

Il Medioevo I. Musica sacra prima del 1400

Le origini del canto liturgico

Le rivendicazioni e le lotte delle prime comunità cristiane in seno al potente Impero Romano hanno portato, oltre che al definitivo successo politico e sociale del cristianesimo, anche alla formazione di nuovi riti sacri, ossia a una liturgia che si divide nell'eucaristia, la *Sancta Missa*, e nel *Divinum Officium*, la giornata monastica celebrata con canti e preghiere nel *mattutino* (dopo la mezzanotte), durante le *laudi* (all'alba), nelle ore *prima*, *terza*, *sesta* e *nona* (ogni tre ore a cominciare dalle 6), infine nel *vespro* e – prima del riposo – nella *compieta*. Tale liturgia trae origine da diverse sorgenti, i cui contributi si fusero nel rito cristiano:

- eredità del rito ebraico furono le letture della Sacra scrittura e i *salmi*. Dal rito sinagogale derivò inoltre il modo di recitare i salmi come canto *responsoriale*, cioè come dialogo fra un solista e la comunità;
- dalla Siria provennero nuovi inni, laudi strofiche di declamazione sillabica non basate sul testo biblico. Principale autore ne fu il vescovo Efrem (310 ca. – 373) che forse curò anche la loro recitazione in modo *antifonale*, cioè come dialogo fra due cori;
- gli inni del vescovo Ambrogio di Milano (339 – 397), pur ispirati da Efrem, si amalgamavano con antichi canti latini;
- certe acclamazioni presentavano l'aspetto 'folcloristico' della devozione umana: comprendono il *Laus tibi Christe* ("Lode a Te, o Cristo") e l'antico *Κύριε ἐλέησον* ("Signore, pietà"), quest'ultimo introdotto nel rito latino verso l'anno 500 come l'*Hospodine pomiluj ny* appare nella liturgia slava verso il 1000. Con tali acclamazioni la comunità dei fedeli rispondeva spesso ai versi delle litanie recitate dal chierico (canto responsoriale).

Sviluppatisi da tali origini, la liturgia cristiana, dopo la divisione dell'Impero romano in una parte occidentale e una parte orientale, maturò due stili diversi, quello latino nell'ovest e quello greco nell'Impero bizantino.¹ Fu tuttavia la cultura greca a dare vita a una vera e propria musicologia e a sviluppare la *prosodia*, il sistema delle regole poetiche. Dai segni prosodici, che guidavano la declamazione o recitazione di un testo (tabella 1), durante il Medioevo si sviluppò la notazione della salmodia e, più tardi, la notazione musicale.




David con il salterio
(cattedrale di Angers)

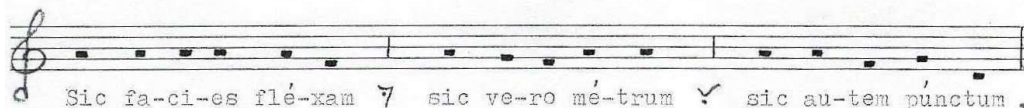
Tabella 1
I segni prosodici

<u>Accenti</u>	
1. <i>Accentus acutus</i> , suono acuto	/
2. <i>Accentus gravis</i> , suono grave	\
3. <i>Accentus circumflexus</i> , combinazione del acuto con il grave	^
<u>Segni metrici</u>	
4. <i>Accentus longus</i> , suono lungo	—
5. <i>Accentus brevis</i> , suono breve	∪
<u>Aspirazioni</u>	
6. <i>Spiritus asper</i> (δασει̅α), aspirazione forte	ʼ
7. <i>Spiritus lenis</i> (ψιλη̅), aspirazione leggera	/
<u>Segni d'espressione</u>	
8. <i>Apostrophus</i> , apostrofo	,
9. <i>Conjunctio</i> , congiunzione di due parole	∩
10. <i>Separatio</i> , netta separazione di due parole	∪

La notazione *ecfonetica* dell'arte oratoria

Le letture dei testi biblici venivano (e vengono) recitate su un'unica *nota di recita* (anche chiamata *tuba*) e arricchite da certe inflessioni, piccole figure melodiche per sottolineare la punteggiatura del testo: il *punctus circumflexus* o la *flexa* (7) al luogo della virgola, il *punctus elevatus* o il *metrum* (√) per i due punti o il punto e virgola, il *punctus versus* (.) per il punto fermo. Si indicava melodicamente persino il *punctus interrogativus* (? = ). Un canto didattico del sec. XII presenta la conduzione della voce richiesta da tali segni (esempio 1):

Esempio 1
Flexa, metrum, punctum



Tale notazione (di interpunzione melodica) si definisce *ecfonetica*. Imparando le tre 'punteggiature melodiche' (quattro con il *punctus interrogativus*) si può facilmente recitare non solo l'epistola proveniente dal lezionario di San Martino di Tours dell'XI sec. (Esempio 2), ma qualsiasi altro testo, anche profano.

Esempio 2
La notazione ecfonetica nel lezionario di San Martino di Tours (Cod. lat. 8833)

"Lectio epistolae beati Pauli Apostoli ad Hebraeos . Fratres √ Sancti per fidem vicerunt regna √ operati sunt justitiam . Adepti sunt repromissiones 7 obturaverunt ora leonum √ extinxerunt impetum ignis .

[Lettera dell'apostolo Paolo agli Ebrei. Fratelli: i Santi per la fede conquistarono regni; esercitarono la giustizia. Conseguirono ciò che era stato promesso, chiusero le bocche dei leoni; spensero la violenza del fuoco.]

I neumi

Oltre alla notazione *ecfonetica* che indicava la giusta declamazione delle letture - Giulio Gonfalonieri ha chiamato l'arte oratoria "vero ponte di passaggio fra il parlare e il cantare" - nei monasteri medievali si sviluppò una notazione musicale che veniva segnata sopra il testo dei salmi per indicare l'andamento della melodia. Questi segni denominati *neumi* (dal greco *neûma*, segno, cenno) derivano dall'apostrofo e dagli accenti del sistema prosodico (tabella 1). Il neuma assomigliante all'accento acuto, ad esempio, indicava un suono più alto rispetto a quello precedente e veniva chiamato *virga* (verga). Il segno dell'accento grave indicava una nota invariata rispetto a quella precedente. Veniva ridotto fino quasi ad un punto e chiamato *punctum*. L'andamento da un suono basso verso un altro più acuto, cioè la combinazione tra *punctum* e *virga*: √ , si chiamava *pes* (piede); *flexa* veniva chiamata la discesa da un suono più alto verso uno più basso: ^ (cf. la *flexa* nella notazione ecfonetica). Esistevano diversi sistemi di neumi che in un primo tempo non definivano chiaramente la conduzione della voce, ma ebbero piuttosto una funzione mnemonica per aiutare il cantore che già conosceva la melodia a ricordarla.

L'esempio 3 riporta l'inizio dell'introito della vigilia di Natale *Hodie scietis* ["Oggi saprete (poiché il Signore verrà e ci salverà...)"], ispirato all'*esodo biblico* 16.6. L'esempio 3a è tratto da un manoscritto del X secolo del monastero di San Gallo in Svizzera, nel quale le note gravi si indicano con l'*accentus gravis*, scritto come trattino breve. Questo manoscritto indica la triplice durata della seconda nota (più acuta) con tre apostrofi, come se venisse 'misurata' da sospiri, da pulsazioni del fiato o da un vibrato della voce. La frase sale poi con l'*accentus acutus* e nuovamente con il *pes subbipunctis*, un *pes* al quale seguono due note discendenti, per finire con la *flexa*. Questa notazione presuppone un 'fluido' sonoro che viene regolato e guidato da neumi che non solo stabiliscono la direzione (salita e discesa), ma indicano anche una certa espressione melodiosa come le 'pulsazioni' degli apostrofi. Dato che gli intervalli della melodia non vengono indicati, si parla di neumi 'adiastematici'.

L'esempio 3b tratto dal *Graduale de Saint-Yrieix*² dell'XI secolo colloca le note di ogni grado melodico su una determinata altezza, indicando quindi gli intervalli melodici (neumi diastematici) e facilitando così la lettura anche a chi non conosce bene la melodia. Tuttavia le note di questa scrittura più evoluta, per lo più costituite dal vecchio accento grave in forma di trattino, hanno ormai perso quel caratteristico accento all'espressività della melodia, tipico dei segni prosodici, come gli apostrofi e gli acuti nell'esempio di San Gallo. Uno stadio intermedio si incontra nella notazione dell'introito *Hodie scietis* tramandato nel Codice Vercelli CLXXXVI (Illustrazione 1).

Esempio 3

Introito della vigilia di Natale *Hodie scietis*

a) Manoscritto *San Gallo* 339
(sec. X)

Ho- di-e sci-e - tis

b) *Graduale de Saint-Yrieix*
(sec. XI, Paris B.N. Lat. 903)


Ho- di-e sci-e - tis

c) Notazione quadrata

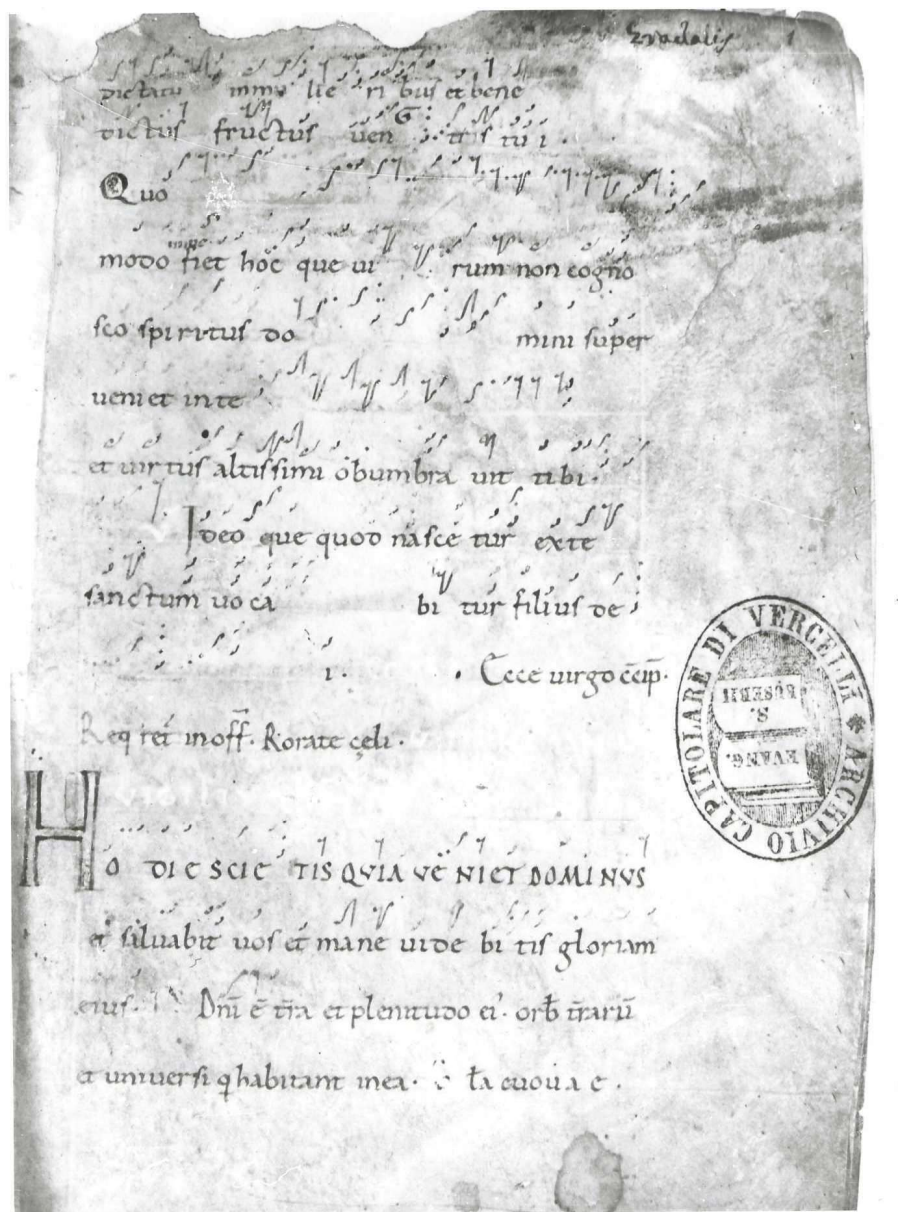
Ho- di-e sci-e - tis

d) Notazione rotonda

Ho- di-e sci-e - tis

La notazione diastematica ha portato all'uso di righe sui quali e fra i quali si collocavano le note per assicurare una esatta definizione degli intervalli e per aumentare ulteriormente la sicurezza nella lettura a prima vista. La notazione corale nel tetragramma in uso tutt'oggi si chiama 'notazione quadrata' (esempio 3c). Non indica il ritmo delle melodie. La riga contraddistinta dalla lettera C:  indica la posizione del *do* e nella musica medievale priva di accidenti definisce così gli intervalli della scala eptatonica (cioè la posizione del semitono *mi-fa*). L'esempio 3d presenta infine il motivo sopra *Hodie scietis* nella moderna notazione rotonda sul pentagramma.

I neumi dell'introito *Hodie scietis* nel Codice Vercelli CLXXXVI



Con il gentile permesso del Capitolo Metropolitano di S. Eusebio e dell'Archivio di Stato di Vercelli.

La salmodia

La maggior parte dei canti del rito latino appartiene alla salmodia. Anche i salmi, benché musicalmente più elaborati delle lezioni, si recitano con 'inflexioni prosodiche' simili a quelle dell'arte oratoria. Caratteristica principale dei salmi è il loro *parallelismus membrorum*, disegno poetico evolutosi già nei canti della cultura sumera con i loro duplici versetti. Il Canto nuziale del Salmo 45 ad esempio recita i seguenti versi:

Ascolta, o figlia, guarda e porgi orecchio,
dimentica il tuo popolo e la casa di tuo padre.

Si è invaghito il re della tua bellezza,
a lui t'inchina, perché egli è il tuo signore.

Ecco la gente di Tiro con doni:
ti rendono omaggio i più ricchi del popolo.

Il verso più conosciuto del rito cristiano consiste nella cosiddetta *dossologia* ('parola di gloria') *minore*, il *Gloria Patri*... che spesso conclude la recitazione del salmo (come 'dossologia maggiore' invece figura il *Gloria del proprium missae*). L'esempio 4 riporta tale verso che, dopo una figura melodica iniziale, continua – analogamente alla *tuba* delle lezioni - su un'unica nota denominata *tenor*, la 'nota che domina' e che più tardi verrà chiamata 'dominante'. Le due parti del verso vengono divise dalla 'mediante' (*mediatio*), interpunzione melodica che corrisponde al *punctus elevatus* delle lezioni. Il verso si conclude con il *punctum*.

Esempio 4

La dossologia minore

Initium; Tenor Mediatio

Glo-ri-a Patri et Filio et Spiritui Sancto, sicut erat in principio et nunc et sem-per:

Initium; Tenor Punctum (Finis)

et in saecula saeculo-rum A-men.

La salmodia si divide in forme *responsoriali* (per esempio il *graduale* della messa cantato sui gradini dell'altare dopo l'epistola, o l'*alleluia* che segue il graduale) e forme *antifonali* (per esempio l'*introito* all'inizio della messa). Il termine *antifona*, originariamente indicante un canto alternato fra due cori (i cori di Efrem), oggi si riferisce ad un breve componimento ispirato da una citazione del testo biblico, come *Hodie scietis* deriva da *Exodus* 16, versi 6 e 7. Questo canto si alterna con i versi del salmo: antifona – salmo – antifona.³ In tale congiunzione l'ultima nota dell'antifona, la *finalis*, e il *tenor* del salmo formano il telaio nel quale si svolgono le formule o figure melodiche che indicano *initium*, *mediatio* e *finalis* del salmo. Benché la molteplicità di tali

Tabella 2

Gli otto modi della salmodia

	Finalis	Initium	Tenor	Mediatio
1.		Gloria....	et nunc et sem-per	anche: et nunc et sem-per
2.		Gloria....	et nunc et sem-per	
3.		Gloria....	et nunc et sem-per	anche: Gloria... et nunc et semper
4.		Gloria,...	et nunc et sem-per	
5.		Gloria....	et nunc et sem-per	
6.		Gloria....	et nunc et sem-per	
7.		Gloria....	et nunc et sem-per	
8.		Gloria....	et nunc et sem-per	

formule costituissero proprio la ricchezza della salmodia, durante il X secolo si cercò di stabilire pochi modelli melodici e di assegnare ogni canto ad uno di essi. Alla fine si cantava la maggior parte dei canti in uno dei seguenti *modi* (o *toni*), caratterizzati dall'intervallo tra *finalis* e *tenor* e dall'ambito della melodia (tabella 2).

Non tutti i salmi comunque si facevano adattare agli otto modi. Fu infatti introdotto come nono tono il cosiddetto *tonus peregrinus*, il cui *tenor* dopo la *mediatio* cambia altezza (esempio 5). Questo tono si ritrova ancora come *cantus firmus* dell'oboe sopra il *Suscepit Israel* nel famoso *Magnificat* di Johann S. Bach, a dimostrazione di quanto i canti antichi suscitino ancora l'interesse del musicista di oggi:

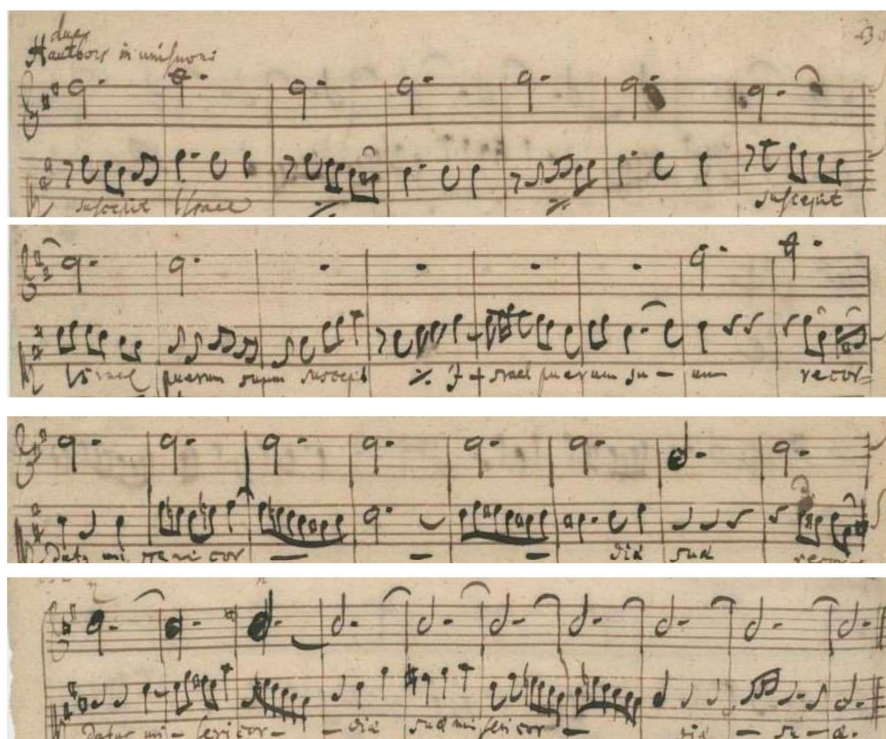
Esempio 5

Il tonus peregrinus

a) nella liturgia



b) nel Magnificat di Johann S. Bach:



(Biblioteca Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, D-B Mus.ms. Bach P39)⁴

Anche il verso *Domini est terra* dell'introito della messa della Vigilia di Natale *Hodie sciatis* si recita nel *tonus peregrinus* che migra dal *la* al *fa* (esempio 6). Finito il verso del salmo, l'antifona può essere ripetuta prima di procedere alla dossologia che finisce con le parole "*in saeculorum Amen*". I libri dei canti riportano le rispettive formule melodiche sopra le lettere E u o u a e che stanno per *sae-cu-lo-rum A-men* (cf. esempio 6). L'antifona viene poi ripetuta, dando all'introito la forma: antifona – verso – (antifona) – dossologia – antifona.

Esempio 6

Introito *Hodie scietis*

Ho- di- e sci- e- tis, * qui- a ve- ni- et Do- mi- nus,
 et sal- va- bit nos: et ma- ne vi- de- bi- tis glo- ri- am e- jus.
 Ps. Do- mi- ni est ter- ra, et ple- ni- tu- do e- jus: * or- bis ter- ra- rum
 et u- ni- ver- si qui ha- bi- tant in e- o. Glo- ri- a Pa- tri...E u o u a e

La nascita del contrappunto nella liturgia franco-romana

L'evangelizzazione dei paesi d'oltralpe e lo scambio culturale tra Roma e l'impero dei Franchi prima della fine del primo millennio ha portato a grandi modifiche del vecchio canto. Nel nostro archivio i poeti e compositori legati al repertorio, anche paraliturgico, che sorgeva con l'Impero dei Franchi sono Rabano Mauro, Ermanno di Reichenau, Hildegard von Bingen, Alfonso X el Sabio, Tommaso d'Aquino e Tommaso da Celano. La maggior parte di questo repertorio è comunque di autori anonimi. Quell'epoca vede nuovi testi esegetici applicati ai lunghi melismi, soprattutto dell'Alleluia. Oltre a trasmettere meglio il senso delle preghiere originali, questi nuovi componimenti aiutavano a memorizzare i lunghi canti tradizionali tramandati oralmente. Nello stesso tempo si faceva tesoro dell'invito "*Laudate deum in chordis et organis*" aggiungendo ai nuovi componimenti, chiamati *tropi* o *proslae*, il suono di strumenti musicali quali l'*organistrum*, l'arpa, la viella, il salterio e la cennamella. Dal bordone strumentale e dalla recita contemporanea della melodia in diversi registri a distanza di quarte o quinte giuste risultava una maggiore ricchezza sonora. Tale canto 'a più voci' (insieme all'accompagnamento di strumenti musicali, cioè di '*organa*') veniva chiamato *organum*. L'*organum* come canto 'in moto parallelo' a distanza di consonanze perfette evitava accuratamente l'intervallo di tritono e alla fine delle frasi melodiche riconduceva le diverse voci nell'unisono (tali cadenze si chiamano *occursus*). Le voci raggiungevano l'unisono, quanto una voce si era già fermata sulla *finalis* venendo poi raggiunta dall'altra (in 'moto obliquo'), oppure attraverso il 'moto contrario', se la voce superiore scendeva mentre quella inferiore saliva (l'esempio 7 presenta entrambi i casi). Spesso comunque la voce organale raggiungeva la nota finale prima della voce principale e ne risulta un particolare effetto che ben si coglie nella nostra registrazione dell'*Alleluia: Ascendens Christus* dal Tropario di Winchester. Dagli *occursus* 'in moto contrario' più tardi si evolverà il 'contrappunto' e con esso la figura del vero e proprio maestro compositore che contrappone ad

Esempio 7

Scholia enchiriadis (sec. IX): *Organum Nos qui vivimus*

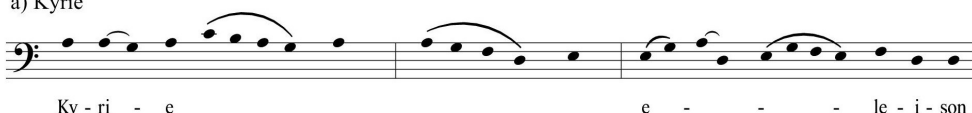
vox principalis
 Nos, qui vi- vi- mus be- ne- di- ci- mus Do- mi- ne, ex hoc nunc et us - que in sae - cu - lum.
 vox organalis

ogni nota della voce principale una nota non predeterminata della voce 'organale' (*punctus contra punctum*). L'esempio 8 presenta il caso del *Kyrie Cunctipotens* nell'evoluzione da canto melismatico, attraverso il tropo, a brano contrappuntistico, senza peraltro che ciò impedisca la nascita di nuove forme melismatiche, come l'*organum* del *Liber Sancti Jacobi* (Santiago de Compostela, sec. XII) e composizioni simili provenienti dal monastero di San Marziale a Limoges.

Esempio 8

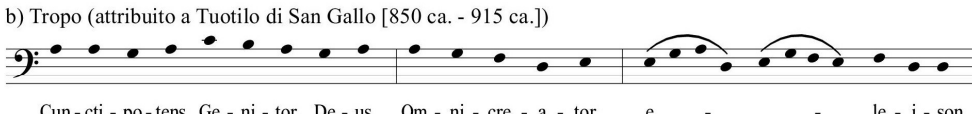
Kyrie Cunctipotens

a) Kyrie




Ky - ri - e e - - - le - i - son

b) Tropo (attribuito a Tuotilo di San Gallo [850 ca. - 915 ca.])



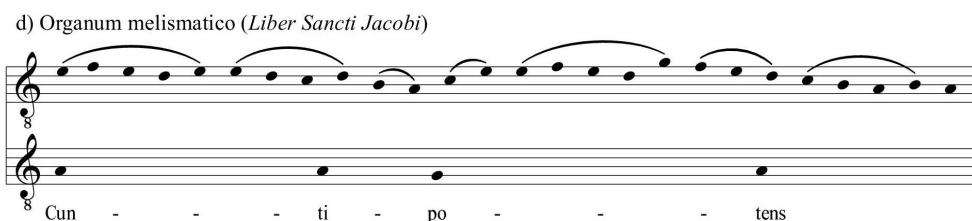
Cun - cti - po - tens Ge - ni - tor, De - us, Om - ni - cre - a - tor, e - - - le - i - son

c) Organum 'in moto contrario'




Cun - cti - po - tens Ge - ni - tor, De - us, Om - ni - cre - a - tor, e - - - le - i - son

d) Organum melismatico (*Liber Sancti Jacobi*)



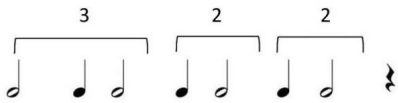
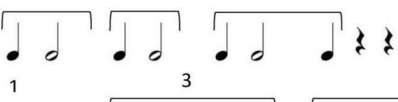
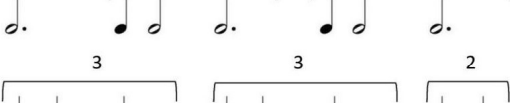
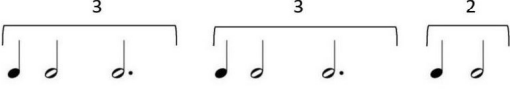
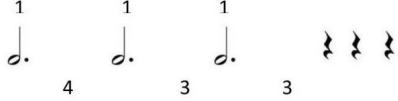
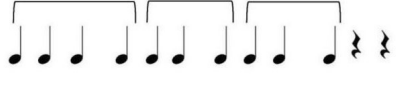
Cun - - - ti - po - - - tens

Le innovazioni ritmiche e la 'notazione modale' introdotte poi nella cosiddetta Scuola di Notre-Dame a cavallo tra il XII e il XIII secolo dettero nuovi impulsi allo sviluppo della musica contrappuntistica, permettendo forme a tre e quattro voci: *organa*, *conductus*, *mottetti*. Un anonimo testimone inglese (Anonimo IV) ci ha tramandato persino i nomi di due importanti maestri dell'epoca a Parigi: Leoninus e Perotinus. La particolare notazione della loro musica è basata sulla scelta di 'modi ritmici'. I ritmi risultavano dall'ordine delle note che potevano essere di una, due o tre more: . Una specie di doppio 'piede' a tre more ciascuno permetteva – analogamente alla metrica antica – la divisione in sei diversi 'modi' riconoscibili non già attraverso la forma delle note, che erano sempre scritte come '*punctum*', ma attraverso le *ligaturae*, che – nella tradizione degli antichi neumi – legavano i diversi '*puncta*'. Bisognava osservare l'inizio di una frase musicale (all'inizio della composizione o dopo una pausa), per capire quale ritmo applicare: il primo modo, ad esempio, una specie di trocheo, veniva indicato da *ligaturae* che raggruppavano prima tre, poi sempre due note:



La tabella 3 presenta i raggruppamenti delle ligature di tutti e sei i modi:

Tabella 3
I modi ritmici della Scuola di Notre-Dame

Primo modo		corrisponde al <i>trocheo</i>
Secondo modo		corrisponde al <i>giambo</i>
Terzo modo		corrisponde al <i>dattilo</i>
Quarto modo		corrisponde all' <i>anapesto</i>
Quinto modo		corrisponde allo <i>spondeo</i>
Sesto modo		corrisponde al <i>tribraco</i>

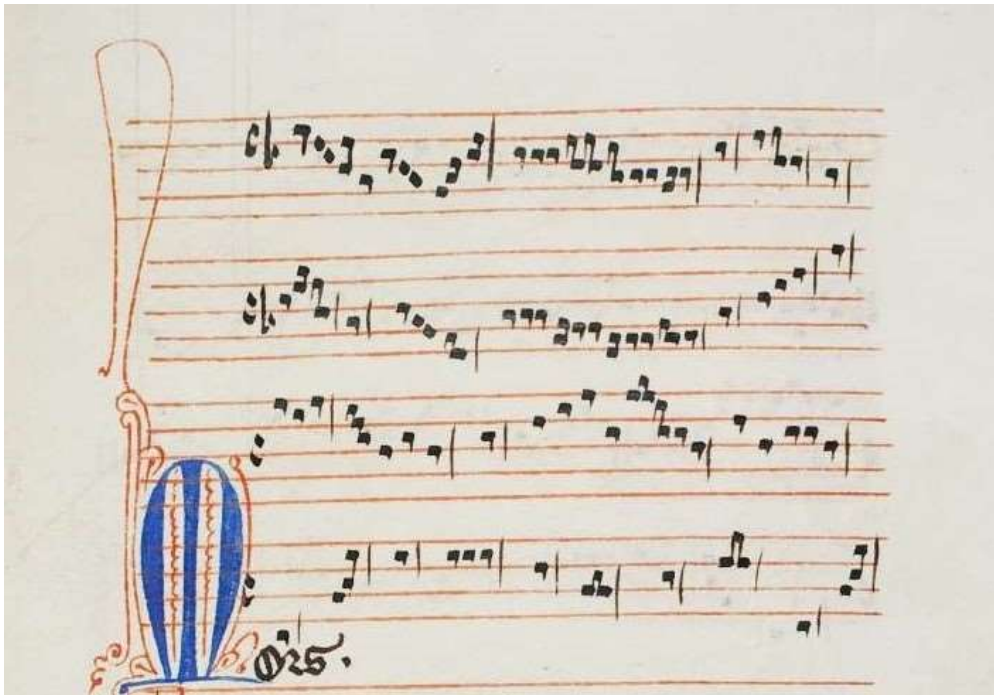
Il ritmo del singolo 'piede', contrariamente all'antica metrica, era sempre ternario. Il 'modo' scelto dava al cantore quell'orientamento ritmico necessario per l'esecuzione di composizioni polifoniche complesse. Esistevano già brani a quattro voci quali gli organa *Viderunt omnes* (graduale della festa di Natale), *Sederunt principes* (graduale della festa di Santo Stefano) o la 'clausula' sopra la parola *mors* nel verso dell'*Alleluia Christus resurgens* di Pasqua, presente nel nostro archivio (esempio 9).

Nel frattempo si erano diversificate le forme e i valori delle note. Oltre al 'punctum' (■), ora chiamato *brevis*, vi è una nota più breve, 'rombo' o *semibrevis* (◆), che abbiamo già incontrato nel *pes subbipunctus* della notazione quadrata nell'esempio 3, e la 'longa' (■) di maggior durata. Nella notazione della scuola di Notre-Dame spesso si incontra una serie di *semibreves* discendenti, chiamata *conjunctura* di *semibreves*. In caso di note discendenti le prime tre note del primo modo possono così apparire, non come ligatura, ma come *conjunctura* indicata da una longa e due *semibreves* (cf. l'incipit del *quadruplum*, la voce del pentagramma superiore della clausula *Mors*).

L'evoluzione musicale infine superava le possibilità del sistema modale e portò alla notazione 'mensurale' codificata all'inizio del Trecento da Johannes Muris (*Ars novae musicae*, 1319) e Philippe de Vitry (*Ars nova*, 1322). Motore di questa evoluzione sembra sia stato lo sviluppo del *mottetto*, che sarà trattato – insieme alla notazione mensurale – nel capitolo 'Musica profana prima del 1400'. Rimane da notare che le innovazioni musicali dei compositori (o dei *cantores*) del Duecento non riguardavano l'*ordinarium missae* (i canti fissi del Kyrie, Credo, Gloria, Sanctus, Agnus Dei), ma intendevano celebrare musicalmente gli specifici misteri delle singole feste, e innanzitutto delle grandi feste di Natale e Pasqua, con l'elaborazione polifonica dei canti del *proprium*, soprattutto dei versi dell'Alleluia e del graduale. Soltanto nel Trecento il poeta-compositore Guillaume de Machaut (1300/05 – 1377) si dedica all'*ordinarium missae* presentandolo come un nuovo ciclo sinfonico a quattro voci nella famosa *Messe de Notre Dame*. Negli esempi 9 e 10 vengono messi a confronto l'incipit della clausula *Mors* al tempo della scuola di Notre-Dame (notazione originale e trascrizione) e quello del Kyrie della messa di Machaut, a dimostrazione della grande evoluzione musicale compiutasi tra il Duecento e il Trecento, tra 'Ars antica' e 'Ars nova'. Ciononostante il Kyrie della messa di Machaut costituisce anche un omaggio al vecchio canto sacro, in quanto il tenor (la terza voce), benché costruito in modo 'isoritmico' dal ritmo di quattro note in ripetizione, si attiene strettamente alla melodia del *Kyrie Cunctipotens*.

Esempio 9

Clausula Mors



Cod. Guelf. 1099 Helmst. (W2), f. 5 r. Con il gentile permesso della biblioteca *Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*

Chri - stus re - sur - - - gens_ ex mor - - -

mo - - -

mo - - -

mo - - -

tu - is iam non mo - ri - tur mors o - - -

o

o

o

o - - - o

o - - - o

Esempio 10

Kyrie della *Messe de Nostre Dame*



BNF Français 1585, f. 281v. Con il gentile permesso della *Bibliothèque nationale de France*.

Ky - ri - - - e...

Ky - ri - - - e...

Ky - ri - e...

Ky - ri - e...

Note

1. Compositori del rito bizantino inclusi nel nostro repertorio sono Romano il Melode e la badessa Kassia.
2. Graduale: libro contenente i canti della Santa Messa, innanzitutto quelli del *proprium missae* il cui testo varia durante l'anno liturgico.
3. L'introito della vigilia di Natale *Hodie scietis* cita il primo verso del salmo 23: *Domini est terra et plenitudo eius* (cf. Esempio 6).
4. Pagina 38: https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00000394/db_bachp0039_page038.jpg
Pagina 39: https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00000394/db_bachp0039_page039.jpg
Pagina 40: https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00000394/db_bachp0039_page040.jpg

Bibliografia

La Bibbia concordata, Milano 1982

Liber Usualis Missae et Officii. Tournai 1962.

Giulio Confalonieri, *Storia della musica*, Milano 1958.

Archibald T. Davidson, *Willi Apel, Historical Anthology of Music*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1954.

Richard H. Hoppin, *Medieval Music*, New York, London, 1978.

Heinrich Husmann, *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, Köln 1961.

Peter Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, Hildesheim 1970.

I *Ursprung und Entstehung der liturgischen Gesangsformen*

II *Neumenkunde*

III *Gregorianische Formenlehre*