

- ou reproductions photographiques et une carte géographique des notations.
Editions sur beau papier.
- Broché L. 4.500
Edition sur papier japon véritable.
Broché L. 9.000
- (N. 718) METODO COMPLETO DI CANTO GREGORIANO del Rev. P. Gregorio SUNOL, O.S.B. Con un appendice per il Canto Ambrosiano secondo la Scuola di Solesmes. Un volume in-8°.
Broché L. 1.100
- (N. 750) OFFICIUM ET MISSAE IN NATIVITATE DOMINI. Juxta ordinem Breviarii et Missalis Romani, cum cantu gregoriano ex editione Vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis a Solesmensibus Monachis diligenter ornato. In -8° (20½ × 13 cent.) di 134 pagine.
Sciolto L. 375
In mezza tela, taglio rosso L. 675
- (N. 776) OFFICIUM ET MISSA IN NOCTE NATIVITATIS DOMINI. Contiene l'Ufficio della Notte di Natale i Mattutini, le Laudi e la Messa secondo l'edizione tipica vaticana. In-18 (17 × 11 cent.) di 72 pagine in notazione gregoriana con i segni ritmici.
Sciolto L. 300
In mezza tela, taglio rosso L. 550
- (N. 752) IN NATIVITATE DOMINI AD MATUTINUM, juxta ritum monasticum, cum cantu gregoriano ex editione Vaticana et libris Solesmensibus excerpto. Notazione gregoriana con i segni ritmici. In-8° di 56 pagine.
Sciolto L. 150
- (N. 753) IN NOCTE NATIVITATIS DOMINI, ad matutinum, missam et laudes, juxta ritum monasticum, cum cantu gregoriano. Notazione gregoriana con segni ritmici. In-8° di 98 pagine.
Sciolto L. 375
In mezza tela, taglio rosso L. 675
- (N. 753A) L'OFFICE DE LA NUIT DE NOEL selon le rite monastique, traduit et expliqué par les moines de Solesmes. In-8° de 98 pages.
Broché L. 375
- (N. 920) L'OFFICE DE LA NUIT DE NOEL avec traduction des textes. Chant grégorien selon l'édition Vaticane. Notation grégorienne avec signes rythmiques. In-18 de 80 pages.
Broché L. 225
- (N. 920e) LE MEME en notation musicale moderne avec signes rythmiques. In-18 de 84 pages.
Broché L. 150
- (N. 920bis) MANUEL POPULAIRE DES CHANTS DE LA NUIT DE NOEL, à l'usage des chantres et des fidèles. La première partie en notation grégorienne avec signes rythmiques le seconde en notation musicale moderne, contenant notamment des chants populaires bretons. In-18 de 83 pages.
Broché L. 375
- (N. 944) LES MELODIES DE NOEL. Explications et directives pour l'exécution, par Dom GAIARD, Maître de Choeur de Solesmes, avec une introduction sur le caractère général des Mélodies de Noël. In-8° de 80 pages.
Broché L. 600

BOLLETTINO

DEGLI " AMICI DEL PONTIFICIO ISTITUTO
DI MUSICA SACRA "

SOMMARIO

Elementi fondamentali di una teologia della musica (Prof. dott. Theodor Rehmann)	Pag. 1
Le lieu liturgique comme principe formel du chant grégorien (Prof. Dott. Ferdinand Haberl)	» 20
Bibliografia	» 21
Notiziario	» 35

Elementi fondamentali di una teologia della musica

1. *Esempio musicale*: Salmo 150 ad 8 voci di Philippus de Monte (1521-1603) «Omnis spiritus laudet Dominum».

Nell'incanto di questa sonora «Majestas Domini», che ci viene annunciata dal polifonista del cinquecento potrà sembrare un po' ardito parlare sulla «teologia della musica», particolarmente perchè devo farlo entro i limiti assegnatimi e vorrei inoltre dare il maggior numero di esempi possibile. Le mie dimostrazioni rimarranno dunque necessariamente aforistiche schematiche per avere l'occasione di applicare le considerazioni fondamentali sul caso più particolare di una «mariologia musicale», il che sembra adattarsi bene, anzi essere quanto mai opportuno in questo anno mariano. Nelle nostre considerazioni non si tratta soltanto di musica sacra in senso stretto, ma anche di «musica spirituale» nel senso più ampio.

* * *

Esiste una teologia della musica?

E' ovvio: anzitutto nel senso di una teodicea naturale; nelle sue manifestazioni fisiche, psicologiche ed estetiche essa appartiene alla sfera delle creature ed ha dunque la sua relazione essenziale col «Deus Creator». In questo fondamento di una «teologia naturale della musica» si potrebbe facilmente costruire il tradizionale edificio teologico coi piani seguenti:

- una teologia biblica della musica;
- una teologia speculativa della musica;
- una teologia pastorale della musica;
- una teologia giuridico-ecclesiastica della musica.

* * *

In tutte queste considerazioni è manifesta la straordinaria relazione della musica con il «Santo», con il «Numen sacrum». Da Paolo attraverso Agostino fino ai tempi moderni la speculazione teologica si occupa di questo alto problema. A questo riguardo l'opera teologica più profonda ed esauriente dei nostri giorni — a quanto mi sembra — è il libro di Eric Peterson: «Das Buch von den Engeln». Per la dignità della musica noi musicisti di chiesa non ci accontentiamo facilmente di risposte non ancora definitive. Certamente la

Pubbllichiamo un sunto della Conferenza che l'illustre Mons. Prof. Theodor B. Rehmann, Maestro di Cappella della Cattedrale di Aquisgrana, ha tenuto nel nostro Istituto il 17 febbraio 1958.

musica è il veicolo sonoro della parola liturgica; è anche l'ornamento della parola liturgica; ma anche come pura musica essa possiede già il suo legittimo valore teologico sacro. Dimostrare questo costituisce il problema fondamentale di una teologia della musica.

Con la distinzione fondamentale tra profetizzare e parlare le lingue, Paolo ci dà senz'altro il fondamento di una teologia della musica (I Cor. 14, 1-19).

* * *

Il cantare ispirato da Dio è uno dei molti tipi del parlare le lingue: su questo Paolo non ci lascia alcun dubbio. « Cantare » significa qui, secondo l'uso antico della lingua, « fare musica » nel senso generale. Sotto questo aspetto Paolo accenna esplicitamente alla forza simbolica, cioè alla capacità della locuzione musicale di riferirsi veramente ad un oggetto, quando porta l'esempio del segnale della tromba come simbolo della prontezza alla lotta per dimostrarci che l'espressione puramente musicale non deve necessariamente rimanere nel vago ambito del concreto.

* * *

Paolo si occupa della musica anche nell'Epistola agli Efesini ed ai Colossesi. E' proprio la « summa musicale » della nuova era, che egli qui porta. Questa summa è triplice:

(Col. 3, 16) cioè: cantare le lodi di Dio in salmi, inni e cantici spirituali. Paolo non voleva approvare una limitazione a ciò che è cantabile della Bibbia, di cui è esempio tipico il Salterio; e neanche soltanto il suo arricchimento conferitogli dal prestito neoplatonico dall'antico inno di Apollo; bensì anche il « pneumatikon », quell'improvvisazione carismatica che era uno scandalo per i cristiani neoplatonici di allora davanti alla ebbrezza del culto dionisiaco, doveva acquistare il suo valore in una forma cristianizzata, elevando l'antinomia apollinico-dionisiaca puramente naturale a un terzo superiore, al « Canticum novum », al paradosso cristiano della « ubriachezza sobria ». Dalla profondità divina di questo « canticum novum » trasse la musica la sua liberazione dalla naturale perdizione in balia dei demoni. La illimitatezza individuale, il pericolo di un canto puramente naturale fu confinato nell'alveo di una potente corrente mistica su ognuna delle cui rive ha il suo posto, stabile e fondato in Dio, un Serafino, e l'uno grida all'altro « Sanctus! Sanctus! Sanctus! ».

* * *

Come il sole vincitore dall'alto s'infiltra nelle nebbie vaporose del fondo valle, così — ordinando e rischiarando tutto coi suoi raggi — si proietta il sole del « canticum novum » nel fascino illusorio delle nebbie naturali della musica e crea in una visione apocalittica il nuovo Eden. Ma, come la trascendenza di questa visione supera ogni capacità naturale di intendere, così il messaggio carismatico della musica trascende la potenza espressiva limitata della parola puramente razionale. Così S. Agostino interpreta il suo « canere cum jubilatione » (Enarratio II, serm. I in psalm. 32, 8 - Cl. Blume « Unsere liturgischen Lieder », Regensburg, 1932, p. 26): la parola umana portata sulle onde della musica nel più alto dei cieli, dovrà finalmente cadere come za-

vorra, lasciando alla musica pura, colle sue sfumature melismatiche, ciò che eccede la potenza espressiva della nuda parola. Così il puramente musicale già dalle origini del Cristianesimo ha ricevuto il suo fondamento teologico legittimo ed anzi fu introdotto come elemento essenziale nel culto cristiano.

In questa maniera si forma il paradosso cristiano della musica come « dell'ineffabile ». Coi suoi soli mezzi scandaglia la profondità dei misteri divini e questo nella totale e a noi data armonia contrastante (R. Otto) di « mysterium tremendum » e « mysterium fascinans ». Al « Terribilis est locus iste » appartiene sempre come corrispondenza polare il « Quam dilecta tabernacula tua », come anche al « Majestas Domini » del salmo ora ascoltato di Filippo de Monte la testimonianza di Dio incarnato colla Sua piena benignità ed amabilità consolante.

* * *

2. *Esempio musicale*: « Venite ad me omnes » a 5 v. di Orlando di Lasso (1532-1594).

Ma la musica come lingua spirituale non stringe soltanto la sua alleanza spirituale con la parola, sia la parola di Dio che quella poetica degli uomini. L'espressione « dallo spirito del tutto » (Langbehn) suppone il vivificante battito di cuore della musica nel proclama ideale dell'unità di tutte le arti. Così, specialmente la relazione della musica con l'architettura, è decisiva per il genuino carattere di un edificio sacro. La deficienza di molte chiese moderne dal punto di vista acustico non è pertanto dovuto, a mio avviso, solamente ad una questione tecnica di ordine periferico, bensì manifesta una più profonda deficienza spirituale. « L'innodia immanente », « l'anima sonora » di ogni edificio veramente sacro, non è più né sentita né rappresentata. Il duomo imperiale carolingio di Aquisgrana, come il suo modello di Ravenna, incarna ancora il mistero sacro primordiale del connubio tra suono e spazio.

3. *Esempio musicale*: « Cattedrale risonante » (duomo imperiale di Aquisgrana).

- a) Campane.
- b) « Surge illuminare » ad 8 v. di G. P. da Palestrina (1525-1594).
- c) « Urbs aquensis » - Canto gregoriano.
- d) « O virga ac diadema » per solista e coro di S. Ildegarda (1098-1179).

Ora siamo già in pieno tema mariano. Dal sole dell'inno del Sanctus il canto acquista il suo ultimo significato e splendore; così pure l'inno mariano. S. Ildegarda, S. Bernardo ed al loro seguito tutti i numerosi grandi trovatori di Maria lo sapevano bene. La Madre di Dio stessa profetizzò questo grande fatto, che sempre si riconferma: « Beatam me dicent omnes generationes ». E' un compito che — essendo un rischio — occupa sempre di nuovo i grandi spiriti, come dice il poeta tedesco Novalis nei suoi versi:

« Ti vedo, Maria, in mille immagini
graziosamente raffigurata:
ma nessuna di tutte ti può dipingere
come la mia anima ti vede ».

L'espressione del «santo» nella musica si effettua sempre, come abbiamo visto, nella tensione polare tra «mysterium tremendum» e «mysterium fascinosum», così pure l'espressione mariana nella quale l'essenza della cosa reca con sé logicamente una certa accentuazione del «mysterium fascinosum». Specialmente ai nostri giorni questo «accento mariano» è divenuto sempre più decisivo per la genuina e grande espressione artistica del sacro nel pieno ed ampio senso «cattolico». Così nello spirituale «simposio cattolico delle nazioni» sentiamo l'espressione mariana nei seguenti esempi musicali: la devozione raccolta del polifonista olandese J. Mangon, la mistica accesa dello spagnolo Victoria, la sacra severità ed altezza del maestro rinascimentale Palestrina e «l'ostensorio sonoro» del polifonista tedesco H. L. Hassler

4. *Esempio musicale:*

- a) Salve Regina a 4 v. di Johannes Mangon (1577).
- b) Vidi speciosam a 6 v. di T. L. da Victoria (1540-1611).
- c) Stabat Mater ad 8 v. di G. P. da Palestrina (1525-1594).
- d) Verbum caro a 6 v. di Hans Leo Hassler (1564-1612).

Il grande esempio della polifonia del sec. XVI è valido per l'altezza dell'espressione sacra fino ai nostri giorni. Pochi maestri della musica sacra dell'epoca moderna si sono inginocchiati con una tale commozione davanti al «rovetto ardente» e neppure hanno adorato il mistero mariano con la candida devozione di Anton Bruckner. Questo grande mistico mariano si rivela nella sua semplice composizione corale:

5. *Esempio musicale:* «Ave Regina coelorum» a 4 v. di Anton Bruckner (1824-1896).

L'immediato riflesso di questa espressione musicale bruckneriana nella sfera della musica contemplativa spirituale lo troviamo rappresentato in una maniera delle più tipiche e grandiose nei canti dello «Spanische Liederbuch» di Hugo Wolf e nel mottetto per soprano solo di Paul Hindemith.

6. *Esempio musicale:*

- a) Die Du Gott gebarst di Hugo Wolf (1860-1903).
- b) Hochzeit zu Kana di P. Hindemith (1895-).

Come chiusa trionfale delle nostre lodi mariane vorrei offrire due esempi eccezionali. Il fastoso mottetto mariano «Quae est ista» di César Frank, il genio straordinario della campagna di Aquisgrana, e quell'opera del grande genio italiano che si potrebbe chiamare una «summa mariana» musicale a causa della sua espressione di ampio respiro, lo Stabat Mater di Verdi, il quale nello stesso tempo rappresenta anche l'eredità spirituale e cattolica del grande maestro alle porte dell'eternità.

7. *Esempio musicale:*

- a) Quae est ista a 4 v. di C. Franck (1822-1890).
- b) Stabat Mater ad 8 v. di G. Verdi (1813-1901).

Prof. Dott. THEODOR REHMANN

Le lieu liturgique comme principe formel du chant grégorien

L'art, production de l'esprit, n'est pas seulement manifestation de cet esprit, mais aussi animation d'une réalité matérielle, réalisation grâce à une idée.

Chaque oeuvre d'art est le portrait de son créateur, de l'artiste; mais elle est aussi une chose autonome, un être doué d'esprit et de forme. L'oeuvre d'art produite par une personnalité créatrice, ne peut être comprise que par une personnalité sympathisante.

Alors que dans l'architecture, l'art plastique et la peinture, l'image spirituelle trouve une forme matérielle qui persiste, en poésie et à plus forte raison en musique, un rôle artistique d'une importance décisive revient à l'interprète, si l'on veut obtenir cette rencontre entre l'oeuvre et l'auditeur.

Le drame ou l'opéra constituent un tout en soi qui transporte le spectateur ou l'auditeur dans un autre monde, dans le royaume idéal de l'art. Cet autre monde est aussi une réalité, non pas matérielle, mais spirituelle, crée par l'homme selon des principes artistiques fondés sur les lois ontologiques du beau.

Souvent on a comparé la liturgie à un drame, et particulièrement la Sainte Messe qui est essentiellement la reproduction sacramentelle de la mort du Christ sur la Croix. Mais la liturgie est beaucoup plus qu'un jeu, qu'un drame sacré, qu'une oeuvre d'art. La liturgie est une réalité surnaturelle, elle constitue le culte public du Corps Mystique du Christ, c'est à dire le culte que le Christ comme Chef offre avec ses membres au Père céleste (Mediator Dei, Acta Apostolicae Sedis 1947, 528). «Alors que l'architecture, la peinture et la sculpture s'efforcent de créer un lieu décent pour les rites sacrés, la musique d'Eglise occupe une place privilégiée dans l'exécution même des cérémonies et des rites sacrés». (Encyclique Musicae Sacrae disciplina, II).

La musique liturgique est liée plus étroitement au déroulement de la liturgie que la musique d'opéra ne l'est à la scène. La musique d'opéra crée une réalité musicale idéale, la musique liturgique présuppose une réalité religieuse surnaturelle. La musique liturgique est plus liturgie que musique. Cela ne veut pas dire qu'elle soit dispensée d'être un art. Son excellence consiste au contraire à fondre musique et liturgie en un tout organique.

En sa qualité de Corps Mystique du Christ, l'Eglise est la gardienne de la sainte liturgie et de la musique liturgique. Depuis toujours elle a assigné le chant grégorien comme musique liturgique tout court à la liturgie romaine. L'essence de ce chant ne consiste donc pas seulement dans la musique et l'art, mais plus encore dans la liturgie. Le chant grégorien n'est pas une

ornementation de la liturgie, mais il est lui-même liturgie. Il ne s'ajoute pas à la liturgie, mais il est de la liturgie musicale, de la liturgie sonore.

La liturgie est le fondement du chant grégorien et son facteur d'appréciation. Le point de vue esthétique ne vaut que pour l'extérieur. La liturgie conditionne les différentes formes musicales du chant grégorien.

La théologie comme toute autre science est en quête d'une justification scientifique systématique. Un tel système nous a été donné par le dominicain Melchior Cano — mort le 30 sept. 1560 à Toledo — dans son ouvrage paru en 1563 à Salamanque sous le titre: *Loci theologici*. (Albert Lang, *Die loci theologici des Melchior Cano und die Methode des dogmatischen Beweises*, München, 1925).

Le « lieu » est le point de départ, le fondement d'un édifice même spirituel. Toute activité de l'esprit humain, que ce soit dans le domaine de la science ou dans celui de l'art, a un point d'attache non seulement dans l'esprit, mais également dans la chose produite par cet esprit.

Dans le chant grégorien l'esprit humain a produit ses fruits dans le sens des principes même de la liturgie. Voilà pourquoi la liturgie, le lieu liturgique au sens restreint ou élargi du terme, doit constituer le principe formel du chant grégorien.

1) LE LOCAL DE L'ÉGLISE COMME LIEU LITURGIQUE.

Le local de l'église est lieu liturgique au sens restreint du terme. Chaque mélodie grégorienne est faite pour un lieu liturgique. Certaines de ces mélodies ont pu garder une ressemblance plus ou moins grande avec les mélodies grecques ou orientales. Voir à ce propos l'épithaphe de Seikilos en rapport avec le « Hosanna filio David » de la bénédiction des Rameaux. (Otto Ursprung, *Die katholische Kirchenmusik*, Potsdam 1931, p. 11, 25 et 5; Emile Martin, *Trois documents de musique grecque*, Paris 1953).

Mais pour intéressantes que soient ces recherches dans le domaine de l'histoire du chant grégorien, la mélodie reçoit une existence nouvelle du fait de sa liaison avec la liturgie. Comme la parole forme le contenu sacré, ainsi le but liturgique élève la mélodie du domaine profane dans le lieu sacré. Le texte liturgique et le lieu sacré sont le terrain de culture spirituel et matériel du chant grégorien.

a) LA FORME SONORE DU RECITATIF LITURGIQUE COMME SYNTHÈSE DU LOCAL ET DES FIDÈLES.

La liturgie prise comme action du Corps Mystique du Christ ne peut jamais être une affaire privée. Son caractère communautaire qui découle du Christ, comme de son Chef, apparaît clairement à l'extérieur dans la communauté rassemblée, perceptible à l'œil dans l'espace sacré, et à l'oreille dans les paroles sonores. Ainsi la voix acquiert une forme sonore qui non seulement pénètre le lieu sacré et le fait vibrer à l'unisson, mais qui exprime l'action liturgique. Cela se vérifie à merveille dans ces édifices grandioses que sont nos cathédrales gothiques ou dans certaines églises baroques. Une église n'est pas

seulement un produit architectural, mais un lieu liturgique qui se réalise pleinement dans l'accomplissement de la sainte liturgie.

Malheureusement nous nous sommes habitués à un art insonore, et nous séparons trop facilement l'architecture, la parole liturgique, les cérémonies et la musique les unes des autres. (Marius Schneider, *Singende Steine*, Kassel - Basel 1955, surtout l'alinéa « Von der Natur des Klanges », p. 11-19).

Les tons de lecture de l'oraison, de l'épître et de l'évangile ainsi que le chant de la préface et du Pater sont nés du besoin de remplir le local de l'église par un chant bien dit, et de faire vibrer ainsi à l'unisson le lieu liturgique. Cette récitation chantée, cette parole liturgique devenue sonore, représente une forme originale du chant grégorien. On la rencontre lorsque le célébrant fait connaître un texte liturgique à la communauté réunie, et que celle-ci lui répond. Dans le bréviaire cette récitation chantée constitue la forme de la psalmodie communautaire. Tel n'est pas le cas lorsque les textes ont un caractère sacramental ou s'ils représentent un élément personnel. Les sacrements sont administrés individuellement, et voilà pourquoi on n'y chante rien. Ils n'ont de caractère communautaire que dans leurs effets. De même la consécration à la Sainte Messe, la production du sacrement eucharistique se fait sans chant, quoique dans les temps anciens, le canon fut prié sur un récitatif chanté: *dissimili voce et melodia* (Jos. A. Jungmann, *Praefatio und stiller Kanon; Gewordene Liturgie*, Innsbruck 1941, p. 109). *Decantando quasi canonem* (id. p. 112; *Missarum Sollemnia*, vol. 2, Herder 1952, p. 130). Sur le ton de la préface on chante toutes les oraisons solennelles: le *Praeconium Paschale* en la vigile de Pâques, aux ordinations des diacres et des prêtres, au sacre des évêques et à la bénédiction des abbés, à la bénédiction de l'eau baptismale et à la dédicace des églises. Un élément personnel se trouve ajouté par le Memento et surtout par l'homélie et tout ce qui est prononcé en langue vulgaire. D'après la nouvelle encyclique sur la musique sacrée, il est défendu de chanter des traductions de textes liturgiques en langue vulgaire durant un office: *Firma tamen lege qua statutum est ne ipsa verba liturgica vulgari lingua canantur* (III). De récentes décisions romaines ont également défendu la récitation chantée de l'Épître et de l'Évangile en langue vulgaire; (décisions du S. Offic. 20 juill. 1948, 2 févr. 1955; lettre au préposé de la commission liturgique de la confér. des Evêques français en automne 1956; *Ephemerides Liturgicae*, Rome 1955, p. 271-272; *La Civiltà Cattolica*, Rome 1957, Vol. I, p. 96; *L'Enciclica Musicae Sacrae Disciplina*, testo e commento, Roma 1957, p. 320-322).

La récitation chantée a une signification qui dépasse le lieu de l'église. Elle est la parole sonore, officielle et liturgique du Corps Mystique du Christ. Voilà pourquoi elle ne peut se faire dans la langue populaire, mais elle doit être faite dans la langue de l'Église. Selon l'ordre hiérarchique bien gradué elle constitue l'expression de l'ordination cléricale. Il suffit au peuple de percevoir la forme sonore et la marche générale de la liturgie. Dans la récitation chantée faite par le célébrant et par ceux qui accomplissent les fonctions à l'autel, c'est la voix de l'Église romaine, la voix de la « *catholica Ecclesia Romana* » qui se fait entendre. C'est pourquoi les réponses de la communauté aux prières et aux exhortations de célébrant, données en latin sur un récitatif liturgique, sont si importantes pour la manifestation de la « *communio sanctorum* ».

On ne peut pas toujours exiger une intelligence parfaite du texte liturgique à chanter. La Préface et le Pater ne commencent qu'avec la conclusion à haute voix — *Per omnia saecula saeculorum* — de la prière silencieuse qui précède. La secrète et le canon doivent être récités à voix basse à l'exclusion des derniers mots de la conclusion afin que le peuple puisse répondre Amen. L'office liturgique est célébré pour les fidèles rassemblés en un lieu liturgique, si bien que la signification peut en être supposée. C'est pourquoi il suffit de percevoir la forme sonore du récitatif liturgique en latin, de regarder et d'écouter le célébrant et de répondre en commun, pour exprimer une vivante « *communio sanctorum* ».

Et cependant l'Eglise demande aussi l'intelligence du texte liturgique. Là où une pleine compréhension n'est pas possible à cause des difficultés du sens ou du langage, l'intelligence du lieu liturgique, de l'ordo et même de la structure du texte liturgique sera réalisable. Les célébrations liturgiques se répétant incessamment, il sera facile à tout fidèle de reconnaître l'action liturgique qui se déroule devant lui.

Il existe en outre un style musical particulier pour chaque récitatif liturgique qui différencie nettement par sa forme sonore acclamations, oraisons, épître, évangile, préface, Pater et psalmodie. Chaque récitatif liturgique revêt une forme musicale particulière selon le lieu liturgique.

La structure du texte liturgique et la construction des phrases sont d'une grande importance. De petites broderies mélodiques interrompent le flux de la récitation aux signes de ponctuation. De telles cadences dans la structure perceptible du « *parallelismus membrorum* » dans les différentes formes psalmodiques sont très gracieuses. On les trouve dans la psalmodie, dans les oraisons solennelles de la messe, la préface et le Pater.

Le point de départ psychologique de la liturgie est la forme vitale solennelle du Corps Mystique, qui se compose, lui aussi, de différents membres. Chacun de ces membres manifeste son existence d'une manière qui convient à l'essence de sa raison d'être sans être uniformisé selon le schéma d'une intelligence moyenne.

La récitation chantée trouve son lieu dans les prières et les lectures du célébrant dont la parole liturgique remplit l'espace. Elle est facilement intelligible par ses phrases rythmées et doit recevoir de la part de la communauté attentive une réponse affirmative.

2) LE LIEU LITURGIQUE DES CHANTS DE LA MESSE.

Selon les différentes sortes de célébrations liturgiques dans la messe et le bréviaire, et d'après les différentes parties, le chant grégorien a déployé une grande richesse de formes dans la constitution des récitatifs liturgiques. L'âme de chaque célébration se trouve être le célébrant en tant que remplaçant du Christ. C'est pour cette raison que le chant liturgique part du célébrant et trouve son écho dans la communauté qui remplit l'église.

Le lieu liturgique au sens large comprend cependant aussi les fonctions d'autres membres qualifiés du Christ. Les clercs des ordres majeurs forment

un groupe liturgique à part dans l'église, (*Motu proprio* N. 12) dont le rôle est dévolu à présent à la Schola ou à la maîtrise. Son lieu à lui est le presbytérium réservé au clergé, le chœur proprement dit. Sa fonction consiste à chanter certaines parties liturgiques, prolongeant ainsi les prières du célébrant (p. ex. *Sanctus*) ou à entonner des chants populaires (*Kyrie*) ou bien à revêtir de chant des actions liturgiques (*Introït*, *Offertoire*, *Communion*) ou encore à étendre par la mélodie d'une façon méditative les lectures (*Graduel*, *Alléluia*, *Trait*). A côté des acclamations, des oraisons, de l'épître, de l'évangile, de la préface, du Pater dans la messe et de la psalmodie chantée dans le bréviaire, on trouve la même multiplicité dans les chants du chœur.

a) RECITATIFS POPULAIRES ET LEUR DEVELOPPEMENT EN CANTIQUES ET EN HYMNES.

Aux récitations chantées du célébrant et des autres officiants on peut comparer les chants populaires exécutés par le chœur. Leur lieu liturgique part également de l'autel, mais va se répandant dans toute l'église grâce à la participation de la communauté, comme c'est le cas également pour les acclamations. Mais tandis que le point de départ spirituel, le lieu liturgique au sens large se trouve être pour les acclamations la récitation élevée, la déclamation de la parole liturgique, les chants populaires manifestent davantage un caractère de cantilène proprement dite. Le point de départ spirituel des chants populaires, leur lieu liturgique au sens large, est la faculté mise par le Créateur au cœur de l'homme, qui lui permet de s'exprimer d'une manière artistique. La majesté liturgique, la richesse artistique et la simplicité populaire en font dans leur équilibre toute la richesse.

Kyrie.

Lorsque le peuple est préparé à la fête par le chant d'entrée de la schola, l'introït, on entonne le *Kyrie*. La mélodie si populaire de la 16^e messe souligne clairement l'élévation vers Dieu et l'ouverture des cœurs pour recevoir la grâce, par la double montée de la tierce majeure sol, la, si aux mots *Kyrie* et *eleison*. On veut chanter au Dieu du Ciel un chant de louange qui implore le salut et la grâce. Le lieu liturgique du *Kyrie* exige un chant festif à l'adresse de la Majesté de Dieu pour obtenir ses faveurs et grâces.

Plus le chant du *Kyrie* tendait à devenir une attribution exclusive de la schola, plus les mélodies allaient s'amplifiant. La plupart des mélodies du *Kyrie* ont été inventées purement et simplement. Certaines cependant doivent leur origine à un développement de la ligne ascendante sol, la, si de la messe 16. C'est ainsi qu'on ajoutait une longue vocalise à ce *Kyrie* dans les messes 2 et 6.

Marguerite Melnicki, dans son ouvrage: *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*, Regensburg 1954, a repéré 226 mélodies dans le trésor si riche des *Kyrie* à une seule voix provenant du moyen-âge. L'édition vaticane officielle n'en a gardé que treize, dont 19 attribués aux différentes messes et 11 ad libitum. Dans toutes ces mélodies le « *Kyrie* » avec sa vocalise est mélodiquement beaucoup plus riche que le « *eleison* », cet appel à la miséricorde.

Le service divin dans son sens d'adoration du Dieu suprême est plus important que la prière de demande pour nos besoins.

Gloria.

Le Gloria est un épanouissement de la louange contenue dans le Kyrie. C'est une hymne tripartite, bâtie sur le principe du « parallelismus membrorum » de la poésie psalmodique. L'hommage adressé au Père comprend trois versets: a) deux groupes binaires synonymes: *laudamus te, benedicimus te; adoramus te, glorificamus te;* b) l'idée centrale exprimée dans un parallélisme synthétique avec ce qui précède: *gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam;* c) et à nouveau 2 groupes binaires synonymes: *Domine Deus, Rex caelestis; Deus Pater, Omnipotens (= Pantokrator).*

La partie christologique se compose de même de 3 strophes:

a) 2 groupes ternaires synonymes constituant une adresse,

b) trois appels sous forme litanique d'hommages et de demandes,

c) trois énoncés sous forme d'une profession: *Tu solus sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus.* La conclusion, vu sa jonction avec la partie christologique, se trouve exceptionnellement renversée: *Jesu Christe cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.*

Dans la messe 15, le motif *Per-omnia* a été adapté aux différentes phrases d'une façon artistique. Le thème du Gloria 8 constitue une triple dérogation au modèle du 5^e mode: 1) *Gloria in excelsis Deo*, 2) *bonae voluntatis*, 3) *Laudamus te*. L'élaboration du thème, le plus souvent de trois manières différentes, est une caractéristique des compositions du Gloria. C'est ainsi que se constitue une hymne dont la forme poétique, modulée par le chant alternatif des chœurs, se transforme en adoration remplissant l'église.

Agnus Dei.

Les ressemblances de textes suggèrent de reprendre encore une fois les idées du Gloria dans l'Agnus. Son but est de demander les grâces de la rédemption, afin qu'avec la rémission des péchés nous soit donné au banquet eucharistique le royaume messianique de la paix. Le lieu liturgique de l'Agnus Dei doit élever le cœur humain qui vibre à l'unisson du chant, à l'achèvement de la liturgie surnaturelle par la manducation réelle du Dieu qui s'immole.

La mélodie de l'Agnus Dei de la messe 18, identique à celle de la messe de Requiem et à celle des litanies des Saints, est une récitation ornée d'un chant populaire. Les 19 mélodies de l'édition vaticane ne sont qu'un faible choix parmi les mélodies qui nous viennent du moyen-âge et dont le nombre dépasse 300. L'Agnus Dei dont l'origine est biblique, est employé de préférence dans la liturgie comme préparation à la Communion. Il est devenu très familier au peuple chrétien, si bien que ses mélodies peuvent aisément servir comme cantiques latins populaires. La *Collectio Rituum ad instar appendicis Rituales Romani pro omnibus Germaniae dioecibus*, Pustet 1950, prescrit pour la communion des malades l'emploi du texte latin: *Ecce Agnus Dei, ecce qui*

tollit peccata mundi. Domine, non sum dignus.... Puisse le chant du texte latin de l'Agnus Dei devenir de plus en plus un chant communautaire, afin que les fidèles puissent témoigner par là une participation active à la liturgie officielle, comme préparation immédiate à la réception du S. Sacrement de l'Eucharistie.

Sanctus.

Le Sanctus occupe un autre lieu liturgique du chant choral populaire. Ici le célébrant commence avec les acclamations introduisant la préface qui aboutit à l'hymne au Dieu trois fois saint. Le lieu liturgique du Sanctus se trouve être la place du célébrant, si bien que le sanctuaire s'élargit matériellement et spirituellement jusque dans la nef de l'église, pour une *communio sanctorum* des fidèles sur terre avec les armées célestes entourant le trône de Dieu.

Le Sanctus se présente comme une réunion des textes de Isaïe 6, 3. et de Mathieu 21, 9. Ce ne sont pas seulement les séraphins, mais tout le ciel et toute la terre qui chantent, remplis de la gloire du Kyrios, un puissant cantique au Dieu trois fois saint. Le chant du Sanctus est véritablement l'imitation de la liturgie céleste que St. Jean a notée dans son Apocalypse (5, 11-14).

La mélodie populaire de la messe 18, qui se retrouve dans la messe de Requiem, est la continuation de la mélodie de la préface. Dans le développement et l'enrichissement des mélodies grégoriennes du Sanctus, on retrouve, plus encore que dans le Gloria, une structure à thème commun. On peut y voir une facilité pour le chant et un symbole de jubilation communautaire. Parmi toute la richesse des compositions du moyen-âge, l'édition officielle romaine a gardé 21 mélodies. Le chant du Sanctus est le point musical culminant de la prière eucharistique, qui contient, depuis la consécration jusqu'à la communion, le mystère insondable de notre sainte foi, à savoir la reproduction sacramentelle du sacrifice rédempteur du Christ sur la Croix.

Les théologiens médiévaux donnent des commentaires mystiques du Sanctus. Ainsi p. ex. Hildebert de Lavardin, évêque du Mans, et plus tard archevêque de Tours, dans ses Versus de *Mysterio Missae* (ML 171, 1182):

Hinc bene cum populo ter Sanctus quaeque sequuntur
Antequam sacret mystica dona canit.
Credimus has laudes assumptas ex Isaia
In quibus innuitur trinus et unus apex.
Ter positum Sanctus trinum notat esse, sed unum
Declamat Dominus atque Deus Sabaoth.
His tribus, huic uni sacrificex litat, angelus offert
Ascribit clerus, plebs veneratur idem.

Honorius d'Autun, théologien de renom du XII^e siècle, écrit sur le Sanctus de façon encore plus profonde dans son ouvrage: *Gemma animae sive de divinis officiis et antiquo ritu missarum, deque horis canonicis et totius anni sollemnitatibus*. (1, 42. ML 172, 556/57): *Angeli itaque et Archangeli majestatem Dei laudant, Dominationes adorant. Potestates et Principatus admirando tremunt. Caeli, id est Throni et Virtutes, jubillant, Cherubim et Seraphim dulciter concelebrant. Hoc sacrificium concentus Angelorum David et Salomon*

sunt imitati, qui instituerunt hymnos in sacrificio Domini, organis et aliis musicis instrumentis concrepari, et a populo conclamari. Unde solemus adhuc in officio sacrificii organis concrepare, clerus cantare, populus conclamare. Sacrificium itaque laudis Angeli immolant, dum Spiritus Sanctus consonat. Ter Sanctus repetitur, quia trinitas collaudatur. Dominus Deus semel dicitur, quia unitas veneratur. Sacrificio Angelorum conjungitur sacrificium spiritum justorum, qui Christi humanitatem adorant, et pro humani generis redemptione cantatur Benedictus qui venit in nomine Domini. Hic hymnus partim ab Angelis, partim ab hominibus concinitur. Laus quippe Angelorum est: Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth; pleni sunt coeli et terra gloria tua; Hosanna in excelsis. Laus vero hominum est: Benedictus qui venit in nomine Domini; Hosanna in excelsis. In hoc cantu se signant, quia signum Christi cui contradicitur se recipere designant.

b) FORMES « HYMNIQUES »: INTROIT ET COMMUNION.

Lorsque le chœur revêt de ses prières chantées des actions liturgiques, il occupe un lieu liturgique différent. Extérieurement, ces actions adoptent la forme d'une procession, à savoir l'entrée dans l'église, l'introït, la présentation des offrandes, l'offertoire et la participation au banquet eucharistique, la Communion.

Dans leur signification originelle, l'introït et la Communion sont des chants processionnels pour toute la Communauté. Ils étaient donnés par la schola pendant que le clergé faisait son entrée dans l'église ou que les fidèles s'approchaient de la table sainte. Un verset d'encadrement répété à plusieurs reprises, indique l'idée de la fête d'une manière très expressive dans une mélodie mouvementée de style neumatique. Des versets chantés à la manière des psaumes soulignent très heureusement la marche grave et solennelle. Depuis bien des siècles déjà les versets n'existent plus à la Communion et se réduisent pour l'Introït à un seul qui termine le Gloria Patri. Ainsi la Communion ne forme aujourd'hui plus qu'un seul morceau. L'introït, lui, comporte encore quatre phrases: Antienne, verset avec son double hémistiche, Gloria Patri tripartite, antienne reprise. L'introït conserve donc la forme primitive: A, B, B, A, quoique de façon abrégée.

L'introït et la Communion plus richement ornés mélodiquement que les parties du Célébrant et les pièces populaires sont l'apanage de la schola. Même les formules psalmodiques y sont plus amplement développées, si bien que les cadences ne sont pas seulement composées d'un nombre plus grand de notes, mais changent également dans leur structure. En général les cadences se forment suivant les accents toniques. Mais la plupart des cadences finales de la psalmodie de l'introït sont des cadences cursives à 5 syllabes. Même si l'on admet que ces cadences cursives étaient originellement des cadences d'accent tonique, actuellement leur mélodie ne tient plus compte des accents toniques. Ceci met encore davantage en relief le caractère schématique. En comparaison avec la psalmodie chorale et même avec la psalmodie solennelle du Benedictus et du Magnificat, la psalmodie de l'Introït est plus riche et est construite dans ses cadences cursives selon des lois qui lui sont propres. Les antiennes de l'office sont chantées de même par une schola, quoiqu'elles soient mélodiquement beaucoup plus simples que les antiennes de l'Introït

et de la Communion. Ce développement plus riche est fondé sur la plus grande solennité du lieu liturgique: la messe était le point culminant de tout l'office.

L'unité musicale de la formule psalmodique et de la mélodie des antiennes constitue une véritable richesse artistique. Cette unité se vérifie le plus nettement dans les introïts du deuxième mode. Citons comme exemple: « Dominus dixit ad me » de la première messe de Noël; « Ecce advenit » de l'Épiphanie. Ailleurs également la mélodie de l'Antienne est développée selon le même modèle de mode, comme cela se présente dans la formule psalmodique d'une façon plus simple. Ainsi un thème connu est utilisé pour la présentation du rythme solennel dans la psalmodie à deux chœurs, ainsi que pour la présentation colorée du thème principal, dont les parties sont construites souvent très symétriquement par leur nombre de tons. Un exemple nous est fourni par l'Introït Gaudeamus. Après l'intonation du Gaudeamus qui caractérise le premier mode, omnes in Domino renferme 17 notes, de même le Diem festum celebrantes et gaudent Angeli, alors que la finale de Filium Dei renferme 18 notes. Il en est de même de sub honore — passione — solennitate, qui renferment chacun 9 notes.

L'Introït et la Communion, apparentés par le style, se distinguent souvent en ce que la Communion présente une expression plus intime et plus calme. Cependant en vertu de son rapport avec le mystère du jour, elle révèle parfois des sentiments joyeux ou dramatiques. Il en est ainsi p. ex. du Factus est repente de la Pentecôte, du Dicit Dominus du 2^e dimanche après l'Épiphanie, surtout au passage servasti vinum bonum usque adhuc; à la Communion Quinque prudentes le passage media autem nocte clamor factus est: Ecce sponsus venite exite obviam Christo Domino.

A l'Introït et à la Communion se manifeste toujours une présentation du texte calme et sentie, capable d'émouvoir l'assistance et de l'inviter à la prière.

Le lieu liturgique de l'Introït et de la Communion est la marche grave des ministres vers l'autel ou bien la marche recueillie des fidèles vers le banc de Communion. Le rythme des versets alternants dans leurs formules psalmodiques est une représentation musicale de cette marche recueillie. Les mélodies artistiques des Antiennes enveloppant la psalmodie, illuminent le mystère de la fête, afin que l'assemblée émue participe à l'union sacramentelle du Christ.

Offertoire.

Alors que l'Introït et la Communion présupposent une procession solennelle, la présentation des oblats à l'offertoire constitue une procession d'un autre genre. Probablement à cause du trouble général inhérent à cet acte, primitivement aucun chant d'accompagnement n'était prévu. St. Augustin nous apprend que de son temps un chant d'accompagnement prit naissance: Hilarius quidam, vir tribunicius, laicus catholicus, nescio unde adversus Dei ministros, ut fieri assolet, irritatus morem, qui tunc esse apud Carthaginem coeperat, ut hymni ad altare dicerentur de Psalmorum libro sive ante oblationem, sive cum distribueretur populo, quod fuisset oblatum, maledica reprehensione, ubicumque poterat, lacerabat asserens fieri non oportere. Huic respondi iubentibus fratribus, et vocatur liber: Contra Hilarium. Hic liber

sic incipit: Qui dicunt mentionem veteris testamenti (Retractationes, libri 2, édité par Pius Knöll; Corpus Scriptorum ecclesiasticorum latinorum, vol. 36, Wien - Leipzig 1902; livre 2, chap. 37, p. 144). Il semble que cet usage se répandit rapidement dans l'Eglise latine. Chez St. Isidore de Séville (+ 4 avril 636) nous rencontrons pour la première fois le terme d'Offertoire: Offertoria, quae in sacrificiorum honore canuntur (De ecclesiasticis officiis, 1, 14; ML 83, 751). Dans les anciennes sources ce chant est appelé encore Antiphona ad offertorium. Il s'agissait probablement d'un chant de psaume, semblable à celui de l'Introït et de la Communion. Très tôt cependant le chant antiphoné de la Schola fut remplacé par le chant responsorial de versets plus mélodieux, exécuté par un soliste, alors que la Schola répétait la pièce mélismatique après chaque verset chanté en solo. Les manuscrits nous ont transmis ces mélodies mélismatiques et notre offertoire actuel est presque exclusivement le répons de la Schola. Le Domine, convertere du 2^e dimanche après la Pentecôte et le Domine, in auxilium, du 16^e dimanche après la Pentecôte rappellent peut-être, par leur mélodie simple, l'ancien mode de chant antiphoné. Les différents versets, disparus en grande partie depuis le 13^e siècle, ont été supprimés complètement dans le Missale Romanum, introduit par Pie V, le 14 juillet 1570. Seul à l'offertoire des messes de Requiem le verset Hostias et precas a été maintenu.

La construction individuelle des mélodies est toute particulière. Bien que certaines tournures comme des formules caractéristiques d'intonation ou de cadence reviennent toujours, l'exécution du modèle musical présente d'ordinaire une mélodie particulière. Le modèle de la petite tierce peut servir d'exemple, modèle fondamental pour le second mode. En face de l'Introït de la première messe de Noël Dominus dixit ad me et de celui de l'Epiphanie: Ecce advenit, le modèle sera développé davantage à l'offertoire, comme p. ex. dans l'offertoire Ad te, Domine, levavi du premier dimanche de l'Avent. Ainsi le contenu du texte peut être formulé plus vigoureusement, surtout si l'on utilise un modèle plus développé. Tel est le cas de l'offertoire Improperium du dimanche des Rameaux qui a été repris, avec un texte abrégé, à la fête du Sacré-Coeur. La plainte du Christ souffrant retentit justement dans le développement du modèle du 8^e mode, dans la tierce majeure et la seconde mineure qui la suit sol, si, do, d'une façon émouvante: Et sustinui qui simul contristaretur, et non fuit.

Un rapport direct à la présentation des oblats est rare. Selon le conseil de l'Apôtre: « Le Seigneur aime celui qui donne avec joie » (2 Cor. 9, 7) les offertoires ont des mélodies expressives et lyriques, ce qui est exprimé souvent dès les premiers mots du texte: Benedic, anima mea, Domino (Ps. 102, 2 et 5) au vendredi des Quatre-Temps de Carême, au Benedicam Dominum (Ps. 15, 7 et 8) du lundi après le 2^e dimanche du Carême, au Benedicite Dominum omnes Angeli (Ps. 102, 20 et 21) à la fête des Anges gardiens au 2 octobre, au Benedicite, gentes, Dominum (Ps. 65, 8-9 et 20) au 5^e dimanche après Pâques, au Benedictus es, Domine (Ps. 118, 12 et 13) du dimanche de la Quinquagésime, du Benedictus qui venit (Ps. 117, 26 et 27) au samedi après Pâques, du Benedixerunt eam (Judith 15, 10) à la fête de Ste. Jeanne d'Arc, le 30 mai, du Benedixisti, Domine (Ps. 91, 2) du 3^e dimanche de l'Avent, du Bonum est confiteri (Ps. 91, 2) du dimanche de la Septuagésime, du Confitebor Domino (Ps. 108, 30 et 31) aux Rogations, de l'Exsulta satis (Zach. 9, 9) du Samedi des Quatre-Temps de l'Avent, de l'Exsultabunt sancti (Ps. 149,

5 et 6) au commun de plusieurs martyrs en dehors du temps pascal, de l'Exsultavit spiritus (Luc. 1, 47) à la fête du Coeur Immaculé de Marie, le 22 août du Felix namque es de la messe de Beata in Sabbato II, du Gloriabuntur in te (Ps. 5, 12 et 13) à la fête des saints Jean et Paul, le 26 juin; du Gloria et honore (Ps. 8, 6 et 7) du Commun d'un martyr non Pontife; du Jubilate Deo omnis terra (Ps. 99, 1 et 2) du 1^{er} dimanche après l'Epiphanie; du Jubilate Deo universa terra (Ps. 65, 1, 2 et 3) du 2^e dimanche après l'Epiphanie; du Laetamini in Domino (Ps. 31, 11) à la fête des Sts. Fabien et Sébastien le 20 janvier; du Laetentur coeli (Ps. 95, 11 et 13) à la première messe de Noël, du Lauda, anima mea (Ps. 145, 2) au Vendredi des Quatre-Temps de la Pentecôte; du Laudate Dominum (Ps. 134, 3 et 6) au 4^e dimanche du Carême; du Magnificat (Luc. 1, 46) à la fête de Ste. Thérèse de l'Enfant-Jésus, le 3 octobre; du Mirabilis Deus (Ps. 67, 36) du Commun de plusieurs Martyrs; du Portas coeli aperuit (Ps. 77, 23 - 25) du mercredi après Pâques; et du Tollite portas (Ps. 23, 7) à la Vigile de Noël.

Une perle de jubilation hymnique est l'offertoire Jubilate (Ps. 65, 1-3) du 4^e dimanche après Pâques et du 2^e dimanche après l'Epiphanie. La répétition du texte au début présente une gradation magnifique. L'âme plongée en Dieu invite tout l'univers à la louange divine et veut annoncer à tous les hommes les merveilles de Dieu: Venite, audite et narrabo. quanta fecit Dominus. Mais le sanctuaire intime de l'âme demeure caché, malgré l'émotion intérieure: animae meae. Le chant se termine par un alléluia. Rarement un chant monodique éclate autant en jubilation hymnique et en amour extatique que cet offertoire.

Primitivement, quand les versets étaient chantés, les répétitions de textes étaient plus fréquentes qu'aujourd'hui. Elles servent de gradation à l'expression musicale. Plus que l'Introït et la Communion l'offertoire devient une unité musicale en raison des versets existants jadis. La cadence de l'offertoire Eripe me du lundi de la semaine sainte étonne. L'ancienne répétition après les versets conduisait la mélodie à la cadence sur la tonique Mi.

Certains offertoires tombent à la cadence dans une autre tonalité, à savoir celle du verset suivant, p. ex. l'offertoire de Pâques: Terra tremuit.

Avec les versets anciens, les offertoires forment une composition cyclique. L'unique phrase actuelle, une hymne résonnant au lieu liturgique du chœur, doit être écoutée par les fidèles recueillis et englobés par le langage musical dans la louange du Seigneur.

Le lieu liturgique de l'offertoire, restreint au chœur, ne doit pas être étendu à toute l'église, au point d'en faire un chant populaire. Le chant de louange du Chœur est adapté au mystère de la Fête et crée l'atmosphère qui enveloppe le sacrifice. Ainsi le lieu liturgique de l'offertoire s'élargit spirituellement en une hymne musicale englobant la foule qui écoute et qui vibre à l'unisson du célébrant et des chantres: et immisit in os meum canticum novum, hymnum Deo nostro (Ps. 39, 4; Fin de l'offertoire du 15^e dimanche après la Pentecôte).

*Formes hymniques en tant que liturgies indépendantes.
Graduel, Alleluia, Trait.*

L'importance des formes hymniques du chant grégorien se manifeste le plus clairement dans les chants qui résonnent pour eux-mêmes, qui n'invitent

tent pas l'assemblée à chanter et qui n'ornent aucune autre action liturgique. Ces chants constituent une liturgie indépendante. Sous ce rapport ils peuvent être comparés aux chants du célébrant et des autres ministres de l'autel. Comme pour la présentation du mystère par l'Ordo hiérarchique une qualification musicale particulière ne peut pas être présumée, ces chants-là résonnent en des formes simples et récitatives. Ici la technique musicale atteint à la virtuosité, nullement au service de la vanité humaine, mais au service de la jubilation hymnique à la gloire de Dieu. A l'égal de la splendeur des ornements liturgiques, des cierges, des cérémonies et de tout l'appareil liturgique, le développement musical a un droit de cité indéniable dans la liturgie.

Alors que l'Introït, le Kyrie, l'Offertoire et la Communion et dans la liturgie actuelle le Sanctus, Benedictus et Agnus Dei accompagnent d'autres gestes liturgiques par leur chant prié, Graduel, Alleluia, Trait et Séquence sont de la Liturgie indépendante. Leur lieu liturgique matériel est le sanctuaire, le chœur où fonctionne le soliste avec sa schola. Ces chants sont la réponse à la parole écoutée de la révélation. Selon le modèle de la génération du Verbe Éternel du Sein du Père, dans le temps la Parole de Dieu a été adressée aux hommes et trouve son épanouissement dans le Verbe fait chair. La parole de la Révélation divine peut être comparée à la sainteté essentielle de l'Homme-Dieu, Jésus-Christ. Pour cette raison la présentation de la Parole de Dieu ne peut se faire qu'en un langage sclennel.

Dans la liturgie actuelle, les paroles de Dieu qui nous sont adressées dans l'Épître et dans l'Évangile sont interrompues par les chants choraux qui ont trouvé dans le Graduel, dans l'Alleluia ou dans le Trait leur expression artistique la plus parfaite. Dans l'Épître et dans l'Évangile la parole de Dieu ne nous est pas proposée en langue vulgaire. Le latin de l'Église est une langue artistique qui, bien que nourrie à des sources diverses, ordonne tous ses éléments dans une nouvelle forme stylisée et hiératique.

A la parole divine présentée en latin d'Église, l'Église associe des paroles saintes revêtues d'un art consommé. Là où la parole divine liturgique est écoutée avec respect, le chant choral du Graduel, de l'Alleluia et du Trait en ses formes artistiques, est accepté avec empressement. Vouloir le remplacer par des mélodies plus simples aboutirait à un « Graduale pauperum ». De même que dans le latin de l'Église, dans le chant grégorien, « l'onction chrétienne s'unit à la grandeur biblique et à la gravité romaine pour une nouvelle création » (Christine Mohrmann, Die Rolle des Latein in der Kirche des Westens; Theologische Revue, Münster 1956, p. 8).

Le Graduel.

La structure mélodique des Graduels n'est pas abandonnée à la libre imagination artistique, mais suit des lois sévères. La dualité que constituent les répons et les versets aboutit selon des formules fixes dans une unité artistique. Alors que les Graduels du 2^e mode utilisent en général 4 formules de psalmodie mélismatique pour solistes, les autres Graduels sont d'ordinaire composés sous forme de centon de mélismes d'accent et de mélismes de ponctuation.

Comme exemple du 2^e mode, on peut citer le Graduel *Justus ut palma* dont les formules psalmodiques 1. *Justus ut palma florebit*; 2. *sicut cedrus Libani*; 3. *multiplicabitur*; 4. *in domo Domini*; 5. *Ad annuntiandum mane*; 6. *miserencordiam tuam*; 7. *et veritatem tuam*; 8. *per noctem* (3 et 7 ainsi que 4 et 8 présentent quelques ressemblances) reviennent non seulement au Requiem, mais également à l'Haec dies de Pâques. La mort et la résurrection du Christ ne font qu'un, de même que l'Introït de la messe de Requiem chante la jubilation chrétienne retenue, comme l'exprime le verset *Te decet hymnus*.

De même les différentes parties mélodiques des nombreux Graduels du 5^e mode sont courantes dans les chants choraux. Le Graduel *Christus factus* est du Jeudi Saint montre clairement jusqu'à quelle parfaite expression mène une pareille technique centonique.

Dans leur élan mélodique le Graduel et l'Alleluia présentent le point culminant du chant grégorien. L'antiquité en était tellement impressionnée que toute la collection des chants du propre de la messe est appelée Graduel, « *Graduale Romanum* ».

Les *Eclogae Amalarii Abbatis in Ordinem Romanum*, une compilation datant du 10^e siècle, connaissent différentes positions des chantres: *Cantor vero ascendere potest indifferenter*.

Ascendit superius, quia Christus praelatus est Joanni. Stat in eodem, quia aestimatur Joannes. Stat inferius, quia venit ab eo baptizari (ML. 78, 1374). Il est à remarquer qu'ici le chant qui suit la lecture est apprécié symboliquement plus que la lecture même. La lecture correspond à la place de Jean au désert, tandis que le chant symbolise le Christ et l'emporte sur la lecture.

Alleluia.

L'Alleluia est une prière jaillissante, fréquente dans la Bible. Dans le cantique du vieux Tobie il est dit au sujet de la Jérusalem céleste « *per vicos ejus Alleluia cantabitur* » (Tobie 13, 22). Quant aux psaumes Alléluïatiques en hébreu, tantôt l'Alleluia les précède (Ps. 105, 110, 111, 112, 145, 146, 148, 149, 150) tantôt il les suit: (Ps. 103, 104, 105, 113, 115, 116, 134, 145, 147, 148, 149). Au Ps. 50, chaque ligne commence par Alleluia. Entonné par le chantre, des prêtres ou des lévites, il fut repris par tout le peuple, comme le montre la fin du Ps. 105 (106) « *et tout le peuple chante Amen, Alleluia* ». Dans le Nouveau Testament l'Alleluia ne se trouve que dans l'Apocalypse de St. Jean. Le voyant de Patmos « *entendit la voix puissante d'une grande foule au Ciel qui criait: Alleluia* » (19, 1-6). C'est la jubilation au Ciel au sujet de l'exécution de la grande prostituée qui corrompait la terre par sa fornication (19, 2).

Le sens de l'Alleluia est « *Louez Yahwe* ». C'est une adoration de Dieu, une louange, non pas un cri de joie à proprement parler. Cette signification générale de louange, d'adoration de Dieu, l'Alleluia l'a gardée dans l'Église grecque jusqu'à nos jours. De même dans l'Église latine cette conception dominait jusqu'au 4^e siècle. Vers la fin du siècle le caractère de chant joyeux fut toujours plus accentué. Depuis la réforme liturgique du Pape Grégoire le Grand († 604) l'Alleluia chanté jusque là à Rome durant toute l'Année liturgique, était considéré de plus en plus comme un joyeux chant pascal (Jac-

ques Froger, L'Alleluja dans l'usage romain et la réforme de Saint Grégoire, Ephemerides Liturgicae, Rome 1948, p. 6-48).

Cette conception semble s'être répandue venant de l'Espagne, comme il résulte d'un texte d'Isidore de Séville († 4 avril 636): In Africanis autem regionibus non omni tempore, sed tantum dominicis diebus et quinquaginta post resurrectionem Domini Alleluja cantatur pro significatione futurae resurrectionis et laetitiae. Verumtamen apud nos secundum antiquam Hispaniarum traditionem praeter dies jejuniorum vel Quadragesimae omni tempore cantatur Alleluja; scriptum est enim: Semper laus ejus in ore meo (De ecclesiasticis officiis, livre 1, chap. 13, N. 3, ML 83, 750-51).

L'Alleluia s'élève d'un simple récitatif à une jubilation artistique. St. Augustin († 28, 8, 430) à ce propos remarque: Qui jubilat, non verba dicit, sed sonus quidam est laetitiae sine verbis... Gaudens homo in exultatione sua... erumpit in vocem quandam exultationis sine verbis (Enarratio in Ps. 99, Nr. 4, ML 37, 1272).

Pour 270 Alleluia du Graduel Romain, on a composé 154 mélodies différentes, ce qui prouve la richesse artistique du chant grégorien. L'appel fréquent du psalmiste: « Chantez au Seigneur un cantique nouveau (Ps. 32, 3; 40, 4; 95, 1; 143, 9; 149, 1) est réalisé à l'Alleluia choral. Selon St. Augustin une bonne exécution musicale est un devoir pastoral et religieux: Bene canta. frater!... Canta, ut placeas!... Quod in te imperitus non agnoscit, artifex reprehendit... In jubilatione cane: hoc est enim bene canere Deo, in jubilatione cantare. (Enarratio in Psalmum 32, Nr. 4, ML 36, 283).

Le lieu liturgique de l'Alleluia est celui du Graduel. La louange divine exécutée dans le presbyterium par des solistes qualifiés et des chantres devra conduire l'assemblée à l'audition intelligente de cette même louange de Dieu.

St. Augustin demande dans un sermon que la louange dans l'Alleluia soit notre grande préoccupation: Dicamus quantum possumus, ut semper dicere mereamur. Ibi cibus noster Alleluja, potus Alleluja, actio quietis Alleluja, totum gaudium erit Alleluja, id est laus Dei (Sermo 252, cap. 9, ML 38, 1176-1177). Il faudra un effort pour ne pas se fatiguer du chant alléluiaïque, mais pour croître par ce chant dans la louange de Dieu: Sic debet nobis aliquando Domini laus increscere, ut non allelujatica possimus gaudia fastidire. (Cassiodor. In Psalterium Expositio, Ps. 115, ML 70, 821, C).

Le Trait.

A certains jours des Quatre-Temps et durant tout le Carême, l'Alleluia est remplacé par le trait. Lui également, comme le prouvent les textes et les mélodies, est un chant de louange et non pas un cantique de deuil ou de pénitence. Son nom provient de la plus ancienne forme de récitation des psaumes, qui voulait qu'on chantât tractim, d'un seul trait, de manière à ce qu'une idée dominante ni n'encadre le psaume (Antienne) ni ne l'interrompe (Répons).

Le trait aussi est bâti selon des formules bien ordonnées. Au 8^e mode, à côté de quelques développements, sont utilisées 5 formules, à savoir une formule d'intonation pour 2 accents toniques, 3 formules psalmodiques différentes et une formule de cadence pour 2 accents toniques avec une assez longue vocalise finale. Au premier cantique de la Vigile pascale:

Intonation - Cantemus Domino, première formule psalmodique - gloriose enim, deuxième formule psalmodique - honorificatus est: equum et ascensorem, troisième formule psalmodique comme commencement d'un nouveau verset: Hic Deus meus, et honorabo eum, formule de cadence comme finale - Dominus nomen est illi.

Pour des textes plus longs on utilise les mélodies du 2^e mode, qui divisent clairement chaque verset — la plupart du temps — par trois vocalises caractéristiques: au 2^e verset du trait Qui habitat du premier dimanche de Carême: Susceptor meus... Deus meus... in eum.

Alors que le Graduel et l'Alleluia présentent un développement expressif et des sentiments affectueux, le trait appuie surtout sur une exacte division des phrases en s'adaptant à un schéma établi selon des points de vue artistiques et musicaux.

Une formule d'intonation spéciale caractérise chaque trait dès son commencement. Au 8^e mode, des formules psalmodiques, rigoureusement ordonnées, enrichies en partie d'autres formules stéréotypées, distinguent nettement les versets les uns des autres. La structure en soi aussi claire du 2^e mode nous semble quelque peu compliquée par son constant renouvellement improvisé. Mais en regardant de plus près, on distingue nettement le thème fondamental, d'autant plus que les cadences successives des formules psalmodiques largement développées mettent la disposition des versets mélodieusement en relief. Ainsi la forme musicale du trait n'est comparable à aucun autre chant du propre de la messe même pas à celui du Graduel qui, outre la succession des phrases responsoriales, suit d'autres lois de construction musicale. La Graduel utilise ses modèles pour un développement expressif des idées particulières qui sont mises en relief soit par des mélismes d'accent, soit par des mélismes de ponctuation. Cela s'applique même aux formules psalmodiques (Justus ut palma - Requiem - Haec dies). Malgré sa sujétion au modèle, le Graduel nous paraît comme un chant de louange expressif, humain, chaud et artistique. Le trait n'est pas moins artistique bien que d'un autre genre. Ici on ne vise pas à une présentation expressive ni à une forte émotion, mais on recherche plutôt l'insertion objective de chaque phrase dans un plan précis, mais nullement routinier, de mélodie sacrée, tandis qu'au Graduel la division des phrases se fait par la forme responsoriale.

Puisse une exécution chorale du trait amener les chantres et les fidèles à s'assimiler toute la richesse des formules sacrées. Que les fidèles apprennent par l'audition musicale à vivre la liturgie. La parole de Dieu jaillissant des lectures latines engendre une jubilation de louange qui conformément à la double lecture primitive avant l'Evangile résonne dans deux pièces artistiques, indépendantes l'une de l'autre, au « Responsorium graduale » et au « Psalmus directus », au Graduel et au Trait, d'après la réforme liturgique depuis S. Grégoire le Grand, au Graduel et à l'Alleluia ou au Trait. L'assemblée, écoutant activement, comme il convient, et non seulement intellectuellement, bornée par l'emploi de la langue vulgaire, veut mettre le langage de l'art au service de Dieu. Elle reconnaît le sens artistique de l'homme comme un chemin naturel susceptible de devenir voie surnaturelle vers Dieu. Ainsi le culte choral devient-il expression artistique de la tradition catholique et pénètre dans les coeurs en une sainte rencontre avec la parole divine sacrée.

3) LE LIEU LITURGIQUE, IMITATION DE LA LOUANGE CELESTE.

Par les formes récitatives des chants du célébrant et des ministres, par les formes hymniques du simple chant populaire et du chant plus développé des solistes et de la schola sont manifestées à la messe les vérités théologiques éternelles en une beauté artistique qui est une image terrestre de la Liturgie éternelle du Ciel. La parole révélée de Dieu et le mystère de la Liturgie doivent se manifester à nous en des formes temporelles et spatiales dignes de l'éternelle beauté de Dieu, à laquelle l'art humain, surtout musical, doit se conformer autant que possible. Dans son commentaire des Psaumes Cassiodore écrit: *Vox fidelium, sermo beatorum, modulatio sancta canentium, unde et auditus corporeus suaviter delinitur et anima fessa coelesti delectatione recreatur* (In Psalterium Expositio, Psalmus 115, ML 70, 821, C). Et au même ouvrage, au Psaume 69: *Magnificando, nos inde proficimus, et cum laudes Deo sancta mente persolvimus, nostra conscientia semper augetur* (ML 70, 494).

Prof. Dott. FERDINAND HABERL
Direttore della Scuola di Musica Sacra
di Ratisbona

INDEX BIBLIOGRAPHICUS

MUSICA SACRA

INDICES EPHEMERIDUM

- ANUARIO MUSICAL, 1955, v. 10.
- PIETZSCH, G. Der Unterricht in den Dom- und Klosterschulen von der Jahrtausendwende. p. 3-22. 1
- BROU, L. OSB. Notes de paléographie musicale mozarabe. p. 23-44. 2
- ANGLES, H. El « Llibre Vermell » de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV. p. 45-78. 3
- SCHNEIDER, M. Un villancico de Alonso de Mudarra procedente de la musica popular granadina. p. 79-83. 4
- KASTNER, S. Relations entre la musique instrumentale française et espagnole au XVI siècle. p. 84-108. 5
- COLLAER, P. Similitudines entre des chants espagnols, hongrois, bulgares et géorgiens (Addendum). p. 109-110. 6
- QUEROL, M. El romance polifónico en el siglo XVII. p. 111-120. 7
- DONOSTIA, J. A. DE. El órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686. p. 121-136. 8
- SOLAR-QUINTES, N. A. Nuevos documentos para la biografía del compositor Sebastián Durón. p. 137-162. 9
- AMADES, J. Las danzas de espadas y de palos en Cataluña, Baleares y Valencia. p. 163-190. 10
- LOPEZ CALO, J. Fray José Vequedano, Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago (1681-1711). p. 191-216. 11
-
- ARCHIV FÜR LITURGIKOWISSENSCHAFT, 1957, v. V, n. 1.
- RUDOLF, R. Die liturgische Gestalt der drei ältesten Leopold-Offizien. p. 1-32. 12
- FOLGER, H. OSB. Eucharistie und Gral zur neuen Wolframforschung. p. 96-102. 13
-
- THE CATHOLIC CHOIRMASTER, 1956, v. 42, n. 1, spring.
- PIUS PP. XII. Musicae sacrae disciplina. Encyclical letter of his holiness Pius XII by Divine Providence Pope. p. 51-63. 14
- HIGGINSON, J. V. Those novena hymns. p. 75-79. 15
- n. 2, summer.
- SMITH, F. Hymnology and the Encyclical « Musicae sacrae disciplina ». p. 91-100. 16
- n. 3, fall.
- SEDDO, J. T. Organizing a volunteer choir. p. 131-133; 139. 17
- HUME, P. Music in church. p. 134-137; 168. 18
- n. 4, winter.
- HIGGINSON, J. V. Other Christmas songs. p. 179-182. 19
- HUME, P. Music at mass. p. 188-190; 220. 20
- BRANT, C. DE. Where we stand! p. 210-212. 21
- 1957, v. 4, n. 1, spring.
- SMITH, F. Music, sanity, and spirituality. p. 3-7; 41. 22
- HUME, P. Music in school. p. 8-11. 23
- DARGIS, J. A. Let everybody sing! p. 12-15. 24
- BRANT, C. DE. The beginner at the organ. p. 36-38; 40. 25

n. 2, summer.

- PATALA, W. S. An untapped treasury of catholic hymns. p. 51-52; 64. 26
BRANT, C. DE. The choirmaster and the liturgical movement. p. 53-55; 62. 27
HUME, P. Music of our own time. p. 56-60. 28
KING, J. W. Mathew Ricci and chinese music. p. 63. 29
KING, J. W. The parish choir director. p. 80-83. 30

n. 3, fall.

- ROFF, J. «For equal voices». p. 104-106. 31
PIZZARDO, G., card. Cardinal Pizzardo on sacred music. p. 107-108. 32
FOWLER WRIGHT, N. Sir Edward Elgar, 1857-1934. p. 109-110; 134. 33
BRANT, G. DE. Carols of the Christmas octave. p. 147-149; 152. 34
FOWLER WRIGHT, N. William Byrd. The musical recusant. p. 153-154; 177. 35
HIGGINSON, J. V. Roman Catholic hymnody. p. 157-159. 36
SELNER, J. C. The ministry of music. p. 178-183. 37

THE CONSORT, 1954, n. 11.

- PRIESTMAN, B. An introduction to the Loeilletts. p. 18-26. 38
MONTAGUE CLEEVE, S. The viola d'amore. p. 27-33. 39
DOLMETSCH, C. Charles Avison on some early composers. p. 34-37. 40
SWAINSON, D. The turn. p. 38-40. 41

1955, n. 12.

- DOLMETSCH, C. A practical approach to Bach's violin sonatas. p. 15-17. 42
PETER, H. An introduction to Ganassi's treatise on the recorder (1535). p. 18-23. 43
DANKS, H. The influence of Attilio Ariosti. p. 24-26. 44
SWAINSON, D. On playing the clavichord. p. 27-30. 45

1956, n. 13.

- TILLET, T. DU. Elizabeth-Claude Jacquet de La Guerre (estr. da «Le Parnasse français», 1732). p. 17. 46
DOLMETSCH, N. John Taverner. p. 18-20. 47
DOLMETSCH, C. The crwth. p. 23-24. 48
RING, L. Two recent finds in Durham Cathedral Library. p. 25-26. 49

1957, n. 14.

- DOLMETSCH, C. The recorder and the flute. p. 18-23. 50
DOLMETSCH, N. John Jenkins. p. 28-30. 51

EPHEMERIDES LITURGICAE, 1956, v. 70, n. 5.

- GAY, C. Comment enrichir le repertoire des piéces chantées aux messes pour les défunts. p. 338-348. 52

1957, v. 71, n. 1.

- HUGLO, M. OSB. Un nouveau prosaire Nivernais. p. 3-30. 53
PIUS PP. XII. Litterae encyclicae de musica sacra. p. 37-53. 54
A(RATA), S. De verbis et concentibus in cantu gregoriano. p. 60-62. 55
ROMITA, F. De natura et limitibus cantus mulierum in ecclesia. p. 62-63. 56

n. 2.

- AMIET, R. Trois manuscrits carolingiens de Saint-Alban de Mayence. Témoins inédits du grégorien prehadrianique. p. 91-112. 57

n. 3.

- LAPORTE, J. Bénédiction épiscopales à Paris (X siècle) - (Paris, Bibl. Nat. ms. lat. 2294). p. 145-184. 58
S. RITUUM CONGREGATIO. De usu grammophoni et de choris mixtis in ecclesiis. p. 195-198. 59

n. 4-5.

- GAMBER, E. K. Das Sonntagsmessbuch von Jena und die Neufassung der Sonntagsmessen durch Gregor d. Gr. p. 268-279. 60
CORBETT, J. A. A fifteenth century book of hours of Salisbury. p. 293-307. 61
BROU, L. OSB. Liturgie et langue vulgaire. p. 313-315. 62

n. 6.

- PHILIPPEAU, H. R. Pour un souhaitable ressourcement et complément du Rituel de l'agonie et des funérailles. p. 369-407. 63
KNIEWALD, C. De Evangeliario Spalatensi. p. 408-427. 64
OPFERMANN, B. Weitere Gesangsteile der Totenmessen in Sonderliturgien. p. 431-432. 65

- A(RATA), S. De nolarum pulsatione meridiana. p. 432-433. 66

KIRCHENMUSIKALISCHES JAHRBUCH, 1955, v. 39.

- KUNZ, L. Beda über reinrhythmische und gemischtrhythmische Liedtexte. p. 3-9. 67
LIPPHARDT, W. Punctum und Pes im Cod. Laon 249. p. 10-40. 68
KLASSEN, J. Zur Modellbehandlung in Palestrinas Parodiemessen. p. 41-55. 69
KOLLNER, G. P. Die Bedeutung des Johann Philipp von Schönborn für die Reform des liturgischen Kirchengesangs. p. 55-70. 70
HUCKE, H. G. O. Pitoni und seine Messen im Archiv der Cappella Giulia. Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Messkomposition in 17./18. Jahrhundert. p. 70-94. 71
QUOIKA, R. Fr. Thomas Schwarz, SJ (1695-1754) und der Orgelbau der Gesellschaft Jesu in Böhmen. p. 94-107. 72
OEPEN, H. Zur Kölner Kirchenmusik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. p. 107-112. 73

THE MONTHLY MUSICAL RECORD, 1955, v. 85, n. 963, January.

- HYATT KING, A. The «New Oxford history of music». p. 3-8. 74
n. 964, February
ARNOLD, D. Instruments in church: some facts and figures. p. 32-38. 75
n. 965 March-April.
YEOMANS, W. The repetitive factor in music. p. 63-67. 76
n. 966, May.
DICKINSON, A.E.F. Arne and the keyboard sonata. p. 88-95. 77
RAYNOR, H. The problem of musical history. p. 101-103. 78
n. 967, June.
HYATT KING, A. Grove and MGG (I). p. 115-119. 79
LLOYD, LL. S. Conflicting musical theories of the nineteenth century. p. 119-122. 80
RAYNOR, H. The problem of musical history (seg. e fine). p. 123-130. 81
n. 968, July-August.
BARFORD, PH. T. A Fantasia by C.P.E.

- Bach. p. 144-150. 82
ELLIOT, K. The later history of «Ecce novum gaudium». p. 150-152. 83
HYATT KING, A. Grove and MGG (II). p. 152-157. 84

n. 969, September.

- YEOMANS, W. Interval relationship. p. 177-183. 85
HYATT KING, A. Grove and MGG (seg. e fine). p. 183-185. 86

n. 970, October.

- RAYON, H. Tradition and innovation (I). p. 207-211. 87
MACKERNESS, E. D. Thomas Mace and the fact of reasonableness. p. 211-213. 88

n. 971, November.

- RAYON, H. Tradition and innovation (seg. e fine). p. 227-231. 89
MACKERNESS, E. D. Thomas Mace and the fact of reasonableness (seg. e fine). p. 235-239. 90

1956, v. 86, n. 974, March-April.

- MONTAGU-NATHAN, M. A. T. Grechaninov: 1864-1956. p. 52-56. 91

n. 975, May-June.

- STERNDALÉ BENNET, R. Mendelssohn as editor of Handel. p. 83-94. 92
YEOMANS, W. The Canzoni (1615) of Giovanni Gabrieli. p. 97-103. 93
NETTEL, R. Egon Wellesz: two choral compositions. p. 103-107. 94

n. 976, July-August.

- CLAPHAM, J. Dvorak and folk-song. p. 130-138. 95

n. 977, Sept.-October.

- RAYNOR, H. Quotation, allusion and plagiarism. p. 177-184. 96
ANTCLIFFE, H. Jaap Vrancken: 1897-1956. p. 184-186. 97
1957, v. 87, n. 979, Jan.-February.
RAYNOR, H. Technique and expression. p. 17-28. 98

n. 980, March-April.

- ARNOLD, D. Haydn's counterpoint and Fux's «Gradus». p. 52-58. 99
PETTI, A. G. New light on Peter Philips. p. 58-63. 100

n. 981, May-June.

- WEISSMANN, J. S. Bartok and folk-music. p. 92-95. 101

- GODMAN, S. John Broadwood: new light on the folk-song pioneer. p. 105-108. **102**
n. 982, July-August.
- REANEY, G. The greek background of medieval musical thought. p. 124-130. **103**
n. 983, Sept.-October.
- NETTEL, R. Electronic music. p. 163-168. **104**
- SPINK, J. Angelo Notari and his « Prime musiche nuove ». p. 168-177. **105**
n. 984, Nov.-Dec.
- RAYNOR, H. Religion and music in the romantic age. p. 218-226. **106**
-
- MUSIC & LETTERS**, 1956, v. 37, n. 4, october.
- MUMFORD, I. L. Musical settings to the poems of sir Thomas Wyatt. p. 315-322. **107**
- FORD, W. K. Concerning William Parsons. p. 333-335. **108**
- STERNDALÉ BENNET, R. Three abridged versions of Bach's St. Matthew Passion. p. 336-339. **109**
- DART, T. The printed Fantasies of Orlando Gibbons. p. 342-349. **110**
-
- THE MUSICAL TIMES**, v. 96, n. 1345, March 1955.
- GARDNER, J. A new solution of Byrd's « Non nobis ». p. 155. **111**
n. 1346, April.
- EMERY, W. The interpretation of Bach. A note on additional ornaments and rhythmic alteration. p. 190-193. **112**
- DEMUTH, H. Messiaen and his organ music. p. 203-206. **113**
n. 1347, May.
- HARLEY, J. Beethoven's Bach. p. 248-249. **114**
- BABITZ, S. The Vega Bach bow. A reply to dr. Emil Telmányi. p. 251-253. **115**
n. 1348, June.
- PARROTT, I. Changed notes. p. 302-304. **116**
- TAYLOR, S. DE B. Bach's Chorale partitas. p. 315-317. **117**
n. 1349, July.
- AMIS, J. Priaulx Rainier. p. 354-357. **118**

- STEVENS, D. Tudor part-songs. p. 360-362. **119**
- TELMANYI, E. The purpose of the « Vega-Bach-bow ». A reply to mr. Denis Stevens and mr. Sol Babitz. p. 371-372. **120**
- CAMPBELL, S. S. Choirs without tenors. p. 373-374. **121**
n. 1350, August.
- MITCHELL, D. Malcom Arnold. p. 410-413. **122**
- RAYNOR, H. Berlioz and his legend. p. 414-417. **123**
- ROBERTSON, A. Some liturgical errors corrected. p. 428-430. **124**
n. 1351, September.
- POTTS, J. E. European Radio orchestras. p. 473-475. **125**
n. 1352, October.
- POTTS, J. E. European Radio orchestras (II). p. 525-527. **126**
- MC KEE, J. Plain words for church p. 542-543. **127**
- TAYLOR, S. DE B. The organists' congress. p. 543-544. **128**
n. 1353, November.
- KELLER, H. Mátyás Seiber. p. 580-584. **129**
- POTTS, J. E. European Radio orchestras (III). p. 584-586. **130**
- MC KEE, J. N. Plain words for church choirmasters (II). p. 596-598. **131**
n. 1354, December.
- GRAVES, R. The achievement of Maurice Greene. p. 634-635. **132**
- ROSE, A. The Italian method and the English singer. p. 637-638. **133**
v. 97, n. 1355, January 1956.
- MC KEE, J. N. Plain words for church choirmasters (III). p. 30-31. **134**
- BABITZ, S. The need for authentic performance of early music. A reply to dr. Telmányi. p. 39. **135**
n. 1356, February.
- PIRIE, P. J. Crippled splendour: Elgar and Mahler. p. 70-71. **136**
- CARNER, M. Goethe and music. p. 72-73. **137**
- MC KEE, J. N. Plain words for church choirmasters (IV). p. 86-87. **138**
n. 1357, March.
- MILNER, A. The vocal element in melody. p. 128-131. **139**
- SANDERS, L. G. D. The Festival of the Sons of the Clergy, 1655-1955. p. 133-135. **140**

- MONTAGU-NATHAN, M. Alexander Grechaninov. p. 151. **141**
n. 1358, April.
- SCHWARZSCHILD, H. New light on the forty-eight. p. 182-184. **142**
- HARLEY, J. Thomas Salmon's « Perfect and mathematical proportions ». p. 191-192. **143**
- MC KEE, J. N. Plain words for church choirmasters (V). p. 199-200. **144**
- TELMANYI, E. The authentic performance » of Bach's unaccompanied violin music. p. 2 03. **145**
- GRAVES, R. The Municipal Museum of music, Barcelona. p. 209-230. **146**
n. 1359, May.
- THOMAS, A.F.L. Grace Williams. p. 240-243. **147**
- DICKINSON, A.E.F. Some thoughts about « The English Hymnal ». p. 243-245. **148**
- MC KEE, J. N. Plain words for church choirmasters (VI). p. 259-260. **149**
n. 1360, June.
- HUGHES, R. Haydn's symphonic development. p. 296-298. **150**
- ORREY, L. Music as a university study. p. 298-299. **151**
n. 1361, July.
- MILNER, A. Some observations on the music of Iain Hamilton. p. 346-349. **152**
- MC KEE, J. N. Plain words for church choirmasters (VII). p. 364-365. **153**
- RAMSEY, B. Organ record review. p. 365-366. **154**
n. 1362, August.
- REDLICH, H. F. A new « Oboe concerto » by Handel. p. 409-410. **155**
- MC KEE, J. N. Plain words for church choirmasters (concl.). p. 423-424. **156**
n. 1364, October.
- WARD, S. H. The male alto in church music. p. 531-532. **157**
- TAYLOR, S. DE B. The Glasgow organist's congress. p. 532-533. **158**
n. 1365, November.
- GRAVES, R. Performing « The Messiah » (I). p. 588-589. **159**
n. 1366, December.
- ROBERTSON, A. Palestrina, or the poetry of exactitude. p. 631-633. **160**
- TEMPERLEY, N. T. A. Walmisley's se-

- cular music. p. 636-639. **161**
- DREW, D. Italian music in Venice. p. 639-640. **162**
v. 98, 1957, n. 1367, January.
- GRAVES, R. Performing Handel's « Messiah » (II). p. 30-31. **163**
n. 1368, February.
- HOPKINS, D. Unrehearsed performances. The first of two articles on the singing and accompaniment of hymns. p. 82-83. **164**
- GRAVES, R. Performing Handel's « Messiah » (III). p. 84-85. **165**
n. 1369, March.
- HOPKINS, D. Unrehearsed performances (II). p. 145-146. **166**
- HARKER, C. The Lady chapel organ in Bristol cathedral. p. 146-147. **167**
- STEINITZ, P. Bach's mass in B minor. p. 150-151. **168**
n. 1370, April.
- WERNER, J. Mendelssohn's « Elijah »: the 110th anniversary. p. 192-193. **169**
- COCKSHOOT, J. V. The music of Kenneth Leighton. p. 193-196. **170**
- GRAVES, R. Performing Handel's « Messiah » (IV). p. 206-207. **171**
n. 1371, May.
- BRUXNER, M. Music in schools. p. 247-249. **172**
- CLEALL, CH. Chanting the psalms. p. 262-264. **173**
n. 1370, June.
- GRAVES, R. Performing Handel's « Messiah » (V). p. 325-326. **174**
n. 1371, July.
- MILNER, A. Melody in Stravinsky's music. p. 370-371. **175**
- ALLT, W. G. Music in church. p. 377-378. **176**
n. 1372, August.
- GRAVES, R. Performing Handel's « Messiah » (VI). p. 432-433. **177**
n. 1373, September.
- TAYLOR, S. DE B. The international congress of organists. p. 496. **178**
n. 1374, October.
- BLOM, E. Lexicographer's dilemma. p. 546-547. **179**
- EYRE, E. « The organ was playing ». p. 557-558. **180**

- GRAVES, R. Performing Handel's «*Messiah*» (VII). p. 558-559. **181**
 GAYE, D. Music in public schools. p. 563. **182**
 n. 1375, November.
 GAYE D. Music in public schools. p. 604-606. **183**
 FRANKLIN, O. P. The use of anglican chants. p. 617-618. **184**
 n. 1376, December.
 MORRISS, A. H. «*A twentieth-century folk mass*». p. 671-672. **185**

v. 99, 1958, n. 1379, January.

- RAMSEY, B. St. Bride's, Fleet street. The new church and organ. p. 39-40. **186**

n. 1380, February.

- DONINGTON, R. Arnold Dolmetsch: a centenary tribute. p. 74-75. **187**
 PILGRIM, J. O. The music of York Minster Library. p. 100-101. **188**
 DAVIES, A. The new organ in Vienna cathedral. p. 101. **189**

MUSIK UND GOTTESDIENST, 1952,

v. 6, n. 5, September-Oktober.

- JENNY, M. Die drei in neuen deutschsprachigen evangelischen Kirchengesangbücher. p. 129-134. **190**
 WIERUSZOWSKI, L. Früheste und «*klassische*» Hugenottenpsalm-Bearbeitung. p. 135-149. **191**
 HARDMEYER, W. Orgelreise ins Brandenburgerische. p. 145-154. **192**

n. 6, November-Dezember.

- NIEVERGELT, E. Zeitgenössische evangelische Kirchenmusik. p. 161-169. **193**
 JENNY, M. Die drei neuen deutschsprachigen evangelischen Kirchengesangbücher. p. 169-172. **194**
 MOREL, F. Die Herrnhuter-Melodien im neuen Gesangbuch. p. 173-176. **195**
 FLADE, E. Orgelkultus der Bachschen Sippe. p. 177-185. **196**

1953, v. 7, n. 1, Januar-Februar.

- HORST, A. VAN DER. Fragen der Chorziehung. p. 1-10. **197**
 FORNAÇON, S. Vom Genfer Psalter. p. 10-14. **198**
 HOLLIGER, H. Aus Louis Bourgeois' Psalmenwerkstatt. p. 14-15. **199**

- TAPPOLET, W. Ein neues Gesangbuch die grosse Chance. p. 17-22. **200**
 n. 2, März-April.

- REIMANN, H. Die Einführung des neuen Kirchengesangbuches. p. 33-37. **201**
 STIER, A. Vom musikalischen Rhythmus im evangelischen Kirchenlied. p. 41-48. **202**

- ZACHARIASSEN, S. Aktuelle Orgelbaufragen und Möglichkeiten zu ihrer praktischen Lösung. p. 49-57. **203**
 PETER, E. Bemerkungen zu neuen Tendenzen im Orgelbau. p. 57-59. **204**

n. 3, Mai-Juni.

- MOREL, F. Die Melodien und Bearbeitungen von Johann Crüger im neuen Gesangbuch. p. 65-73. **205**

- LOHR, I. Nochmals vom Genfer Psalter. p. 73-79. **206**

- ZACHARIASSEN, S. Aktuelle Orgelbaufragen und Möglichkeiten zu ihrer praktischen Lösung. p. 82-88. **207**

n. 4, Juli-August.

- ADRIO, A. Johannes Eccard 1553-1611. Zur vierhundertsten Wiederkehr seines Geburtsjahres. p. 97-103. **208**

- MOREL, F. Die Melodien und Bearbeitungen von Johann Crüger in neuen Gesangbuch. p. 103-107. **209**

- JENNY, M. Weiteres von neuen Gesangbüchern. p. 108-112. **210**

- NIEVERGELT, E. Zum Orgelwerk Buxtehudes. p. 113-121. **211**

n. 5, September-Oktober.

- MATTHAEI, K. Johann Pachelbel. Zu seinem dreihundertsten Geburtstag. p. 129-139. **212**

- MOREL, F. Die Melodien und Bearbeitungen von Johann Crüger im neuen Gesangbuch. p. 139-142. **213**

- SCHIESS, E. Grundsätze des neuen Orgelschaffens. p. 145-153. **214**

n. 6, Novembre-Dezember.

- LOHR, I. Die neuen Melodien im neuen Kirchengesangbuch. p. 161-164. **215**

- JENNY, M. Zur Pausenfrage in den Hugenottenpsalmen. p. 164-169. **216**

- MATTHAEI, K. Ein neuer «*alter*» Orgeltypus. p. 173-176. **217**

1954, v. 8, n. 2, März-April.

- KRAUSS, E. Denkmalorgeln in Osterreich. p. 57-68. **218**

n. 3, Mai-Juni.

- JEANS, S. Anglikanische Kirchenmusik. p. 83-85. **219**

- SPORRI, O. Der neuzeitliche Kleinorgelbau in der Schweiz. p. 89-96. **220**

n. 4, Juli-August.

- FORNAÇON, S. Guillaume Franc. p. 105-108. **221**

- HOLLIGER, H. Zur Pausenfrage in den Hugenottenpsalmen. p. 108-111. **222**

- FORNAÇON, S. Zur Stellung der Musik im reformierten Gottesdienst. p. 117-120. **223**

- PFISTER, A. Vom Orgelprospekt. p. 121-124. **224**

n. 5, September-Oktober.

- NIEVERGELT, E. Die Ausbildung des Kirchenmusikers in Deutschland. p. 129-137. **225**

- HARDMEYER, W. Vom neuzeitlichen Orgelbau in Deutschland und Osterreich. p. 147-154. **226**

n. 6, November-Dezember.

- SCHWEIZER, P. Vom Antworten der Gemeinde im Gottesdienst Zwinglis. p. 161-171. **227**

- STAUFFER, E. Samuel Scheidt 1587-1654. p. 186-189. **228**

1955, v. 9, n. 1, Januar-Februar.

- FORNAÇON, S. Claudin de Sermisy. p. 4-8. **229**

- PFISTER, A. Vom sprechenden Ton. p. 8-11. **230**

- JENNY, M. Ausführliches systematisches Verzeichnis zum neuen deutschschweizerischen Kirchengesangbuch. p. 11-14. **231**

- MUNGER, F. Die gotische Orgel in der Valeria-Kirche in Sitten. p. 17-24. **232**

n. 2, März-April.

- EHMANN, W. Kantoreipraxis. p. 33-41. **233**

- SCHLATTER, V. Orgelfahrt durch Spanien. p. 49-59. **234**

- JENNY, M. Ausführliches systematisches Verzeichnis zum neuen deutschschweizerischen Kirchengesangbuch. p. 41-44. **235**

n. 3, Mai-Juni.

- EHMANN, W. Kantoreipraxis. p. 65-72. **236**

- BAUM, A. Zum Orgelschaffen Max Regers. p. 81-84. **237**

- JENNY, M. Ausführliches systematisches Verzeichnis zum neuen deutschschweizerischen Kirchengesangbuch. p. 72-77. **238**

n. 5, September-Oktober.

- FORNAÇON, S. «*Grosser Gott, wir loben dich*». p. 137-141. **239**

- KATHRINER, L. Wandlungen in Fugenthema. p. 145-151. **240**

n. 6, November-Dezember.

- LOHR, I. Über das Singen als verbindliche Ausserung der Gemeinde. p. 161-167. **241**

- STRAHL, C. Die Weisen von Albert Moeschinger im neuen Gesangbuch. p. 166-171. **242**

- RUHOFF, M. Die neue Zürcher Fraumünsterorgel. p. 178-182. **243**

- KLAUS, G. Süddeutsche Barockorgeln. p. 182-187. **244**

1956, v. 10, n. 1, Januar-Februar.

- NIEVERGELT, E. Die Musik in der Gestaltung des evangelischen Gottesdienstes. p. 2-10. **245**

- ENKE, E. Das Psalmlied in dem frühen reformierten Liturgien. p. 10-16. **246**

- HARDMEYER, W. Eindrücke von einer Orgelkonzertreise in den USA. p. 17-21. **247**

n. 2, März-April.

- BLANKENBURG, W. Zur Aufführungspraxis und Wiedergabe von Bachschen Choralsätzen. p. 33-38. **248**

- LOHR, I. Praktische Arbeit am Kirchenlied. p. 38-42. **249**

- HUBER, W. S. Doppelchöriges Singen. p. 43-48. **250**

- HARDMEYER, W. Eindrücke von einer Orgelkonzertreise in den USA. p. 49-54. **251**

n. 3, Mai-Juni.

- FORNAÇON, S. Gregor Meyer. p. 65-70. **252**

- WIERUSZOWSKI, L. Zur Pausenfrage bei den Hugenottenpsalmen. p. 70-56. **253**

- MOREL, F. Die neue Orgel in Basler Münster. p. 81-87. **254**

- SPORRI, O. Vom Umbau einer romantischen Orgel. p. 88-90. **255**

n. 4, Juli-August 1956.

- SCHADELIN, H. - MEYER, W. - SCHWEIZER, J. Ort und Bedeutung des Gemeindeganges im Reformierten Gottesdienst. p. 98-111. **256**

- TAPPOLET, W. Gemeindegang und Orgel. p. 113-116. **257**

- HOLLIGER, H. Etwas aus der Organistenpraxis der guten alten Zeit. p. 116-119. **258**

n. 5, September-Oktober.

- MATTHAEI, K. Von der Planung einer neuen Orgel. p. 130-139. 259
HINTERMANN, P. Orgelbau, Orgeleinbau und Orgelgestaltung vom Architekten aus gesehen. p. 139-146. 260
PFISTER, A. Instrumente mit elektrischer Tonerzeugung. p. 146-153. 261
AESCHBACHER, G. Die Kleinorgel. p. 154-157. 262
MEILI, M. Fachgemässe Orgelpflege. p. 157-159. 263

1957, v. 11, n. 1, Januar-Februar.

- SENN, K. W. Zwei hervorragende Choralbearbeitungen zwischen Scheidt und Buxtehude. p. 2-8. 264
JENNY, M. Vom Rhythmus im Gemeindelied. p. 9-19. 265
LOOSLI, P. Orgelbauer Philipp Heinrich Caesar. p. 20-24. 266

n. 2, März-April.

- HARDMEYER, W. Orgelrestaurationen und Neubauten in Holland. p. 50-56. 267

n. 3, Mai-Juni.

- MUNGER, F. Die Orgel in der Schlosskirche Spiez. p. 65-76. 268
MOSER, P. Gelenkte Spontaneität. p. 76-81. 269
MARX, H. L. Kirchliches Singen. p. 81-86. 270

n. 4, Juli-August.

- BRINER, A. Vom rhythmischen Leben in Schützens Chormusik. p. 97-102. 271
Ein Wort an die Kirchenbehörden und Architekten über die Orgel-Ersatzinstrumente mit elektrischer Tonerzeugung. p. 103-106. 272
MARX, H. L. Kirchliches Singen. p. 107-112. 273

n. 5, September-Oktober.

- NIEVERGELT, E. Buxtehudes Passacaglia. p. 125-129. 274
AESCHBACHER, G. Zur Gesamtausgabe der Orgelwerke Buxtehudes durch Josef Hedar. p. 129-134. 275
TAPPOLET, W. Neue Choralbegleitsätze. p. 134-138. 276

n. 6, November-Dezember.

- MOSER, P. Bläserkantaten im Gottesdienst. p. 161-174. 277
1958, v. 12, n. 1, Januar-Februar.
KNOEPFLI, R. Geschichte und Restau-

ration der Psallierchor-Orgel zu Fischingen. p. 1-10. 278

n. 2, März-April.

- KNOEPFLI, A. Geschichte und Restauration der Psallierchor-Orgel zu Fischingen. p. 34-51. 279
NIDECKER, H. J. Bläserkantaten im Gottesdienst. p. 52-54. 280

DIE MUSIKFORSCHUNG, 1956, v. 9, n. 4.

- MEYER, E. H. Die Bedeutung der Instrumentalmusik am Fürstbischöflichen Hofe zu Olomouc (Olmütz) in Kromeriz (Kremsier). p. 388-411. 281
FREY, H. W. Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle. p. 411-419. 282
KRUGER, W. Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit. Zu Heinrich Husmann, Mittelalterliche Mehrstimmigkeit. (I). p. 419-427. 283
KRAUTWURST, F. Rudolf Wagner (1885-1956). p. 427-431. 284
STEPHANI, H. Stadien harmonischer Sinnerfüllung. p. 432-441. 285
BRENN, F. Zur Frage gregorianischer Lesarten. p. 442-443. 286
REICHLING, A. Ein bisher unbeachteter Kyriesatz nebst zugehörigem Praeambulum im Buxheimer Orgelbuch. p. 443-446. 287
SCHRADER, L. Zur Motettenhandschrift La Clayette. p. 446. 288
ORTH, S. Neues über den Stammvater der «Erfurter Bache», Johann Bach. p. 447-450. 289
IRTENKAUF, W. - MAIER, H. Gehört der Spielmann Hans Bach zur Musikerfamilie Bach? p. 450-452. 290
SCHAAL, R. Archivalische Nachrichten über die Krismann-Orgel in der Stiftskirche zu St. Florian. p. 453-457. 291
KOCK, H. Zu J. S. Bachs Instrumenten und zu ihrem Spiel. p. 457-464. 292

1957, v. 10, n. 1.

- REINOLD, H. Gedankengänge den Möglichkeiten musikwissenschaftlichen Denkens. p. 1-15. 293
WIORA, W. Musik als Zeitkunst. p. 15-28. 294
DITTMER, L. A. Beiträge zum Studium der Worcester-Fragmente. p. 29-39. 295
ZINGEL, H. J. Die Harfe als Symbol und allegorisches Attribut. p. 39-48. 296

EGGEBRECHT, H. Ein Musiklexikon von Christoph Demantius. p. 48-60. 297

OBERDOERFFER, F. Über die Generalbassbegleitung zu Kammermusikwerken Bachs und des Spätbarock. p. 61-74. 298

GRUSNICK, B. Zur Chronologie von Dietrich Buxtehudes Vokalwerken. p. 75-84. 299

ALBRECHT, H. Die deutsche Musikforschung im Wiederaufbau. Zum Beginn des 10. Jahrgangs der Zeitschrift «Die Musikforschung», p. 85-95. 300

HICKMANN, H. Ein offenes Wort zur geistigen Haltung der deutschen Musikwissenschaft. p. 95-98. 301

HECKMANN, H. Zum Verhältnis von Musikforschung und Aufführungspraxis alter Musik. p. 98-107. 302

MULLER-BLATTAU, J. Zur Erforschung des einstimmigen deutschen Liedes im Mittelalter. p. 107-114. 303

SCHAAL, R. Stand und Aufgaben der musikalischen Lokalforschung in Deutschland. p. 114-123. 304

GENSBAUER, H. Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress Wien-Mozartjahr 1956. p. 142-146. 305

HOFFMANN-ERBRECHT, L. Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress der Gesellschaft für Musikforschung vom 17. bis 22. September 1956 in Hamburg. p. 147-150. 306

n. 2.

AARBURG, U. Muster für Edition mittelalterliche Liedmelodien. p. 209-217. 307

IRTENKAUF, W. Einige Ergänzungen zu den lateinischen Liedern des Wienhäuser Liederbuchs (1470-1480). p. 217-225. 308

BRAUN, W. Die Musik in deutschen Gelehrtenbibliotheken des 17. und 18. Jahrhunderts. p. 241-250. 309

ORANSAY, G. Das Tonsystem der türkisch-türkischen Kunstmusik. p. 250-264. 310

NETTL, P. Bemerkungen zu den Tassomelodien des 18. Jahrhunderts. p. 265-271. 311

BOUWS, J. Die Musikpflege bei den holländischen ost- und westindischen Kompagnien. p. 272-278. 312

KRUGER, W. Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit. Zu Heinrich Husmann, Mittelalterliche Mehrstimmigkeit (II). p. 279-286. 313

DAHLHAUS, C. War Zarlino Dualist? p. 286-290. 314

HUSMANN, H. Kritisches zu einigen Problemen der mittelalterlichen Musik und der Tonpsychologie. p. 291-295. 315

n. 3.

REIMANN, M. Materialien zu einer Definition der Intrada. p. 337-364. 316

KRUGER, W. Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit. Zu Heinrich Husmann, Mittelalterliche Mehrstimmigkeit (III). p. 397-403. 317

HICKMANN, H. Ein Beitrag «zum Problem des Ursprungs der mittelalterlichen Solmisation». p. 403-404. 318

PROTZ, A. Zu Johann Sebastian Bachs «Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo». p. 405-408. 319

ALBRECHT, H. Französische Sammelpublikationen zur Geschichte der Künste in der Renaissance und zur älteren Musikgeschichte. p. 409-422. 320

STEGELICH, R. Über die Generalbassbegleitung zu Kammermusikwerken Bachs. p. 422-423. 321

n. 4.

KRUGER, W. Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit. Zu Heinrich Husmann, Mittelalterliche Mehrstimmigkeit (IV). p. 497-505. 322

KARSTADT, G. Das Textbuch zum «Templum honoris» von Buxtehude. p. 506-508. 323

BENARY, P. Johann Adolf Scheibes Compendium Musices. p. 508-515. 324

MEIER, B. «Montes exultaverunt». Randnotiz zu Einsteins «Italian madrigal». p. 515-516. 325

SCHOENBAUM, C. Zur Problematik der Musikgeschichte Böhmens und Mährens. p. 520-526. 326

KAHL, W. Aus dem Schrifttum zum Mozart-Jahr 1956. p. 526-531. 327

LISSA, Z. Die Musikwissenschaft in Volkspolen (1945-1956). p. 531-547. 328

ALBRECHT, H. Französische Sammelpublikationen zur Geschichte der Künste der Renaissance und zur älteren Musikgeschichte. p. 547-552. 329

STABLEIN, B. Parerga zu Monumenta monodica medii aevi I (Hymnen I). p. 552-554. 330

MATTHIAS, K. Buxtehude-Fest in Lübeck (29. Mai bis 2. Juni 1957). p. 554-556. 331

MUSIQUE ET LITURGIE, 1956, n. 53, sept.-octobre.

MARTIN, E. Essai sur l'interprétation des maîtres religieux de la renaissance (L). p. 65-68. 332

PIUS X, S. Lettre pastorale sur le chant d'église de S. Em. le card. Joseph Sarto, patriarche de Venise (1895). p. 74-77. 333

n. 54, nov.-décembre.

FROGER, J. Origines, histoire et restitution du chant grégorien. La restauration grégorienne au XIX siècle (X). p. 81-83. 334

GELINEAU, J. Le Congrès international de pastorale liturgique: Assise, 18-22 septembre 1956, p. 86-88. 335

1957, n. 55, Janvier- Février.

Directoire pour la pastorale de la messe à l'usage des diocèses de France. p. 1-5. 336

FROGER, J. Origines, histoire et restitution du chant grégorien. La restauration grégorienne au XIX siècle (XI ed ult.). p. 6-8. 337

MARTIN, E. Essai sur l'interprétation des maîtres religieux de la renaissance. (II). p. 9-11. 338

n. 56, mars-avril.

MARTIN, E. Essai sur l'interprétation des maîtres religieux de la renaissance. (III ed ult.). p. 20-22. 339

LIONCOURT, G. DE. L'école César Franck et la musique religieuse. p. 23-25. 340

n. 57-58, mai-août.

BIHAN, J. Le mouvement grégorien en France. p. 34-36. 341

CHAILLEY, J. Réflexions sur la musique religieuse polyphonique des origines à la fin du XIIIe siècle. p. 37-38. 342

MACHABEY, A. Notes sur la musique religieuse du XIVe et du XVe siècle. p. 39-42. 343

BOREL, E. La musique religieuse en France au XVIe siècle. p. 43-45. 344

DUFOURCQ, N. La musique religieuse en France sous Louis XIV. p. 46-50. 345

LAUNAY, D. Le début du XVIIe siècle. La musique religieuse en France au XVIIIe siècle. p. 51-52. 346

SAMSON, J. Le réveil de l'esprit. p. 53-54. 347

RAUGEL, F. L'école française de l'orgue moderne. p. 55. 348

PAROISSIN, R. Musique en pays de mission. p. 56. 349

D.N.E. Musique d'église en orient. p. 57. 350

OVERATH, J. La musique religieuse en Allemagne en 1957. p. 58. 351

HUGHES, R. La musique religieuse en Angleterre. p. 59. 352

LOMBARDI, E. La musique religieuse en Argentine. p. 60. 353

KOSCH, F. La musique religieuse en Autriche. p. 61. 354

VYVERMANN, J. La musique religieuse en Belgique. p. 62. 355

ARTERO, J. La musique religieuse en Espagne. p. 63-64. 356

MADSEN, C. P. La musique religieuse aux Etats-Unis. p. 65-66. 357

VONCKEN, H. La musique sacrée dans les Pays-Bas. p. 67. 358

SCHMIT, J. P. La musique religieuse au Grand-Duché de Luxembourg. p. 68. 359

ALMENDRA, J. D'. La musique religieuse en Portugal. p. 69. 360

HAENNI, G. La musique religieuse en Suisse. p. 70-71. 361

n. 59, sept.-octobre.

PIZZARDO, G., CARD. Lettre de S. Em. le cardinal Pizzardo à S. Ex. monseigneur Blanchet. p. 74-75. 362

COSTANTINI, C., CARD. Adresse de S. Em. le Cardinal Costantini au IIIe Congrès International de musique sacrée. p. 75-76. 363

BEILLEVERT, P. Signes et enseignements d'un congrès. p. 77-83. 364

GABET, A. Education musicale du clergé et musique sacrée. p. 84-86. 365

ROZIER, C. Et les peuples chanteront... p. 87-90. 366

Le IIIe Congrès national de pastorale liturgique: bible et liturgie. p. 91-92. 367

n. 60, nov.-décembre.

CHAILLEY, J. La révision du critère historique dans les problèmes de la musique d'église. p. 98-101. 368

BEILLEVERT, P. Signes et enseignements d'un Congrès (suite et fin). p. 102-103. 369

Voeux du III Congrès international de musique sacrée. p. 104-106. 370

VALOIS, J. DE. Joseph Samson. p. 107-108. 371

1958, n. 61, Janv.-Février.

JULIEN, D. Le chant schola-assemblée. p. 4-6. 372

CHAILLEY, J. La révision du critère historique dans les problèmes de la musique d'église (suite). p. 7-8. 373

SAMSON, J. Chant et communion. p. 9. 374

MARTIN, E. Beata es Virgo Maria, oeuvre de Jean L'Héritier. p. 10-11. 375

n. 62, mars-avril

PICARD, F. L'Encyclique « Musicae sacrae disciplina », texte et commentaire. p. 20-22. 376

GABET, A. Pâques et le temps pascal dans la liturgie paroissiale. p. 23-25. 377

NOTES, v. 13, n. 1. December, 1955.

LINDEN, A. VAN DEN. The fourth international congress of music libraries. p. 41-45. 378

n. 3, June 1956.

PLAUT, A. S. A promenade in the art & music department of the Public Library of Cincinnati and Hamilton County. p. 401-420. 379

SHEPARD, B. Yale's music Library revised. p. 421-423. 380

n. 4, September, 1956.

COOVER, J. B. The current status of music bibliography. p. 581-593. 381

MC CORKLE, D. M. The moravian contribution to american music. p. 597-606. 382

v. 14, n. 1, Decembre 1956.

ASCH, M. Folk music. p. 29-32. 383

n. 3, June 1957.

KROHN, E. C. Music in the Vatican Film Library at Saint Louis University. p. 317-324. 384

THE ORGAN, v. 33, n. 131, January 1954.

SUMMER, W. L. John Snetzler and his first English organs. p. 105-111. 385

ADCOCK, E. E. Three Northampton organs. p. 112-117. 386

DOWNES, R. Notes on the new organ in Brompton Oratory. p. 118-121. 387

BERNARD, L. S. The restored organ in the Liberal Jewish Synagogue. p. 122-136. 388

WEBER, M. The organ in St. Paul's Methodist Church, Toledo, Ohio, U.S.A. p. 127-133. 389

WILLIAMS, G. W. The Snetzler organ at

St. Michael's church, Charleston. p. 134-136. 390

SEYMOUR, D. J. Organs at Upton Parish church, Torqueay. p. 137-140. 391

SUMMER, W. L. Organs in France, Germany and Britain. p. 141-143. 392

n. 132, April.

DOWNES, R. Notes on the organ in the Royal Festival Hall. p. 153-160. 393

ADCOCK, E. E. Some Spanish organs and their cases. p. 161-167. 394

BENHAM, G. The organ in the parish church of st. Anne, Limehouse. p. 168-174. 395

SUMMER, W. L. The organ in the parish church of st. Giles, West Bridgford, Nottinghamshire. p. 175-179. 396

SHARP, H. B. The organ in Woburn parish church. p. 180-185. 397

CLARK, G. C. Organs in the south-west. p. 186-192. 398

v. 34, n. 113, July.

WHITE, H. D. The organ of st. Luke's church, Winnipeg. p. 1-11. 399

BARNARD, L. S. Two Sussex organs. p. 12-18. 400

BONAVIA-HUNT, N. A. Whither organ building? p. 19-27. 401

ADCOCK, E. E. Some Spanish organs, etc. (II). p. 28-34. 402

GREENING, R. G. The organs at st. Giles's church, Oxford. p. 35-42. 403

HANKIN, G. The organ at st. George's Hall, Bradford. p. 43-48. 404

n. 134, October.

SHEWRING, W. Historic organs in Holland. p. 57-68. 405

MILLER, A. G. An economical, yet comprehensive small organ scheme. p. 69-79. 406

SUMMER, W. L. The Cavallé-Coll organ in the Parr Hall, Warrington. p. 80-84. 407

BENHAM, G. The organ in the Temple church, London, E.C.4. p. 85-91. 408

CLUTTON, C. The new organ at Doetinchem, Holland. p. 92-98. 409

TITHER, R. Of antique interest. p. 99-101. 410

n. 136, April 1955.

SUMMER, W. L. The organ of Liverpool Cathedral. p. 169-183. 411

JONES, N. H. The organ in st. Mary's parish church, Bury st. Edmunds. p. 184-192. 412

VENTE, M.-KOK, W. Organs in Spain and Portugal. p. 193-199. 413

MACFAYDEN, K. A. Acoustical measurements and the organ. Part II. p. 200-203. 414

BUNNEY, H. The organ of the Mc Ewan Hall, University of Edinburgh. p. 204-213. 415

MATHEW, A. G. Three Dorset organs. p. 214-218. 416

STENSON, A. An electrotonic organ in a Midland residence. p. 219-221. 417
v. 35, n. 137, July 1955.

CLUTTON, C. St. Pancras parish church. p. 1-8. 418

SUMNER, W. L. The organ in the Chapel Royal of st. Peter ad Vincula, Tower of London. p. 9-13. 419

CORWAY, M. P. The organ in Holy Trinity church, Eastburne. p. 14-19. 420

BERNARD, L. S. The re-built organ at st. Peter's, Eaton Square. p. 20-26. 421

BONAVIA-HUNT, N. A. The organ in the chapel of the College of st. Mark and st. John, Chelsea. p. 27-33. 422

BIRLEY, J. L. The organs in Clifton College. p. 34-40. 423

PARKES, A. D. The new organ of st. Michael's church, Oxford. p. 41-44. 424

ADCOCK, E. E. My organ library. p. 45-52. 425

n. 138, October 1955.

VENTE, M. A. - KOK, W. Organs in Spain and Portugal. p. 57-65. 426

PAGET, G. The organ in Wymondham Abbey church, Norfolk. p. 66-75. 427

BARNARD, L. S. The lost organs of Portsmouth. p. 77-91. 428

MANTHORPE, M. Some organs in Denmark. p. 92-98. 429

MILLER, G. The large parish church organ. p. 99-104. 430

n. 139, January 1956.

ILLING, R. The organ in st. Olave's, Hart street, London, E.C. p. 113-124. 431

FIRTH, L. Four interesting organs. p. 125-130. 432

PASK, E. H. The organ in the church of st. Michael-at-Dowes, North London. p. 131-135. 433

VENTE, M. A. - KOK, W. Organs in Spain and Portugal. p. 136-142. 434

ELVIN, L. The organs of Wisbech parish church. p. 143-149. 435

COLE, J. T. The organ in the cathedral of the Highlands (All Saints), Nairobi. p. 150-154. 436

n. 140, April.

SHEWRING, W. Organs in Italy: Brescia and Verona. p. 161-170. 437

BONAVIA HUNT, N. A. Modern mixture design. p. 171-174. 438

SUMNER, W. L. Cavallé-Coll and his projects for an organ in st. Peter's church, Rome. p. 175-179. 439

BENHAM, G. St. James's church, Muswell hill, London, N. 10. p. 180-185. 440

MACFAYDEN, K. A. A compact residence organ. p. 186-190. 441

EDMONDS, B. B. For the elephant's children. p. 191-195. 442

RODEN, E. H. L. Two interesting organs in the Hague. p. 196-199. 443

ROUTLEY, E. A chamber organ in the chapel of Mansfield College, Oxford. p. 200-203. 444

v. 36, n. 141, July.

STUBINGTON, H. The re-built organ in Tewkesbury Abbey. p. 1-17. 445

SHEWRING, W. Organs in Italy: Venice, Treviso, Trent. p. 18-27. 446

SUMNER, W. L. The organs of st. John's College, Cambridge. p. 28-25. 447

BETTERIDGE, L. The organ in st. Michael's church, Croydon. p. 36-45. 448

BONAVIA-HUNT, N. A. What is ideal organ tone? p. 46-47. 449

n. 142, October.

KERR, C. C. The organ at the cathedral of Mexico City. p. 53-62. 450

GODFREY, A. Two of Berwick-upon-Tweed's organs. p. 63-71. 451

GALLAGHER, E. W. The organs of Westminster cathedral. p. 72-82. 452

ELVIN, L. The organ at the Central Hall, Birmingham. p. 83-89. 453

ELVIN, L. The organ at the Colston Hall, Bristol. p. 90-98. 454

BENHAM, G. The organ in Harrow school speech room. p. 99-105. 455

n. 143, January 1957.

BILLINGS, CH. E. Current trends in American organ building. p. 109-122. 456

GALLOWAY, E. K. Kemp-Welch County Secondary modern school for boys, Parkstone, Dorset. p. 123-138. 457

WILSON, R. C. The organs of Taverham Hall, Norwich. p. 139-146. 458

BONAVIA HUNT, N. Tonal characteristics of the church organ. p. 147-154. 459

VENTE, A. M. - KOK, W. Organ in Spain and Portugal. p. 155-164. 460

n. 144, April.

STUBINGTON, H. A visit to Ottobeuren. p. 165-171. 461

NILAND, A. The organ at Christ church, Crouch End, London, N. 8. p. 172-180. 462

SUMNER, W. L. The organs of st. Margaret's church, Leicester. p. 181-186. 463

GODFREY, A. Park Road church, West Hartlepool, and its organ. p. 186-196. 464

SHARP, H. B. The church band and the dumb organist. p. 197-202. 465

VNTE, M. A. - KOK, W. Organs in Spain and Portugal. p. 203-212. 466

v. 37, n. 145, July 1957.

BENHAM, G. The organ in the Congregational church, Buckingham Gate, S.W.1., known as Westminster Chapel. p. 1-7. 467

SUMNER, W. L. The Schulze family (I). p. 8-14. 468

CLUTTON, C. Two organs in Ulster. p. 15-23. 469

DAWES, E. The organ at the church of the Redeemer, Birmingham. p. 24-31. 470

BOER, C. The organ in the church of sint-Willibrordus Buifen de Veste, Amsterdam. p. 32-36. 471

VNTE, M. A. - KOK, W. Organs in Spain and Portugal (fine). p. 37-43. 472

BENHAM, G. The organ in st. Columba's of Scotland, Pont Street, S.W.1. p. 49-55. 473

STEVENSON, R. M. The organs in the cathedral of Malaga. p. 56-60. 474

MANTHORPE, M. Two new organs in Copenhagen. p. 61-69. 475

CLARK, G. C. The organ in the chapel of st. Michael's Mount, Cornwall. p. 72-78. 476

SUMNER, W. L. The organ in st. Mary's church, Southampton. p. 79-85. 477

STEVENSON, T. Impressions of some organs in the United States (I). p. 86-95. 478

SUMNER, W. L. The Schulze family. p. 97-100. 479

QUADRIVIUM, 1956, v. I.

VECCHI, G. Il « planctus » di Gudino di Luxeuil: un ambiente scolastico, un ritmo, una melodia. p. 19-152. 480

VECCHI, G. Su la composizione del « Pomerium » di Marchetto da Padova e la « Brevis compilatio ». p. 153-205. 481

v. II.

VECCHI, G. Modi d'arte poetica in Giovanni di Garlandia e il ritmo « Aula verna virginalis ». p. 256-268. 482

MASSERA, G. Un sistema teorico di notazione mensurale nell'esercitazione di un musico del '400. p. 273-300. 483

RICORDIANA, 1956, v. 2, n. 9, novembre.

NAVA, D. Ricordo di Perosi. p. 429-430. 484

1957, v. 3, n. 1, gennaio.

BEGUIN, A. Georges Bernanos e i « Dialogues des Carmélites ». p. 2-4. 485

ALLORTO, R. Intervista con Francis Poulenc (Dialogues des Carmélites etc.). p. 5-7. 486

MALIPIETRO, G. F. Claudio Monteverdi; Commiato. p. 18-27. 487

n. 2, febbraio.

PANNAIN, G. Giovanni Gabrieli e la Cappella di San Marco. p. 82-86. 488

TERENZIO, V. Domenico Scarlatti e il suo secolo. p. 87-90. 489

n. 3, marzo.

DAMERINI, A. Presenza di Lorenzo Perosi. p. 130-132. 490

n. 10, dicembre.

CONFALONIERI, G. In memoria di Ettore Pozzoli. p. 547-550. 491

MONTANI, P. Karl Czerny, musicista puro sangue. p. 551-552. 492

RIVISTA LITURGICA, 1956, v. 43, n. 6, nov.-dic.

Il primo congresso internazionale di liturgia pastorale. p. 313-332. 493

GHIGLIOTTI, O. In margine al congresso di Assisi. p. 333-337. 494

1957, v. 44, n. 3, maggio-giugno

PENCO, G., O.S.B. Per la storia liturgica del monachesimo italico nei secoli VII-IX. Correnti ed influssi. p. 168-181. 495

n. 4, luglio-agosto.

MIGNONE, M. Un importante problema di

liturgia pastorale: il canto popolare religioso. p. 222-227. 496
PANTONI, A., O.S.B. Aspetti e problemi della pietà liturgica nelle conclusioni di una recente sintesi. p. 228-238. 497

n. 5, sett.-ottobre.

DALLA LIBERA, E. I canti della settimana santa. p. 302-307. 498
 Una esperienza: concluso il 3° anno della Scuola per organisti e guide liturgiche della diocesi di Alba. p. 324-327. 499

n. 6, nov.-dicembre.

MERCATI, G. Note di liturgia desunte dagli scritti dell'Emo Card. G. Mercati. p. 383-392. 500

SACRIS ERUDIRI, 1956, v. 8, n. 2,

DOLD, A. Zur Neuausgabe der bisher als « Sacramentarium Leonianum » bekannten Sammlung liturgischer Gebete. p. 277-286. 501

1957, v. 9.

BROU, L. Le IV livre d'Esdras dans la liturgie hispanique et le Graduel Romain « Locus iste » de la Messe de la Dédicace. p. 75-109. 502

LANG, A. Leo der Grosse und die Dreifaltigkeitspräfation. p. 116-162. 503

SNIJDERS, A. « Acolytus cum ordinatur ». Eine historische Studie. p. 163-198. 504

SANTA CECILIA, 1956, v. 5, n. 6, dicembre.

DE ANGELIS, A. Il cardinale Pietro Ottoboni poeta melodrammatico e protettore dell'Accademia di Santa Cecilia. p. 5-11. 505

Lutti dell'Accademia e dell'arte: Don Lorenzo Perosi. p. 24-30. 506

1957, v. 6, n. 2, aprile.

DE ANGELIS, A. Ercole Bernabei guardiano della sezione dei maestri di Santa Cecilia. p. 7-10. 507

Consegna della medaglia mozartiana alla Accademia di santa Cecilia. p. 17-19. 508

PAUMGARTNER, B. Della cosiddetta « appoggiatura » nella musica vocale antica e della necessità di usarla nella attuale prassi dell'esecuzione. p. 62-72. 509

PACCAGNELLA, E. Il « Piccolo Magnificat » di Joh. Seb. Bach. p. 80-85. 510
 n. 3, giugno.

DE ANGELIS, A. Stimolata da Gaspare Spontini l'azione dell'Accademia di Santa Cecilia per la riforma della musica sacra. p. 7-14. 511

RINALDI, M. Interpretazioni critiche di Luigi Ronga: Johann S. Bach e Wolfgang A. Mozart. p. 19-22. 512

n. 4, agosto.

RINALDI, M. Interpretazioni critiche di Luigi Ronga. p. 10-13. 513

DURR, A. Sul « Piccolo Magnificat » di Bach. p. 57. 514

n. 6, dicembre.

DE ANGELIS, A. Nel centenario di Elgar: « Il sogno di Geronzio ». p. 13-15. 515

HAUER, G. Domenico Scarlatti (1685-1757) mediatore fra due epoche. p. 33-40. 516

PACCAGNELLA, E. Risposta al prof. Alfred Durr. Sulla autenticità del « Piccolo Magnificat ». p. 50-52. 517

TIJDSCHRIFT VOOR MUZIEKWETENSCHAP, 1951, v. XVII, fasc. 3.

BERNET KEMPERS, K. PH. Meerstemmig psalmgesang in de Hervormde Kerk van Nederland. p. 167-180. 518

HERWITT, H. Malmaridade and Meschouwet. p. 181-191. 519

SMIJERS, A. De Missa carminum van Jacob Obrecht. p. 192-194. 520

SMIJERS, A. De illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch. Archivalia bijeengebracht door prof. dr. A. Smijers. VIII Rekeningen van Sint Jan 1535 tot Sint Jan 1541. p. 195-230. 521

1955, v. XVII, fasc. 4.

NOLTHENIUS, H. Een autobiografisch madrigaal van Francesco Landini. p. 237-241. 522

LINDENBURG, W. H. O admirabile commercium. p. 241-250. 523

MEYER-BAER, K. Some remarks on the problems of the basse-dance. p. 251-277. 524

NOSKE, F. Rondom het orgeltractaat van Constantyn Huygens. p. 278-309. 525

1956, v. XVIII, fasc. 1.

LOWINSKY, E. E. Adrian Villaert's chromatic « duo » re-examined. p. 1-36. 526

VLAM, CHR. C. Sweelinckiana. p. 37-42. 527

INDEX EPHEMERIDUM

Anuario musical	col. 1	Musique et Liturgie	col. 19-21
Archiv für Liturgiewissenschaft »	1-2	Notes	» 21
The Catholic Choirmaster »	2-3	The Organ	» 21-25
The Consort	» 3-4	Quadrivium	» 25-26
Ephemerides Liturgicae	» 4-5	Ricordiana	» 26
Kirchenmusikalisches Jahrbuch »	5	Rivista Liturgica	» 26-27
The Monthly musical record	» 5-7	Sacris Erudiri	» 27
Music & Letters	» 7	Santa Cecilia	» 27-28
The Musical Times	» 7-11	Tijdschrift voor Muziekwetenschap	» 28
Musik und Gottesdienst	» 11-16		
Die Musikforschung	» 16-18		

NOTIZIARIO

★ Il 24 gennaio 1958, nell'Aula Accademica dell'Istituto, alla presenza di S. E. Rev.ma il Card. Giuseppe Pizzardo Prefetto della S. Congregazione dei Seminari e delle Università degli Studi, si è tenuta una solenne manifestazione in onore del nostro Preside Rev.mo Mons. Igino Anglès, in occasione del suo 70° compleanno e 10° di Presidenza dell'Istituto.

S. E. il Card. Pizzardo in un elevato discorso ha ricordato le grandi benemerenze di Mons. Anglès per la Musica Sacra, per la difesa del latino come lingua liturgica e per la formazione musicale dei giovani sacerdoti. S. E. ha poi comunicato che, a riconoscimento di tanti meriti e ad ornamento di una vita sacerdotale spesa interamente per la Chiesa, il Santo Padre si è degnato di nominare Mons. Anglès Prototonario Apostolico « ad instar », aggiungendogli gli auguri più fervidi perchè il Signore gli conceda di servire ancora per molti anni la santa causa della musica sacra.

L'allunno Padre G. F. Capponi ha poi presentato un dono degli alunni — consistente in un apparecchio di proiezione per

microfilm — ed il docente Padre A. Santini quello dei Professori, un artistico calice finemente cesellato.

Alla cerimonia assistevano tutte le più alte personalità della S. Congregazione dei Seminari e delle Ambasciate di Spagna presso la S. Sede e presso il Quirinale, il Corpo Accademico dell'Istituto al completo e molte altre personalità ecclesiastiche e laiche del mondo musicale romano. La « Schola Cantorum » dell'Istituto, diretta dai Maestri Mons. Bartolucci e P. Baratta, ha eseguito scelti brani di musica polifonica e gregoriana.

★ Il 17 febbraio 1958 Mons. Prof. Theodor B. Rehmann, Maestro di Cappella della Cattedrale di Aquisgrana, ha tenuto una conferenza su « La Teologia della Musica », di cui diamo un sunto in altra parte del presente Bollettino.

★ Il 26 aprile 1958 l'organista Flavio Benedetto-Michelangeli ha tenuto un concerto di organo, eseguendo musiche di Correa de Arauxo, Couperin, Clerambault, Frescobaldi e Bach.

Direzione e Amministrazione: **PONTIFICIO ISTITUTO DI MUSICA SACRA**
 Roma - Piazza S. Agostino, n. 20-A

IMPRIMATUR: + Fr. Petrus Canisius van Lierde, Episcopus Porphy. Vic. Gen. Civ. Vatic.

TIP. POLIGLOTTA VATICANA

CANTO GREGORIANO

Mons. C. ECCHER: **CHIRONOMIA GREGORIANA**. Dinamica, Movimento, Trasporto, ossia come leggere ed eseguire il Canto Gregoriano.

Teoria e Pratica, oltre 200 canti dell'Ordinario della Messa, Liturgia dei Defunti, Vespri e Sacre Funzioni. Un volume in-8° (cm. 20,30 x 16) di pagine 384.

In brochure L. 2.000

Legato in tela L. 2.700

Mons. C. ECCHER: **IDEM**, solo « PARS PRATICA » un volume in-8° (cm. 20,30 per 16) di pagine 216.

Cartonato, dorso tela L. 1.500

(N. 780) **LIBER USUALIS MISSAE ET OFFICII** pro Dominicis et Festis cum cantu gregoriano ex editione Vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a Solesmensibus monachis diligenter ornato. In 12° di 2000 pagine circa su carta sottile. Contiene al proprio posto nel corpo del volume la nuova liturgia della Settimana Santa e gli ultimi Uffici e Messe. recentissime.

Legato in tela nera, angoli rotondi, taglio rosso L. 4.800

Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 5.100

(N. 780c) **IDEM**. In notazione musicale moderna con segni ritmici.

Legato in tela nera, angoli rotondi, taglio rosso L. 4.800

Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 5.100

(N. 820) **ANTIPHONALE SACROSANCTAE ROMANAE ECCLESIAE** pro Diurnis Horis. Riproduzione dell'edizione tipica Vaticana dell'Antifonale, completamente aggiornata in quello che concerne i nuovi uffici. Notazione gregoriana con i segni ritmici. In 8° di 1488 pagine.

Broché L. 3.300

Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 4.300

(N. 820a) **IDEM**. Edizione su carta sottile tipo indiana.

Broché L. 3.750

Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 4.750

(N. 708) **INTRODUCTION A LA PALEOGRAPHIE MUSICALE GREGORIENNE** par Dom Grégoire Me SUNOL, O.S.B., moine de Montserrat. Un fort volume petit in 8° de 676 pages comportant rotamment près de deux cents tableaux

ou reproductions photographiques et une carte géographique des notations.
Editions sur beau papier.

Broché L. 5.000
Edition sur papier japon véritable.
Broché L. 9.000

(N. 718) METODO COMPLETO DI CANTO GREGORIANO del Rev. P. Gregorio
SUNOL, O.S.B. Con un appendice per il Canto Ambrosiano secondo la Scuola
di Solesmes. Un volume in-8°.
Broché L. 1.200

(N. 750) OFFICIUM ET MISSAE IN NATIVITATE DOMINI. Juxta ordinem
Breviarii et Missalis Romani, cum cantu gregoriano ex editione Vaticana
adamussum excerpto et rhythmicis signis a Solesmensibus Monachis diligenter
ornato. In -8° (20½ x 13 cent.) di 134 pagine.
Sciolto L. 510
In mezza tela, taglio rosso L. 800

(N. 776) OFFICIUM ET MISSA IN NOCTE NATIVITATIS DOMINI. Contiene
l'Ufficio della Notte di Natale i Mattutini, le Laudi e la Messa secondo l'edi-
zione tipica vaticana. In-18 (17 x 11 cent.) di 72 pagine in notazione gregoriana
con i segni ritmici.
Sciolto L. 330
In mezza tela, taglio rosso L. 630

(N. 752) IN NATIVITATE DOMINI AD MATUTINUM, juxta ritum monasticum,
cum cantu gregoriano ex editione Vaticana et libris Solesmensibus excerpto.
Notazione gregoriana con i segni ritmici. In-8° di 56 pagine.
Sciolto L. 180

(N. 753) IN NOCTE NATIVITATIS DOMINI, ad matutinum, missam et laudes,
juxta ritum monasticum, cum cantu gregoriano. Notazione gregoriana con
segni ritmici. In-8° di 98 pagine.
Sciolto L. 510
In mezza tela, taglio rosso L. 800

(N. 753A) L'OFFICE DE LA NUIT DE NOEL selon le rite monastique, traduit
et expliqué par les moines de Solesmes. In-8° de 98 pages.
Broché L. 420

(N. 920) L'OFFICE DE LA NUIT DE NOEL avec traduction des textes. Chant
grégorien selon l'édition Vaticane. Notation grégorienne avec signes rythmiques.
In-18 de 80 pages.
Broché L. 270

(N. 920c) LE MEME en notation musicale moderne avec signes rythmiques. In-18
de 84 pages.
Broché L. 330

(N. 920bis) MANUEL POPULAIRE DES CHANTS DE LA NUIT DE NOEL, à
l'usage des chantres et des fidèles. La première partie en notation grégorienne
avec signes rythmiques le seconde en notation musicale moderne, contenant
notamment des chants populaires bretons. In-18 de 83 pages.
Broché L. 510

(N. 944) LES MELODIES DE NOEL. Explications et directives pour l'exécution,
par Dom GAIARD, Maître de Choeur de Solesmes, avec une introduction sur
le caractère général des Mélodies de Noël. In-8° de 80 pages.
Broché L. 660

BOLLETTINO

DEGLI " AMICI DEL PONTIFICIO ISTITUTO
DI MUSICA SACRA "