessa Casiana, il patriarca Fozio, Romano il Melode. Recentemente la paternità è stata attribuita al patriarca Sergio (610-641). L’altra ipotesi è che esso fu celebrato a Costantinopoli nella notte nell’anno 626 d. C., senza che i fedeli prendessero riposo fino all’alba.

modo in cui combinava i motivi e li variava con moduli ornamentali. I motivi così raggruppati hanno nomi diversi nei diversi sistemi musicali: *rāga* nella musica indù, *māqam* in quella araba, *echos* in quella bizantina e vari termini, traducibili con *modo*, in quella ebraica.

Tutto sommato è possibile concludere che, se all'inizio il canto cristiano fu una derivazione di quello sinagogale è anche vero che ben presto si svincolò da esso e si rese arte indipendente divenendo canto strettamente romano e latino, specialmente in seguito alla sistemazione gregoriana. Due elementi principalmente caratteristici del canto ebraico sono passati nel canto cristiano maturo. Il canto ebraico non fa uso di valori lunghi, bensì di melismi, cioè di grappoli di note sull'ultima sillaba di un testo. Anche il primitivo canto cristiano si adagia sull'ultima sillaba di un testo cantato, sbocciando in più di una nota, fino a giunger talora a venti note. Il melisma alleluatico del canto visigotico, nel rito della chiesa ispana, possiede sull'ultima sillaba di «alleluia» fino a duecento, duecentocinquanta, trecento note. Tale fatto che, in apparenza, potrebbe sembrare un'esagerazione, non è tale se si considera che anche il canto gregoriano (e parimenti l'ambrosiano) presenta molti melismi, talvolta fino ai venti, quaranta, sessanta note.

Nella musica della grecità classica o ellenistica questo particolare l'elemento non esisteva: il melisma gregoriano, infatti, è un'eredità dell'ambiente musicale giudaico. Un'altra caratteristica di provenienza ebraica è la composizione centonica, cioè la creazione di nuove composizioni servendosi di formule melodiche

preesistenti, vale a dire composizioni a carattere di mosaico, in cui l'arte consiste nel saper ben scegliere e cucire i differenti motivi.

Altro aspetto particolare della musica ebraica precedentemente evidenziato era la proclamazione solenne del testo della Bibbia, secondo il termine noto come cantillazione. Nel libro di Esdra è scritto che gli addetti al tempio cantillavano il testo dei Profeti e quello della Legge. I Salmi, trasposti ed assimilati interamente nel culto cristiano, formavano la base del culto del Tempio e di quello sinagogale. Essi erano eseguiti nel canto mediante una formula strutturata in tre elementi: un'intonazione costituita da una-due-tre sillabe iniziali, una corda di recita sulla quale era cantillato il testo di ogni versetto o parte di esso, ed infine una cadenza, una movenza melodica che chiudeva la formula. Tale schema fu mutuato fedelmente dalla Chiesa cristiana: la formula salmodica, infatti, è a tutt'oggi il canto fondamentale della liturgia cattolica. Si conoscono a tale proposito otto formule salmodiche, semplici o solenni, più o meno sviluppate, ed ognuna di esse è sempre strutturata secondo un'intonazione, una corda di recita ed una cadenza finale. Tale forma musicale fu fornita alle prime chiese cristiane dal mondo musicale ebraico. Nella riflessione teologica dei Padri il Salterio, oltre alla raccolta della preghiera liturgica, rappresenta soprattutto una fonte privilegiata cui attingere, mediante il filtro dell'allegoria tipologica, ogni riferimento utile per interpretare la sostanza della fede cristiana. Tra gli scrittori del III secolo Clemente di Alessandria nel *Pedagogo* ammette l'uso

della cetra e della lira, ma soltanto per l'accompagnamento dei salmi in un contesto domestico, mentre il resto dei Padri greci e latini concordano nel rifiuto categorico degli strumenti. Egli manifesta parimenti la propria preoccupazione per la scelta di melodie adatte, decorose per le àgapi, riferendosi così alla presenza di un canto con una fisionomia musicale precisa, che anche al di fuori del culto si esprima con caratteristiche di lode (*Stromata*). Per quanto riguarda l'atteggiamento dei Padri riguardo l'uso degli strumenti musicali nella prassi sinagogale è emblematica la posizione assunta al riguardo da S. Girolamo (342-420) e S. Giovanni Crisostomo (345-407): se l'occhio patristico, infatti, deve comunque giustificare la presenza degli strumenti nella tradizione biblica, è altresì vero che cerca sempre di trasfigurarli all'interno della predicazione, diversamente tende ad escluderli perché il loro uso è visto in pericolosa connivenza con lo spirito delle rappresentazioni comico-tragiche, tipiche delle libagioni e dei culti di origine magica e pagana. Il culto di Artemide, della Magna Mater, di Iside ed in genere i culti sacrificali, infatti, esigevano la presenza di strumenti a percussione. Questi ultimi, di conseguenza, assimilati ai riti di sepoltura per la comune funzione magica, assumono una connotazione negativa che porta al loro divieto. E' quanto accade ad esempio anche per i flauti, che dal satiro Marsia ereditano la sensualità dello strumento dionisiaco. S. Atanasio di Alessandria (†373) si scaglia similmente contro le percussioni che i meleziani usano per accompagnare il canto, ed insiste allo stesso tempo sulla necessità

di stabilire un'armonia tra le parole, la melodia, il ritmo dell'anima e dello spirito. Coloro che cantano infatti non giovano soltanto a loro stessi ma anche a coloro che ascoltano. S. Epifanio (315-403) vede nel flauto un'analogia con il serpente seduttore di Eva (*Panarion*).

Parimenti eredità del culto sinagogale è la forma responsoriale in cui l'assemblea, ripetendo come un ritornello la parte sì eseguita da un solista (la cosiddetta risposta o *responsum*), instaura con questo un vero e proprio dialogo. Le melodie delle sinagoghe ebraiche sono state classificate in base ai loro modi. La musica bizantina si fondava su un sistema di otto *echoi* e le melodie nelle collezioni per i *kanones* sono classificate secondo tale sistema. Le melodie delle sinagoghe ebraiche e della chiesa bizantina, così come quelle delle chiese occidentali si erano tramandate attraverso una tradizione orale per secoli prima di essere trascritte. Nella musica liturgica bizantina si riscontra l'influenza diretta della musica greca, siriana e di quella sinagogale. La comparazione con le testimonianze più antiche accessibili e l'esame di altre circostanze hanno persuaso gli studiosi moderni che sia le antiche melodie ebraiche, sia quelle delle prime Chiese cristiane furono costruite sul principio dei modi; in alcuni casi è stato possibile definire con un alto grado di probabilità gli antichi moduli melodici. Queste scoperte sono state importanti nella storia della prima musica sacra occidentale per due motivi: 1) molti dei più antichi canti occidentali sono costruiti secondo il metodo usato nelle melodie ebraiche, vale a dire in base a modelli melodici e includenti un

numero di motivi melodici stabiliti. In qualche caso la somiglianza tra i canti ebraici e quelli occidentali è tale da suggerire addirittura che questi fossero presi da quelli, o altrimenti che ambedue fossero varianti di un modulo comune. Per una corretta valutazione, è ad ogni modo importante notare come isolate somiglianze melodiche, sono meno importanti della simile metodologia di base e dei principi di costruzione melodica usati sia nel canto ebraico sia in quello cristiano. In base a tale somiglianza possiamo concludere quindi che la musica sacra della più antica Chiesa occidentale incorporò numerosi elementi della tradizione ebraica, o direttamente dai canti delle sinagoghe, o indirettamente, essendo state modificate le melodie originali nei primi centri cristiani in Grecia, Siria, Egitto e in altre regioni del Medio Oriente. In quale modo poi tale trasfusione si sia verificata e quali fossero i rispettivi contributi derivati da questi vari centri, è argomento non ancora abbastanza chiarito; 2) il sistema bizantino degli otto *echoi* ebbe un importante influsso sulla teoria medievale dell'Occidente degli otto modi ecclesiastici. Il nuovo canto piano, inoltre, si struttura su nuove scale che saranno i cosiddetti modi gregoriani che continueranno a portare i nomi delle armonie dei greci, anche se saranno radicalmente diversi da esse. Non sappiamo quanto il sistema bizantino fosse influenzato dalla teoria greca, ma certo il successivo sistema medievale occidentale fu chiaramente formato dagli *echoi* bizantini uniti ai *tonoi* greci. Gli *echoi*, pertanto, possono essere considerati un primo stadio di un processo evolutivo di cui la teoria musi-

cale occidentale rappresenta un culmine logico.

La musica bizantina, tranne la lingua, conservò ben poco dei tratti che poteva ereditare dalla greco-classica, configurando così una propria e distintiva coscienza musicale, avulsa da ogni possibile influenza pagana. All'inizio sono testimoniati rapporti con la tradizione musicale ebraica e siriana, ma successivamente quando Bisanzio attrae nella sua orbita politica e religiosa l'intera vita culturale dell'oriente, Bisanzio stessa, nonché i vari monasteri disseminati in tutto il vasto territorio imperiale, viene fusa in una tradizione musicale nuova, avente caratteristiche proprie di un *melos* che si elaborava su tessuti melodici tradizionali, consistenti in tipi melodici e ritmici, comunemente denominati *nomoi*. Le melodie ubbidiscono a figurazioni costanti, retaggio della tradizione, e tutte insieme formano il fondamento di tutta la pratica musicale orientale. I *nomoi* melodici, infatti, altro non sono che un insieme di brevi, e meno brevi, formule melodiche differenziantisi fra loro nel ritmo e nella struttura interna dei suoni componenti le formule stesse, secondo le gamme iniziali. I compositori dunque basano su questi *nomoi* il loro schema compositivo, nell'utilizzo variato di questi schemi melici al fine di adattare il carattere voluto dall'intero componimento. I *nomoi* offrono formule iniziali e formule per cadenzare con cadenze intermedie e finali che i compositori abbelliscono e variano sempre nel pieno rispetto del *nomos* tradizionale.

Il periodo di massima fioritura di testi innodici e componimenti musicali è senz'altro quello che va dal secolo V al

secolo X: il periodo più caratteristico della musica bizantina. I nomi più insigni nel V-VI secolo sono: Antimo, Timaele, Ciriaco, Romano (detto "il melode" per antonomasia), Anastasio, Aussenzio; nei secoli VII-VIII: Andrea di Creta, Sofronio di Gerusalemme, Germano di Costantinopoli, Giovanni Damasceno, i Cosma di S. Saba; nel secolo IX: Teodoro e Giuseppe Studiti, Casia e Giuseppe Innografo. A ciò bisogna aggiungere il notevole contributo dei monaci, che con paziente lavoro, nei monasteri e nelle laure solitarie, hanno in parte salvato questo patrimonio primitivo, sottraendolo alle incurie del tempo e al furore delle lotte iconoclaste ai tempi dell'imperatore Leone III Isaurico (717-740).

All'attività dei primi melodi succede nei secoli XII-XIV, sotto la dinastia dei Paleologi (1261-1453), l'attività dei "melurgi", i quali rielaborano il patrimonio melodico primitivo, arricchendolo di numerosi ed elaborati melismi e manifestando la loro creatività in un nuovo linguaggio melico, riccamente espressivo. Fu solo con la caduta di Bisanzio nel 1453, la musica bizantina risente notevolmente dell'influsso turco-arabo, che apporta alterazioni ritmiche e cromatiche, non originarie e non peculiari di questa musica. I più antichi documenti in scrittura paleobizantina, risalgono al X secolo, quando una gran mole di materiale manoscritto andò irrimediabilmente perduto. Tra i più celebri cantori bizantini si annovera Romano il Melode (562†), poeta, compositore e interprete, che viene presentato in origine come incapace di cantare e di comporre: solo un intervento miracoloso

della Vergine, annunciato in sogno nella notte di Natale, gli permetterà di vincere la vergogna e lo scherno dei suoi confratelli chierici, trasformandolo in un importante innografo.

Essendosi diffuso, attraverso l'Asia Minore, in Africa e in Europa, il Cristianesimo primitivo accumulò elementi musicali di aree diverse. I monasteri e le chiese della Siria furono importanti per lo sviluppo della salmodia antifonale e per l'uso degli inni. Entrambi questi canti ecclesiastici, a quanto pare, si propagarono dalla Siria attraverso Bisanzio fino a Milano e ad altri centri dell'Occidente. L'innodia è la più antica traccia di un'attività musicale della Chiesa cristiana (*Mt* 26, 30; *Mc* 14, 26).

Da osservare è il fatto che i Salmi sono troppo lontani dalla poetica o dalla musica greca perché si possa pensare a salmi ebraici cantati con musica greca. E' vero che nell'ecumene cristiano prevalse dapprima la lingua greca, ma è probabile che si sia tentato di adattare intelligentemente, creativamente, la salmodia ebraica. Nel secondo secolo, d'altronde, il predominio greco nell'area latina è in lento declino. In Gallia, per di più, Ireneo ci dice che si parlava solo celtico e latino; e allora come si sarebbe innestata la musica greca nell'area occidentale?

Quanto alla musica latina vi dovevano essere delle resistenze da parte ecclesiastica. In primo luogo i musicisti erano assimilati ad un contesto mondano che dai cristiani era respinto. Occorre inoltre non dimenticare che il culto cristiano è restato a lungo segreto: in tale situazione è difficile ammettere uno sviluppo della musica nelle assemblee liturgiche. La

musica pagana dotta, del resto, non presenta similitudini accettabili; quella popolare era meritevole di guardinga cautela agli occhi degli educatori dei martiri. L'influsso del canto della sinagoga resta pertanto il più verosimile. Tale condizionamento ad esempio è discernibile nel divieto assoluto delle danze considerate espressioni tipicamente eretiche o assimilabili a manifestazioni gnostiche, testimoniate ad esempio dalla letteratura apocrifa. Secondo gli studiosi la cantilena della prima Chiesa stette fra la recitazione uniforme e la salmodia stilizzata, evidenziando così una certa perizia nell'adattare l'identica formula musicale a parole mosse e diseguali, ma ben presto si fece largo il coro: la liturgia di lode (*Sanctus*) riferita all'*Apocalisse* (4, 8) è confermata da Clemente Romano e da Ignazio d'Antiochia. Secondo il *Liber Pontificalis* fu papa Siricio (115-125 d. C.) ad introdurre il *Sanctus* cantato alternativamente fra il celebrante e l'assistenza, mentre papa Telesforo (125-136 d. C.) avrebbe introdotto il *Gloria in excelsis* nella Messa di Natale, poi esteso anche alle domeniche ed alle festività. L'*Alleluia* era già molto diffuso ai tempi di Tertulliano ed Ippolito. Un'importante forma "arcaica" di sussidio liturgico qual è la *Traditio Apostolica* (220), che contiene formule consacratrici (schemi per preghiere eucaristiche) e altre indicazioni rituali in cui si accenna al canto dei bambini, alla salmodia alleluatica e all'alternanza corale con il diacono.

Le seduzioni legate al compiacimento del canto dovettero apparire assai presto se già nel II sec. si tende a scindere l'ufficio del lettore da quello del cantore (il cantore dunque non può diventare letto-

re!) e se Tertulliano denuncia con forza la demenza di certi innovatori di salmodia, Clemente d'Alessandria parimenti con toni di vibrante polemica si aderisce a condannare l'uso di musiche molli e artificiose che risentono dell'influsso pagano. C'è anche un pericolo più grave per la Chiesa delle origini: in primo luogo l'intrusione di musiche e di canti degli gnostici (cui si sbarra prontamente la strada) e poi il tentativo di Paolo di Samosata d'introdurre cori di donne (la sua sconfitta è significativa anche sotto questo profilo, però solo limitatamente alla matrice pagana del tentativo, in quanto S. Efrem adibì un coro di vergini consacrate e S. Girolamo e S. Ambrogio parlano di donne ammesse al canto liturgico come di cosa normale).

Tra le prime preziose testimonianze della Chiesa primitiva, non necessariamente legate a occasioni liturgiche, si ricorda, tra i Padri apostolici, il Pastore di Erma, nel quale sono menzionate delle vergini cui è affidato Erma, che intrecciano intorno a lui danze e canti. Il tentativo di danzare e ritmare rumorosamente presso le tombe o in occasione dei funerali sarà ostinato, ma con il tempo verrà stroncato anch'esso.

Nel IV secolo la disciplina della Chiesa aveva ormai il controllo del canto sacro. Nell'età della seconda patristica sussistevano infatti fondate preoccupazioni: circa le composizioni popolari (i "salmi plebei" furono proscritti dal concilio di Laodicea nel IV sec.), circa il pericolo che la musica non finisse per coltivare la sensualità (Basilio, Agostino), circa il tendenziale prevalere della musica sulla parola alla quale, invece, deve restare subordinata (Girolamo). Anche S.

Giovanni Crisostomo (344-407), tra i Padri greci, attesta il canto di inni tra i custodi prigionieri. Egli dirà anche: «Colui che canta i salmi trae, già dalla melodia, un grande godimento ed anche consolazione e sollievo, e ciò conferisce al cantore una sorta di dignità»⁴⁰. Assai eloquente il giudizio dell'Antiocheno sulla salmodia: egli parla con entusiasmo della semplicità con la quale i monaci del deserto eseguono la salmodia levandosi e cantando inni profetici con un insieme perfetto di melodie ben ritmate, senza l'accompagnamento di alcuno strumento, ma in stato di perfetta e profonda calma e solitudine⁴¹.

In riferimento alla definizione musicale del silenzio, inteso non come assenza, bensì come pienezza di suono, si tenga presente l'acuta definizione del Crisostomo: «Questo silenzio dei cieli è una voce più risuonante di quella di una tromba. Questa voce grida ai nostri occhi e non alle nostre orecchie la grandezza di chi li ha fatti»⁴².

Teodoreto (393-466), ugualmente, riconosce alla musica la facoltà non soltanto d'incantare l'orecchio, ma anche di mutare lo stato d'animo, di rendere la gaiezza a coloro che sono depressi⁴³. Tra i Cappadoci, S. Basilio Magno (330 ca.-379) afferma in una delle sue omelie: «Quando lo Spirito Santo vede quanto era difficile condurre gli uomini alla

virtù e quante volte essi erano, dalla loro naturale inclinazione per i piaceri sensuali, distolti dal retto cammino, cosa fa? Egli mescola ai precetti religiosi la dolcezza della melodia perché, dall'intermediazione dell'orecchio, noi accettiamo, senza dubitare il contenuto utile delle parole...le melodie armoniose dei salmi sono state aggiunte da coloro che sono ancora, in età e in spirito, fanciulli un poco sviluppati, formando, in realtà, le loro anime, mentre essi credevano solamente di cantare le melodie»⁴⁴. Vari Padri avrebbero preferito addirittura che non fosse dato posto al canto nella liturgia. Secondo Isidoro di Siviglia (560 ca. 636+) il canto fu ammesso per raggiungere coloro che erano impermeabili al messaggio della parola e per suscitare nei refrattari sentimenti di pietà. S. Benedetto esigerà che il cantore «edifichi» l'assemblea. Fatto sta che i musicisti professionisti, dopo Costantino, entrano nella Chiesa, la quale eredita anche, con il *quadrivium*, l'insegnamento della musica dotta. Non si deve esagerare, peraltro, questo influsso, né sul piano pratico né su quello teorico. Sul piano pratico la musica – in ambiente cristiano – non è coltivata per se stessa ma solo come supporto della parola (e si esige che tale supporto non sia né complicato né artificioso). Sul piano teorico bisognerà aspettare S. Agostino (354-430)

⁴⁰ S. GIOVANNI CRISOSTOMO, *Expositio in Psalmum* 134; PG 55, 388.

⁴¹ S. GIOVANNI CRISOSTOMO, *In Epistulam I ad Timotheum Homilia* 14; PG 62, 576.

⁴² S. GIOVANNI CRISOSTOMO, *Homilia IX ad populum antiochenum*; PG 49, 105, in G. Ravasi, *Cantare a Dio con arte. Il teologico ed il musicale nella Bibbia. Atti del convegno internazionale di studi promosso da Biblia e dall'Accademia musicale chigiana*. Siena 24-26 Agosto 1990, a cura di P. Troia, Roma 1992, 85.

⁴³ TEODORETO, *De provid. orat.* 5; PG 83, 624.

⁴⁴ BASILIO DI CESAREA, *Homilia I in Psalmum*; PG 29, 212.

per avere il primo trattato cristiano, il *De musica*; anche se limitato alla metrica del linguaggio, tuttavia il trattato agostiniano ha il merito di saldare la cultura musicale pagana con quella medievale. La posizione di Agostino nei confronti del piacere dell'ascolto già esplicitata nelle *Confessioni*⁴⁵, esprime assai esaurientemente il carattere ambiguo della musica: egli scinde, infatti, tra il canto e le parole cantate, evidenziando un rapporto di ancillarità fra parola e musica e ponendo in risalto il carattere ambivalente della presenza musicale.

Celebre la definizione di Agostino: «Musica est scientia bene modulandi»⁴⁶. Tra i latini il presbitero Ippolito per far fronte probabilmente alla fatica dell'improvvisazione che coinvolge il clero del II secolo, offre una traccia per la creazione di preghiere liturgiche. È opportuno ricordare che Agostino si colloca tra coloro che al suo tempo sostennero l'utilità dell'uso del canto in chiesa dal momento che secondo lui uno spirito debole sarebbe potuto arrivare al sentimento della devozione anche attraverso il diletto delle orecchie (*Confessioni* X, 33, 50).

L'opera agostiniana che meglio risponde ai criteri di una siffatta concezione musicale, sia dal punto di vista pastorale sia

ecclesiale sia liturgico, è senz'altro costituita dalle *Enarrationes in Psalmos*. In esse, a partire dalla propria esperienza in ambito liturgico, Agostino giunge a teorizzare il positivo connubio tra canto e culto, propendendo personalmente per la grande utilità del canto. Nelle *Enarrationes in Psalmos*⁴⁷ la musica degli strumenti musicali è del tutto sottomesa al canto e quindi a sua volta alla parola; se infatti da una parte la preghiera non ha alcun bisogno stringente di essere accompagnata, dall'altro è pur vero che essa trova nelle forme musicali una forte carica simbolica ed emotiva. Tale posizione, tuttavia, oscilla tra il pericolo del piacere fine a se stesso e la constatazione dei suoi aspetti salutari, accordando alla musica il carattere di diletto⁴⁸ sia per l'esecutore che per il fruitore. Questa ambivalenza tuttavia, indurrà Agostino a concepire la musica come astrazione, accordando al mondo interiore la sua vera sorgente. Le *Enarrationes* presentano inoltre un singolare approfondimento del concetto di giubilo: qui il puro *melos* assume uno spazio autonomo. In questo si rivela la straordinaria modernità di Agostino: con lo *Iubilus* il musicale puro prende una sua direzione rispetto alla parole, al testo della Scrittura,

⁴⁵ In tale opera Agostino esplicita il proprio pensiero sulla musica che per lui è un modo per spiegare la memoria, la creazione, il tempo, l'armonia dell'universo e la vita stessa, un paragone insomma in grado di evocare la soavità dell'esperienza mistica (*Confessioni* IX, 29, 40; X.33.49-50; XI.28.38).

⁴⁶ AGOSTINO, *De musica*, I, 2, 2; NBA 3/2, Roma 1976, 402. La definizione, osserva P. POLIERI, *I suoni della Torah*, Bari 1997, 108n, non è originale di Agostino, ma è già presente nel *De die natali* di Censorino (10, 1-3). Circa la provenienza di tale formula, U. PIZZANI-G. MILANESE, *De musica*, Palermo 1990, suppongono un'origine varroniana cui Censorino e dunque Agostino avrebbero attinto. Occorre tuttavia rilevare che non tutti gli studiosi accolgono in maniera acritica tale congettura.

⁴⁷ AGOSTINO, *Enarrationes in Psalmos* 146, 2.

⁴⁸ AGOSTINO, *De musica* VI, 11, 29: «Delectatio ergo ordinat animam»; NBA 3/2, 668.

aprendo lo spazio alla sola voce. L'originalità di Agostino emerge soprattutto nel fatto che per lui il canto che piace a Dio ha anzitutto la caratteristica di essere ineffabile, ossia senza parole: egli connota questo atto del cantare con il verbo «giubilare». Lo *Iubilus* ebbe molta importanza nello sviluppo dell'arte musicale cristiana, raccordandosi alle origini del canto melismatico⁴⁹.

Il retroterra filosofico della concezione musicale agostiniana è chiaramente rilevabile in Filone e nell'apporto della filosofia neoplatonica. Tra i filosofi che vissero nel periodo delle origini cristiane Filone è molto critico nei confronti di ogni tipo di piacere sensibile e ammette la musica solo come preparazione alla filosofia. Secondo Filone la gioia della presenza divina arresta la parola, perché la contemplazione dell'Essere supremo si fa nel silenzio, non nei canti a voce spiegata, ma in quelli proferiti dallo spirito interiore. Secondo la più classica tradizione apofatica filosofica, il termine che indica questa ineffabilità è *árrethon*. È interessante notare come in Plotino la musica è utilizzata almeno come metafora, mentre nel filosofo Porfirio è totalmente assente la possibilità di esprimere alcunché per mezzo dei sensi: la musica per Porfirio è solo teoria.

Nell'ambito del paganesimo anche Giamblico⁵⁰ presenta due interessanti affermazioni sulla musica: egli distingue in proposito fra estasi ed entusiasmo. La prima è di natura demoniaca, il secondo è al contrario di origine divina. Non è la musica a creare l'entusiasmo, ma il contrario: esso procede dall'armonia divina. Insomma, anche in questo caso la musica stabilisce un rapporto tra Dio e l'uomo, ma il culto più perfetto resta quello del silenzio. Il principale punto di accordo con i neoplatonici è per Agostino il fatto che l'esperienza sensibile costituisce il punto di partenza per il processo *ad incorporalia*, ossia l'affermazione che l'anima non può parlare e pensare logicamente della sua partecipazione alla verità, dal momento che il pensiero discorsivo utilizza i concetti l'uno dopo l'altro, secondo il processo del pensiero. La differenza fondamentale è che mentre per Plotino il pensiero stesso torna alla sua origine trasformandosi in questa stessa ed assimilandosi pienamente ad essa (in base al pensiero che «il simile conosce il simile», Porfirio, *Commentario* IV, 25), per Agostino questa origine è identificabile con Dio nella sua relazione trinitaria. Pertanto «egli si differenzia dai neoplatonici dal momento che per lui l'anima non ha bisogno di scompari-

⁴⁹ Lo studio più completo e documentato sull'argomento è il contributo di E. T. Moneta Caglio, «Lo *Iubilus* e le origini della *Salmodia Responsoriale*», in «*Jucunda Laudatio*», 1976-1977, 5-17, riprodotto in P. ERNETTI, *Principi filosofici e teologici della musica*, Roma 1980, 360-373. Cfr. pure sul tema dello *iubilus* il dotto contributo di M. B. ZORZI, *Autonomia della musica e mistica cristiana. Lo iubilus in Agostino d'Ipbona*, in *Mneme*, 30 Novembre 1999; IDEM, *Melos e iubilus nelle Enarrationes in Psalmos di Agostino d'Ipbona. Una questione di mistica agostiniana*, in «*Augustinianum*» 41 (2002), 383-413; IDEM, *L'esperienza del canto liturgico secondo le Enarrationes in Psalmos di Sant'Agostino*, in «*Inter Fratres*» 52 (2002), 27-52, 211-238.

⁵⁰ Afferma GIAMBILICO, *I misteri d'Egitto*, 8,3, Paris 1966, 196: «Anzitutto (Dio) nel culto non si celebra che in silenzio».

re Non vi è un oblio da parte della coscienza, ma come un suo “presentire”. In altre parole la persona non si ottunde, ma resta, e proprio nel suo dire e comunicare “balbettando” manifesta una realtà più grande, ad essa rimanda e di essa così fa esperienza (come sempre più grande e sempre oltre)», nota efficacemente la Zorzi. La prospettiva agostiniana è poi chiaramente condizionata dalla Sacra Scrittura che è anzitutto *Logos*, ossia aiuto ai fini della salvezza. Nel suo ottimo contributo sullo *Iubilus* in S. Agostino, M. B. Zorzi prospetta l’ipotesi che Agostino «sia stato attratto dall’elemento dell’ineffabilità del giubilo a causa di un influsso della dottrina neoplatonica sul silenzio, o meglio da quella che è stata chiamata la teologia negativa, con il suo corrispondente concetto di ineffabilità, e in particolare dal rilievo che in questo sistema filosofico il concetto assume riguardo al rapporto con Dio e all’esperienza mistica»⁵¹. In Agostino l’avvicinarsi a Dio, o il fare esperienza di lui, include necessariamente la purificazione del cuore, cioè una vita di continua conversione: è questa propriamente la dimensione etica del giubilo. Nell’*Enarratio* 150, egli propone efficaci parallelismi secondo i quali la voce corrisponderebbe alla mente, lo strumento a fiato allo spirito e quello a percussione al corpo. L’importanza estrema dell’apporto di Agostino, al fine della presente trattazione, è pertanto quella di conferire allo *iubilus* il connotato che nella tradizione filosofica era proprio del vero

culto, facendo così entrare a pieno titolo nel culto la musica, a seguito del canto, tramite una nozione del tutto nuova e cristiana, vale a dire quella del rapporto con la divinità che si manifesta nella preghiera e nell’adorazione contemplativa. Lo *iubilus* agostiniano è una parola, che, in quanto partecipa alla parola rivelativa del Padre, non può fare a meno di comunicare il mistero nell’affermazione del suo limite, a differenza di quanto accadeva in Plotino, l’ineffabilità in Agostino non è il contrario della parola, bensì è ancora un elemento di espressione di essa: una parola dunque che denuncia se stessa come finita, parziale e limitata ma foriera di verità nell’additare l’orizzonte divino. Agostino a differenza di Porfirio, che asserisce essere migliori coloro che, rinunciando alla comprensione di Dio, affermano di Dio quello che egli non è, piuttosto che ciò che egli è (teologia negativa), non rinuncia al linguaggio né alla conoscenza di Dio, per quanto sia perfettamente consapevole del limite e della finitezza della parola e della mente umane. E’ significativo notare come anche la concezione dell’ek-stasi del cristiano sia quella della gioia del messaggio inaudito che spezza i confini della parola stessa quando intende comunicarsi, esplicandosi pienamente nella dimensione liturgica. Il venir meno della parola o il suo trascendimento nello *iubilus* manifesta una profonda differenza dal silenzio dei filosofi pagani per i quali esso aveva un valore in sé: era, in altri termini, il venir meno della parola per-

⁵¹ M. B. ZORZI, *Autonomia della musica e mistica cristiana. Lo iubilus in Agostino d’Ippona*, in *Mneme*, 30 Sett. 1999.

ché veniva meno ogni dualità, ogni processo dialogico, a causa del ritorno fusionale all'uno-Bene che l'anima raggiungeva, superando il molteplice, diversamente dal cristianesimo in cui il silenzio non ha valore in sé. Nota acutamente la Zorzi: «Nel giubilo il corpo da una parte esprime la necessità di auto-trascendersi (spezzare le sillabe), dall'altra resta come orizzonte trascendentale tramite il quale solo l'uomo può dire qualcosa di e a Dio partecipando così della sua Parola... Anche in questo notiamo una differenza con il neoplatonismo, per il quale il corpo era solo carcere e l'esperienza della divinità spettava alla sola anima»⁵².

Per quanto riguarda gli strumenti interessante l'interpretazione offerta da Agostino, secondo cui le dieci corde del salterio, possono facilmente essere associate ai dieci comandamenti e perciò cantare con il salterio significa adempiere la legge (*En. Ps.* 91, 5; 110, 1); il timpano invece ricorda la trasformazione della corruzione terrena nella crocifissione della carne (*En. Ps.* 150, 7) e, come il cuoio del timpano deve essere seccato, così l'uomo deve abbandonare le concupiscenze della carne. Il grado di tiratura della pelle, la tensione escatologica, fa emettere un suono più acuto al tocco di Cristo (*En. Ps.* 149, 8). Abbiamo in questo caso un'allusione al rapporto tra sforzo dell'uomo e Grazia divina, tra vita ascetica e amore di Dio. Il suono (i frutti dello Spirito) non si emette se la corda non è toccata da Cristo (tocco della Grazia), e le corde devono essere

ben tirate (sforzo) per poter produrre suono (carità). Degna di nota l'interpretazione agostiniana del suono della tromba: il cuore del cristiano produce un suono che è il desiderio del regno di Dio. Questo desiderio spesso è suscitato dalle tribolazioni che colpiscono i cristiani provenendo da ogni parte: infatti nei salmi è detto che dobbiamo lodare Dio in duttili trombe. La tromba si rende duttile con il martello e del pari il cuore cristiano si protende a Dio nel dolore delle angustie (*En. Ps.* 32, II, II, 10). Anche in questo caso lo strumento diventa un'allegoria. Essa è sviluppata sulla base del fatto che la tromba, essendo di metallo, deve essere battuta per essere forgiata e produrre suono. Il cristiano parimenti si purifica e diventa duttile sopportando le angustie e le tribolazioni. Il cristiano sarà dunque una tromba duttile, costruita a gloria di Dio nel momento in cui, quando giunge la tribolazione, sa ricavarne del frutto spirituale, come Giobbe (*En. Ps.* 97, 6). La tribolazione è il picchiare del maglio, il profitto è il modellarsi della tromba (cfr. *En. Ps.* 97, 6-7). Agostino interpreta la debolezza (*infirmetas*) di Paolo proprio come questa duttilità così da poter arrivare a dire: «in infirmitate virtus perficitur» (*ibidem*). La tromba ha un suono molto acuto («excellentissima claritate», *En. Ps.* 150, 7), allusione anche questo al tipo di lode che il cristiano dovrebbe tributare a Dio. Il cristiano deve alzare la voce come la tromba (*En. Ps.* 46, 7). Singolare la simbologia del corno. L'allegoria qui si fa molto curiosa. Ogni

⁵² M. B. ZORZI, *Autonomia*, cit.

corno infatti arriva dove non arriva la carne. Poiché il corpo si spinge oltre la carne la sua caratteristica sarà quella di essere duro e resistente: nonostante ciò esso può emettere dei suoni. Come si spiega questo fatto? Agostino risponde su un livello metaforico dicendo: perché supera la carne. In tal modo chiunque vuol essere una tromba di corno deve «superare la carne» cioè trascendere gli affetti carnali e superare gli appetiti inferiori (*En. Ps.* 97, 7). Sporgendo fuori della pelle dell'animale, il corno diventa simbolo della rinuncia a vivere secondo la carne e del suo trascenderla. Nella vita spirituale essere tromba di corno vuol dire levarsi contro il diavolo e non quindi contro il proprio fratello, diventando così una tromba di «carne» cioè di peccato (*En. Ps.* 97, 7). Abbiamo quindi di questo strumento un'applicazione morale alla vita cristiana. I cembali che per suonare devono urtare l'uno contro l'altro, vengono paragonati da Agostino all'urtare delle nostre labbra: i cembali, come le labbra, non suonano se non sono l'uno contro l'altro. Si tratta anche in questo caso di un'allusione, ma questa volta il riferimento rimanda al canto reale. Più significativa l'allegoria alla vita comunitaria, ma sotto l'aspetto questa volta della stima reciproca, quasi un commento a quello che dice Paolo: «gareggiate nello stimarvi a vicenda» (*Rm* 12, 10). Interessante il fatto che Agostino riprende l'interpretazione simbolica per parlare dei rapporti interpersonali di reciproca stima e fiducia: si loda Dio con i cembali quando uno rice-

ve l'onore da un altro, e non ne va a caccia da sé, e così i due onorandosi scambievolmente, lodano Dio (*En. Ps.* 150, 8). Il motivo della concordia e dell'armonia di suoni diversi sembra essere veramente originale in Agostino rispetto ad altri Padri, i quali invece non ammettevano la polifonia nelle liturgie, perché simbolo della molteplicità e quindi della discordia (per questo preferiscono soltanto una sola voce, cioè un canto monodico). Al contrario Agostino afferma che qualora la concordia e l'unità si creino dalla diversità, risultano ancora più grandi. L'intuizione di Agostino pone le basi teologiche per il futuro processo di sviluppo della polifonia cristiana.

Tertulliano attesta che nelle carceri i cristiani cantavano inni e pregavano e che poi le stesse guardie e i custodi venivano trascinati dalla potenza ammaliatrice del canto: «in carcere audientibus custodiis, orabant et canebant Deo»⁵³ ed oltre a documentare la forma intercalare alleluatica per il canto dei salmi, egli nel *De anima* precisa la distinzione tra la declamazione della Sacra Scrittura e il canto dei salmi, precisando la presenza del canto dei salmi interlezionali e della preghiera dei fedeli all'interno della celebrazione eucaristica dei montanisti i quali, benché eterodossi, è possibile che seguissero la tradizione liturgica corrente e fornisce, ad un tempo, la traccia del rito, composta di letture, canto dei salmi, omelia e orazione finale. E' sempre in questo documento che abbiamo un'approssimativa descrizione dell'organo, strumento conosciuto nel mondo greco

⁵³ TERTULLIANO, *De oratione*, c. 24, 5-6; CSEL 1, 272.

già dal III secolo a. C. in una forma a trasmissione idraulica per l'alimentazione delle canne.

La riflessione musicale dell'Ipponense deriva in gran parte dalla sua formazione retorica, in parte dall'esperienza della vita di Chiesa. All'interno di essa il canto rivestiva un ruolo considerevole. Il cantare per Agostino è segno di letizia e, se si considera la cosa più attentamente, anche espressione di amore: «chi sa amare la vita nuova sa cantare il cantico nuovo. Rientrano infatti nell'unico regno tutte queste cose: l'uomo nuovo, il cantico nuovo, il testamento nuovo, per cui l'uomo nuovo e canta il cantico nuovo e appartiene al Testamento nuovo»⁵⁴ e ancora: «Dio ci si offre in modo completo. Ci grida: Amatemi e mi possederete, poiché se non mi aveste, non potreste nemmeno amarvi. O fratelli, o figli, o germogli della Chiesa cattolica, o semi santi e celesti, o rigenerati in Cristo e [in Lui] nati dall'alto, ascoltatemi! Anzi, stimolati da me, cantate al Signore un cantico nuovo. Eccomi – dici – io sto cantando. Stai cantando, è vero, stai cantando: lo ascolto. Ma che la tua vita non proferisca testimonianza contrastante con la tua lingua. Cantate con le voci, cantate con i cuori; cantate con le labbra, cantate con i costumi»⁵⁵.

Lo *iubilus*, per l'appunto, dal punto di vista tecnico era il vocalizzo che accompagnava il canto dei salmi, al quale i salmi stessi invitavano e grazie al quale Agostino tematizza il «canto senza parole», un canto cioè non sottomesso alle

parole ma puramente musicale. La matrice di tale concezione, come già evidenziato, affonda le proprie radici nella riflessione neoplatonica, la quale influenza sotto certi aspetti anche il primo pensiero cristiano. In Agostino lo *iubilus* mutua alcune caratteristiche dal pensiero neoplatonico, ma se ne distacca essenzialmente per il fatto di esprimere una gioia incontenibile, ineffabile, la quale tutt'altro che sfociare nel silenzio non può fare a meno di comunicarsi. Il vocalizzo puramente musicale esprime in tal senso il paradosso di dire ciò che non può essere detto. In tal modo la dimensione corporea e sensibile dell'uomo non solo non viene disdegnata, ma diventa necessariamente tramite per la lode di Dio, il quale a sua volta si è comunicato una volta per tutte nell'incarnazione del Verbo. Nel rispetto di questa chiave di lettura la pratica musicale acquista in Agostino una dignità mai prima conosciuta, grazie ad un nuovo concetto di relazionalità dialogica: alla parola di Dio, in altri termini, l'uomo non è in grado di rispondere con un'altra parola, ma è in grado e deve rispondere con giubilo. E parimenti ciò che fa del giubilo un vero canto è la comunione, cioè la sua caratteristica ecclesiale, comunitaria. La caratteristica fondamentale del canto è muovere *l'affectus*. Con il canto, assieme alle melodie, entrano nel cuore i concetti delle parole. Ossia quando l'animo è ricolmo di commozione, non un linguaggio discorsivo-razionale può esprimere il linguaggio del cuore, ma la stessa ripeti-

⁵⁴ AGOSTINO, *Serm.* 34, 1-3; NBA 29, Roma 1979, 622-625.

⁵⁵ AGOSTINO, *Serm.* 34, 5-6; NBA 29, 626-627.

zione, la cantilena, cioè il puro musicale e sonoro. Lo stesso Cristo usava parlare ripetendo *Amen*, per arrivare direttamente al cuore dei suoi discepoli e di conseguenza attrarre le menti e muovere la volontà. Il primo motivo del nostro giubilo, dice Agostino, è la grandezza di Dio, poi la sua unicità, la sua signoria, la sua misericordia, la potenza con la quale regge e guida la creazione e la storia. Motivo del giubilo è la meraviglia (*En. Ps.* 46, 7) per l'opera di Dio nelle sue manifestazioni lungo la storia della salvezza: si giubila per la creazione (*En. Ps.* 26, I, 6; 26, II, 12; 94, 5.9; 99, 16), per la fede (*En. Ps.* 26, II, 13), per il mistero dell'incarnazione, morte e risurrezione di Cristo: «Ho considerato il mondo che crede in Cristo e il fatto che Dio si è umiliato nel tempo per noi, con gioia l'ho lodato» (*En. Ps.* 26, I, 6). Ancora, si giubila per la grazia (*En. Ps.* 88, I, 17), per la pace cattolica (*En. Ps.* 94, 8), e soprattutto per la grandezza di Dio (*En. Ps.* 94, 6), e cioè senza motivo, gratuitamente e perciò ripetutamente, come ad esprimere la sovrabbondanza della grazia (*En. Ps.* 94, 5). Si giubila per la remissione dei peccati (*En. Ps.* 97, 4). La stessa vita eterna sarà un eterno giubilo (*En. Ps.* 99, 8.11; 102, 8.10.29; 148, 1). Il sentimento di timore connesso con l'indagine dell'origine del male e una ricerca del numero nella realtà materiale muovono la riflessione agostiniana nell'introduzione alle verità spirituali attraverso le conoscenze profane, rendendo la musica partecipe di una scienza divina.

Dopo Agostino abbiamo i trattati di Albino e Boezio (480-524). Quest'ultimo, in particolare, tratta del canto e della voce, della composizione e dell'organo.

Ad essi si aggiungono Cassiodoro (485-552) e, soprattutto, Isidoro di Siviglia (636†), il quale passa dalla considerazione scientifica a quella pratica. L'assetto educativo delle arti liberali, che viene organizzato già in epoca ellenistica, troverà una conferma preziosa nel monachesimo medievale e, sotto il profilo della morfologia della cultura, le *Institutiones* di Cassiodoro diventano un importante documento antologico che sancisce come la musica rappresenti una scienza in grado di elevare i sensi alle realtà celesti. Da quel momento la Chiesa organizza il suo patrimonio. Fu Boezio con il *De institutione musicae* a trascrivere e a fornire la propria interpretazione della teoria musicale greca, pure se con lo stravolgimento di quest'ultima; in questo modo si creò una nuova tradizione musicale cristiana, che si consolidò lentamente, attraverso un processo di unificazione di tradizioni locali di stili e di linguaggi diversi, nel segno della comune civiltà cristiana che doveva servire da coagulo di esperienze tanto diverse per la loro origine. Egli dunque colloca la musica all'interno della matematica, nell'ambito della concezione della musica delle sfere – la *musica mundana* –, tuttavia non si sofferma con precisione sulla catalogazione degli strumenti, confermando la scarsa considerazione per ciò che è semplicemente funzionale, al servizio dell'esecuzione e propendendo viceversa per un approccio teorico. In tale ottica anche i fenomeni di consonanza e dissonanza, che corrispondono a equilibri o squilibri di fenomeni fisici, vengono puntualmente associati ad effetti psicologici di benessere o malessere dell'animo. Prende pro-

gressivamente piede l'idea di proporzionalità che sta alla base sia delle consonanze musicali sia di quelle psicologico-morali. I canti dei primi cristiani, in ebraico o aramaico nei primissimi decenni, poi in greco e più tardi in latino avevano formato un repertorio vero e proprio che andò poi codificandosi in forme più rigide verso il IV-V secolo. Ma il processo di formazione del repertorio liturgico, del nuovo linguaggio musicale con i suoi stilemi e le sue nuove convenzioni, fu assai lungo e si protrasse sino alla fine del primo millennio.

Qui è forse opportuno ricordare e chiarire in via preliminare una distinzione: qualunque sia il debito dell'Occidente cristiano verso l'Oriente, lo sviluppo musicale dell'Occidente egemonizzato da Roma va considerato a parte. Molto probabilmente furono i monaci orientali a indulgere per primi ai vocalizzi: passando per i vari gradi di tensione, infatti, la voce rivelava la sua capacità di forzare l'uditore a partecipare dell'emozione di chi cantava, ma in Occidente all'arte del solista si preferì la compostezza polifonica. Aquileia, Milano, la Gallia e l'area ispanica sono esposti all'influsso orientale (specificamente siriano), con accentuati vocalizzi e canto ornato, ma Roma, che aveva mantenuto un maggior distacco e riserbo nei confronti di tali influssi, riuscì ad imporsi come punto di riferimento.

Alla fine del presente studio è ad ogni modo interessante notare come il modulo siriano enunciato da S. Efrem (373†) si ricollegava al modulo dei salmi ebraici, ma, a differenza di essi, esaltava il ritornello e adottava versi di lunghezza fissa. Tra i compositori di inni nel *De viris illu-*

stribus Girolamo ci ragguaglia sulla raccolta di inni, composta da Ilario di Poitiers (315-376), di cui possediamo solo tre esemplari parziali: egli, tuttavia, pur componendo i prototipi latini del genere non può essere messo in relazione diretta con Efrem, sia per le incongruenze temporali sia per il carattere più complesso dei suoi lavori, certamente non adatti a essere cantati. I suoi inni sono strofici, ma scritti in una sorta di prosa poetica. L'introduzione di un elemento così innovativo, non più declinato in un contesto orientale, si deve, come già spiegato, ad Ambrogio che imita Efrem (si trova, del resto, in situazioni polemiche analoghe), ma ottiene maggior successo omettendo il ritornello ed adottando precise regole metriche. Inoltre gli inni ambrosiani, sfruttando un modello ripetitivo, si presentano come uno strumento prezioso per l'attività catechetica e impiegano immagini vive che fanno da contrappunto alla predicazione. Ambrogio si avvale di essi come ausilio per il suo scopo pastorale, utilizzando verosimilmente un testo ritmico, ma mantenendo una chiara autonomia dalla classicità del mondo pagano. Il segretario del vescovo Ambrogio, Paolino (353-431), nello scrivere la *Vita Ambrosii*, includerà gli inni, il canto lateranense e le veglie, tra le iniziative pastorali del vescovo per un coinvolgimento maggiore nella preghiera comune.

A Roma si conosceva la musica bizantina e l'innovazione milanese, ma, appoggiandosi al proprio modulo arcaico, si sviluppò un filone musicale più omogeneo. L'imposizione del Canone latino (382 d. C.) indica una direzione di marcia: l'ordine dato da papa Damaso di

cantare l'ufficio di giorno e di notte dà il via ad uno sviluppo. Senza mantenere fissa né la sua liturgia né la sua musica, Roma – al tempo giusto – ottiene un progressivo allineamento sulle sue posizioni in un certo senso “aggiornate” attraverso il cosiddetto canto curiale. In particolare il canto antifonico fu regolato da papa Celestino (422-432). I vocalizzi alleluiatici di cui si compiacevano Girolamo e Agostino saranno regolati successivamente da Gregorio Magno e verranno fissati nei manoscritti dell'ottavo secolo. La litania diaconale in uso nel IV sec., sarà amplificata da Gregorio (è il germe del *Kyrie*). Per quanto concerne gli inni invece va rilevato che il salmo non tiene conto né della rima, né del numero delle sillabe, né della metrica; invece la strofa metrica dell'inno è cantata sull'identica melodia che viene ripetuta. Si avverte il pericolo che questa innovazione possa aprire la porta ad influssi profani come sottolinea la discordanza in proposito fra vari vescovi e Roma (che al riguardo si mostra restia), ma dopo che papa Gelasio imitò Ambrogio, la formula venne pienamente recepita.

Quanto agli strumenti, il filtro fu anche più severo: nell'Apocalisse ci si riferisce all'arpa e S. Efrema la userà; Ignazio si riferisce alla cetra ed è probabile che essa fosse usata a Roma, avvalendosi di metafore musicali per argomentare la sua ecclesiologia. Nella lettera agli Efesini compare la terminologia *omophijnía/symphijnía* per veicolare l'immagine della concordia. Gli strumenti ad aria sono proibiti e solo l'organo si aprirà un varco, col tempo. Il flauto è adibito, fuori della chiesa nel rito mortuario: in chiesa non è ammesso, forse

per il suo riferimento alle divinità inferie. La tromba sembra avere un significato “apocalittico”, come già rilevato, e solo in epoca “moderna” fu parzialmente ed eccezionalmente accettata. In ambito antiocheno, Diodoro di Tarso (†394) attribuisce al canto qualità calmanti nei confronti delle passioni suscitate dalla carne. Vari Padri inoltre, tra cui Girolamo e Crisostomo, sono ostili agli strumenti. Il Crisostomo in particolare afferma che è a causa del peccato e della debolezza umana che Dio ha permesso l'uso dei canti e degli strumenti, tuttavia nei secoli successivi quando lo strumento dell'organo trovò una degna sistemazione e accoglimento nella basilica lateranense (XI sec.), anche le ultime prevenzioni caddero. L'Antiocheno parla ugualmente con indignazione dei «canti spezzati» che si ascoltano alle cerimonie di matrimonio. Quest'ultimo potrebbe essere un riferimento non troppo velato al cromatismo, ma si potrebbe anche pensare a delle melodie cariche di fioriture, eseguite sia con l'*aulos* doppio, sia con la cetra.

L'evoluzione romana più importante e di maggiore influsso tuttavia fu quella dei cantori. Nelle piccole chiese antiche bastò, dappprincipio, un solo cantore (la gente rispondeva coralmemente con brevi invocazioni), la cui figura – sospettata da Padri come Girolamo – prese rilievo nel concilio di Laodicea (341-363 d. C.). Il lettore ebbe nella Chiesa maggior riguardo e cure, infatti le prime regole per la sua educazione comunitaria furono normalizzate da papa Siricio (385-398 d. C.), ed ebbero analogo trattamento solo più tardi, ma la saldatura fra parola e musica fu inarrestabile e con un conse-

guente sopravvento della musica sulla parola. Si rese dunque indispensabile e necessario regolare il fenomeno. Scuole per cantori sembra che esistessero fin dal sec. V. Il concilio di Braga (563 d. C.) interviene ad imporre una tenuta liturgica (abiti e capigliatura) ai salmodianti integrati nella liturgia. Il sacramentario e l'antifonario curati da Gregorio Magno costituiscono un regolamento più sostanziale, ma egli si prende cura anche dell'educazione dei cantori occupandosi degli elementi più dotati e promettenti. A Roma, sulla base di una consolidata prassi esecutiva, è presumibile che ci fosse un canto prestigioso, dal momento che di vari papi si dice che fossero anche ottimi cantori. In tal senso le analitiche regole di Isidoro di Siviglia, sorprendentemente attuali, dovettero essere prese in seria considerazione. Nel 678 l'arcicantore romano Giovanni, di san Martino ai Monti, venne mandato in Inghilterra per insegnare il canto. Ciò dimostra che il cantore che ha per compito quello d'insegnare a comprendere i testi sacri è ormai una figura pienamente inquadrata a Roma.

Sotto l'aspetto della paleografia musicale, allargando lo sguardo ai secoli immediatamente successivi, si nota che i punti e i trattini dell'accentuazione latina adoperata per i poemi profani furono ripresi per utilità dei lettori liturgici e per i cantori: per questa via i «neumi» si trasformarono sino a diventare la nostra scrittura musicale. Da quando le composizioni musicali poterono così essere conservate, esse abbondarono e la creatività di cui esse sono portatrici, così controllata, fu messa in condizione di avere più spazio. Tra i componimenti più

significativi, la nota sequenza *Dies irae* risale al IX sec.; *Victimae Paschali* e *Veni Sancte Spiritus* al X sec., mentre lo *Stabat Mater* e il *Lauda Sion* sono databili con ogni probabilità al secolo XIII.

Il severo controllo esercitato dalla Chiesa di Roma sull'eccessiva disinvoltura di alcuni componimenti musicali, si tramuta in un disciplinato controllo volto a stornare ogni forma di eccesso, storpiamento e caricatura all'interno dell'esecuzione musicale. Infatti il genere musicale del dramma liturgico, troppo dialogato, cade in sospetto, e i cistercensi e i domenicani si vedono allora proibire ogni forma di polifonia, finché Giovanni XXII vieta espressamente le innovazioni che turbano i fedeli: così si sbarra il passo ai mottetti in lingua volgare (sec. XIV). Anche la trattatistica conosce il suo periodo di rigoglio, annoverando tra i suoi promotori soprattutto Alcuino e Aureliano di Réome, senza trascurare l'apporto considerevole recato dagli strumenti: si pensi in proposito che trattati sull'organo ci sono pervenuti fin dal X secolo.

In tutto il Medioevo, infine, il principale fattore frenante non è certamente da riconoscersi nel genio, nell'entusiasmo oppure nel gusto, che pure in questo periodo abbondarono, bensì va individuato principalmente nell'analfabetismo, cui si connette l'onere della memorizzazione e, quindi, il prevalere del lavoro ripetitivo su quello creativo. Sarebbe ad ogni modo errato supporre che quella stupenda primavera delle nazioni europee che fu l'epoca medievale, nella quale si formarono lingue nuove, acquisirono una propria identità diversi popoli e nacquero e prosperaro-

no nuove arti, sia restata impassibile alla dimensione musicale: è il Medioevo, infatti, che creò la musica nuova dell'Occidente, ponendo le fondamenta per i generi successivi e fu proprio durante quest'epoca che l'arte musicale conobbe maggior rigoglio raggiungendo l'apogeo dell'affermazione del sacro nel discorso musicale, attraverso un perfetta integrazione fra parola e musica. Tracce evidenti di tale portato sono tutt'oggi discernibili nel canto religioso popolare, dal quale, ricordato alla polifonia e al gregoriano, presero avvio sia il corale

del nord Europa, che prese piede successivamente nella sfera religiosa del protestantesimo, sia la lauda spirituale tipicamente italiana. Infine non è da trascurare il fatto, del resto non casuale, che le canzoni veramente popolari, sono rimaste saldamente agganciate alla loro matrice cattolica ed in certo qual modo romana, ed è questa la prova più certa dell'impronta indelebile e del carattere di continuità che attraverso i secoli, dall'età biblica alla produzione più specificamente patristica, contraddistingue la produzione musicale cristiana.

Bibliografia⁵⁶

- ADLER, I., *Histoire de la musique religieuse juive*, in J. Porte (ed.), *Encyclopédie des musiques sacrées*, Paris, I, 1968, 469-493;
- ALGAZI, L., *Musique juive*, in *Histoire de la Musique (Encyclopédie de la Pléiade)*, Paris, I, 1960, 363-373;
- AVERNARY, H., *Geschichte der jüdischen Musik*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, VII, 1949-1968, 225-261;
- AVIGAD, N., *The king's Daughter and the Lyre*, *IsrEJ* 28, 1978, 146-151;
- BEHN, F., *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*, 1954;
- BERL, H., *Das Judentum in der Musik*, Berlino-Lipsia 1926;
- BOURGUET, D., *Les accents de la Bible: musique ou cantillation?*, *ÉTRel* 54, 1979, 289-294;
- CIPRIANI, S., s. v. *Musica in Dizionario biblico*, a cura di F. Spadafora, Roma 1963;
- CORBIN, S., *La musica cristiana dalle origini al gregoriano*, Milano 1987;
- DUCHESNE-GUILLEMIN, M., s.v. *Égypte et Mésopotamie*, in M. Honegger (ed.), *Science de la musique*, Paris, 1976;
- IDEM, *Music in Mesopotamia and Egypt*, *WorldArch* 12/3, 1981, 287-297 (tavv. 26-64);
- IDEM, *Aux sources du chant sacré*, *MondeB* 37, 1985;
- EATON, J. H., *Music's Place in Worship: A Contribution from the Psalms*, in *Prophets, Worship and Theodicy. Studies in Prophetism, Biblical Theology and Structural and Rhetorical Analysis and on the Place of Music in Worship* (= OTS 23), Leiden 1984, 85-107;
- FLENDER, R., *Der Biblische Sprechgesang und seine mündliche Überlieferung in Synagoge und griechischer Kirche*, Wilhelmshaven 1988;
- GASTOUÉ, A., *Les origines du chant romain*, Paris 1907, c. I;
- GÉROLD, T., *Les Pères de l'Église et la musique*, Paris 1931;
- GERSON-KIWI, E., s. v. *Israel. Biblische Zeit*, in H. Honegger-G. Massenkeil, (a cura di), *Das grosse Lexicon der Musik*, IV, 1978 e 1987 (ed. tedesca), 208-210;
- IDEM, s. v. *Jewish music*, II, *Secular*, in S. Sadie (a cura di), *The new Grove*, IX, 1980, 634-645;
- GEVAERT, F. A., *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, I, Gent 1875; II, Gent 1881 (riprod. fot. Olms, Hildesheim 1965);
- GRADENWITZ, O., *Die Musikgeschichte Israels*, 1961;
- Grosdidier de Matons, J., *Romanos et les origins de la poésie religieuse à Byzance*, Paris 1977;
- HAÏK-VANTOURA, S., *La musique de la Bible révélée*, Paris 1978²;
- HARTMANN, H., *Die Musik der sumerischen Kultur*, Frankfurt am Main 1960;
- KORLEITNER, F. X., *Archeologia Biblica*, Innsbruck 1917, 635-641;
- KURZSCHENKEL, W., *Die theologische Bestimmung der Musik*, Trier 1971;
- MONTAGU, J., s. v. 'Asor, Halil, Hatzotzerah, Kaithros, Kinnor, Metziltayim, Minnim, Nevel, Qarna, Tof, Tziltzelim, Ugav, in S. Sadie (a cura di), *The new Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol. I-III, 1984;
- IDELSOHN, A. Z., *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz*, 10 voll., 1914-1932;
- IDELSOHN, A. Z., *Jewish music in its historical development*, New York 1929;
- PISTONE, D., *La Bible et la musique*, in C. Savart-J.N. ALETTI (éd.), *Le monde contemporaine et la Bible* (= Bible de Tous les Temps 8), Paris 1985, 251-268;
- RAUHE, H.-FLENDER, R., *Schlüssel zur Musik*, 1986;
- Sachs, C., *La musica nel mondo antico*, Milano 1992;
- RAVASI, G., *Cantare a Dio con arte. Il teologico e il musicale nella Bibbia*. Atti del convegno internazionale di studi promosso da Biblia e dall'Accademia musicale chigiana. Siena 24-26 agosto 1990, a cura di P. Troia, Roma 1992;
- SENDREY, A.-NORTON, M., *David's Harp, The Story of Music in biblical Times*, New York 1964;
- Sendrey, A., *Music in Ancient Israel*, New York 1969;
- SEIDEL, H. E., *Musik in Altisrael. Untersuchungen zur Musikgeschichte und Musikpraxis Altisraels anhand biblischer und ausserbiblischer Texte*, Frankfurt am Main 1989;
- WEGNER, M., *Die Musikinstrumente des alten Orients*, Münster 1950;
- WELLESZ, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, London 1963³;
- WERNER, E., *The sacred bridge*, New York 1959;
- WESTERMANN, C., *Instrumentale Musik, Gesang und Dichtung in Israel*, RGG³, IV, 1201-1205.

⁵⁶ La presente bibliografia scientifica è di carattere meramente orientativo. Essendo le opere specialistiche molto maggiori di quelle elencate, si è inteso fornire soltanto un elenco parziale delle numerose trattazioni che riguardano in maniera più o meno esaustiva i caratteri peculiari della musica ebraica, i suoi influssi sulla prima musica cristiana ed in particolare le tradizioni musicali connesse con la genesi di essa. Specialmente per quanto riguarda il settore veterotestamentario, oltre alle trattazioni tecniche specifiche di area franco-tedesca, si tengano presente anche gli specifici rimandi bibliografici annessi in calce alle singole voci nelle apposite trattazioni storiche e nei rispettivi dizionari biblici e musicali.

VITA DELL'ASSOCIAZIONE

FEDERAZIONE INTERNAZIONALE

Stato della Città del Vaticano, 14 febbraio 2008. Con lettera dell'assessore alla segreteria di stato, rev.mo mgr. Gabriele Caccia, il Santo Padre si è degnato di significare al presidente federale, signor Leo Darroch, la particolare adesione ai Propri auspici della lettera di omaggio a Lui giunta dalla federazione, unendovi l'invito a perseverare nel culto delle venerabili tradizioni della Santa Chiesa: a tale fine, il Romano Pontefice ha voluto impartire al presidente federale ed a tutti i membri dell'associazione la propiziatrice benedizione apostolica.

UNA VOCE ITALIA

Roma, 23 febbraio 2008. *Una Voce Italia* si è resa presente alla fausta occorrenza delle prime ordinazioni diaconali dell'Istituto del Buon Pastore, di Bordeaux che hanno avuto luogo nell'arcibasilica di San Giovanni in Laterano, per le mani dell'ecc.mo arcivescovo di Nova, mgr. Luigi de Magistris. Fra i nuovi diaconi, il rev. dr. Stefano Carusi, da Camerino. Ha curato la cele-

brazione il collegio dell'Apparizione di san Marco, appositamente disceso da Venezia. *Una Voce* è stata rappresentata dal primo vicepresidente nazionale, e presidente di *Una Voce Venezia*, professor Fabio Marino; dalla presidente di *Una Voce Bologna*, dr.ssa Alessandra Codivilla, dal presidente di *Una Voce Roma*, dottor Carlo Marconi.

Roma, 19 aprile 2008. L'em.mo signor cardinale Darío Castrillón Hoyos, gran priore dell'ordine costantiniano, con l'assistenza del reverendo superiore della casa romana della fraternità san Pietro, padre Joseph Kramer, e del collegio liturgico di san Gregorio dei Muratori, ha offerto un pontificale nel rito romano classico in onore del patrono dell'ordine, il martire san Giorgio. Lo splendore del rito è stato accresciuto dalla polifonia e dal canto gregoriano del coro del maestro Dario Paolini che ha anche eseguito pregiati brani d'organo. La magnificenza dell'antico culto, che soprattutto nella messa pontificale mostra la sua pienezza, ha toccato l'intera assemblea, che vedeva presenti il gran maestro, i familiari del principe, la reale deputazione dell'ordine, molti diplomatici e numeroso clero. Hanno assistito alla cerimonia, di grande

significato anche per la conoscenza del rito romano classico, il presidente nazionale, il presidente di *Una Voce Napoli*, il presidente d'onore di *Una Voce Etruria*, il tesoriere di *Una Voce Roma*, il tesoriere di *Una Voce Napoli*. Il presidente nazionale ha scritto le sue calde felicitazioni al presidente della reale commissione per l'Italia, ecc.mo duca Pietro de Vargas Machuca; al presidente della reale deputazione, ecc.mo ambasciatore Paolo Pucci dei baroni di Benisichi; al reverendo padre Joseph Kramer.

Roma, primavera 2008. La Fondazione *Vita Humana*, diretta in Italia dal rev. mgr. Ignacio Barreiro Carambula, ha partecipato alla nostra associazione la sua disponibilità ad offrire supporto di studio e l'uso di biblioteca per quanti, soprattutto sacerdoti, desiderino approfondire i delicati temi dell'enciclica *Humane Vitae*. Siamo perciò lieti di comunicare che la biblioteca con sede in Roma, piazzale Gregorio VII, numero 2, è aperta dal lunedì al venerdì, dalle 9 alle 17,00, con orario continuato. Altre informazioni possono chiedersi al numero 06378985.

UNA VOCE BOLOGNA

Bologna, 2008. Dopo lunga e difficile preparazione, si sono ormai confermate in

Bologna le celebrazioni di alcune Sante Messe in rito romano antico. A cura di *Una Voce*, continua la celebrazione della santa Messa alla Chiesa del Barracano, il primo sabato del mese, alle ore 16,00. A cura dell'istituto di Cristo Re Sommo Sacerdote, una santa Messa è offerta alla chiesa dell'Oratorio (propriamente, Madonna di Galliera e di san Filippo Neri, via Manzoni), tutte le domeniche e le feste di precetto, ore 9,30. Ancora, a cura del reverendo parroco, una Messa è celebrata alla chiesa di S. Maria della Pace (*vulgo* dei Mendicanti), tutte le domeniche alle ore 18: per scelta del parroco, le letture sono lì fatte in lingua italiana.

Medicina, 28 aprile 2008. Un *requiem* nel rito antico, per vivo desiderio dei concittadini della socia Irene Rosa Colizzi, loro stimata benefattrice, è stato cantato dal rev. p. dom Stefano Maria Greco OSB oliv. nella chiesa di S. Anna dell'Osservanza. La sezione bolognese ha offerto la sua assistenza alla popolazione per il degno servizio in tal rito; il servizio è stato svolto da F. Tolloi e da F. Marino di Una Voce Venezia e da L. Raimondi di Una Voce Bologna; il canto da M. Bisson e N. Lamon di Una Voce Venezia. Sia pure con le consuete inesattezze, la stampa ha riferito dell'importante evento e della corale presenza di popolo.

Bologna, 17 maggio 2008. Con l'espressa autorizzazione dell'em.mo signor cardinale Carlo Caffarra, arcivescovo di Bologna, che è anche *ratione muneris* rettore del santuario della Madonna di San Luca, il rev.mo mgr. Camille Perl vicepresidente della pontifica commissione *Ecclesia Dei* ha amabilmente accolto l'invito della sezione Ida Samuel ed ha offerto la messa votiva della Vergine nel santuario, carissimo alla devozione dei Bolognesi. Il servizio ed il canto della cerimonia sono stati prestati da sacerdoti e seminaristi dell'Istituto di Cristo Re SS, guidati dal rev.mo priore generale, mgr. Gilles Wach. Un tocco di gioiosa letizia hanno portato i bimbi del coro PiCaBo, diretti dalla prof. Satomi Yanagibashi. Si sono uniti ai soci bolognesi, il presidente nazionale, il presidente emerito, dr. Mario Seno, il vicepresidente prof. Fabio Marino, soci di Una Voce Verona, Venezia, Milano. La presidente della sezione, dr.ssa Alessandra Codivilla ha poi offerto un'amabile colazione, onorata da mgr. Perl e dagli ufficiali nazionali presenti al rito.

Bologna, 18 maggio 2008. Alla presenza del presidente nazionale, il rev.mo mgr. Camille Perl, vicepresidente della pontifica commissione *Ecclesia Dei*, ha celebrato la santa Messa della festa della

Trinità nella parrocchia di san Filippo Neri (Madonna di Galliera), assistito dal rev. Laurent Jantaud, ICRSS. All'organo il consocio m.o Bisson, primo corista il m.o di Betta, il servizio è stato curato da alcuni membri del collegio veneziano dell'Apparizione di San Marco.

UNA VOCE PICENO

Osimo, 2008. Su iniziativa del gruppo giovanile della locale parrocchia, e con la vigile assistenza del segretario di *Una Voce Piceno*, maestro Andrea Carradori, ha preso ad essere celebrata, tutte le domeniche, alle ore 16,15, nella chiesa del santuario Madonna Addolorata di Campocavallo, la Santa Messa in rito romano antico.

Tolentino, primo febbraio 2008. Nella chiesa del sacro Cuore e san Benedetto da Norcia, si sono officiate le solenni Quarantore di adorazione del Sacramento esposto. Alle ore 18 i vesperi e la benedizione eucaristica sono stati seguiti dalla Santa Messa in rito romano antico, offerta dal reverendo padre Uwe Michael Lang, C.O.. Ha prestato servizio la *schola cantorum* della basilica di San Nicola. Dopo la santa Messa, è stato benedetto il concerto delle nuove campane in piazza Don Bosco.

Tolentino, 22 febbraio 2008. In occasione della festa della Cattedra di San Pietro, nella chiesa del santissimo Crocefisso, una Santa Messa nel rito romano antico è stata celebrata dal rev.mo canonico Frediano Salvucci, parroco della concattedrale di Tolentino. Il servizio musicale, in canto gregoriano, è stato curato dalle ragazze più grandi del coro *Pueri Cantores* di San Nicola, diretto dalla professoressa Franca Gaggiano.

Ancona, 23 febbraio 2008. Nella chiesa di san Biagio ha avuto inizio la celebrazione delle sante Messe nel rito romano antico che, soddisfacendo il precetto festivo, avranno luogo tutti i sabati: l'ecc.mo arcivescovo, mons. Edoardo Menichelli, ha benignamente benedetto la ripresa delle celebrazioni.

Rapagnano di Fermo, 24 febbraio 2008. Nella chiesa collegiata di San Giovanni Battista, si è offerta una santa Messa solenne in rito romano antico, organizzata da studenti delle scuole superiori e curata dall'Istituto del Buon Pastore. Sono intervenuti alcuni seminaristi marchigiani e romani e ha prestato servizio il Coro *San Gregorio Magno* di Magliano di Tenna, diretto dal maestro Gianni Scriboni.

Campocavallo di Osimo, 24 febbraio 2008. Una santa Messa nel rito romano antico è

stata offerta dal reverendo padre fra' Leone, dell'ordine dei frati minori dell'Immacolata. Le messe di Campocavallo sono conosciute con l'appellativo di "Messe dei giovani" perché i fedeli che vi partecipano sono, per la maggior parte, giovani e giovanissimi.

26 maggio 2008. Per la festa di San Filippo Neri è stata celebrata una santa Messa ed è stata offerta alla venerazione dei fedeli una reliquia del Beato Carlo d'Asburgo, gentilmente concessa da S. A. I. R. l'Arciduca Lorenz von Habsburg.

UNA VOCE FIRENZE

Firenze, 18 maggio 2008. Il rev.mo canonico, mgr. Dante Carolla, per delegazione avutane dell'em.mo signor cardinale Ennio Antonelli, arcivescovo di Firenze, ha conferito la santa Cresima ad un giovane consocio fiorentino. Il sacro rito, seguito dalla santa Messa, è stato organizzato dal presidente di *Una Voce Firenze*, professor Dante Pastorelli: l'evento conforta le ragionevoli attese di un crescente interesse dei giovani per la pienezza spirituale dell'antico culto. Il servizio ed il canto sono stati curati dal rev. Rodié e da alcuni seminaristi dell'istituto di Cristo Re Sommo Sacerdote.

Firenze, 24 maggio 2008. Hanno preso inizio le stabili celebrazioni nella chiesa di San Michele e Gaetano, *vulgo* san Gaetano., affidate all'istituto di Cristo Re SS dall'em.mo signor cardinale Ennio Antonelli, arcivescovo di Firenze. Per l'occasione, la santa Messa è stata officiata in terzo dal rev.mo mgr Gilles Wach, priore generale, con servizio e canto curato dal seminario dell'istituto. L'ampliamento delle occasioni di culto in Firenze corrisponde felicemente al comune auspicio di diffusione alla sacra bellezza del rito antico: ed in effetti, hanno assistito non meno di 200 persone. La santa Messa sarà officiata tutti i sabati alle 19,00, salve variazioni dell'orario.

UNA VOCE ROMA

Gradoli, primavera 2008. È mancato il signor Tullio Contini, padre della dr.ssa Anna, segretaria della sezione romana: di anni 79, era fra i più influenti e rispettati cittadini di Gradoli. Alla nostra consocia ed ai suoi cari, la redazione del Bollettino desidera rinnovare i sensi di affettuoso cordoglio.

Roma, Sacro Triduo 2008. In occasione della precoce Settimana Santa, la con-

gregazione romana ha potuto godere di splendide cerimonie curate dal reverendo superiore della casa romana della fraternità san Pietro, padre Joseph Kramer, e dal collegio liturgico di san Gregorio dei Muratori, con l'assistenza del coro del maestro Dario Paolini. In particolare, in tutte le mattine del Triduo, nella cappella di S. Gregorio dei Muratori si è cantato l'Ufficio delle Tenebre. Nella chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini, giovedì santo ha avuto luogo la S. Messa «*in cœna Domini*» seguita dalla reposizione del Santissimo. Ugualmente; il 21 marzo i riti del venerdì santo; il 22 marzo, alle 22,30, la solenne Veglia di Pasqua.

Roma, 26 aprile 2008. E' improvvisamente mancata in un tragico incidente stradale, la consocia Giovanna Molajoni Mariotti Bianchi, consorte dell'avvocato Umberto, per lunghi anni tesoriere di *Una Voce Italia* e della sezione romana, e vera colonna del nostro sodalizio: al cordoglio suo e dei suoi figlioli, la Redazione si unisce con affettuoso pensiero di preghiera, così come tutta l'associazione italiana. Il presidente nazionale ha preso parte alle esequie, celebrate mercoledì 30 aprile. *Una Voce Roma* ha offerto un *requiem* cantato nel trigesimo della scomparsa.

Roma, 8 giugno 2008. Con una S. Messa solenne è stata inaugurata la parrocchia personale della Ss.ma. Trinità dei Pellegrini. La cerimonia si è tenuta alla presenza dell'ecc.mo mons. Ernesto Mandara, vescovo ausiliare del vicario di Roma: si tratta della prima parrocchia in Italia dedicata al rito romano antico. Il decreto di erezione della Parrocchia, datato 23 marzo 2008, domenica della Pasqua di Resurrezione, attesta che in conformità con l'art. 10 del *motu proprio Summorum Pontificum*, "e accogliendo altresì la proposta del Cardinale Vicario, il Santo Padre ha disposto che nel settore Centro della Diocesi di Roma - e precisamente nel Primo Municipio, presso un edificio di culto idoneo, da identificarsi nella Chiesa 'SS. Trinità dei

Pellegrini ai Catinari'... fosse eretta una Parrocchia personale atta ad assicurare un'adeguata assistenza religiosa per l'intera comunità dei fedeli legati alla forma antica del rito romano residenti nella stessa Diocesi". Il reverendo Joseph Kramer, superiore della casa romana della fraternità sacerdotale San Pietro (FSSP), è stato nominato primo parroco della parrocchia SS. Trinità dei Pellegrini, primicerio della venerabile arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini e Convalescenti, e rettore della stessa chiesa. Con l'occasione, si informa che è attivo il nuovo sito internet dedicato alla vita della fraternità in Italia, che oltre alla parrocchia di Roma, comprende la cappellania di Venezia: il nuovo sito internet è: www.fssp.it.

AI LETTORI

Una Voce vive del contributo dei Soci; raccomandiamo a tutti pertanto di porsi in regola con il versamento della quota di Euro 26,00; è in facoltà dei responsabili delle Sezioni e del Segretario Nazionale di accettare quote ridotte per componenti della stessa famiglia o situazioni particolari. La quota dà diritto a ricevere il periodico *Una Voce*.

L'Associazione ringrazia cordialmente quanti hanno contribuito e contribuiranno con generosità al suo sostentamento. I Soci iscritti presso le Sezioni locali potranno versare le quote ai responsabili di esse; tutti gli altri invieranno le quote alla Segreteria nazionale, preferibilmente mediante versamento sul c.c.p. 68822006 intestato a "Una Voce-periodico".

L'Associazione dispone di un indirizzo e-mail, unavoce-italia@libero.it.

SOMMARIO

EDITORIALE

*Per una prima lettura della lettera apostolica
Summorum Pontificum*
di R. TARRINI VITA

CONVOCAZIONE DELL'ASSEMBLEA NAZIONALE

ARTICOLI

*La musica nella Bibbia e nei Padri della Chiesa.
Genesi e lineamenti della prima musica cristiana*
di G. PINARDI

VITA DELL'ASSOCIAZIONE