

- 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  
adamusim excerpto et rhythmicis signis a Solesmensibus Monachis diligenter  
ornato. In -8° (20½ × 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 × 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 "



## SOMMARIO

Il prossimo Concilio Ecumenico e la Musica Sacra (Mons. Igino Anglès) . . . . .	PAG. 1
Les Conciles Provinciaux du XIX siècle en matière de Musique Sacrée pour les étudiants en théologie . . . . .	» 18
Index Bibliographicus . . . . .	» 23

## Il prossimo Concilio Ecumenico e la Musica Sacra

a) *L'opera del Concilio di Trento nel campo della polifonia sacra.*

Nella prima puntata abbiamo esposto brevemente l'opera musicale del Concilio di Trento attinente al canto gregoriano e i diversi problemi che il prossimo Concilio dovrà affrontare su questo punto (1). In questa seconda puntata ci proponiamo di ricordare brevemente l'opera del Concilio di Trento nel campo della polifonia e i diversi problemi riguardanti la musica da chiesa a più voci, antica e moderna, nel nostro tempo.

L'argomento della musica polifonica a carattere sacro nel Concilio di Trento è stato molto studiato. Tralasciando gli studi antichi, come quelli di W. Bäumer (2), e F. X. Haberl (2 bis), come studi moderni tra gli altri possiamo indicare quelli di O. Ursprung (3), K. Weinmann (4), F. Romita (5), Rafael M. de Horneto (6), R. Lunelli (7), K. G. Fellerer (8), H. Anglès (9). La parte storica di questi studi si basa sempre sugli stessi « Acta Concilii Tridentini » nelle loro diverse edizioni (10).

Il Concilio di Trento fu il primo Concilio Ecumenico che si preoccupò della musica da chiesa, sia durante le sedute preparatorie e le sessioni del Concilio, sia dopo lo stesso, nel preparare l'edizione del Breviario e del Messale unificati e riformati. Per capire meglio l'opera musicale del Concilio, bisogna ricordare che questo era un Concilio di riforma; nel discutere dunque sull'aspetto musicale non fu mai nella mente dei Padri del Concilio il dare regole sulle forme e nemmeno sulla tecnica della musica sacra. Il loro pensiero fu semplicemente di far cessare tanti abusi introdottisi nella liturgia romana. Quanto alla musica polifonica gli abusi principali erano: a) il far cantare da una voce il testo e la melodia di un'antifona gregoriana o frammenti di testi tropati mentre le altre voci cantavano il testo liturgico dell'Ordinarium Missae, oppure far cantare diversi testi in uno stesso mottetto; valga qui l'esempio di N. Gombert, che scrisse un mottetto a 4 voci, nel quale, come imitando la pratica del XIII sec., mentre una voce cantava *Salve, Regina*, un'altra cantava *Ave Regina*, un'altra *Inviolata* e un'altra ancora *Alma Redemptoris Mater*; b) lo scrivere *Missae cantus firmus* e *Missae parodiae* sulla musica di canzoni profane, con una voce che talvolta cantava anche una parte del testo profano, mentre le altre eseguivano il testo liturgico; c) lo scrivere Messe polifoniche con musica *descrittiva*, nel senso di descrivere una *caccia*, una *battaglia* su temi di canzoni popolari o di musica militare; d) altri abusi provenivano dalla stessa tecnica contrapuntistica e dagli stessi cantori i quali eseguivano il testo senza che i fedeli capissero niente dello stesso, oppure eseguivano la musica ornando le note con gorgheggi, aggiungendo fioriture e abbellimenti, facendo sì che la musi-

ca spirasse mondanità, invece di creare un ambiente mistico di preghiera e di adorazione.

Malgrado che il Concilio non abbia stabilito nessun principio estetico per la musica sacra e si sia limitato a correggere abusi, la sua efficacia artistica nel campo della musica polifonica da chiesa fu di primo ordine.

Manca ancora una monografia a carattere storico-critico sull'intenzione di Pio IV (1559-1565) e altri cardinali che avevano pensato di bandire la polifonia dalla liturgia cattolica e sullo sforzo d'altri cardinali, vescovi e dello stesso Palestrina per mettere in salvo la musica da chiesa e sulla musica eseguita nello stesso Concilio di Trento; non sappiamo nemmeno quanti furono i legati dell'imperatore, dei re e i cardinali che assistarono al Concilio accompagnati dalla loro cappella musicale; su questo punto conosciamo meglio le cappelle musicali che assistarono al Concilio di Costanza (5-11-1414 fino 22-4-1418), 16° Concilio Ecumenico. Per il Concilio di Trento fu R. Lunelli, il quale, sebbene si limiti allo studio della cappella musicale della cattedrale di Trento in quell'epoca, ci dà notizie preziose su questo tema. Ad ogni modo è interessante ricordare come il Cardinale Otto von Truchsess, vescovo di Augsburg, fu il primo che si preoccupò dello scambio di polifonia sacra tra la Cappella Pontificia di Roma e quella del duca Alberto V di Monaco di Baviera. Il suddetto cardinale Truchsess, il grande protettore del Collegio Germanico in Roma e il primo mecenate di T. L. de Victoria, risiedeva in quell'epoca a Roma insieme con la sua cappella. Fu egli che incaricò il suo Maestro di Cappella, il fiammingo Jacobus de Kerle, di comporre a 4 voci le «*Preces speciales pro salubri generalis concilii successu, ac conclusione...*» (Venezia 1562), su testo preparato ex-professo dal domenicano spagnolo Petrus de Soto, professore di teologia all'Accademia tedesca di Dillingen.

Per la prima volta il Concilio, nella sessione del 10 settembre 1562, discutendo sugli «*abusus in sacrificio missae*» formulò nel canone VIII il seguente testo: «*Verum ita cuncta moderentur, ut missae sive plana voce sive cantu celebrentur, omnia clara matureque prolata, in audientium aures et corda placide descendant*». Come abbiamo visto prima, queste parole si riferiscono a quelle messe cantate con canto gregoriano. Per la parte polifonica, il canone prosegue: «*Quae vero rythmis musicis atque organis (= musica polifonica ed organistica) agi solent, in iis nihil profanum, sed hymni tantum et divinae laudes intermisceantur... Tota autem haec modis musicis psallendo ratio non ad inanem aurium oblectationem erit componenda, sed ita verba ab omnibus percipi possint, utque audientium corda ad caelestis harmoniae desiderium beatorumque gaudia contemplandum rapiantur*».

Durante la sessione 22ª la mattina del 17 settembre dello stesso anno 1562, come complemento al testo formulato il 14 settembre, si emanò il decreto con la forma seguente più categorica e più chiara:

«*... Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid misceatur (ordinarii locorum) arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit*» (11).

Su questo punto c'è da rilevare che le parole «*lascivum aut impurum*» si riferivano alla musica troppo mondana che qualche volta si era introdotta in chiesa (12). Ancora nella sessione 24ª tenutasi il 22 marzo 1563, s'insistette una volta di più sulla proibizione della «*musica troppo molle*». Infatti Hieronimus Ragasanus sottolineò questo punto nel discorso finale:

della sessione 25ª concludendo: «*...molliores cantus et symphonias... a tempio Domini summovistis*» (13).

Dai testi sopra citati risulta che il Concilio, nel parlare sugli abusi introdotti nella celebrazione della messa, si preoccupava che, quando la messa era cantata con polifonia, questa: a) non dovesse avere niente di profano, b) non dovesse essere composta solo pensando «*ad inanem aurium oblectationem*» e c) soprattutto che le parole del testo sacro dovessero «*ab omnibus percipi*». E', però, da rilevare che già prima del Concilio di Trento — tranne il caso di cantare altri testi sacri insieme al testo liturgico dell'*Ordinarium Missae* e la poca chiarezza del testo cantato — lo sforzo fatto da diversi compositori (Josquin des Prés, Gombert, Morales, ecc.) per imprimere alla polifonia sacra un sentimento profondamente mistico e devoto fu ammirevole.

Per meglio comprendere quanto esposto, bisogna ricordare che l'*Ordinarium Missae* con musica polifonica composta su un tema di canzone popolare si diffuse in modo speciale circa dall'anno 1430, per opera principalmente di Guglielmo Dufay. Questo sistema continuò ad essere praticato fino al Concilio di Trento ed anche molto tempo dopo di esso. Studiando storicamente questo punto possiamo dire che durante i sec. IX-XIII i brani conosciuti dell'*Ordinarium Missae* polifonico si basano — tranne rare eccezioni — sul canto liturgico gregoriano. Pure nel repertorio della musica polifonica di Avignone durante il XIV sec. la melodia gregoriana servì di fondamento a composizioni di messe, sebbene sia possibile trovare già brani composti su un tema inventato dal compositore o forse su una canzone popolare. Quando poi Dufay ed altri compositori del XV sec. adoperano la canzone popolare come *cantus firmus* per scrivere una messa, si vede come al principio adoperarono solo una melodia più o meno divulgata, senza conservare il testo profano nell'esecuzione dei diversi brani della messa. L'incipit del testo appare copiato solo all'inizio del Kyrie e di altri brani. Pian piano la melodia profana s'impose tanto che i compositori fiamminghi non si limitarono a usarla come *cantus firmus*, indicando il suo tema profano come titolo della stessa messa, ma qualche volta cantavano pure il tema profano col testo in volgare durante l'esecuzione della messa.

La scuola fiamminga seppe elevare il tono artistico della messa polifonica; essa seppe creare opere grandiose artisticamente parlando, sebbene lo abuso dei testi latini diversi da quello della messa, l'abuso dell'elemento della canzone profana, del contrappunto e degli stessi canoni enigmatici non sia stato sempre una benedizione per l'arte liturgica.

Studiando poi il repertorio conservato delle messe polifoniche appare che i canti più o meno popolari con *tropi* latini e con canzoni profane latine o in volgare ebbero l'onore di essere cantati insieme al testo liturgico dell'*Ordinarium Missae* anche nella Cappella Pontificia di Roma. Fu questa la moda che assai spesso s'impose, tanto che la musica divenne talvolta motivo di scandalo, invece che di edificazione spirituale per i fedeli. Altre volte il *cantus firmus* conteneva un omaggio all'imperatore, al re, al Papa; così Jacob Obrecht scrisse la *Missae Hercules dux Ferrariae*, nella quale il tenore canta «*Hercules vivet in aeternum*» e Johannes Lupus nella sua messa dedicata all'imperatore Carlo V canta: «*Carolus imperator Romanus quintus*»; nella messa «*Tu es vas electionis*» di Morales il tenore esegue durante tutta la messa questo testo, dedicato al Papa Paolo III (1534-1549) suo mecenate. Lo stesso vediamo nel repertorio dei mottetti composti in omaggio ad un Papa,

come quello di Loyset Compère « ut Papam nostrum Julium conservare digneris » indirizzato a Giulio II (1503-1513).

Questa fu la ragione della proibizione del Concilio Tridentino. I Padri del Concilio ebbero presente il caso del testo non liturgico dell'Ordinarium Missae eseguito insieme al testo liturgico, tanto che durante le sessioni preparatorie vi furono alcuni che avevano pensato di proibire in totum la polifonia nella liturgia solenne (14). Fu lo stesso Concilio che proibì non soltanto la composizione della messa su un tema profano, ma pure la pratica di *tropi, sequenze, conductus, drammi liturgici, ecc.*

Qualcuno ha criticato senza fondamento la poca efficacia che ebbero tali decreti del Tridentino. Infatti vediamo che dopo il Concilio non si cantò mai più il testo di un tropo o di una antifona gregoriana, e nemmeno il testo di una canzone profana, insieme al testo liturgico dell'Ordinarium Missae. E' vero che si continuò a comporre messe su temi profani col cantus firmus, ma tali messe si intitolavano qualche volta « Missa sine nomine ». In questo senso è curioso il caso di Palestrina quando nel suo « Missarum liber tertius » del 1570 intitola una messa « *Missa Primi toni* » ma in realtà egli l'ha composta sul madrigale « Io mi son giovinetta », oppure quando, nel 1594, scrive la « *Missa sine nomine* », composta sulla chanson « Je suis déshéritée »; invece fu lo stesso Palestrina che, nel 1570, pubblicò la sua « *Missa L'homme armé* » basata sul cantus firmus che una voce esegue durante la messa.

Il canto gregoriano fu sempre la sorgente inesauribile che ha prestato ai compositori di chiesa fin dal XV sec. i temi melodici per le messe polifoniche. Questi temi furono presi dal Proprium e dall'Ordinarium Missae, come pure dagli inni, dal Te Deum, dalle antifone mariane, ecc. Prima del Concilio di Trento molti temi furono presi anche dal canto popolare; vi sono canzoni profane francesi, italiane, tedesche, spagnole che hanno servito da cantus firmus alla messa. Come si può arrivare ad una tale mescolanza di religioso e di profano? E' vero che nel sec. XV non vi era una netta distinzione tra sacro e profano anche nelle arti plastiche e nel campo della lirica letteraria. E' vero che in quella epoca tale pratica molte volte non fu di scandalo per nessuno, giacchè, se non avessero indicato il tema con il titolo profano della melodia, solo pochi se ne sarebbero accorti. Il limite esatto tra profano e sacro non esisteva come oggi; la stessa poesia lirica aveva molto di umano e non fu mai motivo di scandalo. La confusione che esisteva tra opera d'arte e musica liturgica fu cosa degli abusi sunnominati. Dopo il Concilio di Trento e specialmente nella nostra epoca, grazie ai decreti emanati dalla S. Sede e dalla conoscenza liturgica, grazie pure all'Enciclica *Musicae Sacrae disciplina* che stabilisce i principi fondamentali della musica liturgica, non si possono più confondere le idee.

Il Concilio si preoccupò specialmente anche della buona dizione o pronunzia del testo, cioè che il testo liturgico fosse unico e fosse ben compreso da tutti quelli che ascoltavano la musica in chiesa. Su questo punto bisogna ricordare che la non intelligenza del testo proveniva dallo stesso stile contrappuntistico troppo elaborato, composto assai spesso con canoni enigmatici, e dalla poca cura dei compositori che miravano più alla tecnica artistica che alla chiarezza del testo. E' molto significativo il fatto che la purezza del contrappunto e delle linee melodiche delle diverse parti non si unisse alla chiarezza del testo fino all'epoca del Palestrina. Infatti, come ho ricordato nel mio « *Cristóbal de Morales Opera Omnia, IV* » (1956), p. 32,

Matteo Fornari, cantore pontificio, nella sua *Narrazione storica dell'origine, progressi e privilegi della Pontificia Cappella*, scritto nel 1749, (Cf. Bibl. Vaticana, Cappella Sistina, vol. 606, pag. 18 s.) dopo di aver parlato della polifonia sacra di Josquin des Prés e del suo influsso sui maestri posteriori, pure cantori nella Cappella Pontificia come « Claudio Mell, Costanzo Festa, il Morales ed altri non pochi » osservando il difficile sviluppo che ebbe l'applicazione del testo cantato nella polifonia del XVI sec., scrive: « li quali ridussero la musica alla sua virilità, testandogli solamente di renderla praticabile con la dovuta chiarezza in adattarvi le parole, per lo che vi nasceva qualche confusione, costumandosi allora in ogni capoverso inserire le parole prime della Cantilena sotto le note, al decorso delle quali applicavano mentalmente il seguito delle parole di quell'intero verso, sinchè si giungesse all'altre parole, che si accennavano di tanto in tanto. Or perchè un tal metodo cagionava qualche disordine, dicendo le parole chi prima e chi dopo, e chi una, e chi un'altra, si rendeva perciò la Musica assai confusa, e desdicevole, e ciò che era più rimarcabile, con la confusione non si capivano le parole ». Fornari suppone che questa confusione sia perdurata fino all'anno 1555; infatti egli esalta la figura del Palestrina, nel senso che considera la tecnica di applicare bene il testo come opera del Palestrina. Pel nostro caso sono anche interessanti le sue parole quando, ricordando questa gloria del Palestrina, scrive: « trovò ancora il modo di stendere le parole sotto le note con chiarezza maggiore di quella usata fino a quel tempo da tanti grandi uomini e dallo stesso Morales, il quale nel suo libro di Magnificat, stampato in Venezia l'anno 1562, ne aveva mostrato la prima strada ».

A proposito di una tale affermazione di Fornari, è vero che Morales, con il suo libro dei Magnificat, mostrò la prima strada affinché il testo fosse intelligibile per i cantori e per i fedeli? Per poter dimostrare che bisogna accettare con riserva le affermazioni dei musicisti del XVIII sec., basterà ricordare che Morales, nello stampare i suoi Magnificat secondo la pratica della sua epoca non si preoccupò affatto della buona dizione del testo; lo studio delle edizioni del 1542 e 1545, fatte in vita dal maestro e durante il suo soggiorno a Roma, lo dimostra ampiamente. Durante l'epoca di Morales (+ 1553), l'applicazione del testo non aveva ancora trovato i principi sicuri per la buona applicazione del testo, perciò questo punto si lasciava all'arbitrio e all'arte dei cantori.

Il cantore Fornari, nel fare una tale affermazione, non sapeva che l'edizione del 1562 dei Magnificat di Morales, in cui l'applicazione del testo appare già molto più chiara e logica che nelle edizioni precedenti, non fu opera personale di Morales, ma era frutto dello sviluppo tecnico che via via andava progredendo in Europa dopo la morte di Morales. Il caso dei Magnificat di Morales è un caso unico della storia del Magnificat polifonico, poichè tra il 1542 e il 1619 essi furono ristampati ben 16 volte. Studiando queste diverse edizioni si può vedere come, fin dal 1559, l'applicazione del testo si andasse perfezionando a poco a poco, forse grazie allo sforzo degli editori d'Italia e di Francia. Le edizioni del 1575, 1583, 1597 e 1614 possono già considerarsi come un modello riguardo all'applicazione del testo.

Dopo le ricerche moderne non c'è dubbio che Palestrina deve essere considerato il compositore che meglio seppe apportare il contributo ideale alla polifonia della messa e del mottetto seguendo il pensiero dei Padri del Tridentino. E' stato K. Jeppesen, il quale, studiando il ms. Cod. 22 della Cappel-

la Sistina e lo stile della messa, ha potuto dimostrare, contro il parere di Fr. X. Haberl e K. Weinmann, che la Missa «Papae Marcelli» venne composta tra il 1562 ed il 1563 «und wohl in Verbindung mit dem Tridentine Konzilntstand» (15).

Lo stesso Jeppesen, dimostrando che le Messe «Benedicta es», «Papae Marcelli» e «Ut re mi fa sol la» furono composte dal Palestrina tra il 1562 ed il 1563 in ossequio ai voti del Tridentino, dimostrò pure che la Missa «Benedicta es», scritta su un mottetto di Josquin des Près, è anteriore alla Missa «Papae Marcelli» il cui «Christe» proviene dal «Gloria» della Missa «Benedicta».

Finito il Concilio, fu il Papa Pio IV che, il 25 gennaio del 1564, emanò la bolla concistoriale «Benedictus Deus» con la quale i voti del Concilio erano confermati dal Pontefice. Pel nostro caso è interessante il Motu proprio «Alias nonnullas constitutiones» del 2 agosto dello stesso anno, con il quale si nominava la Commissione Cardinalizia del 1564-65. Gli otto cardinali avevano l'incarico di attuare i voti del Concilio. Per la musica sacra furono incaricati i cardinali Carlo Borromeo e Vitellozzo Vitelli. Oltre alla riforma morale della stessa Cappella Pontificia, ambedue i cardinali avevano il compito di assicurarsi che la polifonia sacra rispondesse d'ora in poi al pensiero e ai voti emanati dal Tridentino. E' noto che il 10 gennaio 1565 i cantori della suddetta Cappella scelsero 8 cantori i quali dovevano aiutare i due cardinali «super reformatione, ut dicitur, per Sum facienda». I cantori scelti furono Antonio Calasans, decano della Cappella, Federico de Lazisis, Johannes Aloysius de Episcopis, Vincentius Vicomercato, Jo. Antonio Merulo, Francesco de Torres, Francesco Soto e Christiano Hameyden. Come si vede, su otto, tre erano spagnoli.

Pel nostro caso è molto importante la notizia che ci è conservata dal cantore spagnolo Hopjda come «punctator» della cappella; egli infatti scrive: «Die Sabbati 28 April. 1565: Ad instantiam Rev.mi Cardinali Vitellotii fuimus congregati in domo ejusdem Rev.mi ad decantandas aliquot missas, et probandum si verba intelligerentur prout Reverendissimis placet».

Nulla sappiamo sulle messe che si eseguirono in tale occasione. K. Weinmann, l.c., p. 26 ss. studia questo punto e respinge le diverse leggende inventate al riguardo, dato che sull'argomento non abbiamo documenti storici degni di fede.

Non è compito mio lo scrivere qui una monografia particolareggiata sulla polifonia sacra ed il Concilio di Trento. Ma voglio tuttavia rilevare che l'efficacia del Tridentino fu decisiva per quanto riguarda il testo delle messe e dei mottetti, la chiarezza del contrappunto e la buona dizione o pronunzia del testo; infatti, dopo il Concilio, il testo cantato si limitò sempre alla riproduzione fedele del testo liturgico. Su questo punto vale la pena di ricordare come S. Carlo Borromeo, nel ritornare a Milano dopo il Concilio, si sforzò con tutta l'energia affinché i decreti del Tridentino, soprattutto quelli sulla musica sacra, fossero bene attuati. Basterà citare le dediche del primo libro delle Messe di Giovanni Animuccia (1567), di Costanzo Porta (1570); le prefazioni di Vincenzo Ruffo ai suoi salmi (1574) e alle messe a 6 (1580) per rendersi conto che ci fu un vero slancio da parte dei compositori di venire incontro ai voti del Tridentino. Quanto ai temi profani, invece, basta osservare che i compositori nelle loro messe *parodie* continuarono a scrivere messe su temi profani, e, nonostante ciò, tali messe spirano una profonda emozio-

ne religiosa. Nel caso della messa cantus firmus composta su una canzone profana, la Messa appariva «sine titulo», oppure vi si scriveva il titolo profano, sebbene non si cantasse mai alcun testo volgare durante la messa.

E' molto interessante il ricordare come lo stesso Palestrina, su 94 messe, ne abbia composte ben 56 nello stile della *messa parodia*.

Tra queste sono la *Missa «Je suis deshéritée»*, composta sulla chanson a 4 voci di Johannes Lupus; la *Missa «Quando lieta sperai»*, scritta sul madrigale a 5 di Cristòbal de Morales (?). Tre delle messe palestriniane furono composte su madrigali propri, per esempio le messe: «*Vestiva i colli»*, «*Già fu chi m'ebbe cara»*, «*Io son ferito»*, tutte a 5 voci (16).

Il caso di Palestrina e di Lasso contrasta con quello di Victoria, il quale scrisse soltanto 20 messe, tra le quali 11 sono Messe parodie di mottetti propri e nessuna fu composta su tema profano. Tuttavia merita uno speciale ricordo la sua «*Missa pro victoria»*, dedicata a Filippo III, nel 1600, a 9 voci, a 2 cori e organo, la quale ricorda un poco «*La guerre»* di Jannequin (17). Il caso appare ancor più curioso se si considera che il Concilio Tridentino aveva proibito la musica descrittiva, come la «*Missa caccia»*, la «*Missa della battaglia»* (18). I musicisti spagnoli che seguirono fedelmente le direttive del Tridentino, su questo punto della musica descrittiva, al principio del sec. XVII, avevano già dimenticato i voti del Concilio. Basta ricordare la *Missa Batalla* di Juan Esquivel (Barahona), stampata a Salamanca nel 1608, nella quale segue lo stile di Victoria ed in cui l'Agnus Dei appare già a 12 voci.

#### b) *La musica sacra del nostro tempo* (19).

I problemi della musica ecclesiastica nella nostra epoca sono molti e cambiano a seconda dei paesi, delle tradizioni e dei bisogni della Chiesa. Nel nostro tempo, epoca della grande cultura umana, del rinnovamento liturgico e dell'Apostolato pastorale, epoca della cultura e dello scambio musicale tra le nazioni di tutti i continenti, la musica sacra presenta una serie di problemi che non possiamo passare sotto silenzio. D'altronde, la musica di chiesa nel nostro tempo è una sorgente di spiritualità cristiana, e un'apologia viva della Chiesa Romana. La musica sacra nel nostro tempo può avere una efficacia culturale e spirituale sia nei paesi di cultura raffinata, sia nei paesi di missione. Forse mai nella storia la musica da chiesa aveva avuto un compito così nobile, così spirituale come nel nostro.

Quando si studiano questi problemi, si sente da una parte l'entusiasmo e l'ottimismo per l'avvenire di questa musica, ma d'altra parte i problemi che si presentano sono tanti che non si può non sentire profonda preoccupazione per la molteplicità e per la vastità di questi problemi. Quando si vogliono studiare i problemi della musica sacra nel nostro tempo, il primo pensiero va dedicato alla storia e allo sviluppo della musica sacra: ci si renderà così conto della profonda riconoscenza che merita in questo campo l'opera artistica della Chiesa Romana. Il contributo della Chiesa è grandioso perchè seppe creare il tesoro incomparabile della musica monodica gregoriana durante il primo millennio; ma l'apporto artistico della Chiesa non è meno importante se noi studiamo il repertorio grandioso della polifonia sacra creata dagli artisti di chiesa durante il secondo millennio. Studiando

la storia della polifonia liturgica il primo problema che ci si pone dinanzi è questo: la nuova musica di chiesa deve essere a cappella o con accompagnamento di organo, o può essere pure con accompagnamento strumentale? A questo punto, fondandoci sulla storia della polifonia ecclesiastica, possiamo dire quanto segue:

Lo sviluppo dell'Ordinarium Missae polifonico fu il contributo più nobile della cappella musicale dei Papi di Avignone durante il XIV sec. Nelio studiare questo repertorio troviamo brani composti come musica per 3-4 voci, a cappella, ed altri brani la cui esecuzione esige l'accompagnamento strumentale. E' la prima volta nella storia della musica sacra che si presenta una polifonia da chiesa, la quale, benchè per essere cantata esiga un accompagnamento strumentale, è di per se stessa preghiera ed è atta a suscitare nei fedeli l'anelito alla contemplazione divina ed all'orazione. Ciò dimostra come gli strumenti, di per sè, almeno come accompagnanti, sono degni della liturgia, perchè aiutano e servono di sostegno alle parti vocali ed allora creano in chiesa un ambiente di misticismo incomparabile.

E' vero che la musica profana del XIV secolo, tecnicamente parlando, era più perfetta e più sviluppata di quella degli inni e dell'Ordinarium Missae della Cappella Pontificia di Avignone; quest'ultima, tuttavia, sebbene come arte musicale fosse inferiore, come arte liturgica era superiore e perciò ancora oggi merita la nostra ammirazione.

Passando poi alla prima metà del XV sec., con lo sviluppo della tecnica musicale al servizio della liturgia e precisamente della messa, gli artisti di chiesa in generale e quelli della Cappella Pontificia di Roma in particolare seppero creare un repertorio di musica polifonica vocale e pure vocale-strumentale, il quale è ancora oggi degno della liturgia e delle altre arti di quell'epoca. Quando la voce umana viene considerata come il mezzo più elevato per esprimere l'amore e l'adorazione verso Dio, anche la musica a cappella, fatta di sole voci, si diffonde e s'impone pure per cantare l'amore umano e i fatti della vita civile. Fu durante il XVI sec. che la musica a cappella (sacra e profana) arriva all'apogeo della tecnica contrappuntistica.

E' ben nota la trasformazione iniziata in Italia come reazione contro quella musica a cappella, composta con raffinata tecnica contrappuntistica, assai spesso considerando l'arte per l'arte ma, purtroppo, sacrificando talvolta la stessa emozione ed il sentimento del testo. Durante il sec. XVII e XVIII la musica da chiesa segue le nuove correnti dell'arte vocale-strumentale; tuttavia in Europa rimase a Roma la Cappella Pontificia come centro della musica sacra a cappella, e l'arte vocale pluricorale a Roma seppe imporsi a quella vocale-strumentale barocca del XVII e XVIII secolo.

E' da rilevare che pure in Spagna, durante il XVII sec. si continuò a comporre e praticare la musica sacra con lo stile palestriniano e quasi sempre come musica a cappella; l'accompagnamento strumentale riappare principalmente nella musica sacra del XVIII secolo.

Si presenta ora un grande problema: la musica sacra barocca della Chiesa Cattolica resta per la maggior parte ignorata e inedita, perchè non più eseguita in chiesa. Qualcuno si domanda: che è accaduto agli artisti della Chiesa Cattolica? Durante il sec. XV-XVI ebbero il monopolio della musica dell'umanità, ma durante i secoli posteriori cosa hanno fatto? E' possibile che quella Chiesa, la cui arte musicale fu così potente e fiorente

durante i secoli anteriori, si sia trovata d'un tratto senza geni e senza artisti nei secoli posteriori?

La risposta è molto facile: di artisti e di geni altissimi ce ne furono molti ma, purtroppo, la loro musica rimane spesso inesplorata, sconosciuta e dimenticata in archivi e biblioteche. Tutti i paesi europei possono presentare capolavori di musica sacra composti durante i sec. XVII-XVIII e durante una parte del sec. XIX; purtroppo, quei capolavori in gran parte non sono più eseguiti nelle chiese ai nostri giorni e per sentirli dobbiamo andare nelle sale di concerto o ascoltarli alla radio.

Per chiarire bene questo punto, bisogna ricordare che, nel suscitare l'interesse per lo studio della musica storica a carattere sacro, durante il secolo XIX, i cultori della storia della musica ebbero una preferenza per lo studio e l'edizione della musica sacra a voci sole del XVI sec.

Confrontando questa con la musica liturgica che sentivano in chiesa al loro tempo, gli storici dell'ottocento si formarono a poco a poco l'idea che la polifonia del XVI sec. a cappella, ossia senza strumenti, era la musica più profondamente religiosa, la più adatta per la liturgia cattolica. Questi storici non si preoccuparono nemmeno della musica sacra a cappella del XV sec. nel cui repertorio ci sono capolavori di carattere profondamente mistico e devoto. Lo stesso repertorio di musica sacra pluricorale a voci sole della Cappella Sistina di Roma dei sec. XVII-XVIII, non fu più compreso nè praticato perchè composto in una epoca posteriore a quella della polifonia classica del XVI sec.

Si cominciò così a scrivere la storia della musica di chiesa falsificando — forse in buona fede — la realtà di quella pratica secolare di polifonia e di canto figurato composto ed eseguito con le voci umane, molte volte accompagnata da parti strumentali. Furono gli stessi storici della musica ecclesiastica che, nel vedere la Cappella Pontificia di Roma eseguire da secoli solo polifonia per voci sole, credettero che pure nelle altre chiese europee fosse stato sempre così, e affermarono che questa polifonia a cappella del XVI sec. era la musica sacra per eccellenza. I protestanti, intanto, cominciarono a far conoscere i monumenti della loro musica religiosa dei secoli XVII/XVIII, mentre i cattolici restavano indifferenti per il repertorio dell'arte sacra propria di quei secoli. La conseguenza fu che molti erano convinti che il tesoro della musica sacra cattolica di tali secoli era di poco valore artistico; ma da quando la Francia e l'Italia hanno cominciato a far sentire nelle sale da concerto i capolavori della musica cattolica di quell'epoca, si diffuse un gran desiderio di poterla ascoltare di nuovo in chiesa.

Per capire bene il pensiero che regolò il *Motu proprio* di S. Pio X, bisogna ricordare lo stato della musica sacra durante la seconda metà del XIX secolo, specie in Italia. La preoccupazione del S. Padre fu quella di togliere tanti abusi introdottisi a poco a poco in chiesa e di evitare che la Casa di Dio fosse considerata come una semplice sala da concerto. Dobbiamo ricordare che allora, specie in Italia e nei paesi latini, la musica sacra sovente spirava emozioni profane, mancava di tecnica artistica e nella liturgia si era introdotta un'arte ritenuta indegna del concerto o del teatro.

Purtroppo alcuni hanno forse abusato un poco del pensiero di S. Pio X, il Gregorio Magno della nostra epoca. Basta osservare che prima del «*Motu proprio*» la preghiera musicale in chiesa assai spesso era piena di santa gioia, di ottimismo, di elevazione spirituale e di ispirazione artistica profon-

da, qualità che mancano in una gran parte della musica figurata composta dopo le sapienti direttive del grande Pontefice.

La Chiesa, sebbene non abbia mai proposto nè stabilito i principi tecnici della musica sacra, ha accolto la musica nella liturgia seguendo sempre fedelmente in tutte le epoche il principio eterno che la musica in chiesa deve sempre essere *ad gloriam Dei et salutem animarum*. Prescindendo ora dal fatto storico, troviamo che oggi esiste una legislazione ecclesiastica sulla musica sacra, e questa legislazione non è molto generosa verso il repertorio dell'arte barocca, in parte perchè non lo conosce, in parte perchè esso è composto con strumenti. Dato che soltanto la S. Sede ha l'autorità per dire e definire quale sia la musica degna della sua liturgia, e la Chiesa ha tanto limitato nella nostra epoca la pratica degli strumenti nel culto divino, ci è difficile poter proclamare che tra i monumenti dell'arte di chiesa dei secoli XVII e seguenti vi siano opere degne della liturgia del nostro tempo, degne di essere ascoltate in chiesa meglio che in concerto. Siamo però convinti che con il tempo, quando la cultura musicale sia meglio sviluppata, forse vi sarà una attenuazione anche in questo punto a favore di quei capolavori dell'arte sacra.

Posti questi precedenti di carattere storico, veniamo adesso a studiare direttamente la questione della musica di chiesa nel nostro tempo. La musica in chiesa è una ancella e non la signora della liturgia. La polifonia sacra fu ammessa in chiesa «*ad cultum divinum ampliandum*» come scrisse Johannes Tinctoris, il grande teorico fiammingo della polifonia del XV sec., maestro della cappella reale di Napoli; la musica fu ammessa in chiesa per rendere più solenne la stessa liturgia e non per opprimere e limitare la sua efficacia spirituale ed il suo scopo immediato di glorificazione di Dio e di salvezza delle anime. La musica sacra è quella composta direttamente e indirizzata non agli uomini e ai fedeli, ma scritta per la liturgia della Chiesa. E' evidente dunque che questa musica, oltre ad essere arte vera, occorre sia degna del culto divino. Chi ha l'autorità per stabilire i principi liturgici della musica in chiesa, chi può regolare l'estetica della musica sacra, non è l'autore della musica e nemmeno i fedeli che l'ascoltano, ma è la S. Sede, e la Chiesa non ha mai fatto una delega in questo senso.

E qui viene il problema: Forse mai nella storia della Chiesa c'era stata una legislazione ecclesiastica intorno alla musica sacra, così ricca ed intelligente come nella nostra epoca. In questo senso il futuro Concilio Ecumenico non deve stabilire nuovi principi e nuovi decreti, poichè questi sono stati emanati dalla S. Sede durante il nostro secolo; occorre soltanto la loro attuazione pratica.

D'altronde nel nostro tempo la cultura musicale forma parte dell'educazione dei laici di ogni Paese e non è più un privilegio dei sacerdoti. I fedeli che vanno in chiesa, grazie alla radio, ai dischi, ai concerti, al teatro, capiscono bene quando una musica di chiesa è arte vera e degna della Chiesa, e quando una esecuzione è degna della liturgia. E i fedeli hanno diritto di esigere che la musica che ascoltano in chiesa sia degna dell'arte e della stessa liturgia cristiana.

Innanzi tutto bisogna riaffermare il primato della liturgia solenne verso la quale si orienta sempre la liturgia non solenne. Dato che con le innovazioni liturgico-musicali introdotte in diversi Paesi e in diverse chiese, scompare ogni giorno di più dalla parrocchia, dalle cattedrali e dai conventi la

veneranda tradizione della messa cantata in latino, occorre che sia reso obbligatorio, almeno per le domeniche e le feste, di conservare in totum ed ovunque la pratica della messa solenne cantata in latino. Attualmente c'è una anarchia sia nel campo liturgico sia nel campo della musica sacra. In nome della liturgia pastorale si sacrifica la liturgia solenne col suo latino e la stessa musica sacra come arte vera.

Tra i grandi problemi della musica liturgica della nostra epoca c'è quello di voler capire bene il valore artistico del canto e della musica sacra dei secoli scorsi, e quello di voler aiutare e stimolare il canto dei fedeli in chiesa e l'esecuzione della musica figurata moderna. Mai come nel nostro tempo era stata compresa la grandezza e la nobiltà del canto gregoriano, creazione autentica della chiesa orientale ed occidentale del primo millennio del cristianesimo. D'altronde la Chiesa cristiana fu la grande mecenate del canto popolare in ogni epoca della sua storia. Durante gli ultimi 50 anni s'è dimostrato bene sia in Europa sia in America, che per le grandi feste e manifestazioni di masse del canto dei fedeli, non c'è altro canto più nobile e più adatto del canto gregoriano per unire le voci degli uomini di tutte le razze e di tutti i continenti. Purtroppo, a nome della liturgia pastorale non sempre compresa secondo il principio fondamentale di «*sentire cum Ecclesia*», il canto monodico della liturgia romana viene spesso sacrificato e soppiantato da altre melodie nuove, mancanti delle tre grandi qualità di santità, bontà artistica e cattolicità.

Nel breve cenno sulla polifonia sacra ho ricordato le diverse epoche di creazione artistica dei musicisti di chiesa. Come abbiamo accennato, se grande fu la gloria della Chiesa per aver creato ed ordinato un canto liturgico monodico, non è meno grande il suo onore per aver creato ed ordinato un repertorio polifonico durante il secondo millennio. Compito della nostra epoca è pure quello di riabilitare e di far rivivere la polifonia storica insieme a quella composta nei nostri giorni.

Da quanto esposto si vede chiaro che la casa di Dio non deve essere una sala da concerto e nemmeno un luogo per fare esperimenti artistici. L'artista consapevole, nello scrivere musica nuova per il culto cattolico, deve mirare sempre alla nobiltà sacrosanta del suo compito di creare arte vera, degna come arte e degna come arte liturgica. In questo senso, l'artista cattolico ha nella nostra epoca un compito nobilissimo, ma insieme acquista l'artista cristiano una responsabilità come forse mai aveva avuto nel passato.

La musica di chiesa nel nostro tempo presenta alcuni problemi *interni*, che appartengono alla musica stessa, ed altri *esterni*, i quali vertono sulla sua pratica e la sua esecuzione in chiesa. Quanto ai problemi *interni*, questi derivano dalla stessa musica. L'arte musicale laica si trova oggi in via di rinnovamento in ogni paese del mondo; gli artisti cercano di arricchire il patrimonio musicale dei popoli e dell'umanità con tecniche nuove di acustica e di combinazioni degli strumenti e delle voci; gli artisti si sforzano di trovare modi nuovi nel campo del ritmo, della melodia, dell'armonia, del contrappunto, ecc.

Non è dunque giusto che l'artista cattolico cerchi pure forme nuove per la musica liturgica? Se la nuova musica di chiesa è moderna in tutta la sua ampiezza, molte volte non è nè compresa nè amata, perchè sovente manca di quella espressione naturale, spontanea e semplice che è connessa alla liturgia stessa.

Su questo punto i musicisti di chiesa si trovano in più difficoltà che gli artefici dell'architettura e della pittura sacra della nostra epoca. Il contributo degli architetti e dei pittori all'arte moderna del tempio è stato ammirevole e riconosciuto da tutto il mondo; l'apporto dei musicisti, invece, non sempre è stato all'altezza, e nei casi in cui veramente lo sia stato, non sempre c'è stato un giusto riconoscimento da parte dei rettori di chiesa, da parte dei fedeli o da parte della stessa critica. Se ricordiamo che le arti plastiche servono per creare l'ambiente liturgico, mentre la musica accompagna e nobilita la stessa liturgia, la dignità e la responsabilità del musicista cattolico aumenta di grado. I musicisti di chiesa che cercano di nobilitare e di elevare l'arte sacra dandole un tono moderno, si trovano a questo riguardo in grande svantaggio; la loro arte, quando è moderna e veramente nuova, non sempre viene ben giudicata e nemmeno giustamente capita dall'autorità ecclesiastica, dalla critica, dai fedeli. E malgrado questa triste realtà è necessario che gli artisti di chiesa non si scoraggino; resta sempre la fiducia e la convinzione che essi cercano musica nuova per la Chiesa dell'avvenire.

Studiando bene la questione, è vero che la musica sacra è essenzialmente vocale; l'accompagnamento strumentale è di per sé una cosa secondaria. Come abbiamo accennato, il valore della musica da chiesa si può misurare dal suo valore liturgico e dal suo valore tecnico-artistico. La musica liturgica non deve contenere « nihil profanum », e se l'arte è veramente sacra, la stessa parte individuale del compositore deve scomparire.

La Chiesa fu sempre la mecenate dello sviluppo delle scienze e dell'arte; ciò indica che in ogni epoca, pure nel campo della musica liturgica, essa ha il diritto e l'obbligo di cantare la lode divina con il suo linguaggio. Si è molto discusso sul problema se veramente esiste uno stile musicale sacro, e se è possibile distinguere sempre l'elemento profano nella musica sacra. Per chiarire il problema della musica moderna a carattere liturgico è necessario ricordare i tre elementi fondamentali di ogni musica: *ritmo, melodia, armonia*. Dato che nella musica moderna da concerto l'elemento ritmico è attualmente così vivace, così variato, a volte così mondano, è naturale che quando il ritmo presenta caratteri che contrastano con l'ambiente di preghiera come è l'atto liturgico, il compositore ecclesiastico ha l'obbligo di essere molto cauto e prudente in questo campo.

L'elemento melodia è un altro punto di importanza massima per la musica nuova scritta in vista dell'atto liturgico; la musica sacra è sempre una arte interiore e come tale l'elemento melodico riveste un'importanza di primo ordine. L'artista che desidera scrivere per la liturgia, non deve limitarsi a prendere un tema del repertorio gregoriano. Non è solo il tema musicale che può salvare la musica sacra, ma il talento, lo spirito e la tecnica. Il tesoro della polifonia dei secoli XV e seguenti ci offre molti esempi di messe e mottetti composti su temi inventati dal compositore, ciò nonostante questa musica sa creare un ambiente di elevazione spirituale e di preghiera altissima. L'elemento armonia nella nostra epoca non è ancora chiaro, poiché è difficile poter stabilire se veramente ci sono accordi sacri e accordi non sacri. Lo studio della musica sacra dei secoli scorsi, sia a cappella, sia con accompagnamento strumentale, sia destinata all'organo come strumento solista, ci insegna che le grandi innovazioni armoniche di quell'epoca provengono in parte dall'arte musicale destinata al culto divino.

D'altronde se la musica sacra nel nostro tempo è concepita seguendo l'archetipo ed i modelli tradizionali, con melodia e tecnica armonica, ritmica ed acustica di cento anni fa, quando chi la scrive non è un genio, questa musica nuova è vecchia già nel nascere. Una tale musica viene disprezzata dai veri artisti; la critica la considera come ridicola, i fedeli in chiesa la ascoltano con grande indifferenza. A questo punto è da rilevare che molte volte scrivono musica per la liturgia quelli che non sanno scrivere né per il concerto né per il teatro. La crisi della musica sacra come arte vera nel nostro tempo viene dal fatto che compositori mancanti di genio o di formazione tecnica hanno, con la loro musica, screditato il repertorio della musica liturgica della nostra epoca. La musica è la manifestazione artistica più sublime dell'umanità; perciò la storia della cultura ci dimostra che per molti secoli la musica restò in ritardo in confronto alle altre manifestazioni dell'arte plastica, almeno fino al XV sec. Nella nostra epoca la musica profana, sebbene si trovi ancora in un momento di ricerche e di prove, ha creato monumenti imperituri che resistono al confronto con tutte le altre manifestazioni artistiche del nostro tempo; purtroppo non sempre possiamo sostenere questa realtà quando parliamo della musica di chiesa. Non è questo il momento di discutere se è necessario, nemmeno se è possibile che nella nostra epoca l'arte di chiesa sia al disopra dell'arte musicale profana. Su questo punto troviamo sempre che il principio regolatore del merito di una musica moderna di chiesa non sarà mai esclusivamente la tecnica o il genio dell'artista, ma la qualità liturgica della musica stessa e la maniera di poterla eseguire negli atti del culto.

D'altronde è conveniente che la musica ecclesiastica del nostro tempo possa equipararsi, per quanto riguarda la tecnica, alla musica di concerto o di teatro?

Durante i secoli XV e XVI e in parte durante il XVII le forme musicali di tono più elevato erano sempre quelle della musica sacra, specie quella della messa e del mottetto. Nel nostro tempo la messa ed il mottetto continuano ad essere il numero uno della musica da chiesa. Ma nello stato attuale dell'arte, che esige tanto apporto di mezzi orchestrali, di cori e di solisti, possiamo fare un confronto tra la musica sacra e quella da concerto o da teatro? Data l'attuale legislazione ecclesiastica sulla musica da chiesa, sarà molto difficile che la tecnica di una messa, di un mottetto, di un responso ecc. possa competere con quella della musica profana.

Se dai problemi interni passiamo agli *esterni*, appare subito che la Chiesa Cattolica nella nostra epoca non è più come nei secoli scorsi, quando ogni cattedrale ed ogni chiesa importante aveva i mezzi sufficienti per sostenere una buona cappella musicale composta da cantori e da strumentisti esperti. Accade pure qualche volta che quando una chiesa ha i mezzi necessari non si sente l'interesse per la musica sacra oppure mancano i maestri ben preparati.

D'altronde il nuovo movimento liturgico nel senso pastorale, crea spesso nuove difficoltà per la pratica della vera musica sacra nel tempo attuale. La messa solenne con canto figurato che finora rappresentava come l'anima esterna e vivificatrice della liturgia solenne e formava l'unione tra i fedeli e la parrocchia, è messa molte volte da parte; senza una messa cantata, la prima conseguenza è che i capolavori della polifonia o del canto figurato moderno non si possono sentire più in chiesa. Ci sono pure molte

chiese nelle quali non si lascia posto per eseguire i mottetti, i salmi, inni, ecc. con musica a più voci. Lo stesso venerando canto popolare in volgare, così ricco, ad esempio, nei paesi di lingua tedesca, è sovente soppiantato da melodie nuove mancanti di ogni valore artistico, indegne della tradizione gloriosa della nostra Chiesa.

Tuttavia, dinanzi a tante difficoltà, ci resta una parte positiva, e questa è piena di belle prospettive e di felici speranze per la musica da chiesa. L'arte musicale al servizio della santa liturgia fu in ogni epoca l'esponente diretto della religiosità di un paese. In tempi nuovi, bisogna cercare correnti spirituali ed artistiche nuove e ciò con mezzi nuovi. Vi sono paesi, principalmente quelli di cultura tedesca, che hanno la fortuna di avere cappelle musicali ben formate con cantori volontari i quali considerano la musica sacra come un patrimonio proprio e come l'obbligo connaturale della famiglia cristiana verso la Chiesa e la sua liturgia sacrosanta. La Chiesa di tali paesi ha un grande compito su questo punto nei nostri giorni. L'opera liturgico-musicale del Concilio di Trento può servire in parte come esempio e modello per il prossimo Concilio Ecumenico.

Vi sono paesi che per secoli e senza interruzioni hanno saputo sentire l'amore e l'entusiasmo per la musica di chiesa. D'altronde, sono questi i paesi fortunati, dato che la Gerarchia della Chiesa ha avuto sempre comprensione e intelligenza per l'arte della liturgia. Sono i musicisti di questi paesi più sviluppati che hanno, nel nostro tempo, la grande missione di aiutare i paesi arretrati e trascurati sul punto così vitale della musica sacra negli atti del culto cristiano. Come ho già accennato, la cultura musicale non è più un patrimonio dei sacerdoti, o di una selezione di uomini colti, ma è patrimonio di tutte le classi sociali. Nella nostra epoca è facile formarsi come cantori, come maestri, compositori ed organisti; nella nostra epoca il coro dei cantori di chiesa rappresenta per ogni parrocchia un apostolato cristiano, civico e sociale, di devozione verso la Chiesa, forse più importante dello stesso apostolato artistico.

Lo scambio artistico tra i popoli è un'altra delle caratteristiche del nostro tempo. La tipografia musicale, le riviste, il disco, la radio, la televisione sono i mezzi potentissimi per la ritrasmissione della musica sacra in ogni angolo del mondo intero. Abbiamo dinanzi a noi il Concilio Ecumenico, al quale i Vescovi di tutto il mondo possono servire come dei portavoce dei problemi e dei bisogni più impegnativi della musica di chiesa nella nostra epoca. Occorre cominciare definitivamente con l'organizzazione della musica sacra così auspicata dai musicisti ecclesiastici fin dall'anno 1950. E' necessario che i musicisti di chiesa di tutto il mondo abbiano definitivamente e per sempre un collegamento tra di loro e con la Roma dei Papi. Fin quando la S. Sede non potrà sentire direttamente la voce dei musicisti di chiesa per meglio conoscere i bisogni dell'arte sacra della nostra epoca, sarà difficile attuare ovunque i decreti emanati dalla stessa in materia e, se necessario, rivederli.

Ci troviamo in un tempo di rivalutazione della musica liturgica a carattere storico, monodica, polifonica, strumentale, organistica; viviamo in una epoca di rinnovamento liturgico e musicale in ogni campo; è dunque necessario che la voce dei musicisti di chiesa si possa sentire.

Occorre salvare il patrimonio della musica sacra della Chiesa Occidentale e della Chiesa Orientale e portarlo di nuovo alla pratica. Occorre aiutare anche i paesi di missione, pure con la musica di chiesa; il disco e la radio

saranno per l'avvenire gli araldi della musica da chiesa per i paesi di missione. In questo senso la musica sacra sarà un aiuto morale, efficace in ogni ordine, e una sorgente di nuova vita spirituale per le anime assetate della verità evangelica, della dottrina di Cristo, dell'amore e della vita della Chiesa.

Il giorno che nei paesi di missione i fedeli potranno ascoltare, pure in chiesa, per mezzo di un disco o di un nastro, come si canta la messa nella Cappella Pontificia di Roma, come si esegue una messa solenne a Parigi o a Vienna, come si canta nei grandi monasteri, come i fedeli prendono parte attiva al canto sacro e religioso in chiesa, i missionari avranno una nuova forza di penetrazione spirituale ed i nuovi cristiani saranno avvinti e sapranno amare ancora di più la Chiesa di Cristo e la verità del suo Vangelo.

Mons. IGINO ANGLES

(1) Cf. « Bollettino degli Amici del P.I.M.S. » XI (1959), 1-2, p. 1-7. (In questo breve articolo non fu intento mio il trattare a fondo il problema del canto gregoriano come conseguenza della riforma liturgica del Tridentino; su questo punto ci sarebbe molto da studiare dal lato storico anche per sfatare qualche leggenda scritta intorno a questo argomento. Cf. frattanto R. Molitor, *Die Noch-Tridentinische Choralreform zu Rom*. 2 vol. (Leipzig 1901-1902).

(2) *Die polyphone Musik auf dem Konzil von Trient*, in « Monatschrift für Musikgeschichte », IX (1877).

(2 bis) *Die Kardinalskommission 1564-65* in « Kirchenmusikalisches Jb », (Regensburg); nel 1892 aveva egli stampato ibidem il suo *Die Kardinalskommission von 1564 und Palestrinas Missa Papae Marcelli*.

(3) *Jacobus de Kerle. Sein Leben und seine Werke*. (Münchener Dissertation; München, 1913); *Jacobus de Kerle, Die « Preces speciales... etc. » für das Konzil von Trient 1562* (Augsburg 1926) in « Denkmäler deutscher Tonkunst. Zweiter Folge D.T.B. »; *Die katholische Kirchenmusik* in « Handbuch der Musikwissenschaft... » (Postdam, 1931).

(4) *Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik. Eine historisch-kritische Untersuchung* (Leipzig, 1919).

(5) *Jus musicae liturgicae*. (Roma 1936).

(6) Cf. su *El arte en Trento* in « Razón y Fe » (Madrid, 1945), p. 203-232.

(7) *La polifonia nel Trentino con speciale riguardo al Concilio*, nella rivista « Il Concilio di Trento », anno III, n. 1 (Trento 1947).

(8) *Das Tridentinum und die Kirchenmusik*, in « Georg Schreiber, Welt-Konzil von Trient. Sein Werden und Wirken. I » (Herder, Freiburg, 1951), p. 447-462 e *Church Music and the Council of Trent* in « The Musical Quarterly », vol. XXXIX (October 1953), p. 576-594; *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* (Düsseldorf, 1959), p. 78 ss.

(9) Cf. su *Trento, Concilio de*, in « Diccionario de la Música Labor », II (Barcelona, 1954), col 2139-2140.

(10) Tra le altre edizioni cf. *E.L. Richter und F. Schulte* (Leipzig, 1853); *A. Theiner, Acta Concilii Tridentini*, 2 vol. (Zagabriae 1874); Card. Gabriele Paleotti (+ 1597) stampata da J. Mandham (London, 1811); P. Pallavicini, *Istoria del Concilio di Trento*, 3 vol. (Roma 1663-1664).

(11) Da ricordare che questo decreto fu ammesso cambiando parole nel

nuovo *Codex Juris Canonici*, can. 1264, § 1 « Musicae in quibus sive organo aliisque instrumentis sive cantu lascivum aut impurum aliquid misceatur, ab ecclesiis omnino arceantur; et leges liturgicae circa musicam sacram serventur ».

(12) Infatti Pallavicini, *Istoria del Concilio di Trento*, p. 472, scrive: « Vinse con tutto ciò il parer dell'Aiala vescovo di Segovia, che si ridussero sommariamente in un sol decreto a tre punti: all'avarizia, all'irreverenza e alla superstizione... s'interdisse ne' suoni e ne' canti qualunque mistura di lascivo e d'impuro ». Nello stesso senso c'informa G. Paleotti.

(13) Cf. Richter-Schulter, *Canones et Decreta Concilii Tridentini* (Leipzig, 1853), p. 475.

(14) Theiner, l.c., II, p. 590, ricorda il protocollo del Card. Paleotti: « De musica in divinis agenda, tametsi aliqui eam potius in ecclesiis damnarent, reliqui tamen, et praesertim hispani, eam omnino ex antiquissimo catholicae instituto ad excitandum fidelium in Deum affectum retinenda censuerunt, modo lascivia petulantiaque vacaret et quoad fieri posset verba canentium ab audientibus intelligerentur ».

(15) Cf. il suo *Wann entstand die Marcellus-Messe?*, in « *Festschrift für Guido Adler* » (Wien, 1930), p. 126-136. E' molto significativo il caso di questa messa che Palestrina stampò nel suo *Missarum liber secundus* (Romae, 1567) e dedicò a Filippo II, Re di Spagna. La « Tabula Missarum » indica come messe a 4 v., le seguenti: « Missa de Beata Virgine », « Missa Inviolata », « Missa Sine nomine », « Missa ad fugam ». Come messe a 5 v. la « Missa Aspice, Domine » e la « Missa Salvum me fac ». Come messa a 6 v. la « Missa Papae Marcelli ». (Cf. ediz. *Opera Omnia*, vol. XI, dal Fr. X. Haberl, 1881). Pel significato speciale che contiene questa dedicata al Re Filippo, lo strenuo difensore dell'opera del Concilio di Trento pure per la parte musicale, trascrivo parte del testo di questa dedica: « Cum Musicae artis utilitas et voluptas divinum praeter caeteras humanas disciplinas sit beneficium... Quapropter ego, qui tot annos in hac arte (si alieno magis, quam meo iudicio de me, acquiescere debeo) non omnino infeliciter versatus essem, faciendum mihi putavi, ut gravissimorum et religiosorum hominum secutus consilium, ad rem in christiana religione omnium maximam, et divinissimam hoc est, sanctissimum Missae sacrificium novo modorum genere decorandum, omnium studium, operam, industriamque conferrem. Atque hos ingenii mei conatus, non quidem primos, sed tamen feliciores (ut spero) tuae Majestati potissimum dicandos existimavi... ». Di come Filippo II si interessò per le nuove messe di Palestrina, lo dimostra il fatto che quattro anni dopo le dedicò il suo *Missarum Liber tertius* (Romae 1570), il quale contiene 4 messe a 4 voci, 2 a 5 e 2 a 6; tra queste ultime la *Missa Ut re mi fa sol la* (Cf. *Opera Omnia*, vol. 12). Nella dedica di questo terzo volume scrive Palestrina: « Superiore anno misi ad te, Philippe Rex invictissime, Secundum volumen Missarum, quas musico artificio elaboratas, et ad ecclesiasticam in templis consuetudinem, compositas edideram. Quod munusculum meum cum tibi tuisque Principibus gratum, et acceptum fuisse cognoverim, nihil mihi deinde prius, ac potius faciendum esse duxi quam ut hoc tertium Volumen non minori studio, et diligentia limatum ac perfectum tuo etiam nomini consecrarem... ». Dal testo di queste dediche al re Filippo II si deduce chiaramente che Palestrina, seguendo forse il desiderio dei Cardinali Borromeo e Vitelli, e dello stesso Cardinale Rodolfo Pio, il nemico della polifonia dinanzi al Concilio, si sforzò di trovare un nuovo stile che fosse più conforme alla mente del Tridentino.

(16) Cf. J. Klassen, *Untersuchungen zur Parodiemesse Palestrinas*, in « *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* », 37. Jahrgang, 1953, n. 53-63; *Grove's Dictionary of Music and musicians*, vol. VI (1954), p. 515 ss.

(17) Cf. G. Reese, *Music in the Renaissance* (New York, 1954), p. 605 ss.

(18) « Decretum de observandis et vitandis in celebratione Missae: Item animadvertendum, an species musicae, quae nunc invaluit in figuratis modulationibus, quae magis aures quam mentem recreat et ad lasciviam potius, quam ad religionem excitandam comparata videtur, tollenda sit in missis,

in quibus etiam profana saepe cantantur, ut illa « della caccia » et « la battaglia », etc. Infatti: Nicola Vicentino, *L'Antica musica ridotta alla moderna pratica* (Roma, 1955) p. 79, scrive: « La messa vuole il proceder con gravità et più pieno di divotione che di lascivia: et alcuni comporranno una messa sopra un madrigale et sopra una canzone francese o sopra la battaglia che quando nelle chiese s'odono tali composizioni, inducono ognuno al ridere, che pare quasi, che il tempio di Dio sia divenuto luogo da recitare cose lascive et ridicolose, come se' si fusse in una scena ove è lecito recitar ogni sorta di musica da buffoni ridicolosa et lasciva ». Purtroppo questo giudizio del Vicentino poteva essere giusto per quelle Messe di battaglia o di caccia della sua epoca che non conosciamo; invece non sarebbe un giudizio retto e sereno se parlando delle suddette Messe « Pro victoria » di T.L. de Victoria oppure della « Missa Batalla » di J. Esquivel Barahona, qualcuno volesse criticarle nel senso del teorico italiano.

(19) Riassunto della conferenza letta in tedesco dall'autore a Vienna, durante l'Oesterreichische Kirchenmusiktage, il 28 maggio 1960, in occasione del 50° della fondazione dell'« Abteilung für Kirchenmusik nell'Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien ».

## Les Conciles provinciaux du XIX siècle en matière de musique sacrée pour les étudiants en théologie

Alors que toutes les créatures sont appelées au culte divin, l'homme est appelé ses conceptions spirituelles à un culte divin spécial, à un culte en Esprit et en Vérité. Le culte divin ne consiste pas seulement dans une obéissance aux lois de la Nature et de la vie religieuse éthique, mais il apparaît plutôt dans la Sainte Liturgie.

Mais on ne peut former une vraie liturgie que dans le Corps mystique du Christ, c'est-à-dire qu'il faut que la tête et les membres travaillent ensemble d'une manière organisée. Comme le Christ, la tête, est le liturgiste proprement dit, ainsi le prêtre terrestre est le vicaire du Christ comme prêtre et liturgiste d'une communauté. Il accomplit en vertu de son caractère sacramentel, au Nom du Christ, la Sainte Liturgie pour lui-même et pour la communauté, qui doit participer à son oraison et à son action.

Selon l'opinion de l'Eglise une liturgie ne devient jamais solennelle par la pompe extérieure de magnificences visibles et par la splendeur des lumières, mais uniquement par le chant des textes liturgiques.

Puisque c'est le prêtre qui fait lui-même la liturgie, et que celle-ci est élevée par le chant à la dignité d'une liturgie solennelle, toute exécution musicale a sa racine dans le chant du célébrant.

Ceci signifie que le célébrant ne doit pas seulement chanter ses propres chants correctement et pieusement, mais aussi juger de tout le répertoire de la musique sacrée selon l'esprit de la Sainte Liturgie.

Déjà Charlemagne l'a ordonné en 811: un clerc ou moine doit pouvoir bien chanter et lire, et aussi vivre moralement et pieusement.

Rien ne tient plus au cœur de l'Eglise que la formation de tous les étudiants de Théologie en musique sacrée et spécialement en chant grégorien. Dans sa vingt-troisième session du 15 juillet 1563, le Concil de Trente ordonna que le chant grégorien soit déjà enseigné dans les Petits Séminaires (1). Par conséquent le Synode Provincial de Bénévent de l'année 1693 prescrivit qu'un examen de chant grégorien précéderait l'ordination (2).

En 1699 le Synode de Naples fixa que la connaissance de la Bible et l'administration paroissiale aient pour le clergé la même importance que le chant grégorien de la Sainte Liturgie (3). En outre le même Synode

exigea un rapport annuel à l'Archevêque sur tout l'enseignement des séminaristes et des étudiants en théologie y compris le chant grégorien (4).

Dans les Constitutions et Canons du Synode du Liban de l'an 1736 le même examen de chant grégorien était prescrit pour les chanteurs et pour les candidats à l'ordination; cet examen devait avoir lieu en présence de l'évêque (5). Les règles pratiques suivantes y sont données: le clerc doit savoir qu'il chante en face des Saints Anges; c'est pourquoi le chant doit être sage, intègre, juste et sans erreur, compris spirituellement, sans être abrégé, harmonieux et sans défaut; les syllabes ne doivent pas être escamotées; chaque mot doit être chanté clairement et l'égalité des syllabes doit être respectée (6).

Au XIX siècle également, l'enseignement du chant grégorien dans les séminaires est exigé bien souvent, par exemple par les Synodes de *Bourges*: In utroque autem seminario Gregorianum cantum edocebuntur alumni (7); *Albi*: 1) Scriptura Sacra... 2) Theologia dogmatica et moralis... 3) Historia ecclesiastica... 4) Theologiae mysticae saltem elementa, 5) Jus canonicum... 6) Sacri ritus et caeremoniae, Sacramentorum administratio, cantus Gregorianus, Fabricarum jura et onera (8); *Toulouse*: In Seminariis lectionem cantus omnes frequenter adeant, ut Clerici, cum ad sacerdotium fuerint evecti et ad regimen alicujus ecclesiae vocati, scholas cantorum instituere valeant, eisque praeesse exemplo sancti Gregorii Magni non dedignentur; et ita, vel per se vel per scholares, publicum officium faciant expleri (9); *Thurles* en Irlande: Rectores Seminariorum curent, praepositis etiam praemiis, ut alumni in cantu gravi et ecclesiastico bene instituantur, utque sacras caeremonias probe ediscant (10); *Bordeaux*: In cantu ecclesiastico et praxi caeremoniarum clerici diligenter exerceantur (11); *Québec*: Dent igitur operam rectores collegiorum seminariorumque, qui tam admirabili zelo juventuti instituendae se devovent, ut cantum gregorianum alumni apprime edoceantur (12); *Westminster*: In cantu ecclesiastico exerceantur, postquam theorice didicerint. Et ut uniformitas introducatur, volumus ut ubique, sed maxime in collegiis, ubicumque in missa et in officiis adhibeatur cantus planus seu Gregorianus, cantus Romanus solus adhibeatur. Orationes ergo, responsoria, epistola, evangelium et alia hujusmodi, prout in Caeremoniali Episcoporum, vel in aliis authenticis libris traditur, canantur. Idem dicendum de rubricis et caeremoniis ecclesiasticis, in quibus non pro lubito adoptandae consuetudines aliarum nationum, sed adhaerendum stricte definitionibus et regulis, et, his deficientibus, usibus et praxi S. Romanae Ecclesiae (13); *Ravenne*: Curent Episcopi, ut in seminariis scholam cantus, qui planus dicitur seu firmus, a Tridentino ipso Concilio praescriptum, omnes clerici tempestive frequentent, nec ex facili ad sacros ordines admittant, quos, nulla excusante legitima causa, eam neglexisse vel non satis profecisse compereant (14); *Urbino*: Cantus Gregorianus et sacrorum rituum lectiones theoretice et potissimum practice habeantur (15); *Venise*: Nec praetermittenda cognitio rituum, caeremoniarum et cantus ecclesiastici, quae omnia Ecclesia sapienter induxit pro rebus sacris devote, graviter ac decore gerendis; horum doctrinam exacte calleant alumni, et assidue iis practice exerceantur, quum experientia probet, accuratam caeremoniarum observantiam, et cantus gravitatem magnopere conferre ad reverentiam mysteris et rebus sacris conciliandam (16) ..... Clerici cantum ecclesiasticum ab adolescentia ediscant (17); *Utrecht*: Graviter praeterea monemus clericos omnes, ut illi (scil. cantu

greg.) addiscendo sedulam navent operam, ne, dum sacra solemniori ritu celebrent mysteria, iis rite canendis, quae a sacerdote cantanda sunt, inepti inveniantur, non sine magna fidelium offensione reique divinae dedecore. In re sacris ministris tantopere necessaria, scholas gregoriani concentus in seminariis omni ope fovendas augendasque, et ab alumniis assidue diligenterque adeundas opportunis ordinationibus Episcopi curabunt (18); et aussi à la réunion des évêques à Würzburg en 1848: Gründlicher Unternicht der Aspiranten des geistlichen Standes im Gesang, besonders in gregorianischen (19).

Les évêques de Sicile, lors de leur réunion en 1850, ordonnèrent que, dans tous les séminaires depuis la première année des études, soient faits des leçons et des exercices de chant grégorien et de liturgie et qu'un examen spécial soit passé avant l'ordination (20). Selon le Synode provincial de Ravenne en 1855 le Chant grégorien, la Dogmatique, la Morale, la Sainte Ecriture, l'Homilétique et la Liturgie sont des matières de même importance (21).

Quatre ans avant, en 1851, le Synode d'Auch en France exigea que pour l'enseignement du chant grégorien et de la pratique liturgique soient apportés le même soin et le même zèle que pour l'étude de la Dogmatique, de la Morale, de la Sainte Ecriture et de l'Histoire de l'Eglise (22).

En 1859, le Concile d'Urbino prescrivit que tous les séminaires aient une schola, que tous les clercs doivent fréquenter. Puissent les évêques récompenser les exécutions publiques et, à l'exemple du Saint Pape Grégoire le Grand, encourager les scholae par leur visites et leurs louanges (23)!

En 1859, le Synode de Bordeaux ordonne que les étudiants des petits et des grands séminaires doivent passer deux examens de chant grégorien par an (24) et entend que la pratique du culte divin soit élevée le plus vite possible à un sublime degré dans tout le Diocèse (25).

La formation des futurs théologiens en musique sacrée fut promulguée par le Saint Pape Pie X dans son Motu proprio « Tra le sollecitudini » en 1903 au début de son pontificat. Lors du jubilé de Motu proprio en 1928, Pie XI dans sa Constitution Apostolique « Divini cultus sanctitatem » institua la formation du Clergé en musique sacrées par de strictes ordonnances, « moyens et chemins efficaces », que la S. Congrégation des Etudes fixa par son règlement du 15 Août 1949 (26). Le lettre de la Secrétairerie d'Etat au Cardinal Pizzardo, Préfet de la S. Congrégation des Etudes, à l'occasion du Jubilé d'or du Motu proprio le 21 Novembre 1953, insiste sur la réalisation de ce règlement.

Un digne chant du célébrant et l'utilisation liturgique et pastorale de la musique sacrée est possible seulement quand on obéit strictement aux Ordonnances de l'Eglise; l'étude du chant grégorien soit être pour les théologiens une discipline égale à toutes les autres matières théologiques comportant des examen réguliers.

La ferme volonté de l'Eglise de donner aux théologiens une solide formation en musique sacrée apparaît aussi nettement dans la lettre écrite, le 25 juin 1957, par le Préfet de la S. Congrégation des Etudes, le Cardinal Pizzardo, à Monseigneur Emile Arsene Blanchet, Evêque Auxiliaire de Paris et Président du Troisième Congrès International de Musique Sacrée; cette lettre traitant uniquement de ce thème considère cette formation des théologiens comme la base de tout le renouvellement liturgique de la musique

sacrée. Que chaque prêtre prenne en considération l'exhortation de Saint Augustin: « Chante bien, frère! Chante pour réjouir tes auditeurs! Si tu chantes mal l'ignorant ne le connaîtra pas, mais l'artiste t'en blâmera » (27).

Mons. FERDINAND HABERL

(1) Decretum de Reformatione, cap. 18.

(2) Inter alia ad sacros ordines requisita, admonentur Episcopi, ut illud quoque adnumeratum velint Ecclesiasticis admodum necessarium, nempe sacrorum rituum et cantus Gregoriani peritiam, de qua examinentur, ut Parochialibus Ecclesiis seu aliis, quibus eorum jussu addicendi erunt, utilius inserviant. Tit. 6, cap. 8. CL, 1, 30 c (CL = Acta et Decreta sacrorum Conciliorum recentiorum; Collectio Lacensis, vol. 1: 1870, 2: 1876, 3: 1875, 4: 1873, 5: 1879, 6: 1882).

En 1725, le Synode de Rome fixa: In optimis itaque se studiis sacrisque literis diligenter exercent: sacros ritus, rubricas et caeremonias calleant: cantum Gregorianum addiscant: divinaque munia in Ecclesiis cum pietate obeant et majestate. Tit. 16, cap. 3. Cl, 1, 372 d.

(3) Ignorantia, mater cunctorum vitiorum, maxime in Sacerdotibus Dei vitanda est, quorum labia custodire debent scientiam. Sacras igitur Scripturas legant et Ecclesiasticos Canones sciant, praesertim in iis, quae ad munera sua recte praestande necessaria sunt, et Gregorianum cantum ad divina officia rite persolvenda; ut aedificent cunctos tam fidei scientia quam operum disciplina. Tit. 9, cap. 5, nr. 3. CL, 1, 225 d.

(4) In grammatica et superioribus scientiis instruantur, non autem in cantu figurato, sed tantum in Gregoriano; et de executione certior fiat Metropolitanus intra annum. Tit. 10, nr. 3. CL, 1, 228 c.

(5) Dulcem debet resonare sonum ex eorum labiis, qui canticum laudis Deo debent celebrare; et indecens admodum est, quod ob imperitiam quidam taceant intempestivo silentio, aut incondita voce clamitent potius quam canant. Quum igitur compertum habeamus, clericos nostros in dies cantus ecclesiastici, non sine maximo divini cultus detrimento, incuriosiores fieri: sciant omnes, qui ad sacros ordines promoveri desiderant aut ad canendum in choro admitti, etiam quoad cantum se examen coram Episcopo subituros. Curent autem Episcopi, ut in frequentioribus ecclesiis et monasteriis sit magister cantus ecclesiastici, qui tamen ecclesiasticos, non profanos cantus doceat. Pars 4, cap. 5, nr. 2. CL 2, 390 d.

(6) Cogitent clerici, psallere se in conspectu Angelorum Domini. Psallant igitur sapienter; integre, recte et sine errore legant. Uno veluti impetu verba non glomerent, non deglutiant, non praecidant; sed trium puerorum exemplum imitati, quasi ex uno ore laudent et benedicant Dominum, distincte et aequaliter verba proferentes. Pars 4, cap. 5, nr. 7. - CL. 2, 392 b.

(7) En 1850: In utroque autem seminario, Gregorianum cantum edocebuntur alumni. Tit. 3. - CL. 4, 1109 a.

(8) En 1850. Decr. 3. - CL. 4, 440 d.

(9) En 1850. Tit. 3, cap. 3, LXXXIV. - CL 4, 1057 d.

(10) En 1850. XIII, nr. 38. - CL 3, 782 a.

(11) En 1850. Tit. 5, cap. 3, nr. 6. - CL 4, 595 d.

(12) En 1851. X. - CL 3, 614 b.

(13) En 1852. XXVI, nr. 5. - CL 3, 943 c.

(14) En 1855. Cap. 4, I. - CL 6, 177.

(15) En 1859. Pars 2, tit. 8, CLX. CL 6, 54 a.

(16) En 1859. Pars 2, cap. 16. - CL 6, 315 a.

(17) En 1859. Pars 3, cap. 25. - CL 6, 341 d.

(18) En 1865. Tit. 5, cap. 6. - CL 5, 862 b.

(19) Nr. 4. - CL. 5, 1123 d.

(20) Nusquam desint in seminariis lectiones atque exercitationes sacrorum rituum, cantus ecclesiastici et computi item ecclesiastici; quae quidem omnia ad cultum Dei, ad Ecclesiae decus, ad fidelium aedificationem haud

mediocriter conferunt; de quibus facultatibus ante susceptum sacerdotium examen subibunt. Tit. 1, cap. 2, nr. 22. - CL 6, 814 d.

(21) Theologiae nempe dogmaticae et moralis, sacrae scripturae, historiae ecclesiasticae et sacrae eloquentiae, nec non cantus Gregoriani, computi ecclesiastici et sacrorum rituum. Pars 4, cap. 6. - CL 6, 202 a.

(22) Praeter quaestiones theologiae dogmaticae et moralis ex quibus subtiliores, supervacaneas et nimis curiosas perstringere seu expungere curabunt professores, clerici sacrae scripturae lectioni et meditationi amanter insistent. In ecclesiastica historia admirabilem experientur Dei providentiam, nec non sanctae traditionis documenta et regulas verebuntur. In quolibet provinciae seminario instituetur duplex ille cursus scilicet scripturae sacrae et historiae ecclesiasticae. Ad cantus ecclesiastici et caeremoniarum praxim informabuntur eadem sollicitudine. Tit. 5, cap. 3, CLXXXVII. - CL 4, 1208 c.

(23) Cantus gregoriani schola in omnibus seminariis esse debet. Hanc Episcopi publicis experimentis, praemiis propositis et praesentia ipsa sua, Gregorii Magni exemplum imitantes, excitare ac decorare curent. Clerici omnes cantus ejusmodi scholam frequentent. Mansionarii, magistri chori et praecentores hanc cantus ecclesiastici peritiam legitimo comprobent experimento. Pars. 1, tit. 13, LXXVII. - CL 6, 28 b.

(24) Doctorum ergo hominum investigationibus aucti excitatique Clerici omnes cantum firmum seu planum, utpote propriam Ecclesiae musicam, summo studio excolant, ac canora suavique voce promere sciant. Hujus cantus frequentes lectiones in majoribus et in minoribus nostris seminariis haberi, ac de eo bis in anno examen fieri volumus et mandamus. Illum quoque a scholarum primariarum alumni edisci, qua melius fieri poterit, vehementer exoptamus, maxime in coloniis ubi uni saepe cantori insumbit omnes officii partes decantare. Tit. 2, cap. 7, II. - CL 4, 754 d.

(25) Ita cantum Ecclesiasticum discant et de hoc examinentur ut non modo divina officia decenter suaviterque decantare possint, sed etiam ipsi pios adolescentes hunc planum cantum in parochiis docere. Tit. 5, cap. 2, II. - CL 4, 768 a.

(26) Acta Apostolicae Sedis 1949, p. 618/19.

(27) Bene canta, frater!... Canta, ut placeas! Quod in te imperitus non agnoscit, artifex reprehendit. Enarratio in Psalmum 32. Migne 36, 283, nr. 8.

## INDEX BIBLIOGRAPHICUS

### MUSICA SACRA

#### INDICES EPHEMERIDUM

REVUE BELGE DE MUSICOLOGIE  
(Bruxelles), 1956, v. 10, n. 1-2.

- REANEY, G. Voices and instruments in the music of Guillaume de Machaut (I). p. 3-17. 1  
HICKMANN, H. Une scène de musique pharaonique (analyse iconographique). p. 18-28. 2  
SMET, M. DE. La musique au pays de Liège au XV siècle. I. Jean-Noël Hamal. p. 29-56. 3  
DEHENNIN, W. Lemire en Tobi. Twee Antwerpse muzikantenfamilies uit de 17de en 18de eeuw. p. 61-65. 4

n. 3-4.

- LINDEN, A. VAN DER. In memoriam Jacques Handschin (1886-1955). p. 91-92. 5  
REANEY, G. Voices and instruments in the music of Guillaume de Machaut (cont. et fin). p. 93-104. 6  
HOPPIN, R. Some remarks a propos of Pic. p. 105-111. 7  
HUSMANN, H. Iustus ut palma. Alleluia und Sequenzen in St. Gallen und St. Martial. p. 112-128. 8  
APEL, W. The earliest polyphonic composition and its theoretical background. p. 129-137. 9  
ALTAR, C. M. Wolfgang Amadeus Mozart im Lichte Osmanisch-Osterreichischer Beziehungen. p. 138-148. 10  
GILLES, A. Contribution à un inventaire analytiques des manuscrits intéressant l'Ars nova de Philippe de Vitry. p. 149-154. 11  
CLERCX, S. Propos sur l'Ars nova. p. 154-160. 12

1957, v. 11, n. 1-2.

- SALMEN, W. Bemerkungen zum mehrstimmigen Musizieren der Spielleute im Mittelalter. p. 17-26. 13  
CLARK, W. A contribution to sources of musica reservata. p. 27-33. 14

n. 3-4

- TISCHLER, H. Ligatures, plicae and vertical bars in premensural notation. p. 83-92. 15  
SEAY, A. An «Ave Maris Stella» by Johannes Stochem. p. 93-108. 16  
BRAGARD, A. M. Verdelot en Italie. p. 109-124. 17  
MURRAY, B. Jacob Obrecht's connection with the church of our Lady in Antwerp. p. 125-133. 18  
QUITIN, J. A propos des Hubert Naich de Liège et d'un tableau de la Galleria Pitti à Florence. p. 134-140. 19

1958, v. 12, n. 1-4

- BRAGARD, A. M. Détails nouveaux sur les musiciens de la cour du pape Clément VII. p. 5-18. 20  
FISCHER, K. von. Chaconne und Passacaglia. Ein Versuch. p. 19-34. 21  
NOSKE, F. Le principe structural génétique dans l'oeuvre instrumentale de Joseph Haydn. p. 35-39. 22  
MUEREN, F. VAN DER. Ecole bourguignonne, école néerlandaise ou début de la renaissance? p. 53-65. 23  
LEBEAU, E. Daniel Danielis (1635-1696). p. 70-74. 24

REVUE DE MUSICOLOGIE (Paris),  
1957, v. 39, juillet.

CHAILLEY, J. La musique de la tragédie

- grecque devant une découverte épigraphique. p. 6-9. 25
- SEAY, A. Le manuscrit 695 de la Bibliothèque Communale d'Assise. p. 10-35. 26
- DUFOURCQ, N. Les chapelles de musique de saint-Sernin et saint-Etienne de Toulouse dans le dernier quart du XVI siècle. p. 36-54. 27
- v. 40, décembre.
- BEYSSAC, G. M. Le graduel-antiphonaire de Mont-Renaud. p. 131-150. 28
- CLERCX, S. Aux origines du faux-bourdon. p. 151-165. 29
- LESURE, F. - THIBAUT, G. Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard. Supplément. p. 166-172. 30
- LAUNAY, D. Les motets à double chœur en France dans la première moitié du XVII siècle. p. 173-195. 31
- v. 41, juillet 1958.
- MACHABEY, A. - CHAILLEY, J. A propos de Thémison. p. 3-26. 32
- DUFOURCQ, N. Un inventaire de la musique religieuse de la collegiale Notre-Dame d'Annecy. 1661. p. 38-39. 33
- COSTERE, E. Peut-on fonder sur la résonance une discipline générale des harmonies musicales? p. 73-84. 34
- v. 42, Décembre 1958.
- DOWLES, E. A. La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe féodale. p. 155-169. 35
- LESURE, F. - MORCOURT, R. DE. G. P. Paladino et son « Premier livre de luth » (1560). p. 170-183. 36
- PIDOUX, P. Notes sur quelques éditions des psaumes de Claude Goudimel. p. 184-192. 37
- HARASZTI, E. Trois faux documents sur Fr. Liszt. p. 192-216. 38
- v. 43, juillet 1959.
- SCHAEFFNER, A. Bibliographie des travaux de Constantin Brailloiu. p. 3-27. 39
- COIRAULT, P. Spécificité de nos chansons du folklore. p. 28-43. 40
- BRIDGMAN, Charles-Quint et la musique espagnole. p. 44-60. 41
- SAULNIER, V. Dominique Phinot et Didier Lupi musiciens de Clément Marot et des marotiques. p. 61-80. 42
- MASSON, R. P. M. André Cardinal Destouches surintendant de la musique du Roi, directeur de l'Opéra (1672-1749). p. 81-98. 43

- REVUE SAINT-CHRODEGANG** (Strasbourg), 1956, v. 31, n. 1, Semaine sainte.
- NASSOY, G. Chants liturgiques de la semaine sainte. p. 14-18. 44
- 1957, v. 32, n. 5, Avent.
- Voeux du troisième Congrès international de musique sacrée. p. 108-111. 45
- 1958, v. 33, n. 6, Avent-Noël.
- S. RITUUM CONGREGATIO. Instruction « De musica sacra et sacra liturgia » (3 septembre 1958). p. 93-117. 46
- 
- SACRIS ERUDIRI** ('s-Gravenhage), 1958, v. 10.
- GAMBER, K. Ein fränkisches Sakramentarfragment des S-Typus in merowingischer Minuskel. p. 127-141. 47
- DOLD, A. Ein Brevierfragment aus der Quadragesima mit Genesislesungen in der 2. Nokturn des 1. Sonntags und an den Wochentagen bis zum Quatembermittwoch un die Probleme, zu denen es anregt. p. 142-150. 48
- CANAL, J. M., CMF. Hermannus Contractus eiusque Mariana Carmina. p. 170-185. 49
- DEKKERS, E., OSB. Autour de l'oeuvre liturgique de s. Léon le Grand. p. 363-398. 50
- 
- SCHOLA CANTORUM** (Morelia, México), n. 206, febrero 1956.
- SERRATO, M., sac. Colaboremos para unificar nuestra teoría musical (IV). p. 21-23. 51
- FLORES, R. A. Arthur Honegger (1892-1955). p. 26-27. 52
- n. 207, marzo.
- PIUS PP. XII. Enciclica sobre la música sagrada. p. 35-84. 53
- n. 208, abril.
- S. RITUUM CONGREGATIO. La reforma de la liturgia de la semana santa. El decreto « Maxima redemptionis nostrae mysteria ». p. 50-52. 54
- ESTRADA, J. J. César Franck (I). p. 53-55. 55
- BLASCO, F. A. El canto gregoriano y la participación activa del pueblo en el culto litúrgico. p. 56-58. 56
- SERRATO, M., sac. Colaboremus para

- unificar nuestra teoría musical (V). p. 59-60. 57
- n. 209, mayo.
- DONOSTIA, J. A. DE. La música moderna en la iglesia (I). p. 68-71. 58
- n. 210, junio.
- ESTRADA, J. J. El reto de Bach a Louis Marchand. p. 83-85. 59
- DONOSTIA, J. A. DE. La música moderna en la iglesia (II). p. 86-91. 60
- SERRATO, M., sac. Origen y evolución de las claves musicales. p. 72-73. 61
- CALDERON, I. M. DE. Notas de divulgación cultural. p. 92-95. 62
- n. 211, julio.
- SABEL, M., O.S.B. Las bellezas del canto gregoriano. p. 99-102. 63
- ESTRADA, J. J. La música sacra en España. Algo de historia. p. 103-104. 64
- GUISA, M. Privilegio de la música y del músico de iglesia. p. 105-106. 65
- n. 212, agosto.
- ESTRADA, J. J. La música sacra en España. p. 115-116. 66
- CALDERON, I. M. DE. Remontándonos a los orígenes de la música sacra. p. 117-119. 67
- RUIZ VILLALLOZ, A. Miguel Bernal Jiménez, armónico y polifacético. p. 123-126. 68
- n. 213, septiembre: ded. a Miguel Bernal Jiménez.
- GARCIA NARANJO, N. Maestro de la pulcritud y la armonía. p. 131-133. 69
- ESTRADA, J. J. Semblanza. p. 134-136. 70
- ROBLES GUTIERREZ, S., sac. La última charla del Maestro. p. 137-149. 71
- n. 214, octubre.
- ESTRADA JASSO, A. Bernal: maestro y compositor. p. 147-150. 72
- SERRATO, M., sac. Colaboremos para unificar nuestra teoría musical. Metodos de estudio. p. 156-157. 73
- ESTRADA, J. J. La música sacra en la Catedral de México (I). p. 158-160. 74
- n. 215, noviembre.
- ESTRADA, J. J. La música sacra en la Catedral de México. (II). p. 168-169. 75

- n. 216, diciembre.
- DELL'ACQUA, sac. El músico sagrado en su profesión. p. 185-187. 76
- ESTRADA, J. J. La música sacra en la Catedral de México (III). p. 188-189. 77
- 1957, v. 19, n. 217, enero.
- ROBLES GUTIERREZ, S., sac. Programa para la enseñanza de la música sagrada en los seminarios. p. 4-7. 78
- (PATAKY, F.) Dose recitales-conferencias de Bach a Bartok (Parte I). p. 8-9. 79
- ESTRADA, J. J. La música sacra en la Catedral de México (IV). p. 10-11. 80
- SERRATO M., sac. Sucesión de los sonidos, parte tercera. p. 12-13. 81
- n. 218, febrero.
- LOPEZ CRUZ, E. G., S.S.J. La música en los institutos religiosos. p. 19-22. 82
- PATAKY, F. Dos recitales-conferencias de Bach a Bartok. El nuevo estilo de la homofonía (Parte II). p. 23-25. 83
- ESTRADA, J. J. La música sacra en la Catedral de México (V). p. 27-28. 84
- ALFARO, Z., sac., Indisciplina y desedificación. p. 29. 85
- (Rector del Sem. de León). La Sagrada Congregación de Seminarios y la cultura musical en estos. p. 35-39. 86
- PATAKY, F. Dos recitales-conferencias de Bach a Bartok (Parte IV). La época romántica. p. 40-41. 87
- ESTRADA, J. J. La música sacra en la Catedral de México (VI). p. 42-43. 88
- n. 220, abril.
- VILLASENOR, J. M. Los párrocos y los músicos de iglesia. p. 52-55. 89
- PATAKY, F. Dos recitales-conferencias de Bach a Bartok. (Parte VI). El impresionismo; (Parte VII). La música moderna (fine). p. 56-58. 90
- FEBBRARE, E. E. Fundamento del arte y su desarrollo. p. 59-60. 91
- ESTRADA, J. J. La música sacra en la Catedral de México (VII). p. 61-62. 92
- SERRATO, M., sac. Colaboremos - División de los compases. p. 63-64. 93
- n. 221, mayo.
- GUISA, M. La cultura sacro-musical en los seminarios. p. 67-73. 94
- n. 222, junio.
- ESTRADA, J. J. La música sacra en la

- Catedral de México (VIII). p. 83-85. **55**
- n. 223, julio.
- PEREZ JORGE, V., O.F.M. Los coros mixtos en las funciones religiosas. comentarios a la encíclica «Musicae sacrae disciplina». p. 104-109. **96**
- n. 224, agosto.
- LOPEZ CRUZ, E., S.S.J. El tercer Congreso internacional de música sagrada (Paris). p. 129-133. **99**
- SCHUBERT, G. Es fácil leer el canto gregoriano en su propia notación. p. 134-138. **100**
- ESTRADA, J. J. La música sacra en la Catedral de México (X). p. 139-141. **101**
- n. 226, octubre.
- GAJARD, J., O.S.B. Peligros de una reforma. p. 146-149. **102**
- ESTRADA, J. J. Definición de la melodía. p. 150-152. **103**
- FRANCISCO MARIA, F.S.C. Personalidad artística. p. 153-154. **104**
- n. 227, noviembre.
- La polifonía moderna en el cuadro de la liturgia solemne. p. 162-164. **105**
- ESTRADA, J. J. La música sacra en la Catedral de México. (XI). p. 165-167. **106**
- n. 228, diciembre.
- FRANCISCO MARIA, F.S.C. Musica sacra moderna. p. 179-180. **107**
- TAMEZ, N. A. El compositor y la crítica. p. 181-183. **108**
- 1958, v. 20, n. 229, enero.
- Canto gregoriano. Introito «Puer natus est nobis». (Varie análisis di vari autori). p. 3-9. **109**
- n. 230, febrero.
- ROMITA, F., sac. Lengua y catequesis litúrgica según la encíclica «Musicae sacrae disciplina», p. 15-20. **110**
- n. 231, marzo
- ESTRADA, J. J. La música sacra en la Catedral de México (XII). p. 30-32. **111**
- n. 232, abril.
- CHAVEZ MENDOZA, C. San Gregorio Magno y su magna obra. p. 40-41. **112**
- ESTRADA, J. J. La música sacra en la Catedral de México (XIII). p. 42-43. **113**
- n. 233, mayo.
- S. CONGREGATIO DE SEMINARIIS ET STUDIORUM UNIVERSITATIBUS. La enseñanza de la música sagrada en los seminarios (programa). p. 51-55. **114**
- ESTRADA, J. J. La música sacra en la Catedral de México (XIV). p. 58-60. **115**
- ARTERO, J. Los instrumentos músicos en la iglesia. p. 66-73. **116**
- n. 235, julio.
- ESTRADA, J. J. La música sacra en la Catedral de México (XV). p. 82-84. **117**
- n. 236, agosto.
- ESTRADA, J. J. La música sacra en la Catedral de México (XVI). p. 102-104. **118**
- n. 237, septiembre.
- ROBLES GUTIERREZ, S., sac. Miguel Bernal Jiménez (Un mejicano universal). p. 114-116. **119**
- ESTRADA, J. J. La música sacra en la Catedral de México (XVII). p. 117-119. **120**
- n. 238, octubre.
- BERNAL JIMENEZ, M. Música coral. Ensayo en conjunto. p. 127-130. **121**
- n. 229, noviembre.
- BERNAL JIMENEZ, M. Ejecución del canto gregoriano. Medios de espiritualización. p. 143-144. **122**
- 1959, v. 21, n. 241, enero.
- BERNAL JIMENEZ, M. Historia del acompañamiento gregoriano. p. 3-5. **123**
- PEREZ DE URBEL, J., O.S.B. Del músico en la iglesia. p. 11-14. **124**
- n. 243, marzo.
- GUISA, M., sac. San Gregorio Magno. p. 17-21. **125**
- n. 244, abril.
- BERNAL JIMENEZ, M. Acompañamiento del canto gregoriano. Vocabulario de tecnicismos (I). p. 27-30. **126**

- n. 245, mayo.
- BERNAL JIMENEZ, M. Acompañamiento del canto gregoriano. Vocabulario de tecnicismos (II). p. 39-42. **127**
- n. 246, junio.
- RAMIREZ, S. 1. Eduardo Dagnino. 2. Cesar Dobici. p. 50-52. **128**
- n. 247, julio.
- ESTRADA, J. J. Algunos datos sobre la historia del órgano de México. p. 66-68. **129**
- MIRANDA Y GOMEZ, M. D. La encíclica «Musicae sacrae disciplina», p. 86-90. **130**
- BRAVO PAREDES, F. Breve reseña del Congreso internacional de Paris, sobre música sagrada. p. 92-96. **131**
- SINT GREGORIUSBLAD** (Utrecht), 1956, v. 77, n. 10, Oktober.
- BARTELINK, B. Achtste muziekweek van Gaudeamus. p. 169-171. **132**
- HUIGENS, C., OFM. Mozart en de kerkmuziek 1759-1791 (III). p. 172-178. **133**
- n. 11, November.
- VISSER, P. Mgr. Lorenzo Perosi in memoriam. p. 191-192. **134**
- HUIGENS, C., OFM. Mozart en de kerkmuziek 1759-1791 (IV - fine). p. 193-198. **135**
- HEIJDEN, L. v. d. De muziekopvoeding en de nieuwe encycloek. p. 201-207. **136**
- n. 12, december.
- KAHMANN, B. Het middeleeuwse «Salve». p. 213-216. **137**
- BRUEGGEN, J., OSB. De gregoriaanse modulaties (VII). p. 217-222. **138**
- 1957, v. 78, n. 1, januari.
- BANK, J. A. De kerkmuziek van Antonio Lotti (I). p. 1-8. **139**
- BRUEGGEN, J., OSB. De gregoriaanse modulaties (VIII). p. 9-11. **140**
- HUIGENS, C., OFM. De betekenis der oude handschriften. p. 12-16. **141**
- n. 2, februari.
- BRUEGGEN, J., OSB. De gregoriaanse modulaties (IX). p. 22-24. **142**
- n. 3, maart.
- BRUEGGEN, J., OSB. De nieuwe Palmprocessie. p. 45-49. **143**
- LENNARDS, J. De pentatoniek. p. 50-51. **144**

- n. 4, april.
- HAPEREN, C. VAN. Nog eens de godsdienstige uitzendingen. p. 57-63. **145**
- BRUEGGEN, J., OSB. De gregoriaanse modulaties (X). p. 64-67. **146**
- n. 5, mei.
- MOUSTIER, B. du. Abdis Laurentia McLachlan, een engelse «Mocque-reau». p. 86-89. **147**
- n. 6, juni.
- KAT, A.I.M. Professor dr. A.A. Smijers. p. 98-100. **148**
- KAHMANN, B. De parodiecomposities (I). p. 101-106. **149**
- T. L. Het tonaliteitsbegrip. p. 107-110. **150**
- n. 7-8, juli-augustus.
- BRUEGGEN, J., OSB. De gregoriaanse modulaties (XI). p. 121-124. **151**
- KAHMANN, B. De parodiecomposities (II - fine). p. 125-129. **152**
- n. 9, september.
- DE GOEDE, N. Het derde internationale Congres voor gewijde muziek te Parijs. p. 137-140. **153**
- BANK, J. A. De kerkmuziek van Antonio Lotti (II). p. 143-145. **154**
- n. 10, oktober.
- KAHMANN, B. Pausen muziek en musici in de renaissance (I). p. 157-161. **155**
- n. 11, november.
- HUIGENS, C., OFM. Intensiteitsfonten (I). p. 177-180. **156**
- KAHMANN, B. Pausen muziek en musici in de renaissance (II - fine). p. 181-183. **157**
- NIEUWENHUIJS, F., OSB. Het gebruik van bandrecords op kerkkorrepitities (I). p. 184-189. **158**
- n. 12, december.
- HUIGENS, C., OFM. Intensiteitsfonten (II). p. 197-200. **159**
- BRUEGGEN, J., OSB. De gregoriaanse modulaties (XII). p. 201-205. **160**
- NIEUWENHUIJS, F., OSB. Het gebruik van bandrecords op kerkkorrepitities (II - fine). p. 206-211. **161**
- 1958, v. 79, n. 1, januari.
- KAHMANN, B. Guido aan de monnik Michael... p. 1-6. **162**

- TOEBOSCH, L. Kerkmuzikale uitzendingen. p. 7-15. **163**
- PIZZARDO, G., CARD. Brief aan het Parijse Congres. p. 16-17. **164**
- VISSER, P. Cantaten van Bach. p. 18-20. **165**
- n. 2, februari.
- HEERKENS, A. Naar een nieuwe didactiek? (I). p. 26-30. **166**
- STAM, E. Canon en dubbel contrapunt (I). p. 31-34. **167**
- TOEBOSCH, L. Kerkmuzikale uitzendingen. p. 35-40. **168**
- n. 3, maart.
- HEERKENS, A. Naar een nieuwe didactiek? (II). p. 51-57. **169**
- STAM, E. Canon en dubbel contrapunt (II). p. 58-60. **170**
- n. 4, april.
- KAHMANN, B. Maiestatem et decorem indutus es. Ps. 103. p. 66-68. **171**
- BRUEGGEN, J., OSB. De gregoriaanse modulaties (XIII - fine). p. 69-73. **172**
- HEERKENS, A. Naar een nieuwe didactiek? (III). p. 74-76. **173**
- n. 5, mei.
- STAM, E. Canon en dubbel contrapunt (III). p. 90-98. **174**
- HUIGENS, C., OFM. Intensiteitsfonten (III). p. 99-100. **175**
- n. 6, juni.
- STAM, E. Canon en dubbel contrapunt (IV). p. 110-113. **176**
- HEERKENS, A. Naar een nieuwe didactiek? (IV - fine). p. 116-119. **177**
- n. 7-8, juli.
- H. V. Dr. A. I. M. Kat in memoriam. p. 125-127. **178**
- BANK, J. A. De kerkmuziek van Claudio Monteverdi (I). p. 128-135. **179**
- KAHMANN, B. Gedachten over kerkmuziek uit de reformatietijd (I). p. 136-143. **180**
- STAM, E. Canon en dubbel contrapunt (V). p. 144-146. **181**
- n. 9, september.
- KAHMANN, B. Gedachten over kerkmuziek uit de reformatietijd (II - fine). p. 153-156. **182**
- STAM, E. Canon en dubbel contrapunt (VI). p. 157-159. **183**

- CARON, S., OSB. Vesperzingen in Nederland. p. 160-162. **184**
- n. 10, oktober.
- BRUEGGEN, J., OSB. Gloria XII. p. 170-174. **185**
- KAHMANN, B. Naar aanleiding van een jaarverslag. p. 175-176. **186**
- BIJL, T. VAN DER. Mozart in de nederlandse kerkmuziek. p. 177-182. **187**
- n. 11, november.
- BANK, J. A. Prof. dr. J. M. A. F. Smits van Waesberghe S.J. p. 185-188. **188**
- BRUEGGEN, J., OSB. Nog steeds gregoriaans? p. 189-192. **189**
- STAM, E. Canon en dubbel contrapunt (VII). p. 193; 196-198. **190**
- n. 12, december.
- Instructie over de gewijde muziek en de heilige liturgie. p. 205-210. **191**
- S. RITUUM CONGREGATIO. Instructie van de heilige Congregatio der riten (I). p. 211-213. **192**
- KAHMANN, B. Spiegel der Orgelmacher en levenswijsheden voor velen (I). p. 214-217. **193**
- STAM, E. Canon en dubbel contrapunt (VIII). p. 218-219. **194**
- 1959, v. 80, n. 1, januari.
- S. RITUUM CONGREGATIO. Instructie van de heilige Congregatio der riten (II). p. 2-13. **195**
- KAHMANN, B. Spiegel der Orgelmacher en levenswijsheden voor velen (II). p. 14-16. **196**
- n. 2, februari.
- S. RITUUM CONGREGATIO. Instructie van de heilige Congregatio der riten (fine). p. 22-34. **197**
- KAHMANN, B. Der kerkmuziek ingedijkt. p. 35-38. **198**
- n. 3, maart.
- BANK, J. A. De kerkmuziek van Claudio Monteverdi (II). p. 42-49. **199**
- BIJL, T. v. d. Het verschil tussen de katholieke en de protestantse volkszang. p. 50-57. **200**
- n. 4, april.
- BANK, J. A. De kerkmuziek van Claudio Monteverdi (III). p. 66-73. **201**
- STAM, E. Canon en dubbel contrapunt (IX). p. 73-76. **202**

ZINGENDE KERK (Haarlem), 1956, v. 7, n. 10, november.

- Plaats, dor God gemaakt. Feest van Kerkwijding. Graduale «Locus iste»; Communio «Domus mea» (analisi gregoriane). p. 148-149. **203**
- Mozart op de koortribune. p. 152-153. **204**
- Het herstelde gregoriaans. p. 155. **205**
- De «Direttore perpetuo della cappella Sistina» overleden: zijn muziek gaf hem een plaats onder de grootsten. p. 156-157. **206**
- n. 11, december.
- Gods woord in de stilte. Zondag onder het octaaf van kersmis. Introitus «Dum medium silentium»; Communio «Tolle puerum» (analisi gregoriane). p. 164-165. **207**
- BRUEGGEN, J., OSB. De geestelijke waarde van de koorzang (I). Zingen is niet beter spreken. p. 160-167. **208**
- 1957, v. 8, n. 1, januari.
- Geestelijke volkeren gemenschap. Offertorium «Reges Tharsis»; «Alma Redemptoris Mater» (analisi gregoriane). p. 4-5. **209**
- BRUEGGEN, J., OSB. De geestelijke waarde van de koorzang (II). Zanger en hoorder. p. 6-7. **210**
- PAAP, W. De man die de torens zingen laat. p. 8-9. **211**
- In de leer bij schilders en graveurs. p. 12-13. **212**
- n. 2, februari.
- De vasten voorbereid. Dominica sexagesima. Introitus «Exsurge»; «Ave Regina caelorum» (analisi gregoriane). p. 20-21. **213**
- n. 3, maart.
- Pannuchis in gebed. Tweede zondag in de vasten. Offertorium «Meditabor»; Communio «Intellige» (analisi gregoriane). p. 36-37. **214**
- Gregorius de Grote, zijn duif... en zijn parochiebundel. Oons feest. p. 40-41. **215**
- Muzie Clementi. Een oude Engelsman en een jonge Italiaan. p. 44-45. **216**
- n. 4, april.
- Wij waken in de nacht. De Paaswake. Tractus «Sicut cervus»; «Ite missa est» (analisi gregoriane). p. 52-53. **217**
- VUGT, Th. v. De grondgedachte der

Paasviering. Pasen: het nieuwe verbond als eigen levenslied. De zanger zinge uit eigen rijkdom. p. 56-57. **218**

Kantor Bach. Johann Sebastiaan Bach als kerkmusicus. p. 58-59. **219**

HOL, R. Anti-phoon der stilte. p. 60-61. **220**

n. 5, mei.

De paasjubel voortgeret. Vierde zondag na Pasen. «Cantate Domino»; «Christus resurgens». p. 68-69. **221**

«Musicae sacrae disciplina». Eerste terugblik. p. 70-71. **222**

Hellas in de ban van zijn zangers. p. 72-73. **223**

De muziek van het oude Griekenland. p. 72-73. **224**

Kunst der orgel-improvisaties. Afgekeken van nachtegalen en zigeuners. p. 76-77. **225**

n. 6, juni.

De geest brengt leven. Het Hoogfeest van Pinksteren. Alleluia's «Veni sancte Spiritus»; Sequentie «Veni sancte Spiritus» (analisi gregoriane). p. 84-85. **226**

LAUTENSCHUETZ, K. Gewaardeerd boven kerkmeesters. Visie van een pastoor op zijn koorzangers. p. 86-89. **227**

n. 7, juli.

De heer-mijn licht. Vierde zondag na Pinksteren. Introitus «Dominus illuminatio mea»; Magnificat-Antifoon «Praeceptor» (analisi gregoriane). p. 100-101. **228**

VERSPAANDONK, J. A. J. M., sac. De blinde harfspeler (ca. 1350 v. Chr). p. 101. **229**

Het werk van prof. Smijers. p. 102-103. **230**

De zwaan van Pesaro. Rossini als kerkkomponist nooit geslaagd. p. 104-105. **231**

Dietrich Buxtehude. Zanger der vroomheid en voorloper van Joh. S. Bach. p. 108-109. **232**

n. 8, augustus.

Het zwaard van droefheid. Feest der zeven Smarten. Graduale «Dolorosa» ecc. (analisi gregoriane). p. 116-117. **233**

Loflied op emancipator. p. 118-119. **234**

Sanguis Christi. Middeleeuws visioen aan de voet van Brugge's Belfort. p. 120-121. **235**

n. 9, oktober.

De oogst der naties. Missie zondag. Introïtus «Deus misereatur»; Graduale-respons «Confiteantur» (analisi gregoriane). p. 132-133. 236

De zin der zingende kerk. p. 134-135. 237  
COSTANTINI, C., card. Adem en stem van de liturgie. De Kerkmuziek in de missielanden. p. 136-137. 238

n. 10, november.

Mordokai's smeekgebed. 21e zondag na Pinksteren. Introïtus «In voluntate tua»; Communio «In salutari tuo» (analisi gregoriane). p. 148-149. 239  
BROCKBERND, B., OSB. Levensechte kerkmuziek. p. 150-151. 240  
TRAPP, M. A. Postulante... governante... muzikante. Aspirant Benedictines leert Amerika de klassieke polifonie. p. 152-153. 241

Zondagskind van de Muze: Felix Mendelssohn Bärtholdy Vloeiende melodie; klare harmonie de kenmerken van zijn probleemloze muziek. p. 154-155. 242

n. 11, december.

Prelude van kerstmis. 3e zondag van de advent. Graduale «Qui sedes»; Communio «Dicite» (analisi gregoriane). p. 164-165. 243

Muziek-schriftmachine. p. 166. 244  
KROON, Th. Ouderdom bedreigt kerkkoren. p. 166-167. 245

Van inktrol en levende muziek. De muziekdruk zal het nooit zonder het «Edele ambacht» kunnen stellen. p. 168-169. 246

BROCKBERND, B., OSB. Koor en microfoon. p. 170-171. 247

1958, v. 9, n. 1, januari.

De zang der engelen. Gloria mis XV (analisi gregoriane). p. 4-5. 248

Schouderklopjes niet genoeg. Zangersambt stelt hoge eisen. p. 6-7. 249

BERES, G. Stemmen van achter het ijzeren gordijn. Koren door broodrof bedreigd. De toestand in Hongarije. p. 8-9. 250

n. 2, februari.

De ononderbroken psalmzang. Zondag quinquagesima. Tractus «Jubilate» (analisi gregoriane). p. 20-21. 251

DUIF, H. Wij lezen in het katholieke schoolblad. Wie dit heeft mogen mee maken kan er even tegen. p. 22-23. 252

SMITS VAN WAESBERGHE, J., SJ. Om de mei en de minne. Die lieddichter

Hendrik van Veldeke. p. 24-25. 253  
VONCK, P. W. J. Een eerste antwoord. Ouderdom bedreigt kerkkoren. p. 28-29. 254

n. 3, maart.

De gerechte bedreigd. De eerste passie zondag. Introïtus «Judica me»; Vesperhymne «Vexilla Regis» (analisi gregoriane). p. 36-37. 255

Joh. Sebast. Bach. De kantor en de keurvorst, Bach schrijft een feestwerk voor de katholieke eredienst. p. 40-41. 256

Een mislukt experiment: volksmis in jazz. p. 42-43. 257

BOURDON, L. de. Binnenkort in Nederland? Het volautomatische atoomorgel. p. 44-45. 258

n. 4, april.

«Regina caeli laetare» (analisi gregoriane). p. 52-53. 259

De muziek in de huwelijksmis. p. 54-55. 260

Het Alliloeia in Moskou: Pasen 1957. p. 56-57. 261

Een mens tronend maast God. Het feest van 's-Heren Hemelvaart. Offertorium «Ascendit Deus»; Magnificat-Antifoon «O Rex gloriae», p. 68-69. 262

BERKEL, B. v. Psalter en schriftuur. p. 70-71. 263

Negro spirituals. p. 76-77. 264

n. 6, juni.

Stichters van het nieuwe Rome. 29 juni: Feest van Petrus en Paulus. Introïtus «Nuc scio vere»; Vesperhymne «Decora lux» (analisi gregoriane). p. 84-85. 265

DELSINNE, A. Ons zingen is herschepden. p. 86-87. 266

Van Engeland kwam de meestemigheid. p. 90-91. 267

n. 7, juli.

Smaakt Gods goedheid. Zevende zondag na Pinksteren. Graduale «Venite, filii»; Alleluia «Omnes gentes» (analisi gregoriane). p. 100-101. 268

Constantijn Huygens: «Die luyt en flugt verslete heeft». p. 102-103. 269

KAT, A. I. M. Pater dr. Eliseus Bruning. In memoriam. p. 104-105. 270

n. 8, augustus.

Feest van kruisverheffing. Offertorium «Protege»; Communio «Per signum

Crucis» (analisi gregoriane). p. 117-118. 271

In memoriam dr. A. I. M. Kat. Een grot verles voor velen. p. 118-119. 272

VROOMEN, F., OSB. Vrouwenkoren als paddestoelen. p. 120-121. 273

n. 9, oktober.

Alles bestaat in Hem. Het feest van Christus-Koning. Graduale «Dominabitur» (analisi gregoriane). p. 132-133. 274

Kloosterkoren-dag rond Bossche St. Jan. p. 140-141. 275

n. 10, november.

Zijn rijk, een rijk van vrede. Laatste zondag na Pinksteren. Introïtus «Dicite Dominus»; Vesper-Antifoon «At Jesus» (analisi gregoriane). p. 148-149. 276

Paus Pius XII †. p. 150-151. 277

LEMACHER, H. Ideaal en werkelijkheid. p. 156-157. 278

n. 11, december.

Vermoorde onnozelheid. Feest van onnozelekinderen. Introïtus «Ex ore»; Alleluia «Laudate» (analisi gregoriane). p. 164-165. 279

Prof. dr. Jos. M. A. F. Smits van Waesberghe, algemeen voorzitter. p. 168-169. 280

«Tu scendi dalle stelle». Heel Italië kent het kerstlied van St. Alfonsus. p. 170-171. 281

1959, v. 10, n. 1, januari.

Heilige bezetenheid. 25 januari: feest van Paulus' bekeerling. Introïtus «Scio»; Offertorium «Mihi» (analisi gregoriane). p. 45. 282

Albert Schweitzer, veelzijdigste van alle musici. p. 8-9. 283

Vingers lezen muziek. p. 10-11. 284

n. 2, februari.

Muziek bijde offergang. Offertorium «Benedictus es Domine» (Quinquagesima). Introïtus «Reminiscere» (analisi gregoriane). p. 20-21. 285

Instructio de musica sacra et liturgia: richtsnoer der kerkmuziek. p. 22-23. 286

César Franck, de mysticus van het orgel. p. 24-25. 287

n. 3, maart.

Dienende liefde. Witte donderdag. Communio «Dominus Jesus»; Antifoon

«Domine, tu mihi» (analisi gregoriane). p. 36-37. 288

Ware kerkmuziek nooit vulgair: het woord aan Igor Strawinsky. p. 38-39. 289

Het deelnemende volk «actuosa participatio». De zangers: drie groepen. p. 40-43. 290

n. 4, april.

Festlied voor Jaweh. Derde zondag na Pasen. Introïtus «Jubilate Deo»; Communio «Modicum» (analisi gregoriane). p. 52-53. 291

Wij belijden ons geloof: het credo in de liturgie. p. 54-55. 292

S. RITUUM CONGREGATIO. Instructie over de gewijde muziek en de heilige liturgie, van 3 september 1958. p. 56-57. 293

Gods geest in vuur. Pinksterenfeest. Antifoon «Hodie»; Offertorium «Intonuit» (analisi gregoriane). p. 68-69. 294

Conservatief en progressief in de kerkmuziek. p. 70-71. 295

Le Père Aimé Duval. De Jezuiet met de gitaar. p. 74-75. 296

n. 6, juni.

Gods liefde als garantie. Derde zondag na Pinksteren. Offertorium «Sperent in te»; Communio «Dico vobis» (analisi gregoriane). p. 84-85. 297  
KAHMANN, B. Zangers der toekomst. p. 86-87. 298

n. 7, juli.

Moeder van Gods moeder. Feest van Moeder Anna. Offertorium «Filiae regum»; Communio «Diffusa est» (analisi gregoriane). p. 100-110. 299

Kerkmuziek in Engeland: jongere componisten schrijven voor beide confessies. p. 102-103. 300

Handel's geestelijk testament «The Messiah», p. 104-105. 301

n. 8, augustus.

Heer, zie toe om mij te helpen. Zestiende zondag na Pinksteren. Offertorium «Domine in auxilium»; Vesperantifoon «Cum vocatus fueris» (analisi gregoriane). p. 116-117. 302

Zonnige vroomheid: Josef Haydn als kerkmusicus. p. 122-123. 303

n. 9, oktober.

De Moeder van God. Maternitas B. Mariae Virginis: 11 oktober. Introïtus «Ecce

Virgo»; Offertorium « Cum esset » (analisi gregoriane). p. 132-133. **304**  
 Het bronzen geweld. De hemony's en hun carillons in Amsterdam. p. 134-135. **305**  
 De missen van Ludwig van Beethoven: grootse fresco's en orolijke oostenrijkse stijl. p. 136-137. **306**

n. 10, november.

Gods Geest waakt. Eerste zondag van de Advent. Introitus « Ad te levavi »; Communio « Dominus dabit » (analisi gregoriane). p. 148-149. **307**

Van tonenrij tot polyfonie. De koorschool in Utrecht geopend. p. 150-151. **308**  
 « Denk erom, hij zingt met kruisen ». Kerkmuzikale jeugd: herinneringen van Willem Andriessen. p. 154-155. **309**

n. 11, december.

Bron van goedheid. In festis solemnibus I. Kyrie en Gloria (analisi gregoriane). p. 164-165. **310**  
 Wij dansen bij de kribbe. De steer van het kerstlied. p. 166-167. **311**

## INDEX EPHEMERIDUM

Revue belge de musicologie (Bruxelles) . . . . . col. 1-2  
 Revue de musicologie (Paris) » 2-3  
 Revue Saint-Chrodegang (Strasbourg) . . . . . » 4

Sacris Erudiri (s'Gravenhage) » 4  
 Schola Cantorum (Morelia) . » 4-9  
 Sint Gregoriusblad (Utrecht) » 9-12  
 Zingende Kerk (Haarlem) . . » 13-20

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

# DESCLÉE & C<sup>i</sup>

EDITORI PONTIFICI E TIPOGRAFI  
 DELLA S. CONGREGAZIONE DEI RITI

PIAZZA GRAZIOLI, 4 - ROMA - TELEFONO 674-395 - C. C. P. 1/4270

## 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. 20,30×16) 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 M<sup>e</sup> SUNOL, O.S.B., moine de Montserrat. Un fort volume petit in 8° de 676 pages comportant notamment 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  
Breviarum 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. 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 × 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 la 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 "