MICHELE BOSIO

La Musica Sacra

Estetica e storia
dal Canto gregoriano a Palestrina

Zecchini Editore

INDICE

Prefazione di DON GILBERTO SESSANTINI VII

Premessa 1

CAPITOLO I. La musica sacra: considerazioni per una definizione terminologica 5

CAPITOLO II. La massima espressione della musica sacra: il canto gregoriano 19

CAPITOLO III. L'amplificazione del gregoriano: la musica sacra polifonica 61

CAPITOLO IV. Storia e mito attorno alla musica sacra di Palestrina 89

CAPITOLO V. Storiografia ed estetica musicale della musica sacra 111

CAPITOLO VI. Uno sguardo ad alcuni studi sulla musica sacra apparsi in Italia tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo 147

APPENDICI

DOCUMENTI MAGISTERIALI

Motu proprio tra le sollecitudini del sommo pontefice Pio X sulla musica sacra 22 novembre 1903 173

Paolo Vescovo servo dei servi di Dio unitamente ai padri del sacro concilio a perpetua memoria Costituzione sulla Sacra liturgia Sacrosanctum concilium 4 dicembre 1963 179

TAVOLE CRONOLOGICHE

Cronologia dei principali testi sulla musica sacra apparsi in ambito cattolico romano tra il 1850 e il 1950 ca. 183

Bibliografia generale 189

Indice dei nomi 197

PREFAZIONE

*«"Carneade! Chi era costui?" ruminava tra sé don Abbondio... "Carneade! questo nome mi par bene d'averlo letto o sentito; doveva essere un uomo di studio, un letteratone del tempo antico: è un nome di quelli; ma chi diavolo era costui?"». Mi si perdoni l'accostamento, certo un poco irriverente nei confronti del Manzoni, ma l'*incipit *del capitolo VIII del Suo e nostro Romanzo, è stato il primo pensiero che ha sfiorato la mia mente leggendo l'*incipit *della Premessa che Michele Bosio ha ritenuto opportuno anteporre al suo elaborato studio su quell'argomento che sarebbe di così lapalissiana identificazione – la musica sacra, appunto – se non fosse che in molti si sono industriati a dirci che la "musica sacra" non esiste più, anzi che non è mai esistita. Perché tutto ciò che era considerata tale era mito, fantasia, idealizzazione romantica.*

Ma a noi, uomini che questa musica sacra la praticano, questo concetto, col quale siamo cresciuti e che senza molto filosofeggiare ogni giorno viviamo, la bella e sana definizione di "musica sacra" rimaneva ben presente in qualche file *recondito del nostro* hard disk *naturale. Magari, appunto come per il curato di Renzo e Lucia, solamente a livello di impressione mnemonica, dai contorni sfumati, ma con un'identità sua propria, così come il filosofo greco appariva nell'affollarsi nebuloso dei pensieri di don Abbondio anche solo «un uomo di studio, un letteratone del tempo antico» senza giungere a ricordare i caratteri distintivi del suo pensiero filosofico (era uno scettico) e in qual tempo antico visse (il II sec. a.C.) o il motto con cui si è soliti sintetizzare (ma veramente è possibile un'operazione del genere?) il suo pensiero: tutte le cose sono incomprensibili ma non tutte sono non evidenti; con il famoso criterio: se non è vero è però probabile.*

*Giustamente, il libro che avete tra le mani afferma che «cercare di descrivere cosa sia realmente la «*musica sacra*» è compito assai arduo». E il "giustamente" è riferito alla nostra contingenza storica, così liquida e relativistica, dove gli stessi fondamenti universali del pensiero e della realtà vengono sfigurati e sviliti. Figuriamoci un elemento così marginale come la musica da chiesa. Lo slittamento semantico cui abbiamo assistito (da musica sacra a musica per la liturgia) lungi dall'essere neutro ha finito per distruggere in sé stesse sia la musica che la liturgia. Il peccato originale, mi si permetta l'espressione, mi pare lo si possa scorgere nella "Settimana internazionale di Friburgo" (22-28 agosto 1965) avente come tema "Il canto nel rinnovamento liturgico", durante la quale diversi relatori, applicando alla liturgia e alla sua musica i principi della teologia della secolarizzazione, giunsero ad affermare che «Dopo Cristo ogni arte è fondamentalmente profana [e che] ogni musica integrata al culto, per il fatto stesso che può esercitarvi una funzione rituale diviene "sacra". Non vi sono più limiti, specificazioni, sacralizzazioni, se non quelli richiesti dalla funzionalità di ogni arte nella liturgia».*

Nella dialettica rinnovamento-tradizione con la quale ci si pose e si impostò il dibattito, chi perse la partita fu il buon senso e quanto il Vaticano II aveva disposto. Invano il noto liturgista Josef Andreas Jungmann, cui in quel convegno spettò la prima relazione, insistette nel «tornare ai principi» e alla prudenza conciliare che ammetteva innovazioni solo se dimostrate veramente utili, in modo tale che le «nuove forme risultino come uno sviluppo organico delle forme già esistenti per cui – concludeva Jungmann – per costruire l'avvenire occorre soltanto risfogliare la storia della liturgia». Invano l'insigne gregorianista Jean Jeanneteau aveva insistito sul carattere esemplare del gregoriano per giungere ad una sintesi verbo-melodica anche nei nuovi canti nelle lingue nazionali e aveva ammonito a non chiudere con il gregoriano, perché «non è da questo abbandono che nascerebbe il rinnovamento desiderato». Le loro e le posizioni degli altri "grandi vecchi" vennero tacciate come appartenenti a "buon senso cauteloso" e, nel contesto della discussione comune, apparivano velate di "un tono esoterico e insieme perentorio" e dettate dalle "ragioni del cuore che mal si adattano a misurarsi con la logica". Fu questa linea auto-distruttiva che prese il sopravvento. Esaltando le istanze innovatrici del Vaticano II, tali prese di posizione calpestavano il dettato conciliare stesso, reo di pagare lo scotto ad "esaltazioni romantiche" del concetto di musica sacra, del canto gregoriano e dell'organo. Il problema non è certo che a quel convegno si espressero queste opinioni, ma il fatto che queste opinioni sostituirono il Magistero e condizionarono la prassi.

Quella prassi che ci porta oggi, appunto, a chiederci se esista una musica sacra. Io sono tra coloro che ritengono essa esista. Infatti, comunque, la si voglia chiamare: "musica per la liturgia, musica liturgica, musica ecclesiastica, musica spirituale, musica religiosa, musica sacra..." la sostanza è che la Chiesa si è sempre sentita in diritto/dovere di ammettere o non ammettere nella sua liturgia musica e strumenti a seconda della rispondenza o meno al proprio "progetto rituale", marcando una linea di confine ben netta ed individuabile, che solo chi è in mala fede non può non vedere e accogliere come tale. Il libro di Bosio indaga proprio i confini che, da una parte i documenti ecclesiastici, dall'altra la riflessione dei musicologi, evidenziano. Ovvero: rendono evidenti. E quindi, tornando al nostro Carneade e al suo pensiero, possiamo dire che è almeno probabile che la musica sacra esista.

Di questa probabilità si è reso garante anche Joseph Ratzinger, uno dei teologi che più di altri ha affrontato l'argomento, molto prima di acceder al Soglio pontificio con il nome di Benedetto XVI. Già il fatto che nei suoi scritti Ratzinger osi ancora definire sacra una musica la dice lunga su quale siano gli intendimenti dell'Autore. Nel chiacchiericcio ecclesiale sostitutivo dei documenti conciliari la musica sacra non esisteva più: era divenuta, come abbiamo già detto, una più politicamente corretta "musica per la liturgia", a sottolineare l'esclusiva valenza d'uso che doveva assumere il codice musicale nella ritualità povera e dimessa che una sempre politicamente corretta interpretazione (ovviamente al ribasso) della riforma liturgica andava propinando e che già in un testo del 1974, il teologo Ratzinger stigmatizzava parlando dei «freddi brividi che incute l'ormai opaca liturgia postconciliare» e della «noia che essa suscita con il suo gusto del banale e con la sua mediocrità artistica». È un giudizio assai severo ma, a quarant'anni da quando è stato emesso, ancora estremamente attuale. Purtroppo. Tutto nasce, per Ratzinger, dai fraintendimenti cui il dettato conciliare è stato

sottoposto. Un esempio. Analizzando la voce "canto e musica" di un noto Dizionario di liturgia egli ne smonta l'impostazione, additandone gli errori ed i luoghi comuni, e soprattutto denunziando quella « concezione fondamentalmente nuova della liturgia con la quale si vuole superare il Concilio » che sta alla base di tale erronea impostazione: una liturgia non più opus Dei *(opera di Dio), ma una liturgia* opus hominum *(opera degli uomini); non una liturgia che scende dall'alto come grazia santificante, ma una liturgia che muove dal basso, come elemento coagulante delle istanze antropologiche. Questa dimensione esclusivamente orizzontale ha ucciso la liturgia della Chiesa Cattolica. Da Pontefice ha affermato giustamente che:*

> *« È necessario che nella liturgia emerga con chiarezza la dimensione trascendente, quella del Mistero, dell'incontro con il Divino, che illumina ed eleva anche quella "orizzontale", ossia il legame di comunione e di solidarietà che esiste fra quanti appartengono alla Chiesa. Infatti, quando prevale quest'ultima non si comprende pienamente la bellezza, la profondità e l'importanza del mistero celebrato ». (2010)*

*Ratzinger mette, inoltre, il dito nella piaga, additando la causa della crisi della musica sacra nella crisi della liturgia, e la crisi di questa in quella della fede e da ultimo in quello sprofondare della cultura occidentale nella "dittatura del relativismo" che sta triturando tutto e tutti. È quindi un discorso molto più ampio e che ha bisogno di soluzioni ad ampio raggio che tocchino la cultura, la fede, la liturgia ed infine le espressioni della liturgia, come appunto la musica sacra. Due, per lui, gli errori da evitare: ridurre la liturgia a qualche cosa da fare e ridurre la liturgia a qualcosa che si deve sempre e tutta capire. Concepire pragmaticamente la liturgia significa ridurre l'agire liturgico a qualcosa di immediatamente usufruibile e quindi ridurre l'apporto musicale a qualcosa di puramente funzionale al rito, facendo perdere il rimando all'"oltre" che caratterizza l'apertura alla bellezza e conseguentemente al mistero. Concepire la liturgia solamente nel suo adeguarsi alle capacità recettive dell'uomo contemporaneo, e quindi ridurre l'apporto musicale del rito a qualcosa di puramente capibile significa privilegiare esclusivamente l'*hodie *(l'oggi) liturgico in senso cronologico e non secondo la categoria del* kairòs*, il tempo della grazia, che è nel tempo e nello stesso momento va oltre il tempo. Benedetto XVI ci ricorda invece che:*

> *« La liturgia non è solo un agire comune, ma è per sua natura una "festa" e come festa essa vive dello splendore ed esige perciò la potenza trasfiguratrice dell'arte, anzi è l'autentico luogo di nascita dell'arte, dal quale essa riceve la sua necessità antropologica e la sua legittimazione religiosa... La musica sacra con pretese artistiche non contrasta con l'essenza della liturgia cristiana, ma è una forma necessaria d'espressione di fede nella magnificenza di Gesù Cristo la quale abbraccia tutto il mondo. La liturgia ha il compito stringente di svelare e di far risuonare la glorificazione di Dio, la quale è nascosta nel cosmo. Tale è dunque la natura della liturgia: trasporre il cosmo, spiritualizzarlo nel gesto dell'inno di lode, e così redimendolo; ed umanizzare il mondo ».*

C'è quindi una differenza di fondo che deve contraddistinguere la musica sacra dalla musica quotidiana e la liturgia secondo il Vaticano II da quella secondo "lo spirito del Vaticano II". E la differenza è data dalla capacità di apertura al trascendente. In parole povere: una musica sacra ed una liturgia che non dimentichino o nascondano la dimensione verticale privilegiando esclusivamente quella orizzontale; la liturgia della

*Chiesa, cioè, e non la liturgia di un gruppo. Lo scopo che Michele Bosio si è prefisso è quello «di occuparsi, di ciò che è stata ufficialmente la «*musica sacra*» della Chiesa di Roma per diversi secoli, in virtù di encicliche, decreti e documenti ufficiali che hanno portato alla formazione di un repertorio "autentico"». Una fatica non da poco la sua. Il mio auspicio è che esso possa aiutare a comprendere ciò che la musica sacra ancora "è" e quindi come "dovrebbe essere" nella realtà del celebrare, oggi, la liturgia della Chiesa Cattolica. Una fatica immane, ma ineludibile.*

DON GILBERTO SESSANTINI

(*Organista e Maestro di Cappella del Duomo*
e Priore della Basilica di S. Maria Maggiore in Bergamo)

PREMESSA

*Cercare di descrivere cosa sia realmente la «*musica sacra*» è compito assai arduo. Prima di tutto perché, ancora oggi, vi sono numerosi problemi di identificazione su ciò che dovrebbe rendere «*sacra*» la musica e cosa, invece, ne inficerebbe l'agognata qualifica. Per di più nell'accingersi a definire un terreno da indagare non ci si trova davanti un genere, o una forma, quali potrebbero essere: la* Sinfonia, *il* Concerto, *la* Messa, *l'*Oratorio, *ecc., bensì un periodo storico amplissimo (bimillenario), paragonabile a ciò che si suole definire comunemente «musica classica», «musica colta» o «musica forte» – come negli ultimi tempi si ama sempre più etichettare la grande musica – trasversalmente alle diverse epoche storiche compiute.*

*Ebbene, è parso utile circoscrivere l'argomento a ciò che, per un certo periodo – dal Concilio di Trento (1545-1563) sino a quello Vaticano II (1959-1965) – pareva chiaro fosse la «*musica sacra*» nel mondo cattolico apostolico romano. Oltre al problema della vastità cronologica, vi è pure quello delle diverse confessioni religiose; infatti ciò che per un evangelico è musica sacra non lo è per un cattolico romano. O almeno, non lo era ufficialmente sino al Concilio Vaticano II, poiché dopo questo ecumenico evento epocale sono saltate molte "impalcature", comprese quelle legate al repertorio musicale ufficiale della Chiesa (canto gregoriano e polifonia classica), che oggi sembra non esistere più. Come ha argutamente sottolineato il musicologo Luigi Garbini:*

> *«Gli anni Sessanta del XX secolo hanno prodotto in breve tempo una distorsione del Concilio Vaticano II. Le aree verdi del sacro sono state invase da una massiccia "urbanizzazione", che ha prodotto paradossalmente un interdetto solo per quel canto che in origine dettava le regole d'accesso. Così nel vortice della Chiesa post conciliare, divisa da idee contrastanti sulla natura del vincolo amoroso, si ode il lamento di Arianna».* [Cfr. *Breve storia della musica sacra*, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 21].

*Inoltre, tra i diversi costumi e le varie tendenze musicali di fine Millennio ci si imbatte anche in quello della cosiddetta «*nuova religiosità*». Un fenomeno complesso e compòsito che travalica stili, generi e forme e include personalità tanto differenti tra loro, quanto distanti dalla musica sacra legata al Rito: Einojuhani Rautavaara (1928-2016), Dieter Schnebel (1930-2018), Krzysztof Penderecki (1933-2020), Arvo Pärt (1935), John Tavener (1944-2013), ecc.*

*In quest'opera si è scelto, dunque, di occuparsi di ciò che è stata ufficialmente la «*musica sacra*» della Chiesa di Roma per diversi secoli, in virtù di encicliche, decreti e documenti ufficiali che hanno portato alla formazione di un repertorio "autentico". Nello specifico, si è optato di non trattare delle biografie dei "compositori di musica sacra", esistendo dettagliate monografie, cui si rimanda, di volta in volta, in nota bibliografica. Si è cercato, altresì, di privilegiare l'estetica musicale che ha portato alla forma-*

Capitolo I

LA MUSICA SACRA: CONSIDERAZIONI PER UNA DEFINIZIONE TERMINOLOGICA

« [...] *Per il compositore pratico, militante, la più sacra profondità della splendida arte prettamente cristiana ha inizio solo dal momento in cui il cristianesimo rifulge in Italia della sua massima gloria, e i grandi maestri, pieni di sacro e divino entusiasmo, enunciano i più santi misteri della religione in suoni stupendi mai uditi.* [...] *Al giovane compositore desideroso di sapere come debba comporre vera e degna musica religiosa si potrebbe rispondere soltanto che egli ha da esplorare se nel suo intimo si trovi lo spirito della verità e della devozione e se questo spirito lo spinga a lodar Dio e a parlare delle meraviglie del regno celeste con i mirabili accenti della musica; se insomma il suo comporre non sia che una trascrizione dei sacri canti sgorganti, in pio rapimento, dal suo intimo* » (1).

« *La parola* musica *a'nostri giorni vien non di rado contrapposta a* canto*, e così sovente si adopera la maniera di dire* musica *e* canto*. Nei documenti ecclesiastici, assai volte la parola* musica *appare messa all'incontro di* canto gregoriano*. Nelle discussioni sulla musica ecclesiastica al tempo del Concilio di Trento, col nome di* musica *o anche di* musica figurata *si designò il canto polifonico del confronto del canto gregoriano. E nella famosa Costituzione* Annus qui *di Benedetto XIV riguardante la musica ecclesiastica (1749) e nel* Caeremoniale Episcoporum *(l. I, c. 28, n. 1, 12) vien chiamata* musica *la musica ecclesiastica* figurata*, e non il canto gregoriano. In qual senso dunque si prenderà qui il vocabolo* musica*?* [...] *Per musica intenderemo invece tanto il canto gregoriano o figurato, quanto i suoni armonici, prodotti dagli strumenti, sia ch'essi accompagnino il canto, sia che s'adoperino indipendentemente.* [...] *La musica della Chiesa però,* cantus ecclesiasticus*, in senso proprio e strettissimo, è il solo canto fermo, come si trova nei libri liturgici della Chiesa; che esso sia conforme allo spirito della liturgia, ce ne fornisce garanzia l'approvazione autorevole della Chiesa; il che non si verifica di alcun'altra musica, per quanto eccellente e, secondo il comune giudizio, liturgica* » (2).

1. *Cos'è la "musica sacra"?*

Si deve chiarire subito che la necessità di fissare quale fosse realmente la distinzione stilistica tra *musica sacra* e il suo opposto – *musica profana* – si pose in pieno clima di Controriforma cattolica (Concilio di Trento, 1545-1563). La Riforma protestante – sancita da Martin Lutero, il 31 ottobre 1517, con l'affissione alla porta della cattedrale di Wittemberg delle celeberrime "novantacinque tesi critiche" – scardinò l'impianto liturgico tradizionale della Chiesa cattolica romana, che affondava le proprie radici nell'unità liturgica occidentale, i cui prodromi ufficiali risalivano all'epoca carolingia (creazione del cosiddetto "repertorio gregoriano", VIII secolo; *Pontificale ro-*

---

(1) Cfr. Donà, Mariangela (a cura di), *E.T.A. Hoffmann, dialoghi di un musicista*, Milano, Minuziano, 1945, pp. 231 e 255.

(2) Cfr. Katschthaler, Johannes Baptist, *Kurze Geschichte der Kirchenmusik*, [terza edizione italiana stereotipa a cura di Paolo Guerrini], Torino, Sten Editrice, 1926, pp. 6-7.

Capitolo II

LA MASSIMA ESPRESSIONE DELLA MUSICA SACRA: IL CANTO GREGORIANO

« [...] *Il banchetto della Parola è stato inserito in un contesto di canti interlezionali che sono tra le forme più alte ed espressive dei repertori vocali medievali quali il canto gregoriano e la melopea ambrosiana. Nel convito sponsale dell'Agnello è tutto un susseguirsi di canti che, dall'antifona d'introito a quella di comunione, comunicano la Parola di D-i-o ed esprimono la fede della Chiesa.* [...] *In questa prospettiva è difficile parlale di canto gregoriano come di un fatto musicale. Il gregoriano prende corpo grazie al linguaggio sonoro, ma non è musica; è essenzialmente preghiera. Rivela la Parola e ad essa conferisce la forza di penetrare nel cuore assopito e nella mente annebbiata. Il gregoriano-preghiera si alimenta alla fonte dei salmi e delle Scritture, si radica nell'azione liturgica dell'Eucaristia vissuta come il centro esistenziale della propria vita. Non per adesione razionale a qualche astratto principio religioso, bensì nella totale e gratuita donazione sacrificale di chi ha ascoltato la Voce e si è messo alla sequela di Cristo* » [1].

Osserva dunque che, come tutto ciò che si dice viene scritto, così tutto ciò che si scrive può essere ridotto a canto. Si canta dunque tutto ciò che si dice e che la scrittura rappresenta con le lettere.

Guido d'Arezzo, *Micrologus*, Cap. XVII [2]

1. *Il canto proprio della Liturgia romana: il canto gregoriano.*

Il cosiddetto "**canto gregoriano**" rappresenta tutt'oggi il canto per eccellenza della Chiesa Cattolica – « canto proprio della Liturgia romana » [3] – ma in realtà si

---

[1] Baroffio, Giacomo, *Gregoriano ed Eucaristia*, in « Rivista internazionale di musica sacra », *cit. in bibl.*, p. 7. La bibliografia sul canto gregoriano è davvero sterminata, prendendo in considerazione le pubblicazioni apparse negli ultimi trent'anni non si può prescindere dalla fondamentale opera di Hiley, David, *Western Plainchant: A Handbook*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1993; cui è da affiancare la monografia di Levy, Kenneth, *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton, Princeton University Press, 1998. Per un inquadramento complessivo della musica medievale: Crocker, Richard-Hiley, David (a cura di), *The New Oxford Histoy of Music, 2 The Early Middle Ages to 1300*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1990; Wilson, Fenwick David, *Music of the Middle Ages*, New York, Schirmer, 1990. In ambito manualistico sono senz'altro da citare – oltre alle opere elencate nella bibliografia generale di questo volume [in particolare Baroffio, G.-Kim, E., J.; Rampi, F.-Lattanzi, M.] – Stäblein, Bruno, *Schriftbild der einstimmigen Musik*, DVfM, Leipzig, 1975 (Musikgeschichte in Bildern, Band III) [*Musik des Mittelalters und der Renaissance*], 4); Agustoni, Luigi-Göschl, Johannes Berchmans, *Einfuhrung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*, 1: Grundlagen, Regensburg, 1987; 2: Aesthetik, Regensburg, 1992; Turco, Alberto, *Il canto gregoriano* (2 voll.), [1. *Corso fondamentale*; 2. *Toni e modi*], Roma, Torre d'Orfeo, 1991. Per un'ampia disamina bibliografica sul canto gregoriano si rimanda alla bibliografia compilata da Marco della Sciucca per il volume di Apel, Willi, *Gregorian chant*, op. cit. in bibl., pp. XXXVIII-LXVI.

[2] Rusconi, Angelo, *Dalle lettere il canto: un metodo pedagogico di Guido d'Arezzo*, in « Rivista internazionale di musica sacra », *cit. in bibl.*, p. 74.

[3] Concilio Vaticano II (Anno 1963, 4 dicembre), Costituzione *Sacrosantum Concilium* sulla Sacra Liturgia, Capitolo VI: La musica sacra (nn. 112-121). N. 116: « La Chiesa riconosce il canto gregoriano

Capitolo III

L'AMPLIFICAZIONE DEL GREGORIANO: LA MUSICA SACRA POLIFONICA

Non tutte le note si mescolano in maniera ugualmente soave e non in qualsiasi modo congiunte rendono nel canto un effetto armonioso; come le lettere dell'alfabeto se sono congiunte a caso spesso non si accordano nel combinare parole o sillabe, così nella musica vi sono solo certi intervalli che possono creare sinfonie: la sinfonia è infatti il dolce suonare di differenti note tra loro congiunte.

Musica enchiriadis, Cap. X

Lo stesso sistema di misura che regola la consonanza delle voci agisce sulla natura dei mortali e gli stessi rapporti numerici che rendono concordi i diversi suoni, armonizzano l'anima con il corpo e creano l'armonia eterna degli opposti elementi di tutto il mondo.

Musica enchiriadis, Cap. XVIII [1]

1. *La "polifonia delle origini": se fosse un fatto puramente teorico?*

In cosa realmente sussistesse la cosiddetta "**polifonia delle origini**" è un problema tuttora aperto. Per anni si è dato per scontato che nelle chiese dell'Europa medievale accanto all'esecuzione del canto liturgico per eccellenza – il *gregoriano* – si "improvvisassero" dei raddoppi polifonici a distanza di quinta e ottava dello stesso repertorio liturgico, che per sua natura – si ricordi il suo archetipo mitopoietico nello Spirito Santo, attraverso la mediazione di Gregorio Magno – fu assolutamente intangibile. A tal proposito, giova sempre ricordare il principio secondo cui la polifonia andò sempre a sommarsi al Rito – «*pro ornatu ecclesiasticorum carminum*» – divenendone spesso parte integrante, ma non lo sostituì affatto. Sebbene i primi esempi di "**polifonia d'arte**" – rigorosamente colta e rigorosamente scritta – siano relativamente recenti (XII-XIII secolo), non significa necessariamente che prima del Milleduecento non fosse praticata l'amplificazione della monodia liturgica per mezzo di tecniche molto semplici. La *polifonia primitiva* – elementare – sicuramente convisse insieme alla monodia liturgica e, prima di costituire un repertorio vero e proprio, attraversò un periodo di latente "incubazione" nelle pagine della trattatistica musicale. Gli «*organa* primitivi» contenuti nel trattato *Musica enchiriadis*, in cui vengono descritti i movimenti paralleli a distanza di quinta e ottava tra la *vox principalis* [all'acuto] e la relativa *vox organalis* [al grave], costituiscono l'esempio perfetto dell'esistenza storico-teorica della polifonia arcaica (IX-XI sec.). Recentemente si è fatta strada l'ipotesi secondo cui le te-

---

[1] *Musica enchiriadis, caput X, De symphoniis*, traduzione italiana del passo citato a cura di Franco Alberto Gallo, in *La Polifonia nel Medioevo*, Torino, Edt, 1991, pp. 3-4; *Idem*, *caput XVIII, Quod modo altiora modo summissiora loca organum petat*, traduzione italiana del passo citato a cura di Enrico Fubini, *L'estetica musicale dall'Antichità al Settecento*, op. cit. in bibl., p. 86.

Capitolo IV

STORIA E MITO ATTORNO ALLA MUSICA SACRA DI PALESTRINA

«*Il pittore* [Raffaello] *ha scelto il momento in cui Santa Cecilia si accinge a cantare un inno a Dio onnipotente, a celebrare la gloria dell'Altissimo, l'attesa del giusto, la speranza del peccatore; la sua anima ha lo stesso fremito misterioso che s'impadronì di David quando preludiava sull'arpa santa. D'improvviso il suo occhio è inondato di luce, il suo orecchio d'armonia; le nubi si aprono, i cori degli angeli le appaiono, l'eterno Osanna risuona nell'immensità, gli occhi della vergine si levano verso il cielo. Il suo atteggiamento esprime l'estasi, le braccia ricadono languidamente sui fianchi, stanno per abbandonare lo strumento sul quale ella canta i sacri cantici. Si sente che la sua anima non è più sulla terra: il suo bel corpo sembra pronto a trasfigurarsi... Dite dunque, non avreste visto anche voi, come me, in questa nobile figura il simbolo della musica al suo più alto grado di potere? Questa vergine, sottratta alla realtà dall'estasi, non è forse l'ispirazione, quale giunge talvolta al cuore dell'artista, pura, vera, rivelatrice e libera da ogni legame materiale?*» ([1]).

1. *La polifonia rinascimentale della Scuola franco-fiamminga.*

Come ha recentemente osservato lo studioso Carlo Fiore:

«Per molti musicologi il Rinascimento sembra esistere solo sotto forma di tecniche compositive, reticenti testimonianze cartacee, filze d'archivio: la musica in sé stessa, cioè esecutori, ascoltatori, emozione, indifferenza, è consegnata in blocco a pochi interpreti. Gli autori della polifonia tra Quattro e Cinquecento sono dipinti per lo più come uomini austeri, professionisti avidi, raffinatissimi artigiani, intellettuali cervellotici, traduttori in suono del controverso rapporto col passato che informa il pensiero occidentale alla fine del Medioevo; l'analisi delle loro opere si esaurisce in un'ermeneutica a strati, dove solo la conoscenza dettagliata della letteratura scientifica permette di passare da un livello di comprensione all'altro. Dietro l'uso del termine analisi si celano quasi sempre descrizioni, il processo attributivo è generalmente frutto di rilievi statistici, lo stile personale non è altro che un computo di consuetudini operative. Mentre per ogni altra arte è pacificamente acquisita e riccamente discussa la coscienza individuale dei singoli, in musica ciò è avvenuto di rado» ([2]).

Quanto asserito è certamente condivisibile, soprattutto per quanto concerne la creatività musicale germogliata attorno ai maestri d'Inghilterra – come John Dunstable – e di Borgogna, poi delle Fiandre e di Francia. La definizione generale di «polifonia fiamminga» è solitamente attribuita a una estesa corrente musicale del Rinasci-

---

([1]) Cfr. Liszt, Franz, *Divagazioni di un musicista romantico*, Roma, Salerno Editrice, 1980: *La Santa Cecilia di Raffaello*, frammento indirizzato a Joseph Louis D'Ortigue, pubblicato sulla «Gazzette Musicale» il 14 aprile 1839, pp. 175-180. *L'Estasi di santa Cecilia* è un dipinto a olio su tavola trasportata su tela (236 × 149 cm) di Raffaello e aiuti, conservato nella Pinacoteca Nazionale di Bologna e databile al 1514 ca.

([2]) Cfr. Fiore, Carlo, *Appunti per un'analisi stilistica della polifonia rinascimentale*, cit. in bibl., p. 139.

Capitolo V

STORIOGRAFIA ED ESTETICA MUSICALE DELLA MUSICA SACRA

« [...] *Ecco renduto manifesto qual fosse il* Canto *degli Ebrei nel Tempio. Era quel medesimo, che nella Salmodia de' nostri Cori Ecclesiastici nella Cattolica Chiesa risuona* [...]; *con questo solo divario, che laddove in quel Tempio, per allettare al Culto divino gli animi rozzi d'un popolo duro e carnale facevano la loro comparsa col fastoso esteriore accompagnamento de' musicali strumenti, nelle nostre Chiese altra mostra non fanno, che della sola bellezza, e gravità naturale delle loro* modulazioni ».

G.B. Martini, *Storia della musica*, Vol. I [1]

« [Il Canto degli Ebrei nel Tempio nacque] *conforme colla rozzezza del linguaggio, colla semplicità de' sentimenti di religione, colla niuna pompa del culto, e col proposito di scostarsi, quanto più fosse possibile, dalla musica profana. Né vi fu bisogno per inventar questo canto di Maestri di Musica* [...]; *tanto più che detto canto* [...] *è somigliantissimo a quello de' Popoli barbari* [...]. *Il Canto fermo de' nostri Salmi è stato adottato dalla Chiesa Latina, non già perché avesse gran fondo di musica; ma solo perché lo trovò adatto a non distorre dalla divozione il popolo che doveva sentirlo* ».

A. Eximeno, *Dubbio* [2]

1. *Michael Praetorius (1571-1621).*

Come precedentemente accennato, prima dell'epoca di padre **Giovanni Battista Martini** e dell'abate **Martin Gerbert** la locuzione *musica sacra* fu adoperata nell'opera *Syntagma musicum* [3]. Infatti, la prima parte del primo tomo della celeberrima trilogia, compilata da **Michael Praetorius**, si rivolge – nella forma del trattato latino – ai *Kantoren* dotti e con un'istruzione scientifica. Basandosi essenzialmente sulla Bibbia, il teorico e compositore di fede evangelica luterana esaminò l'origine della musica, discutendo circa la musica praticata presso i Giudei e la musica cristiana, con riferimento ai Padri della Chiesa. Propose anche la presentazione di alcuni brani liturgici,

---

[1] Cfr. Martini, Giovanni, Battista, *Storia della musica*, Vol. I, Bologna, Lelio della Volpe Impressore, 1757, Dissertazione Terza *Del Canto e degli Strumenti musicali degli Ebrei nel Tempio*, p. 409 (rist. dei 3 voll. a cura di O. Wessely, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1967).

[2] Cfr. Eximeno, Antonio, *Dubbio sopra il Saggio fondamentale pratico di Contrappunto del Reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini*, Roma, Stamperia di Michelangelo Barbiellini, 1775, p. 25.

[3] La trilogia del *Syntagma musicum*, è la più ampia enciclopedia musicale del tempo, ancor oggi insostituibile per la comprensione di quell'epoca. Progettata come opera in quattro volumi che doveva contenere l'intero sapere teorico, ne giunsero a compimento solamente i primi tre: I. *Musicae Artis Analecta*, Wittenberg, 1615 (in tre parti: musica da chiesa, musica profana, teoria generale della musica); II. *De organographia*, Wolfenbüttel, 1619 (descrizione classificazione degli strumenti musicali); III. *Termini musici*, ivi, 1619 (forme musicali, notazione e misura, terminologia musicale, prassi esecutiva). Cfr. Civra, *Musica Poetica. Introduzione alla retorica musicale*, op. cit. in bibl., pp. 84-85.

Capitolo VI

UNO SGUARDO AD ALCUNI STUDI SULLA MUSICA SACRA APPARSI IN ITALIA TRA IL DICIANNOVESIMO E IL VENTESIMO SECOLO

«*Il materialismo d'oggidì nella pratica è un epicureismo, ligio ai sensi, nemico dell'anima e di Dio; è un amore bestiale alla roba, agli onori, alla signoria, al potere, al libertinaggio, mascherato di libertà; è una fame insaziabile d'oro e di piaceri, d'orgoglio e d'arroganza, un veicolo d'una barbarie nuova, profumata di vapore nicoziano. Della quale abbiamo infausto indizio nello spregio delle arti belle, ormai esiliate dalla universale ingordigia de' banchieri e capitalisti* [...] *Credo che la società presente abbisogni anche di musica per sollevarsi dal materialismo in cui fu miseramente gettata, perché questo risorgimento non potendosi fare altrimenti che con un mezzo spirituale, la musica verrebbe in ajuto opportuno.* [...] [*La musica sacra*], *dico che può arrecare un efficace sollievo agli uomini presenti, e può di nuovo da' medici adoperarsi a guarirli da mali morali, da quell'abbattimento epicureo che gli rende inetti alle generose risoluzioni, alle forti e nobili azioni*» (1).

1. *Della musica religiosa e delle questioni inerenti.*

Nel corso del XIX secolo diversi autori italiani – quasi tutti ecclesiastici – si espressero a proposito della musica religiosa, i loro contributi costituirono per lo più metodi di canto gregoriano e prolisse riflessioni sul sacro in musica. *Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica* (1843) del camaldolese **Pietro Alfieri** (1801-1863) ha la forma un trattato articolato in due parti: la prima (divisa in nove paragrafi) è tutta dedicata al canto gregoriano; la seconda (sette paragrafi) si occupa della «musica armonica», cioè polifonica (2). Tale opera precedette di qualche anno l'ampio studio di **Girolamo Alessandro Biaggi** (1819-1897) *Della musica religiosa e delle Questioni inerenti* (3). L'argomentata materia venne suddivisa dal compositore bergamasco in dodici capitoli, incorniciati da *Proemio* e *Conclusioni*. Nel secondo capitolo, il Biaggi entrò in polemica con il postulato del musicologo belga **François-Joseph Fétis**, secondo cui sarebbero esistiti solo due tipi di musica: 1. la musica religiosa (cioè il canto fermo); 2. la musica profana (cioè la moderna musica tonale). Nel quinto capi-

---

(1) Bigliani, Vincenzo, *La Messa in musica, ossia Considerazioni sulla musica sacra e sua importanza*, Firenze, Giuliani, 1872, pp. 3-6.

(2) A Pietro Alfieri va riconosciuto il grande merito di aver pubblicato presso l'editore romano Pittarelli un repertorio musicale in sette volumi dal titolo *Raccolta di Musica Sacra in cui contengonsi i capolavori de' più celebri compositori italiani* (1841-1846). Tale *Raccolta*, sebbene più esigua e meno documentata, costituisce un precedente della famosa biblioteca *Musica Divina* edita da Carl Proske tra il 1853 e il 1863. *Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica* uscì dapprima in versione ridotta sulla «Gazzetta musicale di Milano» poi per intero negli «Annali delle scienze religiose».

(3) Biaggi, Girolamo Alessandro, *Della Musica Religiosa e delle Questioni inerenti*, Milano, Francesco Lucca, 1856. L'autore trattò in particolare della musica rinascimentale nel testo *La musica nel secolo XVI: conferenza*, in *La vita italiana nel Cinquecento: III, Arte*, Milano, Treves, 1894, pp. 581-616.

PAOLO VESCOVO
SERVO DEI SERVI DI DIO
UNITAMENTE AI PADRI DEL SACRO CONCILIO
A PERPETUA MEMORIA

COSTITUZIONE SULLA SACRA LITURGIA *SACROSANCTUM CONCILIUM* 4 dicembre 1963 (*)

CAPITOLO VI
LA MUSICA SACRA

Dignità della musica sacra

112. La tradizione musicale della Chiesa costituisce un patrimonio d'inestimabile valore, che eccelle tra le altre espressioni dell'arte, specialmente per il fatto che il canto sacro, unito alle parole, è parte necessaria ed integrante della liturgia solenne. Il canto sacro è stato lodato sia dalla sacra Scrittura [*Ef* 5,19; *Col* 3,16], sia dai Padri, sia dai romani Pontefici; costoro recentemente, a cominciare da S. Pio X, hanno sottolineato con insistenza il compito ministeriale della musica sacra nel culto divino. Perciò la musica sacra sarà tanto più santa quanto più strettamente sarà unita all'azione liturgica, sia dando alla preghiera un'espressione più soave e favorendo l'unanimità, sia arricchendo di maggior solennità i riti sacri. La Chiesa poi approva e ammette nel culto divino tutte le forme della vera arte, purché dotate delle qualità necessarie. Perciò il sacro Concilio, conservando le norme e le prescrizioni della disciplina e della tradizione ecclesiastica e considerando il fine della musica sacra, che è la gloria di Dio e la santificazione dei fedeli, stabilisce quanto segue.

La liturgia solenne

113. L'azione liturgica riveste una forma più nobile quando i divini uffici sono celebrati solennemente con il canto, con i sacri ministri e la partecipazione attiva del popolo. Quanto all'uso della lingua, si osservi l'art. 36 [*Latino e lingue nazionali nella liturgia.* L'uso della lingua latina, salvo diritti particolari, sia conservato nei riti latini. Dato però che, sia nella messa che nell'amministrazione dei sacramenti, sia in altre parti della liturgia, non di rado l'uso della lingua nazionale può riuscire di grande utilità per il popolo, si conceda alla lingua nazionale una parte più ampia, specialmente nelle letture e nelle ammonizioni, in alcune preghiere e canti, secondo le norme fissate per i singoli casi nei capitoli seguenti. In base a queste norme, spetta alla competente autorità ecclesiastica territoriale, di cui all'art. 22-2 (consultati anche, se è il caso, i vescovi delle regioni limitrofe della stessa lingua) decidere circa l'ammissione e l'estensione della lingua nazionale. Tali decisioni devono essere approvate ossia confermate dalla Sede apostolica. La traduzione del testo latino in lingua nazionale da usarsi nella liturgia deve essere approvata dalla competente autorità ecclesiastica territoriale di cui sopra]; per la messa l'art. 54 [*Lingua nazionale e latino nella messa.* Nelle messe celebrate con partecipazione di popolo si possa concedere una congrua parte alla lingua nazionale, specialmente nelle letture e nella « orazione comune » e, secondo le condizioni dei vari luoghi, anche nelle parti spettanti al popolo, a norma dell'art. 36 di questa costituzione. Si abbia cura però che i fedeli sappiano recitare e cantare insieme, anche in lingua latina, le parti dell'ordinario della messa che spettano ad essi. Se poi in qualche luogo sembrasse opportuno un uso più ampio della lingua nazionale nella messa, si osservi quanto prescrive l'art. 40 di questa costituzione]; per i sacramenti l'art. 63 [*La lingua.* Non di rado nell'amministrazione dei sacramenti e dei sacramentali può essere molto utile per il popolo l'uso della lingua nazionale; le sia data quindi una parte maggiore secondo le norme che seguono: a) nell'amministrazione dei sacramenti e dei sacramentali si può usare la lingua na-

---

(*) Tra parentesi quadre sono riportati gli articoli del *Sacrosanctum Concilium* richiamati dal capitolo VI della Costituzione sulla sacra liturgia.

TAVOLE CRONOLOGICHE

CRONOLOGIA DEI PRINCIPALI TESTI SULLA MUSICA SACRA APPARSI IN AMBITO CATTOLICO ROMANO TRA IL 1850 E IL 1950 CA.

Anno	*Autore*	*Titolo*	*Luogo edizione*	*Note descrittive*
1851	**GIOVANNI BATTISTA CANDOTTI (1809-1876)**	*Sul carattere della musica da chiesa*	Milano, Ricordi	(Religioso) L'opera – estratto della «Gazzetta Musicale di Milano», IX, 1851, n. 7, p. 12; nn. 11-12, pp. 49-50, 57-58; n.15, pp. 69-70; nn. 18-19, pp. 82-83, 88-89 – venne pubblicata anche in caratteri *Braille* [Padova, 1856]. Candotti aveva precedentemente pubblicato *Sul canto ecclesiastico e sulla musica da chiesa*, Venezia, Tip. G.B. Merlo, 1847.
1860	**FÉLIX CLÉMENT** (1822-1885)	*Histoire générale de la musique religieuse*	Paris, Librairie Le Clere et c.ie	La voluminosa opera di Clément (720 pp.) si concentra per lo più sulle problematiche relative al canto gregoriano (storia, notazione, ricezione, ecc.), affrontate anche nei suoi precedenti lavori: *Introduction à une méthode de plain-chant*, *Manuel des tableaux du plain-chant*, *Méthode complète du plain-chant* (tutti del 1854).
1861	**JOSEPH LOUIS D'ORTIGUE** (1802-1866)	*La musique à l'église*	Paris, Didier et ce.	Il volume raccoglie diversi articoli sulla musica da chiesa apparsi in alcune riviste specializzate (*in primis* «La Maîtrise»). D'Ortigue è autore, insieme a Théodore Nisard (1812-1888), di un monumentale tomo dal titolo *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église au Moyen Âge et dans l'époque moderne*, risalente agli anni1853-1854. (L. Potier), aggiornato nel 1860 (J.P. Migne).
1871	**RAYMUND SCHLECHT** (1811-1891)	*Geschichte der Kirchenmusik*	Regensburg, Alfred Coppenrath	(Religioso) Il ponderoso volume è corredato da un'appendice (385 pp.), contenente esempi musicali completi delle diverse epoche storiche trattate.

INDICE DEI NOMI

Adriano I: 28
Affligemensis Johannes (John Cotton): 70
Agazzari Agostino: 102
Agostino D'Ippona: 34, 46, 67
Agresti Michele: 151, 184
Agustoni Luigi: 19
Aiblinger Johann Kaspar: 131
Aigrain René: 163, 169, 185
Alberto V: 102
Alessandro VII: 12, 83
Alfieri Pietro: 147-148, 151, 154
Allegri Gregorio: 132, 140
Amadino Ricciardo: 97-98
Ambrogio Aurelio (Santo): 33-34, 48, 115, 122, 164, 166-167
Amelli Guerrino (Ambrogio): 58, 131, 141, 145, 150-152, 154, 157, 159
Andrieu Michel: 49
Andoyer Raphael: 24
Anerio Felice: 104, 133
Anonimo (di St. Emmeran): 76
Armonicus Ludovicus Cresollius: 102
Arrigo Giuseppe: 143
Asola Matteo: 98, 133
Antico Andrea: 97

Bach Johann Sebastian: 105, 122-123, 128, 137, 142, 144, 161, 167, 169, 185
Baini Giuseppe: 98, 105, 132, 148-149, 161
Banchieri Adriano: 38-39, 102, 108
Baralli Raffaello: 58
Barberini Antonio: 110
Baroffio Giacomo: 20-21, 25, 41, 45, 104
Barraud Herny: 139
Barth Hermann: 163, 167, 185
Bas Giulio: 152
Basilio Magno (Santo): 115
Basiron Philippe: 93
Beethoven Ludwig van: 127-129, 140, 167, 169
Bellini Vincenzo: 141
Benedetto XIV: 2, 6, 12, 49, 82-83, 105
Berchmans Göschl Johannes: 19, 60
Berlioz Hector: 138-140, 168
Bertola Arnaldo: 185
Biaggi Gerolamo Alessandro: 147-149, 151
Bianchi Lino: 98, 100
Bigliani Vincenzo: 147, 184
Binchois Gilles: 90-91, 95
Boezio Severino: 67, 87
Bonuzzi Antonio: 152
Bordes Charles: 138
Borromeo Carlo: 101-103, 106
Bossi Marco Enrico: 107, 144-146
Bottazzo Luigi: 144
Boucheron Raimondo: 149, 154
Brahms Johannes: 158
Brumel Antoine: 93, 95
Brunelleschi Filippo: 92
Burney Charles: 120-122, 129
Busi Leonida: 161
Busnois Antoine: 90-91, 93, 96
Buxtehude Dietrich: 144

Caldara Antonio: 128
Calvisius Sethus: 112
Candotti Giovanni Battista: 141, 150, 152, 154-156, 183
Capocci Filippo: 149
Cardine Eugène: 28, 50
Carlo il Temerario: 90
Carlo Magno: 20, 22, 25, 28, 52
Carlo V: 79, 81, 90, 96
Carlo VI: 90, 116
Carlo VII: 94
Carlo VIII: 94
Caron Firmin: 93
Carver Robert: 94
Cattin Giulio: 22-23, 62
Cavalli Francesco: 162
Chailley Jacques: 41
Cherubini Luigi: 129
Choron Alexandre Etienne: 137, 155
Claire Jean: 57
Clemens (non Papa): 91
Clément Félix: 138
Clemente VIII: 7, 49, 85, 99, 108
Compère Loyset: 93, 95
Concesa Antonio: 186

Corbin Solange: 26, 44
Couperin François: 144
Crétin Guillaume: 94

D'Ailly Pierre: 90
D'Angiò Renato: 95
Danjou Félix: 28, 137, 154
d'Annunzio Gabriele: 107-108
De' Bardi Giovanni: 106, 161
De Garlandia Johannes: 76
De Grocheo Johannes: 77
De La Rue Pierre (Pierchon): 93, 95
Del Chiaro Giuseppe: 150
Della Sciucca Marco: 19, 98, 101, 105
De Luca Antonio: 133
De Machaut Guillaume: 36-37, 78-80
De Monte Philippe: 91
De Morales Cristòbal: 94
De Orto Marbrianu: 93
De Palude Petrus: 82-83
De Rore Cipriano: 162
De Saint-Victor Adam: 42
De Santi Angelo: 2, 9, 24, 57-58, 85-86, 132, 134, 141, 144, 151-152, 154, 156-159, 165, 184
De Silva Andreas: 101
Des Prez Josquin: 91, 94-95, 99, 122
Diacono Giovanni: 21
Di Bruno Faà Francesco: 151
Di Colonia Franco: 72, 76-77, 115-116
Di Guastenazzo Ugolino: 102
D'Indy Vincent: 138
Diruta Girolamo: 108
D'Ortigue Joseph Louis: 89, 138, 148-149, 183
Donella Valentino: 10, 13-15, 21, 23-25, 45-45, 48, 58-59, 82, 85-86, 109, 120, 152, 154
Doni Giovanni Battista: 8, 115
Donizetti Gaetano: 141
Dormoli Virginia: 100
Dostal Christian: 60
Dragoni Andrea: 104
Du Chemin Nicolas: 97
Du Fay Guillaume: 36, 80, 90-95
Dunstable John: 89
Durandus Guillelmus: 82

Egenolph Christian: 97
Ercole I d'Este: 96
Ett Caspar: 131-132
Eugenio IV: 92
Eximeno Antonio: 111, 117-120, 122

Fallows David: 94-95
Farnese Ranuccio: 102
Fasch Carl Friedrich: 123, 128
Fasch Johann Friedrich: 123
Fasolo Giovanni Battista: 108
Fauges Guillaume: 93
Fauré Gabriel: 137
Felini Riccardo: 152, 163, 168, 185
Ferdinando I de' Medici: 20, 104
Ferdinando II: 110
Ferretti Paolo: 16, 26
Fétis François-Joseph: 136, 147, 154
Filippi Filippo: 143
Filippo il Buono: 90
Filippo II di Spagna: 104
Fiore Carlo: 89, 91
Fleischer Oskar: 26
Florio Francesco: 94
Forestier Mathurin: 94
Franck César: 142, 170
Frescobaldi Girolamo: 39, 44, 105, 108, 110, 142, 144-145
Fumagalli Carlo: 141
Fux Johann Joseph: 105, 115-116

Gabrieli Andrea: 139, 160, 162, 169
Gabrieli Giovanni: 139, 160, 162, 169
Gajard Joseph: 59
Gallico Claudio: 6, 91-92, 95-96
Gallus Jacobus: 133
Gamberini Stefano: 151
Garbini Luigi: 1, 17
Gastoué Amédée: 58
Gelasio I: 21, 48
Gelineau Joseph: 14-16, 160
Gerbert Martin: 2, 8, 22, 65, 83, 105, 111, 114-120, 122, 158
Gevaert Françoise Auguste: 21-22
Gianturco Emanuele: 145
Giovanni Damasceno: 115
Giovanni XXII: 2, 11-12, 15, 80-86, 115, 158, 165
Giulio III: 99-100
Giuseppe II: 130
Giustiniano: 115
Gluck Christoph Willibald: 167
Goethe Johann Wolfgang: 123-124
Gombert Nicolas: 91
Gori Lucrezia: 99
Goussainville Pierre: 21
Gregorio I: 21, 45
Gregorio II: 21
Gregorio XIII: 82, 85, 103
Gregorio XVI: 153
Grell August Eduard: 168
Grillo Bernardino: 102
Grisar Hartmann: 152
Guéranger Prosper: 23

Guerrero Francisco: 94
Guerrini Paolo: 5, 159, 163, 166, 185
Guido d'Arezzo: 2, 19, 26, 50, 52, 55, 62, 65-66, 68, 116, 131, 167
Guilmant Alexandre: 138, 142, 144

Haberl Franz Xaver: 133-134, 145, 150, 152, 159, 161, 163
Haller Michael: 134, 159, 163
Händel Georg Friedrich: 122, 128, 137, 144, 155, 161, 167, 169
Hassler Hans Leo: 133
Haydn Franz Joseph: 129, 167, 169
Hegel Georg Wilhelm Friedrich: 125-126, 128
Hesbert René Jean: 26, 49
Hiller Ferdinand: 168
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus: 2, 4, 105, 123-124, 126-130
Hucbald (Ubaldo di Saint-Amand): 65, 167
Hucke Helmut: 24-26
Hugo Victor: 106-107

Illyricus Matthias Flacius: 112
Innocenzo III: 6, 48-49, 128
Inzoli (organari): 146, 185
Isaac Heinrich: 91

Janssens Laurent: 58
Jaschinski Eckhard: 11, 17

Kanzler Rudolf: 58
Katschthaler Johannes Baptist**:** 159, 163, 166, 184
Klaper Michael: 81-85

Lachner Franz: 168
Lambillotte Louis: 28
Lasson Mathieu: 101
Lasso Orlando di: 91, 102, 133-134, 162, 167, 169
Lattanzi Massimo: 19, 26
Leech Wilkinson Daniel: 78, 80
Lefébure-Wely Louis James Alfred: 142
Legrenzi Giovanni: 162
Leo Leonardo: 128
Leone III: 20
Leone XIII: 12, 23-24, 84, 153, 157, 163, 167
Leonino (Leoninus): 74-76
Le Roy & Ballard: 97
Lera Luigi: 55, 62, 75
Lipphardt Walther: 25
Liszt Franz: 89, 139-140, 168
Lodovico (Grossi) da Viadana: 133
Loewe Johann Carl Gottfried: 105
Löme Karl: 168
Lo Re, Giacomo: 151
Lotti Antonio: 128, 133, 162
Lovato Antonio: 21, 63, 150-151
Ludwig I: 132
Luigi XI: 94-95
Lupi Johannes: 94
Lutero Martin: 5-6, 96, 112, 167-168

Manna Ruggero: 142, 154
Maometto II: 93
Marcello II (Marcello Cervini degli Spannocchi): 102
Marcello Benedetto: 128, 140, 148, 155, 162
Marenzio Luca: 104, 133
Martini Giovanni Battista: 2, 8, 22, 105, 111, 116-122, 129, 161-162
Mascioni (organari): 146
Masutto Giovanni: 184
Meini Vincenzo: 151
Mendelssohn-Bartholdy Felix: 123-124
Merkley Paul e Lora: 95
Merulo Claudio: 162
Mettenleiter Johann Georg: 133
Meyerbeer Giacomo: 141
Michelangelo: 107, 140
Mocquereau André: 23-24, 58-59, 150
Moderne Jacques: 97
Molinet Jean: 94-95
Molitor Raphael: 20, 58, 101, 104
Mollo Camillo: 152
Monteverdi Claudio: 107, 138-139, 149, 162
Morandi Giovanni: 141
Moretti Felice (padre Davide da Bergamo): 141, 143
Mouton Jean: 93
Mozart Wolfgang Amadeus: 127, 129, 138, 140, 167, 169

Nanino Giovanni Maria: 104
Nasoni Angelo: 9, 141, 157, 159, 163, 184
Nerici Luigi: 151
Niedermeyer Abraham Louis de: 137-138
Nisard Théodore: 138, 183
Notker (Balbulus): 42

Obrecht Jacob: 91, 93
Ockeghem Johannes: 91-96
Ormaneto Nicolò: 102
Ostini Pietro: 12, 152, 155

Padovano Annibale: 162
Palestrina Giovanni Pierluigi da: 2, 16, 23, 84, 90, 94, 97-100, 102, 104-108, 115-116, 119-122, 124, 127, 129-132, 134, 137, 139, 141-142,

148-149, 151, 155, 158, 160-161, 167, 169-170, 175
Paolo IV: 99
Paolo V: 8, 13, 20, 104
Paolo VI: 11, 13, 48-49
Pasquali Innocenzo: 151
Patrizi Costantino: 12, 153, 155
Pergolesi Giovanni Battista: 120
Perosi Lorenzo: 58, 84, 144, 150, 159
Perotino (Perotinus): 72, 75-76
Petrali Vincenzo Antonio: 141-143
Petrosini Francesco: 185
Petrucci Ottaviano: 96-97
Pfitzner Hans: 105-106
Phalèse Pierre: 97
Pio IV: 102-103, 106
Pio VIII: 12
Pio IX: 9-12, 23, 116, 123-124, 134, 140
Pio X (Giuseppe Sarto): 10, 12-14, 17, 24, 49, 57-59, 84, 131-132, 141, 154, 157, 159, 163, 167, 173, 179-180, 185
Pio XI: 10, 12-15, 160, 185
Pio XII: 12-15
Pipelare Mattheus: 93
Pipino il breve: 22, 25
Pisano Giovanni: 133
Pitoni Giuseppe Ottavio:
Ponchielli Amilcare: 142
Porpora Nicola: 128
Pothier Joseph: 23, 28, 58-59, 150
Pouderoijen Cornelius: 60
Praetorius Michael: 8, 111-112
Praßl Franz Karl: 60
Prizer William: 93
Proske Carl: 131-133, 147, 169
Pustet Friedrich: 11, 23-24, 98, 132, 134, 150, 163, 185

Quirici Giovanni: 141

Raffaello Sanzio: 89, 91, 140
Rainoldi Felice: 16-17, 28, 157-158, 160
Raimondi Marcantonio: 20, 104
Rampi Fausto: 19, 26
Ravanello Oreste: 144
Ravegnani Ettore: 152
Reese Gustave: 70, 90
Regis Johannes: 93
Rella Antonio: 58
Remondini Pier Costantino: 131
Respighi Carlo: 24, 58, 84, 131
Rhaw Georg: 97
Rheinberger Joseph Gabriel: 142
Riedel Valentin von: 133
Righetti Mario: 31, 152
Rochlitz Friedrich: 127
Romita Fiorenzo: 13-15, 38, 57, 83, 124, 142, 154, 186
Rousseau Jean-Jacques: 119, 156
Rossetto Stefano: 102
Rossi Isidoro: 151
Roth Adalbert: 95
Rotterdam Erasmo da: 94
Ruffo Vincenzo: 101-103
Rumphorst Heinrich: 60
Rusconi Angelo: 19, 21, 50, 62-63, 66

Sachs Johann Melchior Ernst: 105
Sagliocca Antonio: 184
Saiz-Pardo Hurtado Ramón: 57, 84, 132, 142, 154
Sandberg Adolf: 134
Sarti Giuseppe: 128
Sartori Claudio: 95
Scarlatti Alessandro: 128-129, 139
Schoeffer Peter: 97
Schlecht Raymund: 163-164, 183
Schrems Joseph: 134
Schubert Franz: 168
Schumann Robert: 124, 168
Schuster Ildefonso: 47
Schütz Heinrich: 168
Senestrey Ignatius von: 133
Senfl Ludwig: 94
Serassi (organari): 109
Sessantini Gilberto: 2, 10, 134, 144
Soriano Francesco: 104
Sperati Paolo: 141
Spitta Philipp: 161
Spohr Ludwig: 168
Spontini Gaspare: 152-152
Stäblein Bruno: 19, 24
Stradella Alessandro: 162
Suñol Gregorio: 47
Susato Tielman: 97
Sweelinck Jan Pieterszoon: 91, 112

Tamburini (organari): 146
Taparelli d'Azeglio Luigi: 148, 150, 156
Tebaldini Giovanni: 3, 84, 140-141, 144-145, 159-163, 185
Thibaut Anton Friedrich Justus: 105, 124, 127, 132
Tieck Ludwig: 124, 127-128
Tinctoris Johannes: 93
Tiziano Vecellio: 140
Tomadini Jacopo: 131, 141, 154
Tournemire Charles: 131

Trambusti Giovanni: 151
Treitler Leo: 22
Truchsess Otto: 102
Turco Alberto: 19, 32, 35, 37, 45, 56-57
Twining Thomas: 121

Uras Lara Sonja: 107-108
Urbano VIII: 21, 49, 110

Vallotti Francesco Antonio: 128
Vaqueras Bertrandus: 94
Vegezzi-Bossi (organari): 146
Verdelot Philippe: 101
Verdi Giuseppe: 63, 141
Verovio Simone: 97
Viccardi Enrico: 3
Victoria Tomás Luis da: 133
Vincenti Alessandro: 97
Vitelli Vitellozzo: 7, 102-103

Wackenroder Heinrich: 124, 126-128
Wagner Peter: 58, 152, 163, 185
Wagner Richard: 107, 138, 140
Weber Carl Maria von: 168
Weinmann Karl: 20, 101, 132-134, 163, 168, 184
Willaert Adrian: 91, 162
Winterfeld Carl von: 162
Witt Franz Xaver: 123, 131, 133-134, 154, 169
Wright Craig: 92

Zarlino Gioseffo: 97, 112, 162
Zelter Carl Friedrich: 123, 127
Zippe Stephan: 60
Zoilo Annibale: 103-104
Zurla Costantino: 12