

Davide Bertotti

Notre-Dame e la sua Scuola

[1150 – 1250]

Storia di un apogeo della musica cristiana
nell'Europa d'Occidente

[ad uso dell'ensemble vocale "Il sogno di Polifilo"]

INDICE

| | |
|--|---------|
| Antefatto d'Oltremare | Pag. 3 |
| Potestas aedificandi: da Saint-Etienne a Notre-Dame | Pag. 3 |
| Gli ornamenti delle feste solenni | Pag. 4 |
| Condizione e gerarchia clericale | Pag. 5 |
| Attività nel chiostro | Pag. 7 |
| Parigi all'epoca delle cattedrali | Pag. 9 |
| Il primo trionfo della polifonia | Pag. 10 |
| Natale e Capodanno in Notre-Dame | Pag. 11 |
| Il <i>Magnus Liber Organi</i> | Pag. 16 |
| I compositori | Pag. 18 |
| Adam Precentor (<i>olim</i> Adam di Saint-Victor) | Pag. 19 |
| Magister Albertus Stampensis Precentor Parisiensis | Pag. 21 |
| Magister Leoninus | Pag. 23 |
| Magister Perotinus Magnus (Petrus succentor?) | Pag. 26 |
| Philippe le Chancelier | Pag. 31 |
| La fine di un'epoca ineguagliabile | Pag. 35 |
| Questioni di <i>organum</i> | Pag. 36 |
| Prassi esecutive e relative tradizioni | Pag. 37 |
| Principali trascrizioni moderne dei manoscritti della 'Scuola di Notre-Dame' | Pag. 41 |
| Supplemento di bibliografia scientifica selezionata | Pag. 43 |

Antefatto d'Oltremare

Al termine della Seconda Crociata transmarina (1148), guidata dal re Luigi VII e dall'imperatore Corrado III, non solo Edessa (la *Rohais* dei trovieri) non era stata liberata dai musulmani ma lo stesso esercito cristiano, fatto attendere inutilmente di fronte a Damasco, aveva subito un grave scacco al proprio valore militare e al proprio prestigio: gli errori tattici e strategici dei suoi due capi, in particolare quelli del re dei franchi, erano stati pagati a caro prezzo, anche sotto il profilo finanziario. Oltre a tutto ciò, il Regno di Gerusalemme non aveva goduto di alcun rafforzamento sostanziale nei confronti dei nemici che lo circondavano; le città del Cairo, Damasco e Mosul avevano ormai ben compreso che, superato il terribile smarrimento seguito alla presa crociata di Gerusalemme (1099), un ricompattamento politico e militare delle forze musulmane contro i "Trinitari" invasori era ormai soltanto una questione di tempo: l'abilità politica del Saladino e il numero soverchiante dei guerrieri musulmani avrebbero completato un trionfo dell'Islam che prima Zengi e poi Norandino avevano tanto desiderato e al quale avevano dedicato ogni loro energia.

Potestas aedificandi: da Saint-Etienne a Notre-Dame

Nella Parigi della prima metà del XII° secolo, la *vetus ecclesia*, ossia Saint-Etienne, sita davanti al portale dell'attuale cattedrale parigina, versava in stato rovinoso e anche la nuova chiesa di Notre-Dame (Notre-Dame II), edificata alle spalle della precedente, necessitava anch'essa di sostanziosi interventi: fu il re Luigi VI (il Grosso) a provvederla, tramite generosa donazione, di un nuovo tetto nel 1124¹. Tra il 1145 e il 1150, il veneratissimo Suger, abate di Saint-Denis e reggente del re Luigi VII durante la Seconda Crociata, fece dono alla chiesa di una nuova finestra con vetrata (una delle sue celebri vetrate blu) raffigurante la Vergine in Trionfo². I lavori di edificazione della nuova cattedrale iniziarono verso il 1160: il vecchio coro, risalente all'epoca carolingia, fu demolito³ e la navata della piccola Notre-Dame servì temporaneamente da laboratorio a tutte le maestranze⁴. In quel momento, tutte le creazioni polifoniche del *cantor* Magister Albertus *Parisiensis* (1140?-1177?) e, più tardi, quelle del Magister Leoninus (1154?-1201?) si potevano ascoltare entro le mura di Notre-Dame II fino al termine dei lavori di edificazione del nuovo tempio consacrato alla Vergine. Nel 1160 Maurice de Sully divenne, succedendo a Pier Lombardo, il settantatreesimo vescovo di Parigi e fu lui a guidare l'intero progetto di realizzazione della nuova cattedrale, ossia di Notre-Dame III. La vecchia Saint-Etienne fu demolita e venne aperta una nuova via, la rue neuve Notre-Dame, per facilitare il trasporto dei materiali da costruzione che, fatti arrivare via fiume, venivano scaricati al Petit Pont e proseguivano direttamente verso l'area dei cantieri⁵. Si tramanda che la pietra angolare della nuova cattedrale fu posta nel 1163 dal pontefice Alessandro III, anche se la prima notizia che

¹ Marcel Aubert – «Les Anciennes Eglises épiscopales de Paris, Saint-Etienne et Notre-Dame, du XI^e siècle au début du XII^e », in *Académies des inscriptions et belles lettres – Comptes Rendus*, 1939, pag. 324.

² *Ibidem*, pag. 325.

³ Paris, Bibliothèque Nationale [BN], MS Latin 14626; Michel Auber – *Notre-Dame de Paris, sa place dans l'architecture du douzième siècle au quatorzième siècle*, Paris, 1920, pag.30; Bernard Mahieu – «La Naissance de Notre-Dame de Paris» in *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 91 (1964), pagg. 34-36; recentemente, gli studiosi Clark e Ludden hanno ipotizzato che i lavori alla nuova cattedrale siano incominciati simultaneamente sui lati ovest ed est prima del quinquennio 1150-1155: William W. Clark e Franklin M. Ludden – «Notes on the archivolt of the Sainte-Anne portal of Notre-Dame de Paris» in *Gesta*, 25 (1986), pagg. 109-118.

⁴ Aubert – “Anciennes Eglises” (cit.). pag. 325, npp. 3 e Robert de Lasteyrie (a cura di) – *Cartulaire général de Paris*, Vol. I, pag. 20, Paris, 1887.

⁵ Fra i migliori studi riguardanti la costruzione della cattedrale ricordiamo Aubert – *Notre-Dame de Paris* (cit.); Henry Kraus – *Gold was the Mortar: The Economics of Cathedral Building*, London, 1979, cap. 1; Pierre Du Colombier – *Notre-Dame de Paris: Mémorial de la France*, Paris, 1966 e Denise Jalabert – *Notre-Dame de Paris*, Paris, 1931.

ne abbiamo ci viene data dallo storico Jean de Saint-Victor all'inizio del Trecento⁶ ma è quasi certo che la costruzione del coro sia iniziata subito dopo il 1160 e che nel 1177 mancasse solo più il tetto⁷: sembra che le celebrazioni delle messe siano iniziate attorno al 1178⁸. Gli stalli del coro posti di fronte al presbiterio furono commissionati dal *cantor* Albertus, la cui morte risalirebbe attorno al 1177⁹. Il 19 maggio 1182 il cardinale Henry de Marcy, legato pontificio in Francia, compì la dedizione dell'altare maggiore¹⁰ e, forse nella stessa occasione, donò un anello al canonico Leoninus, indubbiamente il compositore di cui parleremo in seguito. Nel 1182 il cronachista di Anchin assistette a una messa vespertina in Notre-Dame e ricordava il proprio stupore nel vedere parteciparvi il vescovo Maurice de Sully dagli stalli del coro, benché si trattasse di una messa feriale: questa notizia non ci autorizza a credere che le celebrazioni delle messe fossero state trasferite nella nuova chiesa solo di recente ma è notevole il fatto che il cronachista consideri eccezionale la presenza del vescovo negli stalli del coro: “VIDI ENIM EUM IN QUIDAM NON SOLEMNI FESTIVITATE, CUM HORA VESPERTINA DECANTARETUR, NON IN CATHEDRA EPISCOPALI, UT MORIS EST, SED CUM CETERIS PSALLENTEM ET SEDENTEM IN CHORO, VALLATUM PLUS QUAM CENTENARIO CLERICORUM NUMERO”¹¹. Il transetto e la navata furono costruiti tra il 1180 e il 1220 e nel 1225 il rosone ovest prendeva il suo posto sulla facciata: i lavori sulle torri a nord e a sud e sulla facciata stessa proseguirono fino al 1250, anno in cui il progetto del vescovo trovò il suo compimento. Prima però che il frontale ovest fosse terminato, fu necessario intraprendere notevoli lavori di ampliamento della navata e del coro; si voleva fare entrare più luce e fu quindi necessario allargare le pareti con finestre che, a questo punto, si estendevano fin sotto la tribuna: si dovettero ricostruire le volte della tribuna aggiungendo contrafforti più possenti e più estesi appoggiati ai muri laterali. Nel 1236 fu iniziato il futuro perimetro per le cappelle votive costeggianti i muri, progetto che impiegherà quasi un secolo per essere terminato: trenta cappelle, ognuna in onore di un santo o, raramente, di due¹². Com'è noto, una cattedrale gotica non è mai terminata e molte altre opere seguirono nei secoli successivi quelle testé riportate: ciò che ci serviva per dar figura e maestosa cornice alla musica che lì stava nascendo è quanto abbiamo appena riportato.

Gli ornamenti delle feste solenni

Drappeggi, tendaggi e stoffe preziose hanno da sempre ornato le chiese cristiane durante le più solenni cerimonie liturgiche: l'uso è comune a tutte le religioni e, per il cristianesimo, è particolarmente evidente la sua matrice mediorientale. Già poco prima del 1160 il teologo Johannes Beleth, personalmente edotto di tali pratiche in Notre-Dame, scriveva: “ORNAMENTA VERO IN TRIBUS CONSISTUNT, IN ORNAMENTO VIDELICET ECCLESIAE, CHORI ET ALTARIS; ET ORNATUS QUIDEM ECCLESIAE CONSISTIT IN CORTINIS, AULAEIS, PALLIS, SERICIS, PURPUREIS ET CONSIMILIBUS. ORNATUS VERO CHORI, IN DORSALIBUS, UT VOCANT TAPETIS ET SUSTRATORIIS. ORNATUS DENIQUE ALTARIS, VERSA-

⁶ Aubert – *Notre-Dame* (cit.), pag. 30.

⁷ Robert de Torigni – *Chronique* (a cura di Leopold Delisle), 2 voll., Rouen, 1872-73, vol. II, pag. 68.

⁸ La menzione dell'altare maggiore in una “*matrici ecclesia*” nel 1178, luogo in cui i canonici di Saint-Denis-du-Pas avevano il permesso di officiare, pare riferirsi a Notre-Dame III: a tale proposito vedasi il fondamentale *Cartulaire de l'Eglise Notre-Dame de Paris* (a cura di Benjamin Guérard), volumi IV-VII della *Collection des Cartulaires de France*, 4 voll., Paris, 1850.

⁹ Guérard – *Cartulaire* (cit.), IV, pag. 118 oltre a Paris, Archives Nationales [AN], LL 290, fol. 49^v. Il *cantor* Albertus pagò per dotare di stalli il nuovo coro e ciò conferma che esso era pronto all'utilizzo a partire dal 1178.

¹⁰ Vedi la «Cronique de Limoges» in *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, 25 voll., Paris, 1736-1904, vol. XVIII, pag. 212: «[19 maggio] FERIA QUARTA PENTECOSTES HENRICUS [DE CASTRO MARCIACO] LEGATUS ALTARE SANCTE MARIE PARISIUS CONSECRAT UNA CUM MAURICIO PRESULE».

¹¹ “*Chronica von Anchin*” (a cura di Georg Heinrich Pertz) in *Monumenta Germaniae Historica: Scriptorum*, Hannover, 1844, vol. VI, pag. 421.

¹² Aubert – *Notre-Dame* (cit.), pagg. 138-148.

TUR IN VELAMENTIS, CRUCIBUS, CAPSIS, TEXTIBUS ET PHILACTERIIS. NUNC VERO DE IPSIUS ORNATUS EXPONAMUS, QUI TRIPLEX EST, IN ORNANDIS PARIETIBUS, IN CHORO ET IN ALTARI. AD PARIETES QUIDEM SUNT APPENDENDAE CORTINAE, AULAEA, ET PALLAE SERICAE. IN CHORO HABENDA SUNT DORSALIA, TAPETA, SEDILIA CLERICORUM. SUNT AUTEM TAPETA TEGMINA VARIIS COLORIBUS DEPICTA, QUAE PRECIPUE SUB EPISCOPORUM PEDIBUS STERNUNTUR”¹³. Poco dopo il 1200, Prevostin, cancelliere della cattedrale, adotta una differente tripartizione delle drapperie nel suo *Summa super psalterium*: “UNDE NOTANDUM EST QUOD TRIA VELAMINA DEBENT ESSE NECESSARIA, MAXIME QUADRAGESIMALI TEMPORE: UNUM QUOD EST INTER CLERICOS ET POPULUM, ANTE PERIBULUM; ALIUD VELAMEN QUOD DEBET ESSE INTER ET CLERICOS ET SANCTUARIUM UBI EST ALTARE; TERCIVM QUOD TEGIT SACRA, SCILICET CRUCES. PRIMUM QUOD EST INTER CLERICOS ET POPULUM FUIT IN SIGNUM CONTINENTIE CLERICORUM, ALTIUS FACTUM FUIT PERIBULO UT NEC CLERUS POPULUM, NEC POPULUS CLERICOS VIDERET”¹⁴. Questa testimonianza ci dice che al termine del XII° secolo la cancellata e il santuario di Notre-Dame erano completamente chiusi da una barriera bassa cui erano appesi i drappaggi secondo la stagione liturgica. Nel 1208 avvenne un fatto che conferma l’ampio uso di questi drappaggi durante le grandi festività liturgiche: “EODEM ANNO, IN VIGILIA ASSUMPTIONIS, QUIDAM LATRO, ANGLICUS NATIONE, CUM ALIQUOT DIEBUS IN SUPERIORIS TESTUDINIBUS PARISIENSIS ECCLESIAE LATUISSET, NOCTUS DEMUM OCCASIONE, UNCINO DEORSUM IMMISSO, ARRIPERE NITEBATUR PELVES ARGENTEAS CUM CANDELABRIS ARGENTEIS, QUIBUS CEREI PERPETUO LUMINE ANTE MAGNUM ALTARE RELUCEBANT. CEREI AUTEM ELEVATI CORRIPUERUNT IGNE PANNOS SERICOS QUIBUS ECCLESIA IN TANTIS SOLEMNIIS ORNABATUR, ET CONSUMPSIT IGNIS ANTEQUAM INCENDIO POSSENT ALIQUI SUBVENIRE DCCC MARCARUM PRETIO ESTIMATOS”¹⁵. Pochi anni dopo, attorno al 1220, si registra nel cartolario della chiesa che, relativamente all’ornamentazione liturgica, le feste dell’anno dovessero essere suddivise in tre tipologie: quanto più era solenne la festa, tanto più elaborato doveva essere l’uso dei drappaggi. Le otto feste che dovevano mostrare il “*gran encourtinement*” erano il Natale, la Pasqua, la Pentecoste, l’Assunzione, la Purificazione, la Natività di Maria, la festa di Saint Denis e la Dedicaione della Chiesa¹⁶.

Condizione e gerarchia clericale

Fin dal tempo dei Padri della Chiesa e proseguendo durante l’epoca carolingia, i sacerdoti e i diaconi creavano una specie di corona attorno al loro vescovo per assisterlo in ogni sua necessità temporale e spirituale: la vita condotta era praticamente assimilabile a quella monastica e regolata dall’osservanza di un *canone*, da cui deriva il nome di *canonici*, ossia di coloro che servono il vescovo. A Parigi essi risiedevano in un edificio claustrale posto sul lato nord della cattedrale, prendevano i pasti in comune nel refettorio e dividevano i proventi dei terreni ecclesiastici lavorati da circa duemila servi. Dal IX° secolo in poi, la condizione e i compiti dei canonici furono regolati da disposizioni conciliari, decreti regi e bolle pontificie: essi si sarebbero riuniti in un *capitulum* e avrebbero diviso i proventi fra il *capitulum* e il vescovo; l’istituto capitolare parigino avrebbe potuto vantare diritti, indipendenza temporale e, a seguire, anche l’immunità dal controllo vescovile. Questa autorità dei canonici continuò ad aumentare fino a che il Quarto Concilio Laterano (1215) riconobbe che solo il *capitulum* aveva il diritto di eleggere il proprio vescovo¹⁷. In tal modo l’istituto

¹³ Johannes Belet – *Rationale Divinorum Officiorum*, PL, vol. CCII, coll. 89 e 120 in *Patrologia Cursus Completus... Series Latina* [PL] (a cura di Jacques Paul Minge), 221 voll., Paris, 1844-1864.

¹⁴ BN, MS Latin 454, fol. 100.

¹⁵ Vedi nota in *Guillermi Armorici liber*, citato in Aubert – *Notre-Dame* (cit.), pag. 34, npp. 5.

¹⁶ AN, LL 270, fol. 196.

¹⁷ Pierre Imbart de La Tour – *Les Elections épiscopales dans l’Eglise de France du IX° au XII° siècle*, Paris, 1891, parte III, cap. 10 e anche Kathleen Edwards – *The English Secular Cathedrals in the Middle Ages* (ed. riv.), Manchester e New York, 1967, pag. 99.

capitolare e il vescovo erano equiparabili *de jure* relativamente a tutte le responsabilità che riguardassero ogni attività loro propria: il primo provvedeva al mantenimento della chiesa e allo svolgimento delle celebrazioni liturgiche, mentre il secondo, allontanandosi progressivamente da incombenze legate alla sua *cathedra*, passava sempre di più a occuparsi di affari di stato, inizialmente come confessore del re. Il capitolo di Parigi contava circa cinquantuno canonici di cui otto dignitari muniti di *praebenda* (ossia di un provento derivante da una parte di terra coltivata). Principale dignitario era il decano, eletto dai canonici quale loro guida spirituale e temporale; nel coro, come primo sacerdote, egli era il facente funzioni del vescovo in sua assenza (recitava per esempio il *Confiteor* all'ora Prima, alla Compieta e benediva)¹⁸. Secondo al decano in linea gerarchica era il *cantor* o *precentor*; in epoca carolingia egli era il primo cantore ma, durante il XIII° secolo, divenne un amministratore di rilievo: era il responsabile generale della dignità del servizio liturgico, dirigeva il coro impugnando il bastone cantoriale durante le festività solenni; assegnava le parti solistiche per i canti responsoriali, correggeva e curava lo stato dei libri di proprietà della chiesa e decideva persino le punizioni da comminare¹⁹. Date queste incombenze relative a questioni finanziarie, legali e educative che gravavano sul cantor, si decise di affidare la supervisione quotidiana delle messe al *subcantor* o *succentor*²⁰: mentre il cantor ne aveva soltanto l'incarico nominale, il subcantor aveva l'incarico operativo di organizzare il canto in chiesa; era il cancelliere responsabile della liturgia della parola; egli selezionava i lettori per le sacre letture indicando loro la giusta pronuncia, l'accento e la punteggiatura; curava anche tutti i libri della chiesa che non contenevano canti²¹. Gli altri quattro dignitari di Notre-Dame, i tre arcidiaconi e il penitenziere, si occupavano di altri aspetti amministrativi e pastorali, senza ricoprire mansioni strettamente musicali o liturgiche. Pur costituendo solo un quarto del personale clericale operante nella cattedrale, il capitolo aveva autorità quasi assoluta: esso aveva al suo interno religiosi che erano diventati anche potenti uomini d'affari, oppure famosi teologi che esercitavano l'insegnamento in quelle scuole e in quei collegi che, proprio durante l'edificazione della cattedrale, si sarebbero concentrati sulla celebre *rive gauche* fra il Petit Pont e la collina di Sainte-Geneviève, costituendo così il Collegio di Sorbona e la cittadella universitaria. Per quanto riguarda i cantori presenti nel coro della cattedrale, la fine del XII° secolo vide l'ingresso di un gruppo consistente di *pueri cantores* chiamati a sostituire i canonici assenti durante le celebrazioni liturgiche, nonché di un gruppo di *ministri inferiores*, ossia di chierici dotati di minor patrimonio personale o familiare, di minor prestigio o potere politico: il primo di loro fu assunto nell'anno 868 ma nel 1297 il loro numero era arrivato a quarantaquattro²². Questi servitori in carriera si dividevano in due grandi gruppi: chierici con benefici e chierici senza benefici, inseriti nella scala delle promozioni ecclesiastiche, ossia nella rigida struttura gerarchica tipica del mondo medievale. Il chiostro di Notre-Dame conteneva in sé alcune cappelle collegiate. La cappella di Saint-Aignan, fu affidata a due canonici con prebende minori stabilite dall'arcidiacono Etienne Garland nel 1119²³: la stessa cappella, nel momento in cui accrebbe la sua ricchezza e uno dei suoi due canonici diventò gran vicario in Notre-Dame, contò fino a otto vicari provenienti da monasteri che si trovavano in Parigi e nei suoi dintorni²⁴. Vicini al rango di gran vicario della cattedrale erano i dieci canonici di Saint-Denis-du-Pas (situata dietro l'abside) e gli otto canonici di Saint-Jean-le-Rond (situata accanto alla torre nord); queste cappelle erano preesistenti la cattedrale: Saint-Jean-le-Rond possedeva l'unico battistero di tutta l'Île de la Cité e il clero assegnato a queste due cappelle godeva benefici pari a quelli dei canonici sacerdoti, canonici decani e canonici subdiaconi. A ecce-

¹⁸ AN, LL 265, foll. 1-66; Guérard – *Cartulaire* (cit.), I, ci.

¹⁹ AN, LL 265, foll. 66-200; Guérard – *Cartulaire* (cit.), I, cii.

²⁰ AN, LL 246, fol. 7 e AN, LL 265, foll. 201 e segg.

²¹ AN, LL 265, foll. 248 e segg.; AN, LL 266, foll. 167-168; Guérard – *Cartulaire* (cit.), I, civ-cv e pag. 356.

²² AN, L 523, nr. 4, pag. 2 e AN, L 524, nr. 1.

²³ Guérard – *Cartulaire* (cit.), I, pagg. 328-329.

²⁴ AN, L 523, nr. 4, pag. 2 e AN, L 523, nr. 7, pagg. 6 e 15.

zione dei due canonici sacerdoti di Saint-Jean, istituiti da una fondazione del *cantor* Adam (*olim* Adam del monastero di Saint-Victor) datata 1124²⁵, questi diciotto chierici non ricoprivano incarichi pastorali e dovevano soltanto partecipare alla messa in cattedrale cantando e salmodiando con altri cantori: durante le feste solenni si alternavano a rotazione con altri officianti, celebranti, lettori, *rectores chori* e solisti in canti antifonali e responsoriali. Documenti del XII° e del XIII° secolo riferiscono di sedici chierici privi di prebende che celebravano e cantavano regolarmente il *Matutinum* in cattedrale, venendo perciò chiamati *pauperes clerici*²⁶: inizialmente vivevano della carità del canonico maggiore ma, durante il Duecento, il capitolo assegnò loro una rendita annuale di molte case, varie proprietà dentro e fuori Parigi²⁷, donazioni fatte a uno o due altari presso alcune chiese locali come Saint-Merry e offerte fatte alla cattedrale in occasioni di festività solenni quali, per esempio, il Venerdì Santo²⁸. A tale proposito si può ricordare la massima contenuta nella bolla del pontefice Alessandro IV, a loro destinata nel 1260, che recitava “QUI ALTARI SERVIT DE ALTARI DEBET VIVERE”²⁹.

Attività nel chiostro

La musica non era confinata all'interno della cattedrale parigina ma era cantata dai chierici anche all'interno del chiostro (*cloître*) della cattedrale stessa, esteso per una linea che congiungeva la torre nord alla Senna, seguiva il fiume verso est e tornava dietro l'abside della cattedrale; questa proprietà ecclesiastica possedeva un proprio sistema di pesi, misure e una propria forza di polizia, quasi fosse uno stato a sé: la sua indipendenza era garantita da leggi canoniche che la definivano come una mera estensione o suddivisione di ciò che era in origine un ostello (casa dormitorio) per chierici³⁰. Diversamente dalle cattedrali inglesi, nate in prossimità di monasteri benedettini, le cattedrali urbane francesi non fioriscono da una prossimità spirituale benedettina ma si dimostrano subito come zone di influenza ecclesiastica estese nel cuore urbanistico e politico cittadino. Il chiostro di Notre-Dame, nei propri affari temporali e spirituali, era affrancato da ogni controllo secolare, esentato dalla tassazione regia e godeva del privilegio di appellarsi direttamente a Roma in caso di dispute relative a questioni di diritto canonico. Esso era una sorta di cittadella religiosa con le sue tre cappelle (Saint-Aignan, Saint-Jean-le-Rond e Saint-Denis-du-Pas), la casa capitolare, la prigione e il refettorio, usato in epoca carolingia per i pasti quotidiani ma in seguito solo in occasione delle maggiori cerimonie: dalla metà del Duecento esso annoverava anche trentasei residenze per i canonici, molti dei quali ne affittavano le camere ai cantori del coro³¹. Molti dei canonici e dei dignitari della cattedrale residenti nel chiostro erano *magistri artium*: al Magister Albertus, *cantor* in Notre-Dame e le cui residenze erano situate nel chiostro stesso (“QUE SUNT IN CLAUSTRO PARISIENSI”) ³², è attribuito un *conductus* a tre voci presente nel Codex Calixtinus [*Congaudeant Catholici*, Compostela, Biblioteca de la catedral, folio 185]: all'epoca della sua morte, avvenuta attorno al 1177, egli diede a Notre-Dame due volumi di *versus* (poesie metriche, forse musicate) di cui parleremo più avanti. Un *conductus* monofonico presente nel manoscritto Pluteus 29.1 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, dal titolo *Eclipsim passus totiens*, rende omaggio a uno degli ultimi successori di Albertus in Notre-Dame, ossia a Petrus *cantor* (morto nel 1197), insegnante e filosofo di fama internaziona-

²⁵ AN, L 524, nr. 61 e Claude Joly – *Traité historique des écoles épiscopales et ecclésiastiques*, Paris, 1678, pag. 568.

²⁶ Guérard – *Cartulaire* (cit.), I, pag. 396; anche AN, L 528_A, nr. I e AN, L 528_A, no. 5.

²⁷ Guérard – *Cartulaire* (cit.), I, pag. 396; II, pag. 387; III, pag. 359 e IV, pag. 148 e 164.

²⁸ Jacques Du Breul – *Les Antiquitez de la ville de Paris*, Paris, 1640, pag. 20; anche AN, L 527, numeri 1-41.

²⁹ AN, S 116, nr. 14.

³⁰ AN, L 523, nr. 7, pag. 63: “CUM CLAUSTRUM IPSUM REPUTETUR UNICA ET RELIGIOSA DOMUS”.

³¹ Guérard – *Cartulaire* (cit.), II, pag. 546.

³² Craig Wright – “Leoninus, poet and musician” in JAMS [Journal of the American Musicological Society], 39 (1986), pagg. 1-35, pag. 33, doc. 4.

le³³. I quegli stessi anni, il canonico Leoninus non si limitò a musicare una gran parte del servizio liturgico nel suo *Magnus Liber Organi* ma parafrasò anche parti dell'Antico Testamento in versi metrici, oltre a stendere brevi e personali componimenti poetici di cui tratteremo in seguito. Il canonico Stephen Langton, più tardi arcivescovo di Canterbury, compose testi poetici in latino databili negli anni della sua quasi ventennale residenza nel cuore della capitale dei Franchi (prima del 1206), inclusa forse la famosa sequenza pentecostale *Veni sancte spiritus*³⁴. Philippe, cancelliere di Notre-Dame dal 1218 al 1236, anno della sua morte, la cui dignità richiedeva il mantenimento delle sue residenze nel chiostro e la cura dei libri del coro non contenenti musiche, fu autore di più di cinquanta testi di mottetti e conductus³⁵. Alcuni di questi, tra cui il conductus *Bulla fulminante*, furono scritti per musiche esistenti e altri, come *Beata viscera*, furono musicati ex-novo, in quest'ultimo caso da Perotinus Magnus³⁶. Uno dei conductus di Philippe, *Christus assistens pontifex*, fu scritto in occasione dell'insediamento di Pierre de Nemours come vescovo di Parigi nel 1208³⁷. Un ulteriore successore di Philippe, il vescovo Guillaume d'Auvergne (morto nel 1249), fu anch'egli autore del testo di un mottetto³⁸. Pochi fra questi mottetti e conductus, opere di ecclesiastici parigini o ivi residenti, furono considerati testi assimilabili alla liturgia o addirittura inclusi in essa: molti consistono in esortazioni o in ammonimenti morali, altri sono da intendersi come atti di devozione privata che potevano essere cantati nelle cappelle o negli oratori delle case dei canonici. Alcuni, come per esempio *In veritate comperi* di Guillaume d'Auvergne, oppure *Mundus a mundicia* di Philippe le Chancelier, inveiscono contro la corruzione del clero; molti altri hanno argomento politico o di attualità: celebrano incoronazioni di re, insediamenti di pontefici o vescovi, vittorie dell'esercito regio o anche il passaggio di un importante ecclesiastico³⁹. I testi dei conductus, in particolare, mescolano il sacro e il profano: mentre viene celebrata un'importante festa religiosa del calendario, essi invitano a partecipare a banchetti, libagioni, danze e canti accompagnati da strumenti musicali. I conductus *Nicholai presuli* (per la festa di Saint Nicholas)⁴⁰ e *Hac in die salutari* (per la festa di Capodanno)⁴¹ illustrano la gioia e l'allegria regnante tra i canonici e i loro 'famigli' ecclesiastici. Non è molto difficile ipotizzare che queste composizioni extraliturgiche servissero come salutare digressione alla élite ecclesiastica di Notre-Dame. Esse enfatizzavano le delizie del mondo carnale ed erano molto probabilmente accompagnate da strumenti, a loro volta confinati in speciali

³³ Il *conductus* menzionato si trova in Pluteus 29.1 (Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze [BML]) fol. 429, pubblicato a cura di Gordon A. Anderson – *Notre-Dame and related Conductus: Opera Omnia* (10 voll.), Henryville, Ottawa e Binningen, 1981-1986, vol. VI, pag. 48. Su Petrus cantor vedasi John W. Baldwin – *Masters, Princes and Merchants: The Social Views of Peter the Chanter and his Circle*, 2 voll., Princeton, 1970.

³⁴ Su Langton e i suoi scritti vedi Frederick Powicke – *Stephen Langton*, Oxford, 1928 e DNB (The Dictionary of National Biography, 22 voll., London, 1949-1950), XI, pagg. 563-569. Per l'attribuzione della sequenza a Langton vedi John Julian – *A Dictionary of Hymnology*, seconda ediz., New York, 1907, rist. 1957, alla voce "Veni sancte spiritus".

³⁵ Di Philippe le Chancelier si sono studiate più le opere teologiche che quelle musicali: vedansi comunque Friedrich Ludwig – *Repertorium Organorum Recentioris et Motetorum Vetustissimi Stili*, Halle, 1910, pagg. 243-267 e Robert Falck – *The Notre-Dame Conductus: a Study of the Repertory*, Henryville, Ottawa e Binningen, 1981, pagg. 110-119.

³⁶ La rimozione di *Beata viscera* dagli scritti autentici di Philippe le Chancelier proposta da Falk (*The Notre-Dame Conductus* (cit.), pagg. 115-119) risulta arbitraria e immotivata: se ne riparlerà più avanti.

³⁷ Firenze, BML, Pluteus 29.1, fol. 435^v; pubblicato in Anderson, *Conductus* (cit.), VI, lx e pagg. 69-70.

³⁸ Per una lista delle fonti e per una curatela di questi mottetti disseminati in vari luoghi, vedasi il saggio, curato da Hans Tischler, *The Montpellier Codex*, 3 voll., e volumi II-VIII di *Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance*, Madison, 1978, vol. I, xlvi e vol. II, pag. 43. Per Guillaume d'Auvergne vedi Noël Valois – *Guillaume d'Auvergne, évêque de Paris (1228-1249): sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1880.

³⁹ Gli argomenti dei conductus sono stati discussi da Janet Knapp, "The polyphonic conductus in the Notre-Dame epoch: A study of the sixth and seventh fascicles of the manuscript, Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1", dissertazione inedita, Yale University, 1961, pagg. 32-60; Falck - *The Notre-Dame Conductus* (cit.), pagg. 6-8 e infine Ruth Steiner, «Some monophonic Latin songs composed around 1200», in *The Musical Quarterly*, 52 (1966), pagg. 56-70.

⁴⁰ Firenze (BML), Pluteus 29.1, foll. 248-249.

⁴¹ *Ibid.*, fol. 363^v; pubblicato in Anderson, *Conductus* (cit.), V, pag. 82.

case all'interno del chiostro e utilizzati in questi momenti di felice ricreazione. Poco è noto riguardo all'attività di *pueri cantores* in cattedrale fino alla fine del XI° secolo: da lì in poi essi fanno parte di un gruppo speciale affrancato dall'istituzione capitolare⁴²; a volte ci si riferisce a loro come ai *pau-peres pueri*, segno evidente che essi, come i primi chierici privi di benefici, vivevano della carità dei canonici prestando loro anche servizi domestici⁴³. Secondo Jean Beleth, liturgista del XII° secolo assai esperto dei rituali in Notre-Dame, i fanciulli erano capaci di intonare canti di rilievo durante le messe, in particolare i versetti al termine di ogni salmo o antifona del Mattino, il *Benedicamus Domino* alle Laudi, al Vespro e alla Compieta e il graduale (o il responsorio) di alcune messe specifiche per festività⁴⁴. A partire almeno dal 1208 questi fanciulli furono posti sotto l'autorità di un *magister cantus* e, al termine del Duecento, furono istruiti nella lingua latina da un *gramaticus*, loro ulteriore maestro⁴⁵.

Parigi all'epoca delle cattedrali

Nel secolo 1150-1250 il *Regnum Francorum* donò all'intera cristianità d'Occidente una delle massime realizzazioni mai raggiunte dalla nostra civiltà musicale, ossia il primo e più compiuto "stato dell'arte" polifonica. Abbiamo detto 'una delle massime realizzazioni' solo per non essere accusati gratuitamente di assolutismo definitorio; liberi dal dover forzosamente dimostrare alcunché, ci limitiamo a fare osservare che nelle opere polifoniche oggetto di questo saggio sono presenti, sotto ogni profilo artistico, tutte le caratteristiche fondanti della musica sacra della bimillennaria Europa cristiana: soltanto i compositori fiamminghi del Quattrocento (Guillaume Dufay in particolare) sarebbero riusciti a fondere così perfettamente le dimensioni orizzontali e verticali della scrittura polifonica creando una sorta di 'terza dimensione' di profondità che appartiene interamente alla dimensione dello spirito, o meglio, a quella dimensione in cui l'umano protende a Dio tutto sé stesso. Intendiamo con ciò sottolineare l'aspetto sacro di questa musica, onde sottrarla il più possibile a qualsiasi tentativo di considerarla o di 'analizzarla' secondo i metri eminentemente secolari, profani o materialistici cui gli ultimi tre secoli ci hanno abbondantemente abituato. Ciò che i moderni storici della musica chiamarono 'Scuola di Notre-Dame' rappresenta il più alto *signum* musicale di quella che fu più generalmente definita 'L'epoca delle cattedrali' e Parigi, a seguito delle esperienze protopolifoniche maturate nel secolo immediatamente precedente all'interno della Abbazia di Saint-Martial di Limoges, ne fu il centro geografico e spirituale. Alla fine del Duecento il repertorio musicale della cattedrale parigina era stato diffuso in tutta l'Europa occidentale fino a toccare al sud la spagnola Toledo e al nord la scozzese St. Andrew⁴⁶. Dalla sua distruzione durante l'invasione normanna, Parigi visse la sua ascesa in stretta concatenazione con quella della monarchia capetingia. Il *Regnum Francorum*, all'epoca dell'ascesa al trono di Luigi VII (1137), era piuttosto piccolo e si estendeva da Orléans, a sud, fino a Laon, a nord: Parigi ne occupava il cuore centrale (ossia l'Île-de-France)⁴⁷

⁴² Lasteyrie – *Cartulaire* (cit.), I, pagg. 139, 165, 258, 296, 457 e 469.

⁴³ Guérard – *Cartulaire* (cit.), II, pag. 472.

⁴⁴ Beleth – *Rationale*, PL, CCII, coll. 38, 42 e 59.

⁴⁵ AN, LL 82, fol. I° e anche Guérard – *Cartulaire* (cit.), I, pag. 439.

⁴⁶ Vedi Fritz Reckow (a cura di) – *Der Musiktraktat des Anonymous 4*, vol. 4 di *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, 2 voll., Wiesbaden, 1967, II, pag. 4, npp. 2; Edward H. Roesner – «The origins of W¹», *JAMS*, 29 (1976), pagg. 337-380, pagg. 378-379; Peter Jeffery - «Notre-Dame polyphony in the library of Boniface VIII», *JAMS*, 32 (1979), pagg. 118-124; Frank Ll. Harrison – *Music in Medieval Britain*, London, 1958, pagg. 128-132.

⁴⁷ Achille Luchaire – *Louis VII – Philippe Auguste – Louis VIII (1137-1226)*, vol. III, parte I di Ernest Lavisse (a cura di) *Histoire de France*, Paris, 1901; Robert Fawtier – *Les capetiens et la France: leur rôle dans sa construction*, Paris, 1942 – anche in edizione inglese *The Capetian Kings of France: Monarchy and Nation 987-1328* (trad. L. Butler e R. J. Adam), London, 1960; Charles Petit-Dutaillis – *La monarchie féodale en France et en Angleterre: 10.-13. siècle*, Paris, 1933 – anche in edizione inglese *The Feudal Monarchy in France and England from the Tenth to the Thirteenth Century* (trad. E. D. Hunt), London, 1936.

e lì cominciò a fiorire la cosiddetta arte e architettura gotica. Tra il 1150 e il 1275, oltre a quella parigina, sorsero le cattedrali di Chartres, Orléans, Sens, Senlis, Noyon, Soissons, Beauvais, Laon, Amiens, Reims assieme a moltissimi altri monumenti religiosi costruiti o ricostruiti in stile gotico (infausta definizione degli umanisti rinascimentali), assai meglio noto come *opus francigenum*⁴⁸. Luigi VII (m. 1180), che contribuì a erigere il chiostro di Notre-Dame, e suo figlio Filippo II Augusto (m. 1223) furono impegnati in diverse schermaglie sia contro vassalli ribelli sia contro i re inglesi, nonché in due Crociate transmarine: tutti scontri che toccavano, in ogni caso, zone periferiche del regno. Dopo aver goduto della momentanea sospensione delle ostilità da parte degli inglesi, seguita alla morte accidentale di Riccardo I Cuor di Leone (1199) e dopo aver sconfitto L'Imperatore Ottone IV a Bouvines (1214), Filippo Augusto poté lasciare la sua Francia al nipote Luigi IX (il futuro San Luigi) caratterizzata dalla massima espansione dei suoi confini: prosperità economica e stabilità politica erano sempre stati gli obiettivi dichiarati di quel re, figura politica molto scaltra che riuscì anche a defilarsi nel momento in cui il papa Innocenzo III lo chiamò (1201) per partecipare alle insidiose Crociate cismarine contro gli albigesi e contro il conte Raimondo di Tolosa. Divisa in tre grandi zone urbane, ossia quella commerciale (rive droite), quella politica amministrativa e religiosa (Île de la Cité) e quella universitaria (rive gauche), Parigi divenne il cuore pulsante del pieno Medioevo: dalle circa 25000 anime nel 1150 si passò a 80000 nella metà del secolo successivo fino a toccare le 100000 allo scoppio della Peste Nera nel 1348⁴⁹. La capitale dei Franchi, con i suoi più di duecento monasteri, cappelle, oratori, collegiate e chiese divenne, da antico centro di educazione religiosa, un nuovo e potente centro del sapere: inizialmente l'istruzione venne concentrata in Notre-Dame, nell'abbazia agostiniana di Saint-Victor e in Sainte-Geneviève-du-Mont (sita sulla *rive gauche*)⁵⁰ poi, con il progressivo e inarrestabile affluire di studenti per ascoltare le lezioni di Pietro Abelardo o di Pier Lombardo, Sainte-Geneviève e la sua *rive gauche* presero il sopravvento sul resto della città. Parigi non ebbe ufficialmente rivali nei campi della teologia e delle sette arti liberali; gli studenti arrivavano anche da nazioni lontane quali Svezia e Ungheria e un gruppo di docenti di fama internazionale, formato da dottori quali Giovanni di Salisbury, Alberto Magno, Bonaventura da Bagnoregio, Tommaso d'Aquino, Alessandro di Hales e Sigieri di Brabante (solo per citare i più illustri), fece del nuovo collegio di Sorbona, verso la metà del Duecento, un'istituzione non solo di livello scientifico ma anche, e soprattutto, politico. Fra i maestri e gli studenti molti furono quelli che, tornando ai loro paesi d'origine, portarono con sé, oltre ai precetti della filosofia scolastica, anche gli echi della polifonia ascoltata a Notre-Dame; fra questi, verso la metà del Duecento, un inglese particolarmente interessato alle cose musicali comunicò le sue conoscenze, con tutta probabilità, ad altri suoi studenti al suo ritorno presso il monastero benedettino inglese di Bury St. Edmunds: quando nel 1864 Edmund de Coussemaker passò a numerare i trattati musicali anonimi di quella straordinaria stagione artistica, chiamò Anonymous 4 quello del nostro uomo⁵¹.

Il primo trionfo della polifonia

⁴⁸ Vedi Robert de Lasteyrie – *L'Architecture religieuse en France à l'époque gothique*, 2 voll., Paris, 1926-1927; Otto von Simson – *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, vol. XLVIII della Bollingen Series, seconda ediz., Princeton, 1962; Andrew Martindale – *Gothic Art from the Twelfth to Fifteenth Century*, New York, 1967.

⁴⁹ Baldwin, *Masters* (cit.), II, pag. 51; René Héron de Villefosse – *Nouvelle Histoire de Paris: Solemnités, fêtes et jouissances parisiennes*, Paris, 1948, capitoli 3 e 4.

⁵⁰ Hastings Rashdall – *The Universities of Europe in the Middle Ages* (a cura di Frederick Powicke e Alfred Emden), 3 voll., Oxford, 1936; Baldwin, *Masters* (cit.), cap. 4; Gerard Paré, Adrien Brunet e Pierre Tremblay – *La Renaissance du XII^e siècle: les écoles et l'enseignements*, Ottawa, 1933; Gordon Leff – *Paris and Oxford Universities in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, New York, 1968.

⁵¹ Edmund de Coussemaker (a cura di) – *Scriptorum de musica Medii Aevi*, 4 voll., Paris, 1864-1876, rist. 1931.

L'autore del cosiddetto Anonymous 4 riveste un'importanza capitale per ciò che riguarda quanto era musicalmente accaduto in Notre-Dame alla fine del XII° secolo: senza di lui avremmo dovuto attendere il Trecento per conoscere un po' più approfonditamente nomi e funzioni dei compositori più importanti della storia musicale d'Occidente. Lo studioso inglese, forse monaco anch'egli in Bury St. Edmunds, mostra nel suo trattato di essere stato quasi sicuramente allievo del celebre teorico parigino Johannes de Garlandia, autore attorno alla metà del Duecento del trattato *De musica mensurabili positio*⁵² cui dobbiamo la prima distinzione fra consonanze perfette e imperfette relative alla polifonia. L'Anonymous 4, molto più di tutti gli altri trattatisti suoi contemporanei, descrive quasi da cronachista l'evoluzione dello stile e dei generi musicali per un arco di tempo che va dal 1180 al 1280; nomina anche compositori, teorici, copisti ed esecutori che influenzarono tale evoluzione. Chiarissima e rigorosa è anche la sua esposizione dei sei modi ritmici (e della relativa notazione) che costituivano i criteri operativi melodici e contrappuntistici di quelle cattedrali sonore; durante una sua ormai celebre digressione si legge: "ET NOTA, QUOD MAGISTER LEONINUS, SECUNDUM QUOD DICEBATUR, FUT OPTIMUS ORGANISTA, QUI FECIT MAGNUM LIBRUM ORGANI DE GRADALI ET ANTIFONARIO PRO SERVITIO DIVINO MULTIPLICANDO. ET FUT IN USU USQUE AD TEMPUS PEROTINI MAGNI, QUI ABBREVIAVIT EUNDEM ET FECIT CLAUSULAS SIVE PUNCTA PLURIMA MELIORA, QUONIAM OPTIMUS DISCANTOR ERAT, ET MELIOR QUAM LEONINUS ERAT. [...] IPSE VERO MAGISTER PEROTINUS FECIT QUADRUPLA OPTIMA SICUT VIDERUNT, SEDERUNT CUM HABUNDANTIA COLORUM ARMONICAE ARTIS; SIMILITER ET TRIPLA PLURIMA NOBILISSIMA SICUT ALLELUIA POSUI ADIUTORIUM, NATIVITAS ET CETERA. FECIT ETIAM TRIPLICES CONDUCTUS UT SALVATORIS HODIE ET DUPLICES CONDUCTUS SICUT DUM SIGILLUM SUMMI PATRIS AC ETIAM SIMPLICES CONDUCTUS CUM PLURIBUS ALIIS SICUT BEATA VISCERA ET CETERA. LIBER VEL LIBRI MAGISTRI PEROTINI ERANT IN USU USQUE AD TEMPUS MAGISTRI ROBERTI DE SABILONE ET IN CORO BEATAE VIRGINIS MAIORIS ECCLESIAE PARISIENSIS ET A SUO TEMPORE USQUE IN HODIERNUM DIEM"⁵³. Le tre fonti che confermano la digressione del trattatista inglese sono costituite dai manoscritti *Pluteus 29.1* (F) [Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze], *Wolfenbüttel 628* (W¹) e *Wolfenbüttel 1099* (W²) [Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel]: esse preservano, in tre versioni spesso significativamente differenti, la quasi totalità delle composizioni presenti nel *Magnus Liber Organi* attribuito dall'Anonymous 4 al Magister Leoninus così come sette degli *organa* e dei *conductus* attribuiti dal medesimo al Magister Perotinus.

Natale e Capodanno in Notre-Dame

Durante questo fondamentale periodo dell'anno liturgico cristiano ogni ordine clericale reclamava un giorno speciale in cui assumere il controllo del servizio liturgico: ai diaconi era affidata la festa di Santo Stefano portomartire, il primo storico diacono (26 dicembre), ai sacerdoti quella di San Giovanni Evangelista (27 dicembre), ai fanciulli cantori quella dei Santi Innocenti (28 dicembre) e ai subdiaconi quella della Circoncisione (1° gennaio); essendo queste ultime due classi quelle formate dalle persone più giovani, è noto che le loro feste fossero le più turbolente. Nel 1198 la festa della Circoncisione in Notre-Dame fu chiamata la Festa dei Folli (*festum fatuorum*) perché in quel giorno i subdiaconi parodiavano il servizio divino in modo notevolmente dissoluto. Giunsero pertanto alle orecchie di Pietro Capuano, fresco e potente cardinal legato in Francia del nuovo pontefice Innocenzo III (al secolo Lotario dei Conti di Segni)⁵⁴, voci di sconvenienze e disordini che accompagnavano questo rituale, tanto da costringerlo a inviare un mandato speciale al vescovo di Notre-Dame Eudes [Odo] de Sully, descrivendo così l'umiliazione del servizio divino in cattedrale:

⁵² Vedi Erich Reimer (a cura di) - *Johannes de Garlandia: De mensurabili musica*, 2 voll. in *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, voll. 10-11, Wiesbaden, 1972.

⁵³ Reckow - *Anonymous 4* (cit.), I, pag. 46

⁵⁴ Vedi Guérard - *Cartulaire* (cit.), IV, pag. 31 e anche Baldwin - *Masters* (cit.), I, pag. 45.

“[...] SANE, CUM IN PARTIBUS GALLICANIS LEGATIONIS OFFICIUM EXEQUENTES, IN IPSIS VISITATIONIS NOTRI PRIMORDIIS, AD EANDEM ECCLESIAM VENISSEMUS, EX FIDELI RELATIONE QUAMPLURIMUM DIDICIMUS, QUOD, IN FESTO CIRCUMCISIONIS DOMINICE, IN EADEM ECCLESIA TOT CONSUEVERUNT ENORMITATES ET OPERA FLAGICIOSA COMMITTI, QUOD LOCUM SANCTUM, IN QUO GLORIOSA VIRGO GRATAM SIBI MANSIONEM ELEGIT, NON SOLUM FETIDATE VERBORUM, VERUM ETIAM SANGUINIS EFFUSIONE PLERUMQUE CONTINGIT INQUINARI; ET EATENUS ADINVENTIO TAM PERNITIOSE TEMERITATES INVALUIT, UT SACRATISSIMA DIES, IN QUA MUNDI REDEMPTOR VOLUIT CIRCUMCIDI, FESTUM FATUORUM, NEC IMMERITO, GENERALITER CONSUEVERIT APPELLARI. ATTENDENTES IGITUR QUOD IN HIIS DIEBUS CALAMITATIS ET LUCTUS, QUOS TURBATIO TEMPORUM ET TERRARUM ET PRECIPUE DESOLATIO TERRE ORIENTALIS GRAVIORI PERFUDIT AMARITUDINE, POTIUS DEBEMUS ORATIONIBUS ET LAGRIMIS INDULGERE, QUAM HUIUSMODI VANITATIBUS ET TURPITUDINIBUS DESERVIRE; VOLENTES ETIAM A SANCUTARIO DOMINI OMNEM SPURCITIAM ET OCCASIONEM CONTAMINATIONIS EXCLUDERE, AUCTORITATE LEGATIONIS QUA FUNGIMUR DISTRICTIUS INHIBEMUS, NE IN ECCLESIA VESTRA, IN PRESCRIPTA SOLEMPNITATE DE CETERO, A QUIBUSLIBET ALIQUID ATTEMPERETUR, QUOD CLERICALEM PROFESSIONEM NON DECEAT, AUT VIDEATUR DEI REVERENTIE DEROGARE; SUB INTERMINATIONE ANATHEMATIS PROHIBENTES, NE DEINCEPS SUB CONSUETA ENORMITATE EADEM AGATUR SOLEMPNITAS”⁵⁵. Il messaggio era chiarissimo e il legato, nel suo pieno diritto, chiedeva al vescovo che il capitolo della cattedrale procedesse a un’indagine interna onde correggere e punire i chierici colpevoli, indicando anche le principali sanzioni da comminare. Nella seconda parte appena citata del mandato, Pietro Capuano fa riferimento alla “*turbatio temporum et terrarum et precipue desolatio terre orientalis*”: tale puntualizzazione del legato pontificio è di fondamentale importanza. A nostra conoscenza, nessuno studio musicologico sulla ‘Scuola di Notre-Dame’ ha posto in evidenza il fatto che il ‘clima’ generato dalle Crociate transmarine in Parigi fosse percepito anche dai compositori dell’epoca. Eppure la catastrofe militare e politica patita ad Hattin (1187) con la conseguente perdita della reliquia della Vera Croce e della stessa città di Gerusalemme, nonché il parzialissimo recupero della fascia costiera della Terrasanta, ottenuto soprattutto da Riccardo I Cuor di Leone con la riconquista di Acri e la vittoria sul Saladino ad Arsuf (1191), erano avvenimenti epocali che facevano parte del ‘vissuto’ e del ‘conosciuto’ nell’intera Europa cristiana; la Seconda Crociata non era riuscita a riconquistare Edessa e la Terza (1189-1192), a sua volta, Gerusalemme: l’Islàm aveva vinto grazie a evidenti motivi logistici ma anche grazie ai molti capolavori politici del Saladino. Le principali capitali europee erano listate a lutto: il *Crucifigat omnes*, potente e disperato canto (databile 1188) che incita ogni cristiano a vendicare la perdita della Città Santa, poteva essere ascoltato praticamente ovunque: i compositori che lavoravano in Notre-Dame sarebbero stati dunque all’oscuro di tutto ciò che succedeva attorno a loro e si sarebbero occupati soltanto di ‘musicare’ e cantare in tutta tranquillità a beneficio esclusivo delle proprie scadenze liturgiche? È possibile che in nessuna delle loro opere, o almeno in quelle del Magister Perotinus, non sia presente una testimonianza anche minima di ciò che l’epopea crociata stava significando? Torniamo ora alle disposizioni che Eudes de Sully prese appena finito di citare per intero il mandato di Pietro Capuano: “NOS IGITUR, INTELLECTO ET COGNITO QUOD PRESCRIPTA SOLEMPNITAS DOMINICE CIRCUMCISIONIS MINUS REGULARITER AGERETUR, VOLENTES IN STATUM CANONICUM REVOCARE QUOD IN SCANDALUM ECCLESIE TEMERE NOSCITUR PULLULASSE, AUCTORITATE PREFATI LEGATI, ADHIBITA MATURITATE CONSILII, SUPRADICTAM SOLEMPNITATEM ORDINAVIMUS IN HUNC MODUM: IN VIGILIA FESTIVITATIS, AD VESPERAS, CAMPANE ORDINATE, SICUT IN DUPPLO SIMPLICI, PULSABUNTUR. CANTOR FACIET MATRICULAM IN OMNIBUS ORDINATE. RIMOS, PERSONAS, LUMINARIO HERCIARUM, NISI TANTUM IN ROTIS FERREIS ET IN PENNA, SI TAMEN VOLUERIT ILLE QUI CAPAM REDDITURUS EST, FIERI PROHIBEMUS. STATUIMUS ETIAM NE DOMINUS FESTI CUM PROCESSIONE VEL CANTU AD ECCLESIAM ADDUCATUR, VEL AD DOMUM SUAM AB ECCLESIA REDUCATUR. IN CHORO AUTEM INDUET CAPAM SUAM, ASSISTENTIBUS EI DUOBUS CANONICIS SUBDIA-

⁵⁵ AN, L 498, nr. 310; pubblicato in Guérard – *Cartulaire* (cit.), I, pagg. 72-75, documento LXXVI (contenente la citazione per intero del mandato del cardinal legato e le susseguenti disposizioni del vescovo in merito alla ‘festa’).

CONIS, ET TENENS BACULUM CANTORIS, ANTEQUAM INCIPIATUR VESPERE, INCIPIET PROSAM *LETEMUR GAUDIIS*; QUA FINITA, EPISCOPUS, SI PRESENS FUERIT, VEL DECANUS, ABSENTE EPISCOPO, VEL CAPELLANUS EPISCOPI, UTROQUE ABSENTE, INCIPIET VESPERAS ORDINATE ET SOLEMPNITER CELEBRANDAS; HOC ADDITO QUOD RESPONSORIUM ET *BENEDICAMUS* IN TRIPLO, VEL QUADRUPLO, VEL ORGANO POTERUNT DECANTARI; ALIOQUIN A QUATUOR SUBDIACONIS INDUTIS CAPIS SERICIS RESPONSORIUM CANTABITUR. COMPLETORIUM ORDINATE ET SOLEMPNITER CANTABITUR. PULSATO AUTEM UNICO CLASSICO ANTE MATUTINOS, SICUT IN SUMMIS SOLEMPNITATIBUS, MATUTINI AB EPISCOPO, VEL DECANO, VEL CAPELLANO INCIPIANTUR ORDINE DEBITO CONSUMMANDI; HOC ADJECTO, QUOD TERCIVM ET IV RESPONSORIUM IN ORGANO, VEL TRIPLO, VEL QUADRUPLO CANTABUNTUR. CANTOR MATUTINORUM RESPONSORIA ORDINABIT. MISSA SIMILITER CUM CETERIS HORIS ORDINATA CELEBRABITUR AB ALIQUO PREDICTORUM; HOC ADDITO QUOD EPISTOLA CUM FARSIA DICETUR A DUOBUS IN CAPIS SERICIS, ET POSTMODUM A SUBDIACONO NICHILOMINUS PERLEGETUR. RESPONSORIUM ET *ALLELUIA*, IN TRIPLO, VEL QUADRUPLO, VEL ORGANO, IN CAPIS SERICIS, CANTABUNTUR, ET ERUNT IN MISSA III^{OR} PROCEDENTES, VESPERE SEQUENTES, SICUT PRIORES, A *LETEMUR IN GAUDIIS* HABEBUNT INITIUM, ET CANTABITUR *LETABUNDUS*, LOCO HYMNI. *DEPOSUIT* QUINQUIES AD PLUS DICETUR LOCO SUO, ET SI CAPTUS FUERIT BACULUS, FINITO *TE DEUM*, CONSUMMABUNTUR VESPERE AB EO A QUO FUERUNT INCHOATE. ULTIMUM SIMILITER COMPLETORIUM ORDINATE DICETUR. PER TOTUM FESTUM, IN OMNIBUS HORIS, CANONICI ET CLERICI IN STALLIS SUIS ORDINATE ET REGULARITER SE HABEBUNT. INHIBEMUS IGITUR NE ORDINATIONEM ISTAM ALIQUIS PERTURBARE PRESUMAT, ET QUI EAM OBSERVARE NOLUERIT, SENTENTIAM INCURRAT IN PREMISSE AUTENTICO DOMINI CARDINALIS EXPRESSAM. UT AUTEM INSTITUTIO ISTA FIRMIOR IN POSTERUM PERSEVERET, EAM PRESENTI SCRIPTO SIGILLORUM NOSTRORUM IMPRESSIONE MUNITO FECIMUS COMMENDARI. ACTUM ANNO INCARNATI VERBI M^OC^OXC^OVIII^{OR}”. Questa fondamentale citazione, oltre a quella dell’Anonymous 4, è quella che ci fornisce molte e preziose notizie relative al cerimoniale parigino in cui venivano eseguite le opere polifoniche di cui ci stiamo occupando: verrebbe ormai naturale definirle non più come ‘polifonia gotica’ bensì come ‘polifonia francigena’, così come una cattedrale era definita correttamente, per l’appunto, *opus francigenum*. La disposizione di Eudes de Sully fa definitivamente luce anche sulla annosa diatriba relativa alla presenza o meno in cattedrale di un *organum* (nel moderno significato dello strumento musicale): torneremo brevemente più avanti su tale argomento ma, per ora, ci basta aver verificato che l’*organum* di cui parla il vescovo è la grandiosa forma musicale vocale, tipica, assieme al *conductus*, della ‘Scuola di Notre-Dame’. Quanto alla loro *Fête des Fous*, molti francesi, già da quei tempi, non nascondevano di amare visceralmente le ‘trasgressioni’ nei confronti del cristianesimo nel suo complesso: quella festa faceva parte di una lunga tradizione che risaliva, relativamente all’inizio del nuovo anno, al culto di Giano⁵⁶ e i subdiaconi erano i principali e zelanti organizzatori della medesima: sostituivano nelle funzioni e nelle vesti i loro superiori ed eleggevano un loro ‘signore della festa’; potevano apparire presso la cancellata della cattedrale vestiti da donna commettendo tutta una serie di blasfemie liturgiche. Simili feste neopagane, seppur in tono minore rispetto alla capitale di Francia, si tenevano anche in Germania. Ancora di difficile governabilità durante i secoli successivi, si ha notizia di questa specialissima festa parigina ancora agli inizi del Seicento: prova che il tanto vituperato ‘monoteismo’ del cristianesimo avesse comunque, a lungo e in parte, ‘tollerato’ tali manifestazioni blasfeme che nessuno degli altri due storici monoteismi avrebbe mai sopportato allo stesso modo. Eudes de Sully non intese proibire la *Fête des Fous* in quanto tale ma cercò di ricondurla nei limiti del rituale: proibì le canzoni profane, i costumi stravaganti dei chierici e le luminarie superflue; richiese al clero e ai subdiaconi di tornare a occupare i propri sedili di ordinanza e, so-

⁵⁶ Fernand Cabrol - «Le Premier Jour de l’an et la fête de la circoncision: un Episode de la lutte du christianisme contre le paganisme» in *Revue du clergé français*, 45 (1906), pagg. 262-270; *idem* alla voce «Circoncision» in DACL [Dictionnaire d’Archeologie Chrétienne et de Liturgie] a cura di Fernand Cabrol e Henri Leclercq, 15 voll., Paris, 1907-1953, vol. II, parte II, coll. 1717-1728; Henri Villetard (a cura di) - *Office de Pierre de Corbeil (Office de la Circoncision)*, Paris, 1907, pagg. 65-74; Edmund K. Chambers - *The Medieval Stage*, 2 voll., London, 1903, vol. I, cap. 13 e 14.

prattutto, bloccò le tradizionali processioni prima e dopo il primo Vespro dentro e fuori la cattedrale. L'ultima proscrizione è importante perché bloccava la processione precedente il primo Vespro e che cadeva proprio alla vigilia del Capodanno. La processione, che doveva celebrare la fuga del piccolo Gesù e della sua famiglia verso l'Egitto, degenerava abitualmente nella caricatura di quell'evento da parte dei subdiaconi che conducevano fuori e dentro la chiesa un povero asino, intonando il *conductus Orientis partibus* (detto anche 'Il canto dell'asino'), terminante con il ragliante ritornello "Hez, Sir Asne, hez"⁵⁷. Non sappiamo con certezza se questo *conductus* facesse parte della processione parigina relativa alla Circoncisione prima dell'editto del vescovo: sappiamo invece che lo era nei pressi di Sens e Beauvais⁵⁸. Secondo la disposizione del vescovo, il primo Vespro doveva cominciare con il canto della prosa *Letemur gaudiis*⁵⁹; l'uso della polifonia non è espressamente prescritto ma in F, folio 20^v, è presente un pezzo a tre voci intitolato *Christus manens*, ossia il secondo verso di questa sequenza⁶⁰. Nello stesso *Pluteus 29.1* [F] si trovano due *conductus* propri della Circoncisione: uno è il famoso *Salvatoris hodie* a tre voci del Magister Perotinus⁶¹, l'altro, anonimo e a due voci, è *Baculi sollempnia* (F, fol. 372^v e 373). I testi hanno minor contenuto profano rispetto a *Orientis partibus* (*Salvatoris hodie* è una sorta di tropatura del tema della Circoncisione) e non sono menzionati nel documento di Eudes de Sully, molto probabilmente perché non erano ancora stati composti. Il *conductus* del Magister Perotinus era forse il confacente accompagnamento alla processione prima della lettura dell'epistola o del Vangelo durante la messa; *Baculi sollempnia*, *conductus* paraliturgico, risultava forse più appropriato nei festeggiamenti del Capodanno che si tenevano presso gli appartamenti privati dei canonici e del basso clero della cattedrale. In ogni caso, il vescovo lasciò quasi intatto il cerimoniale tradizionale della Circoncisione. I subdiaconi continuarono a eleggere il loro signore, che assegnava a turno i solisti per i responsori del Mattutino, intonavano la prosa dei vesperi e recavano il bastone, ossia il *baculum*, del cantor. L'epistola era sempre tropata in linguaggio vernacolare e il verso *Deposuit potentes de sede* veniva proclamato al massimo cinque volte nel suo *Magnificat* al secondo Vespro quando il bastone del cantor veniva trasferito dal precedente subdiacono (in veste di cantor) al subdiacono successivo. Seguiva infine la parte musicale polifonica; *organa* a due, tre o quattro voci venivano sovrapposti a un canto gregoriano assegnato, sei volte durante il servizio divino: al

⁵⁷ Pubblicato, fra gli altri, in Archibald Davinson e Willy Apel (a cura di) – *Historical Antology of Music*, 2 voll., Cambridge, Mass., 1946-1950, vol. I, pag. 14; Wulf Arlt – *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seinem liturgischen und musikalischen Bedeutung*, 2 voll., Köln, 1970, vol. II, pag. 104 e anche vol. I, pagg. 230-242.

⁵⁸ La messa della Circoncisione a Beauvais [London, British Library, MS Egerton 2615, discusso in Arlt, *Festoffizium* (cit.), vol. I, pagg. 55-63] richiede *Orientis partibus* come canto processionale prima del primo Vespro e alla messa. A Sens era richiesto solo prima del primo Vespro [Sens, Bibliothèque de la Ville, MS 46, discusso in Villetard, *Pierre de Corbeil* (cit.), pagg. 49-50]. È significativo che Pierre de Corbeil, il compilatore dell'ufficio della Circoncisione a Sens, sia stato canonico a Parigi prima della sua elevazione alla sede metropolitana. Forse il cerimoniale a Sens, che consentiva ampio uso di polifonia extraliturgica, era modellato su quello di Parigi antecedente all'intervento di Eudes de Sully. Pierre de Corbeil era comunque assai pratico della festa della Circoncisione in Notre-Dame, visto che, oltre al vescovo, era uno dei sette membri del capitolo della cattedrale: il suo nome, "Petrus de Corbolio", è citato proprio nel mandato di Pietro Capuano [in Guérard – *Cartulaire* (cit.), I, pag. 72; Villetard, *Pierre de Corbeil* (cit.), pagg. 53-62].

⁵⁹ Vedi Villetard, *Pierre de Corbeil* (cit.), pagg. 88 e 133; Arlt, *Festoffizium* (cit.), vol. I, pag. 65 e vol. II, pagg. 5-6; Michel Huglo - «Les Débuts de la polyphonie à Paris: les premiers *organa* parisiens», in *Forum musicologicus: Basler Beiträge zur Musikgeschichte*, 3 (1982), pagg. 93-163, pag. 129, npp. 143. Nei manoscritti di canto parigino, *Letemur gaudiis* (altrove anche *Letentur gaudiis*) appare come prosa aggiunta dopo l'offertorio *Dominus regnavit* alla messa del mattino nel giorno di Natale (vedi London, British Library, MS Additional 38723, fol. 10 oltre alla Bibliothèque de l'Arsenal, MS 110, fol. 24).

⁶⁰ *Christus manens* è stato pienamente discusso da David Hughes in «The sources of *Christus manens*» in Jan La Rue (a cura di) – *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, New York, 1966, pagg. 423-434; *idem* - «Liturgical polyphony at Beauvais in the thirteenth century» in *Speculum*, 34 (1959), pagg. 184-200, pag. 192.

⁶¹ Pubblicato, fra gli altri, in Edward Lerner (a cura di) – *Study Scores of Musical Styles*, New York, 1968, pagg. 39-42 e in Ethel Thurston (a cura di) – *The Conductus Collection of MS Wolfenbüttel 1099*, voll. XI-XIII di *Recent Researches in the Music of Middle Ages and Early Renaissance*, 3 voll., Madison, 1980, vol. I, pagg. 49-56.

gnato, sei volte durante il servizio divino: al responsorio e al *Benedicamus Domino* del primo Vespri (da ripetersi anche durante il secondo Vespri), al terzo e al sesto responsorio del Matutinum, al graduale e infine all'Alleluia della messa. Tutti questi erano canti responsoriali in cui i solisti si alternavano con il coro pieno e, dal momento che la complessità polifonica richiedeva particolare destrezza esecutiva, solo le sezioni di canto assegnate ai solisti erano scritte in polifonia. Lo spirito 'riformatore' del vescovo Eudes de Sully si manifestò nuovamente l'anno seguente (1199) quando egli emanò una direttiva nei confronti del capitolo della cattedrale in relazione alla festa di Santo Stefano⁶²: ordinò che da quel giorno in poi la festa del protomartire fosse celebrata senza sconvenienze da parte degli allegri diaconi. Per incoraggiare la maggior parte del clero a partecipare alla celebrazione, ogni canonico presente avrebbe dovuto essere pagato sei denari e due sarebbero toccati a ogni fanciullo cantore. Per rendere il cerimoniale liturgico più fastoso, il graduale e l'Alleluia della messa sarebbero stati cantati in forma di *organum* a due, tre o quattro voci: i solisti avrebbero ricevuto sei denari, provenienti da fondi privati del vescovo stesso, così come già disposto per la festa della Circoncisione: “[13 luglio 1208] III ID. JULII. OBIT ODO [npp. 1 Odo de Solliaco] PARISIENSIS EPISCOPUS IN PRESENTI SEPULTUS ECCLESIA; [...] DEDIT INSUPER CLERICIS CHORI NON CANONICIS QUADRAGINTA LIBRAS PARISIENSIVM, AD EMENDOS REDDITUS, DISTRIBUENDO SIMILITER HIS QUI ANNIVERSARIO SUO INTERERUNT. PRETEREA INSTITUIT IDEM EPISCOPUS, UT NATALE BEATI STEPHANI SOLEMPNITER ET REGULARITER CELEBRETUR IN ECCLESIA PARISIENSI; ET DEDIT SINGULIS CANONICIS ET PERSONIS MAIORI ALTARI SERVIENTIBUS, QUI MATUTINIS FESTIVITATIS EJUSDEM INTERERUNT, SEX DENARIOS, ET SINGULIS ALIIS CLERICIS QUI IN MISSA RESPONSORIUM VEL ALLELUYA IN ORGANO TRIPLO VEL QUADRUPLO DECANTABUNT, SINGULIS SEX DENARIOS, ANNUATIM PERCIPIENDOS IN PREPOSITURA PARISIENSIS. DEDIT ETIAM CLERICIS CHORI NON CANONICIS, QUI IN FESTO CIRCUMCISIONIS MATUTINIS INTERERUNT, TRES DENARIOS, SINGULIS VERO PUERIS DUO DENARIOS, IN REDDITIBUS CAPITII PERCIPIENDOS. [...] SI QUID RESIDUUM FUERIT DISTRIBUATUR CLERICIS CHORI, PROUT EXTENDI POTERIT”⁶³. Il vescovo motivò espressamente questa sua risoluzione in onore di Santo Stefano, santo patrono della cattedrale di Bourges, dove egli crebbe forse come fanciullo cantore e dove suo fratello Henricus era arcivescovo: “[13 settembre 1199] ID. SEPTEMBRIS. EODEM DIE, OBIT HENRICUS [npp. 1 Henricus I de Solliaco], ARCHIEPISCOPUS BITURICENSIS; PRO CUJUS ANIMA, ODO, FRATER EJUS, PARISIENSIS EPISCOPUS, DEDIT NOBIS QUADRAGINTA LIBRAS PARISIENSIVM, DE QUIBUS REDDITUS EMPTI FUERUNT APUD VITRI...”⁶⁴. Un lascito simile venne effettuato nel 1200 dal decano Hugo Clemens, secondo solo al vescovo fra i dignitari della cattedrale; egli desiderava purificare l'ufficio di San Giovanni Evangelista anche in onore di sua madre recentemente scomparsa: “[26 luglio c. 1200] VII KAL. AUGUSTI. EODEM DIE, OBIT HERSENDIS [npp. 1 Hersendis, uxor Roberti Clementis, domini de Mees in pago Vestinensi, et mater Hugonis Clementis, decani Parisiensis]; PRO CUJUS ANIMA ET SUA, HUGO DECANUS, FILIUS EJUS, DEDIT NOBIS REDDITUS QUOS EMIT APUD SPEDONAM, CENTUM LIBRIS ET QUADRAGINTA SOLIDIS, A RADULFO BROUTESAUZ. ET VOLUIT UT DE PREDICTIS REDDITIBUS CAPITULUM, VEL QUI EOS REDDITUS, NOMINE CAPITULI, POSSIDEBIT, DECEM SOLIDOS, IN DIEM ANNIVERSARII EJUSDEM HERSENDIS, MATRIS SUE, HOSPITALI BEATE MARIE, AD REFECTIONEM PAUPERUM REDDAT, ETC. VOLUIT ETIAM UT DE PREDICTIS REDDITIBUS SINGULI CLERICI DE CHORO QUI IN DIE FESTIVITATIS BEATI JOHANNIS EVANGELISTE, QUE TERCIA DIE A NATIVITATIS DOMINI CELEBRATUR, MATUTINIS INTERERUNT, TRES DENARIOS HABEANT. QUI VERO IN MAIORI MISSA, EODEM DIE, RESPONSORIUM VEL ALLELUYA IN ORGANO, VEL TRIPLO SIVE QUADRUPLO, CANTABUNT, SINGULI SEX

⁶² AN, LL 76, pag. 603; *Gallia Christiana in Provincias Ecclesiasticas Distributa: in qua Series et Historia Archiepiscoporum et Abbatum*, Paris, 1744, vol. VII, rapp. 1899, *instrumenta*, col. 78. Questo documento, unito ad altri successivi, riguardava anche il lascito del decano Hugo Clemens: “(1199)[...] SINGULIS TAMEN CLERICIS QUI IN MISSA RESPONSORIUM VEL ALLELUYA IN ORGANO, VEL TRIPLO SIVE QUADRUPLO DECANTABUNT, SEX DENARIOS BENIGNE CONFERMUS”.

⁶³ Guérard – *Cartulaire* (cit.), IV, pagg. 107-109, doc. CXCI.

⁶⁴ *Ibidem*, IV, pag. 147, doc. CCLIV.

DENARIOS HABEANT”); e ancora: “[7 gennaio 1217] VII ID. JANUARI. DE DOMO SANCTE MARIE, OBIIT HUGO CLEMENS, DECANUS NOSTER ET SACERDOS, PER CUJUS SOLLICITUDINEM ET PRUDENTIAM ECCLESIA NOSTRA, TAM IN SPIRITUALIBUS QUAM IN TEMPORALIBUS, PLURIMA INCREMENTA RECEPIT. [...] PROCURAVIT ETIAM SALUBRITER ET DEVOTE QUOD FESTUM BEATI JOHANNIS EVANGELISTE, POST NATIVITATEM DOMINI, QUOD PRIUS NEGLIGENTER ET JOCULARITER AGEBATUR, SOLEMPNITER ET DEVOTE CELEBRARETUR IN ECCLESIA NOSTRA, IN QUO SINGULI CLERICI CHORI NOSTRI, QUI EISDEM MATUTINIS INTERERUNT, TRES DENARIOS PERCIPIENT, ET QUILIBET CLERICORUM, QUI AD MISSAM RESPONSORIUM VEL ALLELUYA IN ORGANO TRIPLO SEU QUADRUPLO DECANTABIT, SEX DENARIOS HABEBIT. INSTITUIT ETIAM DUO ANNIVERSARIA IN ECCLESIA NOSTRA, PRO PATRE ET MATRE, IN QUIBUS DISTRIBUTIONES FIUNT, SICUT IN HOC EODEM VOLUMINE PLENUS ALIBI CONTINETUR”⁶⁵. Questo lascito di sei denari ai solisti per il responsorio e/o l’Alleluia della messa sarebbe rimasto invariato fino al Cinquecento. Con la beneficenza di Hugo Clemens, la settimana natalizia in Notre-Dame poteva contare su un ciclo completo di festività con musiche polifoniche utilizzando la forma di *organum*: Circoncisione, San Giovanni, Santo Stefano e, per inferenza, il giorno di Natale, dato che la liturgia della Circoncisione duplica quasi completamente quella natalizia⁶⁶. Quasi tutti gli *organa* riportati negli atti del 1198, 1199 e 1200 sono presenti nelle tre principali fonti manoscritte già citate: si tratta di undici pezzi a due voci del *Magnus Liber Organi*, probabilmente composti dal Magister Leoninus, cinque *organa* anonimi a tre voci e i due grandi *organa* a quattro voci *Viderunt omnes* (Natale e Circoncisione) e *Sederunt principes* (Santo Stefano) attribuiti al Magister Perotinus dall’Anonymous 4. Con ogni probabilità queste opere non venivano eseguite ogni anno (per esempio il *Viderunt omnes* e il *Sederunt principes* a due voci di Leoninus non avrebbero potuto essere eseguiti insieme a quelli a quattro voci di Perotinus durante la stessa solennità), benché risultino più di trenta le richieste relative a tale musica durante gli uffizi della settimana natalizia, almeno secondo il rituale riformato della Circoncisione e alle rubriche dei manoscritti liturgici del XIII° secolo. Nessun’altra stagione liturgica, nemmeno quella pasquale, dispiegava tale panoplia polifonica. Le donazioni di Eudes de Sully⁶⁷ e di Hugo Clemens non si limitarono dunque a incidere su aspetti riformatori della liturgia ma legiferarono anche sulla frequente esecuzione di *organa* e *conductus*, presumibilmente quelli di Leoninus e di Perotinus, durante il Natale: l’uso liturgico della polifonia fondato sul canto gregoriano (*cantus ecclesiasticus*) ricevette in tal modo l’approvazione del vescovo e del capitolo, mentre le composizioni extraliturgiche venivano allontanate dai riti officiati nella cattedrale parigina.

Il *Magnus Liber Organi*

La polifonia sviluppatasi in Notre-Dame a Parigi non trova eguali in quella di tutte le altre cattedrali francesi della stessa epoca⁶⁸. Come già detto, la diffusione europea di quelle opere polifoniche giunse fino alle biblioteche e alle cappelle pontificie di Roma e Avignone, per giungere alla cattedrale

⁶⁵ *Ibidem*, IV, pag. 121 e pagg. 5-7, documenti CCIV e X.

⁶⁶ Sul ciclo natalizio vedi Jean Leclercq - «Aux Origines du cycle de Noël» in *Ephemerides Liturgicae*, 60 (1946), pagg. 7-26; l’eccezione liturgica tra Circoncisione e Natale è data dal Matutinum della Circoncisione, che replica il Matutinum della domenica entro l’ottava di Natale e include una sostituzione al nono responsorio.

⁶⁷ Eudes de Sully era stato eletto vescovo di Notre-Dame nel 1196 (Guérard – *Cartulaire* (cit.), I, pag. 57, npp. 2): istituì anche analoghe remunerazioni in occasione della festività in onore di San Bernardo di Chiaravalle, come si vede sempre in Guérard – *Cartulaire* (cit.), I, pag. 430, doc. XVII dell’agosto 1207.

⁶⁸ Vedi Villetard – *Pierre de Corbeil* (cit.), pagg. 79-81; RISM [Repertoire International des Sources Musicales] BIV¹, pagg. 265-267 e 501-505; *ibidem*, BIV², pagg. 415-416; Ludwig – *Repertorium* (cit.), pagg. 228-285 e Heinrich Huisman - «Ein dreistimmiges Organum aus Sens unter den Notre-Dame-Kompositionen» in Anna Amalie Abert e Wilhelm Pfannkuch (a cura di) – *Festschrift Friedrich Blume*, Kassel und Basel, 1963, pagg. 200-203.

drale di Toledo, ai monasteri di Silos e Las Huelgas (Burgos), alle cappelle reali inglesi di Edoardo I, alla cattedrale londinese di St. Paul, alle abbazie di Reading, di Bury St. Edmunds e al monastero agostiniano di St. Andrew in Scozia: i manoscritti provenivano anche da altri luoghi d'Europa, spesso in modo disperso e frammentario, tale che non v'è mai stato luogo in cui si ritrovasse l'intero *corpus musicale* parigino⁶⁹. A tutt'oggi, le fonti complete (o quasi complete) in nostro possesso sono le tre già più volte menzionate: F, W¹ e W². F contiene non meno di milleventitré composizioni la cui redazione finale pare aggirarsi attorno al 1250, redazione avvenuta in un laboratorio interno alla stessa cattedrale parigina⁷⁰. W¹ e W² sono volumi di minor contenuto e di minor 'lusso' rispetto a F: W¹ fu compilato dai canonici scozzesi di St. Andrew, sempre attorno al 1250⁷¹, mentre W² è un manoscritto francese della seconda metà del Duecento in cui molti *organa* sono gli stessi di W¹, benché più sviluppati nello stile della notazione musicale e meno rigidi nella disposizione liturgica⁷². Vi sono più di trecento concordanze nei tre manoscritti: centoquarantaquattro fra organa a due (*organa dupla*), a tre (*organa tripla*) e a quattro voci (*organa quadrupla*), quasi cinquecento *clausulae* (speciali e brevi sezioni di *organum*) costituiscono un 'corpus' due volte più grande del totale delle composizioni polifoniche pervenuteci nei due secoli precedenti. L'uniformità di stile è evidente e si dovrà giungere al *Choralis Constantinus* di Heinrich Isaac per ritrovarne una simile nella musica sacra cristiana d'Occidente. Non possiamo dire di possedere tutte le composizioni che erano incluse originariamente nel *Magnus Liber Organi* e, tuttavia, la presenza dei molti *organa dupla*, cui vanno aggiunti tutti i *Benedicamus Domino* e i *conductus*, costituisce un buon panorama della cosiddetta 'polifonia gotica': le stesse *clausulae* possono essere considerate anche come microforme da cui sarebbe nata, con la *Ars Antiqua* (1250-1320), la forma del *mottetto* che, a sua volta, utilizzando le tecniche compositive legate all'uso delle *taleae* e dei *colores* nei procedimenti isoritmici, costituirà la forma basilare della musica sacra per tutto il tardo medioevo. Abbiamo già ricordato più sopra le principali festività liturgiche in cui la gerarchia ecclesiastica parigina promuoveva l'esecuzione di opere polifoniche: oltre alle grandi feste annuali c'erano anche le molte *duplices* o *semiduplices*, sia nel *Proprium de Tempore* sia nel *Proprium Sanctorum*. Ogni nazione e ogni città avevano in quei secoli liturgie che, oltre a quella cattolica romana, includevano feste specifiche relative soprattutto ai Santi locali: in Parigi erano molto venerati San Dionigi, San Germano e San Martino di Tours, tanto per citare gli esempi più noti. L'autore dell'Anonymous 4 ci dice che il *Magnus Liber Organi* era usato nella cattedrale parigina ma non dice espressamente che fosse stato composto da Leoninus per la specifica liturgia di Notre-Dame. Ciò fece nascere in Heinrich Husmann (Università di Göttingen), negli anni Sessanta del secolo scorso, l'ipotesi che il libro avesse avuto origine in una determinata chiesa parigina per espandersi in seguito ad altre: il vero *Magnus Liber Organi* avrebbe conosciuto una prima fase con Leoninus e una fase successiva con Perotinus e gli altri successori, definendosi come tale solo in base alle composizioni presenti contemporaneamente in tutte e tre le fonti principali. L'ipotesi non teneva conto delle caratteristiche specifiche delle liturgie né della comparazione analitica delle fonti relative ad alcune importanti linee melodiche. Un ventennio dopo, Craig Wright (Università di Yale) confutò con rigore quelle ipotesi, concludendo che il libro fosse nato solo all'interno della cattedrale per soddisfarne gli

⁶⁹ Vedi Luther A. Dittmer – *Eine zentrale Quelle der Notre-Dame Musik*, Brooklyn, 1959 e *idem* «The lost fragments of a Notre Dame manuscript in Johannes Wolf's library» in Jan La Rue – *Aspects of Medieval and Renaissance Music* (cit.), pagg. 122-133; Kurt von Fischer - «Neuen Quellen zur Musik des 13., 14. und 15. Jahrhunderts» in *Acta Musicologica*, 36 (1964), pagg. 79-97; Wulf Arlt e Max Haas - «Pariser modale Mehrstimmigkeit in einem Fragment der Basler Universitätsbibliothek» in *Forum Musicologicum: Basler Studien zur Musikgeschichte*, 1 (1975), pagg. 223-272; Geoffrey Chew - «A Magnus Liber Organi fragment at Aberdeen» in *JAMS*, 31 (1978), pagg. 326-343; Miroslaw Perz (a cura di) – *Sources of Polyphony up to c. 1500: Facsimiles*, vol. XIII di *Antiquitates Musicae in Polonia*, Lodz, 1973.

⁷⁰ RISM, BIV¹ pagg. 610-611 e Rebecca A. Baltzer - «Thirteenth-century illuminated miniatures and the date of the Florence manuscript» in *JAMS*, 25 (1972), pagg. 1-18.

⁷¹ RISM, BIV¹ pagg. 97-99; Julian Brown, Sonia Patterson e David Heley - «Further observations on W¹» in *Journal of Plainsongs and Medieval Music Society*, 4 (1981), pagg. 53-80; vedi anche Roesner – «The origins of W¹» (cit.).

⁷² RISM, BIV¹ pagg. 171-172.

do che il libro fosse nato solo all'interno della cattedrale per soddisfarne gli specifici usi liturgici: a tale proposito, Wright creò due tavole che incrociavano sistematicamente il calendario liturgico di Notre-Dame con quello desunto dalle composizioni del *Magnus Liber Organi* e approdò così alle sue conclusioni⁷³.

I compositori

Il Codex Calixtinus della Biblioteca della Cattedrale di Compostela è il primo documento a rompere il silenzio relativo all'anonimato dei compositori-cantori delle proprie opere. Ricordiamo che, secondo la terminologia medievale, un 'chierico' è colui che, inserito a vario titolo nella vita ecclesiastica, ha svolto studi di grammatica e ha acquisito conoscenze della lingua latina; un 'laico' è colui che, non inserito specificamente nella vita ecclesiastica pur essendo cristiano professante, non ha conoscenze della lingua latina e può anche essere analfabeta: per quanto attiene al nostro argomento, abbiamo notato come l'istruzione dei *pueri cantores* fosse demandata a un *magister cantus* e, successivamente, a un *gramaticus*, quasi nel solco delle antiche prassi didattiche del mondo romano. Il giovane cantore, qualunque carica avesse in seguito occupato all'interno della rigida gerarchia ecclesiastica medievale, era dunque una persona che aveva ricevuto un'istruzione mediamente prestigiosa: egli, quando fosse stato 'autore' di composizioni sacre, non avrebbe potuto non esserne anche l'interprete, anche assieme a suoi confratelli. Mentre è possibile che un compositore di musica strumentale non sia in grado di partecipare all'esecuzione di una sua opera in cui non sia presente lo strumento da lui suonato, era impensabile che, in quel tempo, un cantore di proprie opere sacre a 'voci pari' (maschili nella stragrande maggioranza dei casi) non partecipasse all'esecuzione delle medesime. Le cariche di *cantor (precentor)* e quella di *subcantor (succentor)*, benché imponessero a coloro che le ricoprivano mansioni anche amministrative, non esimevano gli stessi dal canto o dalla 'direzione' di coro attraverso l'uso del *baculum*. Vedremo fra poco come le due figure al sommo della scala gerarchica musicale e liturgica della cattedrale appartenessero anche ai più alti livelli della gerarchia ecclesiastica franca in generale: nei secoli a venire questa speciale 'congiunzione' si osservò sempre più raramente e, in ogni caso, non riuscì mai più a realizzare un tale splendore artistico e spirituale. Il Codex Calixtinus, come dicevamo, riporta i seguenti nomi di compositori di opere polifoniche sacre: Fulbertus, vescovo di Chartres; Ato, vescovo di Troyes; Magister Albertus di Parigi; Goslenus, vescovo di Soissons; Albericus, arcivescovo di Bourges, Magister Airardus di Vézelay; Magister Gauterius di Castello Rainardi; Magister Johannes Legalis; Magister Droardus di Troyes⁷⁴. I compositori appena citati provenivano dalla Francia centrale o dal suo centro-nord, né si trattava di umili cantori: tutti possedevano il titolo accademico di Magister, acquisito presso le Università, ed erano saliti al rango ecclesiastico di vescovo o arcivescovo. La loro preminente posizione all'interno delle gerarchie ecclesiastiche dell'epoca dimostra come la Chiesa favorisse in ogni caso quella particolare tipologia di carriera, anche sotto il profilo delle conoscenze disciplinari. Chi si formava all'interno di una cattedrale non passava tuttavia la sua intera giornata a cantare durante le

⁷³ Vedi Heinrich Husmann - «St. Germain und Notre-Dame» in Bjørn Hjelborg e Søren Sørensen (a cura di) - *Natalicia Musicologica Knud Jeppesen*, Copenhagen, 1962, pagg. 31-36; *idem* - «The origin and destination of the *Magnus Liber Organi*» in *The Musical Quarterly*, 59 (1963), pagg. 311-330; *idem* - «The enlargement of the *Magnus Liber Organi* and the Paris churches of St. Germain l'Auxerrois and Ste. Geneviève-du-Mont» in *JAMS*, 16 (1963), pagg. 176-203. Craig Wright confutò Husmann nel suo *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550*, Cambridge, 1989, pagg. 247-272. Vedi anche Edward Roesner - «The problem of chronology in the transmission of organum duplum» in Iain Fenlon (a cura di) - *Music in Medieval and Early Modern Europe*, Cambridge, 1981, pagg. 365-399.

⁷⁴ Una descrizione del Codex Calixtinus, accompagnata da preziosa bibliografia, si trova in RISM, BIV¹, pagg. 238-241; facsimili a colori delle composizioni polifoniche sono pubblicati in José Lopez-Calo - *La musica medieval in Galicia*, La Coruña, 1982; sull'autenticità dell'attribuzione vedi Pierre David - «Etudes sur le livre de St. Jacques attribué au pape Callixte II» in *Bulletin des études portugaises et brésiliennes*, nouvelle série, 10 (1945), pagg. 1-41.

messe o durante l'ufficio delle ore: poteva anche essere trasferito a corte o ricoprire diversi incarichi amministrativi in varie sedi del potere temporale o di quello spirituale (segretario, emissario, giudice delegato, vescovo), poiché la sua istruzione nelle sette 'arti liberali', formate dai famosi *trivium* (grammatica, dialettica e retorica) e *quadrivium* (aritmetica, geometria, musica e astronomia), gli consentiva di applicare le proprie conoscenze in diversi campi. Questa versatilità sarà molto ben documentata a partire dal tardo medioevo: per quel che ci riguarda, l'esempio del Magister Leoninus, amministratore ecclesiastico, poeta e teologo, costituisce un primo esempio di notevole rilievo. Nonostante i luoghi comuni relativi al mitizzato Umanesimo (Rinascimento incluso), sarebbe stata proprio la 'modernità' generata dal medesimo a creare le cosiddette 'specializzazioni' all'interno del sapere umano: si potrebbe infatti distinguere la 'polimathia' degli artisti medievali dalla 'pratica professionale' di quelli moderni a partire dal Cinquecento.

Adam Precentor (*olim* Adam di Saint-Victor)

Ancora oggi le biografie dei compositori della 'Scuola di Notre-Dame' sono tutte da scrivere: una, tuttavia, è stata in parte già riscritta, ovvero quella di Adam Precentor. Adam di Saint-Victor, il famoso scrittore di sequenze, come dimostrato da Margot Fassler, non era Adam Brito (morto nel 1192), ma il cantor di Notre-Dame, morto verso il 1146⁷⁵. La confusione in sede biografica toccata ad Adam Precentor toccò anche al Magister Leoninus perché gli storici dell'abbazia di Saint-Victor, dal Trecento in avanti, giudicarono illustri poeti e musicisti come 'oggetti' di loro esclusiva proprietà⁷⁶. La casa agostiniana di Saint-Victor era una creatura del clero di Notre-Dame "SICUT FILIA A MATRE"⁷⁷: essa sorgeva sulla *rive gauche* ad est delle mura parigine ed era stata fondata nel 1108 da Guillaume de Champeaux, arcidiacono di Notre-Dame, come rifugio dai disordini e dagli intrighi politici che infestavano il chiostro della cattedrale⁷⁸. Sotto Gilduin, che vi prestò servizio come primo abate dal 1113 al 1155, il monastero divenne uno dei più importanti centri di studio e di insegnamento della teologia e della esegesi biblica, tanto da attrarre studenti quali il giovane Pier Lombardo e Otho, futuro vescovo di Frisinga⁷⁹. Molti chierici di Notre-Dame, inclusi i maggiori dignitari, visitavano il monastero come ritiro per esercizi devozionali e spirituali, nonché per pronunciare i voti ed entrare nella comunità. Essi iniziarono subito a costituire fondi finanziari a favore della nuova istituzione, come evidenzia il fatto che molti ecclesiastici della cattedrale vi sono nominati in qualità di canonici e benefattori nel registro necrologico dell'abbazia: vi sono sepolti i vescovi Pier Lombardo, Maurice de Sully e Guillaume d'Auvergne, mentre al Magister Albertus e a Petrus Cantor venivano celebrate messe di suffragio⁸⁰. Oltre a questi, Magister Leoninus e Petrus Succentor, creduto Perotinus da Jacques Handschin, erano "FRATER NOSTER" per ognuno dei canonici di Saint-Victor⁸¹. Fra coloro che contribuirono alla fondazione dell'abbazia vi fu Adam, cantor in Notre-

⁷⁵ Margot Fassler - «Who was Adam of St. Victor? The evidence of the sequence manuscripts» in *JAMS*, 37 (1984), pagg. 233-269.

⁷⁶ L'argomento fu sintetizzato nel 1710 da Gerard Dubois - *Historia Ecclesie Parisiensis*, 2 voll., Paris, 1690 e 1710, vol. II, pag. 57: "ADAM EODEM TEMPORE PRECENTOR ECCLESIE PARISIENSIS ERAT; CUJUS NOMEN PLURIBUS SCRIPTUM CHARTIS REPERIES; IPSE PARITER VICTORINOS SUMMO & SINGULARI STUDIO PROSEQUEBATUR. SCRIBUNT EUM ETIAM HUIC FAMILIE NOMEN DEDISSE; SED EX LONGO TEMPORE QUO PRECENTOR ECCLESIE PARISIENSIS FUIT. FORTE JAM PROVECTUS AETATE SE ASCETAM VICTORIANAE DOMUS, DE QUA BENE MERITUS ERAT, PROFESSUS ERAT".

⁷⁷ Lasteyrie - *Cartulaire* (cit.), I, pag. 247.

⁷⁸ Fourier Bonnard - *Histoire de l'abbaye royal et de l'ordre des chanoines réguliers de St.-Victor de Paris*, 2 voll., Paris, 1904-1908, vol. I, cap. 1 e 3; Jean Pierre Willesme - «Les Origines de l'abbaye de Saint-Victor de Paris» in *Bulletin philologique et historique*, 58 (1977), pagg. 101-114.

⁷⁹ Sull'argomento vedi Beryl Smalley - *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Oxford, 1952 sec. ediz., cap. 3-5.

⁸⁰ BN, MS Latin 14673, foll. 184, 256^v e 264; MS Latin 14677, fol. 36^v; MS Latin 14368 pag. 853

⁸¹ BN, MS Latin 14673, foll. 183^v e 266^v; Jacques Handschin - «Zur Geschichte von Notre Dame» in *Acta Musicologica*, 4 (1932), pagg. 49-55.

Dame: il suo nome compare per la prima volta nei cartolari della cattedrale nel 1107 come “ADA PRECENTOR”, continuando a prestare servizio come firmatario di documenti almeno fino al 1134⁸². Nella sua qualità di cantor, Adam era il responsabile della scuola di grammatica diocesana, della conservazione dei libri musicali del coro della cattedrale ed era incaricato della musica liturgica che vi si cantava. Nel 1120 Anselmo, cantor della chiesa del Santo Sepolcro in Gerusalemme, inviò lettere ad Adam e ad altri quattro dignitari della cattedrale annunciando l'imminente arrivo di un frammento della Vera Croce⁸³. La prima domenica di agosto di quell'anno il clero della cattedrale si recò nei sobborghi di Parigi in solenne processione per ricevere questo dono e trasferirlo in chiesa: da lì in poi, la festa del Ricevimento della Croce fu celebrata annualmente in quel giorno. La popolare sequenza *Laudes crucis* di Adam, adottata per la messa di quella festività, potrebbe essere stata composta proprio in occasione dell'arrivo della santa reliquia, parte di quella ben più grande che fu catturata dai soldati del Saladino al termine della disfatta cristiana ad Hattin (4 luglio 1187) e di cui si persero per sempre le tracce⁸⁴. Nessun documento ha registrato l'anno in cui Adam professò i suoi voti alla comunità di Saint-Victor ma sappiamo che, durante il decennio a partire dal 1130, egli trasferì gli introiti della propria prebenda in cattedrale al vescovo Etienne de Senlis che, a sua volta, lo donò a Saint-Victor perché un canonico dell'abbazia potesse conservare un beneficio in Notre-Dame⁸⁵. La donazione della sua prebenda al monastero agostiniano, non significava affatto per Adam la rinuncia alla sua dignità in cattedrale ma, semplicemente, la rinuncia a veder crescere gli introiti del suo beneficio: nonostante questa donazione, egli poté ancora provvedere a una messa in suffragio dei propri genitori nonché destinare altri lasciti per messe in proprio suffragio nelle terre appartenenti alla cattedrale presso Ivry, Bagneux e Provins⁸⁶. Con tutta probabilità, egli morì poco dopo la nomina a cantor del suo successore, il Magister Albertus, avvenuta nel 1146⁸⁷; fu sepolto nel chiostro di Saint-Victor dove una lapide abbellita nel Quattrocento riporta queste quattro linee aggiuntive: “HIC EGO QUI IACEO MISER, ET MISERABILIS ADAM, / UNAM, PRO SUMMO MUNERE, POSCO PRECEM. / PECCAVI FATEOR, VENIAM PETO, PARCE FATENTI; / PARCE PATER, FRATRES PARCITE, PARCE DEUS.”⁸⁸. Un ritratto del compositore, dipinto forse dopo la sua morte, fu uno fra quelli di dodici notabili di Saint-Victor appeso nella biblioteca del monastero; l'iscrizione sotto riportata recita: “ADAM PRECENTOR ECCLESIAE PARISIENSIS ET TANDEM NOSTER CANONICUS OBIIT IN JANUARIO CIRCA ANNUM 1146”⁸⁹. Le revisioni della biografia di Adam apportate dalla Fassler e da Husmann⁹⁰ hanno definitivamente stabilito che il *corpus* poetico e musicale di Adam era nato per la cattedrale parigina e non per il monastero agostiniano. Non è facile dire quante sequenze possano essere attribuite ad Adam, dal momento che i manoscritti liturgici che raccolgono questo genere di composi-

⁸² Lasteyrie – *Cartulaire* (cit.), I, pagg. 163, 165, 168, 171, 198, 200, 204-205, 215, 217, 223, 226, 244, 247, 253 e 331; Guérard – *Cartulaire* (cit.), I, pagg. 42, 313, 334, 337, 375-376, 382-387, 413 e 450; II, pag. 68 e III, pag. 355.

⁸³ Lasteyrie – *Cartulaire* (cit.), I, pagg. 171-172. Per la data del ricevimento di questa reliquia vedi Geneviève Bautier - «L'Envoi de la relique de la Vraie Croix à Notre-Dame de Paris en 1120» in *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 129 (1971), pagg. 387-397.

⁸⁴ L'attribuzione della *Laudes crucis*, in base alla sua prima apparizione nelle fonti, è data in Nicolas Weisbein - «Le *Laudes crucis* attollamus de Maître Hugues d'Orléans dit le Primat» in *Revue du moyen âge latin*, 3 (1947), pagg. 5-26. Il riposizionamento cronologico del periodo di attività di Adam (prima metà del XII° secolo) conforta la voce del tempo secondo cui la sequenza facesse parte delle sue opere. Le prime fonti della *Laudes crucis* sono registrate in AH [Analecta Hymnica Medii Aevi, a cura di Guido Maria Dreves e altri, 55 voll., Leipzig, 1886-1922], LIV, pagg. 189-190.

⁸⁵ BN, MS Latin 14673, fol. 161; pubblicato in Auguste Molinier (a cura di) – *Obituaires de la province de Sens: Tome I (diocèse de Sens et de Paris)*, 2 partie, Paris, 1902, pagg. 536-537; i due canonici sacerdoti di Saint-Jean-Le-Rond furono nominati a seguito di questa donazione (vedi sopra npp. 25)

⁸⁶ Guérard - *Cartulaire* (cit.), IV, pagg. II e 50.

⁸⁷ Lasteyrie - *Cartulaire* (cit.), I, pag. 296.

⁸⁸ L'epitaffio fu discusso dalla Fassler in “Who was Adam of St. Victor?” (cit.), pag. 236, npp. 16; è pubblicato in Gilles Corrozet – *Les Antiquitez, chroniques et singularitez de Paris*, Paris, 1571, fol. 56.

⁸⁹ Joly – *Traité historique* (cit.), pag. 568.

⁹⁰ Heinrich Husmann - «Notre-Dame und Saint-Victor: Repertoire-Studien zur Geschichte der gereimten Prosen» in *Acta Musicologica*, 36 (1964), pagg. 98-123 e 191-221.

zioni non forniscono attribuzioni e le fonti in nostro possesso datano a partire dai primi decenni del Duecento: a tutt'oggi il canone di Adam conterebbe 47 opere⁹¹, trentuno delle quali proprio al centro del sequenziario di Notre-Dame che ne conta oltre una novantina. Le altre sequenze furono composte nei due secoli precedenti Adam e poi, oltre a lui stesso, da altri suoi contemporanei e successori⁹². La maggior parte delle trentuno prose fu adottata nella cattedrale in onore del Cristo, di Maria e di altri santi universali ma alcune di esse onorano santi specificamente parigini fra cui San Dionigi, San Leodegard e Santa Geneviève. *Gaude prole Grecia*, in onore di San Dionigi, perpetua curiosamente un mito già all'epoca assai controverso: il San Dionigi di cui si parla non è lo 'storico' evangelizzatore delle Gallie, martirizzato a Parigi fra il 250 e il 270 sotto la persecuzione di Decio o di Diocleziano⁹³, bensì il 'mitizzato' Dionigi l'Aeropagita⁹⁴, venuto a Parigi direttamente dalla Grecia; questa tradizione, iniziata dopo la morte di Carlo Magno, fu opera dei monaci benedettini di San Dionigi. Adam era uso non creare nulla di particolarmente nuovo: in genere si serviva di un *cantus planus* antecedente adattandolo al nuovo testo⁹⁵. *Gaude prole Grecia* non fa eccezione ed è l'esatto *contrafactum* della sequenza pasquale anonima *Mane prima sabbati*; la sequenza di Adam era cantata in Notre-Dame tre volte l'anno: al *natale* di San Dionigi (9 ottobre), alla domenica entro l'ottava di questa *festiva duplex* e durante la festa del ritrovamento delle reliquie del santo e di quelle dei suoi compagni (22 aprile).

Magister Albertus Stampensis, Precentor Parisiensis

Congaudeant Catholici del Magister Albertus, cui abbiamo già accennato, presenta una voce (rigo rosso nella posizione più bassa) che sembra aggiunta successivamente: non si può pertanto stabilire con certezza se questo *conductus* sia a due o tre voci. Non v'è invece dubbio sul fatto che il pezzo abbia legami con Notre-Dame, visto che il *Codex Calixtinus* di Compostela fu 'composto' da autori del centro e del nord della Francia. San Giacomo non occupa un posto prestigioso nella liturgia della cattedrale parigina (è un *festum semiduplex*) ma è universalmente noto che anche da Notre-Dame partissero i pellegrinaggi alla volta di Compostela: la porta ovest della cattedrale venne chiamata "la porte St. Jacques" e il tragitto che dalla medesima conduceva alla porta sud della città era proprio "la grande rue Saint-Jacques" sulla *rive gauche*. Il *Codex Calixtinus* pare essere stato copiato tra il 1157 e il 1165⁹⁶, il che fa del nostro pezzo un'opera rappresentativa della polifonia parigina della metà del XII° secolo immediatamente prima dell'avvento del Magister Leoninus. Il Magister Albertus è stato identificato da Jacques Handschin e da altri studiosi come il cantor dell'epoca in Notre-Dame⁹⁷ e, per maggior precisione, il canonico e poi cantor Albertus Stampensis (proveniente da E-

⁹¹ Vedi John F. Benton - «Nicolas of Clairvaux and the twelfth-century sequence, with special reference to Adam of St. Victor» in *Traditio: Studies in Ancient and Medieval History*, 18 (1962), pagg. 149-179; per completezza relativa alle opere di Adam e alla loro posizione liturgica vedi Josef Szövérfy - *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung: Ein Handbuch*, 2 voll., Berlin, 1964-1965, vol. II, pagg. 107-108; partendo dalla revisione della biografia, è da escludere dalle opere di Adam la prosa per St. Thomas of Canterbury *Gaude Sion et letare*: il numero delle sequenze autentiche scende così a 47.

⁹² Vedi le analisi delle sequenze di Saint-Victor proposte dalla Fassler in "Who was Adam of St. Victor?" (cit.), pagg. 245-247 e di quelle parigine proposte da Husmann in «Notre-Dame und Saint-Victor» (cit.), pagg. 108-117.

⁹³ AH, LVI, pagg. 59-60 dove il Dionigi storico è già citato in un'antica sequenza franca.

⁹⁴ Vedi *Butler's Lives of the Saints* (a cura di Herbert Thurston e Donald Attwater), 4 voll., Westminster, 1956, IV, pagg. 66-68.

⁹⁵ Vedi Eugène Misset e Pierre Aubry (a cura di) - *Les proses de Adam de Saint-Victor*, Paris, 1900, pagg. 3-66; Hans Spanke - «Die Kompositionskunst der Sequenzen Adams von St. Victor» in *Studi Medievali*, nuova serie, 14 (1941), pagg. 1-29.

⁹⁶ David - «Etudes sur le livre de St. Jacques attribué au pape Callixte II» (cit.), pag. 27.

⁹⁷ Handschin - «Zur Geschichte von Notre Dame» (cit.), pag. 5; Bruno Stäblein - «Modale-Rhythmen im Saint-Martial-Repertoire?» in Anna Amalie Abert e Wilhelm Pfannkuch (a cura di) - *Festschrift Friedrich Blume* (cit.), pagg. 340-

tampes, paese a 50 chilometri a sud di Parigi). Albertus compare come canonico di Notre-Dame nel 1127 e, dal 1146, sostituirà Adam come precentor della cattedrale, posizione che occuperà fino alla sua morte, avvenuta poco prima del 1177⁹⁸. Albertus fu protagonista di un particolarissimo episodio riportatoci molto presumibilmente dal veneratissimo Suger, abate di Saint-Denis; si tratta di un clamoroso alterco avvenuto fra il precentor e il decano Clemens proprio fra gli stalli del coro, tra il 1148 e il 1151: “QUADEM DIE CUM ESSENT IN CHORO HORAM CANONICAM DECANTANTES, ET CANTOR QUIDAM CLERICO LOQUERETUR, QUO MORE SOLET OMNIBUS DE CANENDIS VEL LEGENDIS PRONUNTIARE; ACCEPTA INDE OCCASIONE, INVECTIVE EXILIENS IN CANTOREM, TURPITER TACERE IMPERAVIT: ET, DUM AUDITORI PROSEQUERETUR, QUOD INCEPERAT, ADMIRANS INDISCRETAM DECANI VEHEMENTIAM, DECANUS IPSE MORE ARREPTITIIS FURENS CHORO DECANTANTI SILENTIUM IMPERAVIT; NON REPUTANS QUOD SI MINIMUS CANONICORUM, NEDUM IPSE, QUI MORE ECCLESIE ILLE PARIFICETUR, UT NIHIL ABSQUE EO, NEQUE IN CHORO, NEQUE IN CAPITULO CONSTITUAT, ALIQUID DIGNUM EMENDATIONE IN CHORO COMMISSET, IN CAPITULO CANONICE CORRIGERETUR. HINC EMERSIT INTER EOS, CUJUS ACCUSATIONE DOMINUS PARIENSIS EPISCOPUS PATERNITATI VESTRE SCRIBERE CURAVIT, QUERELA [...] CANTOR PREFATUS INJURIAM ALIQUANTO QUIETUS SUSTINENS, TAM PER DOMINUM EPISCOPUM PARIENSEM QUAM PER CAPITULUM ECCLESIE, TAM PER DOMINUM ANTISSIODORENSEM, QUAM SUESSIONEM, PER NOS ETIAM ET PER ALIOS MULTOS ADJUSTITIAM FACIENDAM”⁹⁹. Il decano, nel suo incomprensibile furoreggiare, non si era nemmeno accorto di essersi rivolto a un suo parigrado nel normale esercizio delle sue funzioni; il vescovo di Parigi inviò addirittura in corte a Roma l’ingarbugliata contesa: si fa infatti riferimento alla “*Paternitati vestre*”, ossia al papa Eugenio III (al secolo Bernardo dei Paganelli, eletto pontefice nel 1145) e allo stesso Suger, con le parole “per nos etiam”. Verso il 1161 si fa nuovamente riferimento ad Albertus in occasione della cerimonia di incoronazione della regina Adele, terza moglie del re Luigi VII: “MATTHEUS PRECENTOR SENONENSIS ET ALBERTUS CANTOR PARIENSIS CHORUM TENUERUNT, ET CANTUM IN PROCESSIONE IMPOSUERUNT”¹⁰⁰. Nelle sue disposizioni testamentarie, Albertus mostrò grande sollecitudine nei confronti della sua cattedrale: “IDEM VERO ALBERTUS DEDIT NOBIS MISSALE, LECTIONARIUM, ANTIPHONARIUM, GRADALE, PSALTERIUM CUM HYMNIS, DUOS TROPERIOS, DUOS VERSARIOS, VAS ETIAM ARGENTEUM AD PATENAM IBIDEM COLLOCANDAM [...]”¹⁰¹. I due volumi del *versarius* dovevano con tutta probabilità contenere il *Congaudeant Catholici*, assieme ad altri *versus* e *conductus* sia monodici che polifonici: il libro liturgico del coro doveva quindi annoverare un buon gruppo di nuove composizioni almeno fino al termine del XII° secolo. Come già accennato, Albertus donò 20 *livres* per provvedere il coro di nuovi stalli¹⁰², ulteriore indicazione del fatto che il coro della nuova Notre-Dame era stato completato e reso funzionante ben prima della sua formale consacrazione nel maggio del 1182¹⁰³. Oltre a tutto ciò, Albertus lasciò alla cattedrale vari suoi terreni e case a Larchant, Orly, Monsivry e Parigi per provvedere, fra l’altro, a una *stazione* nel Matutinum della festa di Maria Maddalena, oltre a un incremento di illuminazione in cattedrale durante l’Assunzione della Vergine¹⁰⁴. Al monastero di Saint-Victor, da cui egli aveva acquistato un vigneto a Savies tra il 1133 e

362, pag. 356; Günther Birkner - «Notre Dame-Cantoren und –Succentoren vom Ende des 10. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts» in Higinio Anglès e altri (a cura di) – *In Memoriam Jacques Handschin*, Strasbourg, 1962, pagg. 107-126, pagg. 113-114.

⁹⁸ AN, LL 76, pagg. 642 e 661; altri riferimenti in Lasteyrie – *Cartulaire* (cit.), I, pagg. 250, 280-281, 296, 298, 301-302, 348, 361, 369, 374, 382-383, 392-393, 395-396, 399, 409 e 430; Guérard – *Cartulaire* (cit.), I, pagg. 39, 389, 398; II, pagg. 9, 175, 339, 360, 466, 503; III, pagg. 358, 439; e IV, pagg. 118-119.

⁹⁹ Dubois – *Historia Ecclesie Parisiensis* (cit.), vol. II, pagg. 115-116.

¹⁰⁰ Joly – *Traité historique* (cit.), pag. 571.

¹⁰¹ Guérard – *Cartulaire* (cit.), IV, pag. 118.

¹⁰² *Ibidem*, IV, pag. 118.

¹⁰³ Vedi sopra, npp. 8.

¹⁰⁴ Guérard – *Cartulaire* (cit.), IV, pagg. 118-119; Lucien Auvray - «Documents parisiens tirés de la Bibliothèque du Vatican» in *Mémoires de la Société de l’histoire de Paris et de l’Île-de-France*, 19 (1892), pagg. 1-42, pagg. 37-39.

il 1140¹⁰⁵, lasciò 10 *livres* per essere ricordato nel giorno del proprio anniversario, come riportato nel registro necrologico della chiesa¹⁰⁶. Al monastero di Saint-Martin-des-Champs sulla *rive droite*, cui fu molto legato durante gli ultimi vent'anni della sua esistenza, egli lasciò un vigneto e una casa presso Vitry, la vigna di Savies, 60 *livres* in dote al monastero, 50 *livres* per la costruzione di una cappella in una chiesa consacrata alla Vergine e, ancora più importante, terreni a Etampes che costituivano la sua prebenda in Notre-Dame¹⁰⁷. Albertus dispose che le sue spoglie mortali andassero proprio al monastero cluniacense di Saint-Martin-des-Champs¹⁰⁸. Com'era consuetudine all'epoca, Magister Albertus ebbe per tutta la vita la propria lapide con incisa la data di nascita cui bastava riportare, a cose avvenute, quella di morte. Albertus e Adam furono gli ultimi *cantores* della cattedrale a lasciare tracce delle proprie capacità musicali oltre a quelle che li vedevano cimentarsi negli obblighi cerimoniali richiesti dalla loro dignità: dopo di loro, il cantor fu sempre più coinvolto in questioni amministrative della chiesa; pur continuando a officiare le grandi festività, la responsabilità della musica e del servizio scivolarono progressivamente verso la figura immediatamente a lui subordinata, ossia quella del succentor (o subcantor).

Magister Leoninus

L'autore cui l'Anonymous 4 attribuisce il *Magnus Liber Organi* non è certamente l'inventore dei cosiddetti 'modi ritmici': il Magister Leoninus è però il primo a farne uso consapevole nelle proprie opere musicali, sistematizzando e unendo l'operatività compositiva di metri e ritmi. Le testimonianze relative alle attività di Leoninus derivano da documenti degli Archives Nationales (AN) e dalle sue stesse composizioni poetiche custodite presso la Bibliothèque Nationale di Parigi (BN)¹⁰⁹. Il primo riferimento archivistico su Leoninus è custodito in un gruppo di documenti relativi alla piccola chiesa di Saint-Benoît, situata sulla *rive gauche*. Nata come oratorio durante l'epoca merovingia, Saint-Benoît diventò, nel XII° secolo, una chiesa collegiata sotto la protezione e l'amministrazione della cattedrale¹¹⁰. I canonici che servivano in questa chiesa erano nominati dal capitolo di Parigi e Saint-Benoît, assieme alle altre tre collegiate Saint-Etienne-des-Grès, Saint-Sépulchre e Saint-Merry, fu annoverata tra le cosiddette "quatre filles de la cathédrale"¹¹¹. Il clero di queste piccole chiese aveva diritto a indossare gli abiti usati in cattedrale, marciare in processione e presenziare alle messe seduti nel coro della chiesa madre. Nel 1179 il vescovo Maurice de Sully, allora residente in Saint-Victor, controfirmò un accordo in cui la badessa Ascelina del convento di Chelles (15 chilometri a nord-est di Parigi) vendeva tre vigneti presso la chiesa di Saint-Hilaire sulla *rive gauche* alla chiesa di Saint-Benoît per 12 *livres*, soldi che furono ricevuti "PER MANUM MAGISTRI LEONII SANCTI BENEDICTI PARISIENSIS CANONICUS"¹¹²: se ne desume che Leoninus, nel 1179, possedesse il titolo di Magister, fosse di conseguenza membro del clero della cattedrale e amministrasse Saint-

¹⁰⁵ Lasteyrie – *Cartulaire* (cit.), I, pag. 250.

¹⁰⁶ Molinier (a cura di) – *Obituaires de la province de Sens* (cit.), pag. 606.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pagg. 436, 474 e 486; Lasteyrie – *Cartulaire* (cit.), I, pagg. 369-370.

¹⁰⁸ La donazione della prebenda potrebbe essere stata fatta verso il 1146, quando Albertus assunse la dignità di cantor. Il documento che lo cita come precentor per la prima volta registra anche il diritto di suffragio di un monaco di St. Martin in quanto vicario nel coro di Notre-Dame [Lasteyrie – *Cartulaire* (cit.), I, pagg. 298 e 300]. Da quel momento, nelle firme, Alberto non è più nominato "Stampensis". Se la donazione fu fatta per stabilire un vicariato per St. Martin in cattedrale, come sembra, questa donazione risulta analoga a quella fatta da Adam nei confronti del monastero di St. Victor.

¹⁰⁹ Lo studio ad oggi più completo sull'argomento rimane quello di Wright - «Leoninus, Poet and Musician» (cit.).

¹¹⁰ Abbé Jean Lebeuf – *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, Paris, 1754 e 1890², 5 voll., vol. I, pagg. 132-139; Nicholas-Michel Troche - «Notice historique sur l'ancienne Eglise collégiale et paroissiale de Saint-Benoît» in *Revue archéologique*, 4 (1847), pagg. 214-227.

¹¹¹ Antoine Martial Le Fèvre – *Calendrier historique et chronologique de l'Eglise de Paris*, Paris, 1747, pag. 313; Abbé Montjoye – *Description historique des curiosités de l'Eglise de Paris*, Paris, 1763, pag. 335.

¹¹² AN, S 891^a, dossier 5; Wright - «Leoninus, Poet and Musician» (cit.), doc. 1.

Benoît; questo incarico, come mostreranno le sue poesie, fu da lui ricoperto per vent'anni a partire proprio dal 1179. Alcuni anni più tardi, Leoninus, sempre in qualità di agente di Saint-Benoît, si occupò dello scambio di un altro vigneto; in un documento non datato, risalente agli anni fra il 1184 e il 1192 secondo i *curricula vitae* dei firmatari, si registra che Folco, abate di Saint Germain des Près, divenne padrone di un vigneto a La Chaussée nei pressi di Versailles “QUAM VIDELICET MAGISTER LEONIUS DIU TENUERAT” e, a sua volta, consegnò ai canonici di Saint-Benoît un vigneto sito in un luogo chiamato Gibard¹¹³. Lo scambio fu approvato dai capitoli della collegiata e della cattedrale alla presenza di rappresentanti di entrambe le istituzioni. Gli incarichi di Leoninus quale amministratore di Saint-Benoît lo fecero venire in contatto anche con una proprietà del Magister Albertus il quale, circa l'anno della sua morte (1177), aveva lasciato alla cattedrale una piccola casa vicino ai bagni termali della *rive gauche*, giusto nei pressi della collegiata¹¹⁴. In un contratto del 1192 il capitolo della cattedrale, con il cancelliere Hilduin nelle vesti di agente, cedette questa proprietà a due laici, stipulando che le rendite annuali dell'immobile fossero assegnate in parte al canonico che occupava la casa che era stata di Albertus nel chiostro della cattedrale e in parte a Saint-Benoît¹¹⁵. Il canonico, a sua volta, avrebbe trasferito alla cattedrale trentun soldi di rendita annuale da lui ricevuti dalla casa presso la collegiata per provvedere a incrementare l'illuminazione durante la festa dell'Assunzione della Beata Vergine: fra i membri del capitolo di Notre-Dame testimoni di questo contratto vi era “LEONIUS PRESBYTER”, il che dimostra come Leoninus, ora canonico della cattedrale, continuasse a curare gli affari di Saint-Benoît e che, almeno dal 1192, egli fosse stato ordinato sacerdote. Altri documenti degli ultimi vent'anni del XII° secolo attestano la presenza di questo canonico alla stipula di vari contratti provenienti dalla cancelleria di Notre-Dame; uno calcolante l'ammontare di una rendita dovuta al capitolo da una proprietà nei pressi di Rungris; una distinta in cui gli introiti del vicario di Saint-Victor in Notre-Dame (di cui uno costituito dalla prebenda del vecchio Adam) dovevano passare all'abbazia o, in caso di morte di quest'ultimo, al beneficiario; un altro contratto in cui si calcola la quantità di vino bianco, proveniente da un vigneto di Laye, dovuta al capitolo¹¹⁶. In questi documenti il Magister Leoninus appare, nella maggioranza dei casi, come “LEONIUS PRESBYTER” ma la sua presenza fra i testimoni degli atti è significativa perché, nella gerarchia ecclesiastica interna alla cattedrale, Leoninus era ormai giunto al livello immediatamente sottostante quello dei massimi dignitari, tanto da figurare come un delegato dei canonici sacerdoti. L'Anonymous 4 chiama Leoninus con il suo nome al diminutivo e, a volte, con il nome comune (Leo); nei documenti della cattedrale l'uso del diminutivo è raro e tuttavia compare due volte in una transazione minore del 1193, atto in cui i canonici di Notre-Dame rientrarono in possesso di una casa attigua al palazzo reale nell'Île de la Cité¹¹⁷. La comparsa del nome al diminutivo potrebbe essere un segno di familiarità nonché dell'età che il poeta e musicista aveva ormai raggiunto in seno ai dignitari della cattedrale. Nel 1193 Leoninus compiva probabilmente quarant'anni di servizio presso le due istituzioni: la sua ultima presenza come firmatario è del 1201, anno attorno al quale potremmo datare la sua morte¹¹⁸. Egli trasmise in testamento alla cattedrale 40 *livres*, destinando sei denari del ricavato a ciascuno di coloro che presenziavano presso l'altare maggiore ai Vespri, al Matutinum e alle Laudi del suo anniversario, altri sei a coloro che presenziavano alla messa e dodici ai sagrestani: il denaro rimanente doveva servire di acconto per il Matutinum; il documento registra il “MAGISTER LEONIUS” come morto il 24 marzo senza precisare l'anno¹¹⁹ e il suo nome compare anche nel registro necrologico di Saint-Victor, che lo registra come “LEONIUS”, morto il 26 dicembre

¹¹³ AN, L 782, nr. 28; Wright - «Leoninus, Poet and Musician» (cit.), doc. 2.

¹¹⁴ AN, LL 76, pag. 703; Guérard - *Cartulaire* (cit.), IV, pag. 119; Lasteurie - *Cartulaire* (cit.), I, pag. 369.

¹¹⁵ AN, S 890^c, dossier 26; AN LL 1157, pag. 122; Wright - «Leoninus, Poet and Musician» (cit.), doc. 4.

¹¹⁶ Wright - «Leoninus, Poet and Musician» (cit.), doc. 3 e 5-12.

¹¹⁷ AN, LL 76, pagg. 705 e 791; Wright - «Leoninus, Poet and Musician» (cit.), pag. 11 e doc. 5 e 6. Il nome del musicista poeta era comunque raro ed è unico nei documenti amministrativi della cattedrale: vedi *Idem*, pag. 13.

¹¹⁸ AN, LL 76, pagg. 57 e 81; Wright - «Leoninus, Poet and Musician» (cit.), doc. 11 e 12.

¹¹⁹ BN, MS Latin 5185CC, fol. 172; Wright - «Leoninus, Poet and Musician» (cit.), doc. 13.

(anche questa volta senza specificare l'anno)¹²⁰. Non è inusuale che tali registri, appartenenti a chiese diverse, riportino differenti date di morte, né c'è da stupirsi del fatto che il monastero di Saint-Victor, sicuramente beneficiato da Leoninus, lo fosse anche da tutti i dignitari e canonici della cattedrale, come abbiamo notato in precedenza per Adam e Albertus. Leoninus professò il suo legame con il celebre monastero nel 1187, anno in cui un documento lo cita come "FRATER"¹²¹, ma c'è di più: le *Hystorie sacre gestas ab origine mundi*, la maggiore opera poetica di Leoninus, fu composta su sollecitazione di Guérin, abate di Saint-Victor dal 1173 al 1193. Una copia dell'opera è custodita proprio nell'abbazia e ciò, oltre a un anniversario in memoria di "LEONIUS SACERDOS CANONICUS NOSTER PROFESSUS" registrato nel necrologico, portò gli ultimi storici di Saint-Victor a non considerare gli incarichi di Leoninus in Notre-Dame. Le opere letterarie del Magister Leoninus sono oggi preservate in almeno sette diversi manoscritti, tutti provenienti da Parigi o dalle sue immediate vicinanze¹²²; sei di questi contengono soltanto un'opera, ossia quella più estesa: *Hystorie sacre gestas ab origine mundi*. Si tratta di una riproposizione poetica (14000 linee di versi esametri latini) dei primi otto libri dell'Antico Testamento: nel prologo e nell'epilogo Leoninus presenta quest'opera quale frutto del suo profondo interesse per l'esegesi biblica, scritta perché i giovani potessero più facilmente comprendere e mandare a memoria le sacre scritture; infine, essa fu iniziata su sollecitazione di un chierico importante, con tutta probabilità Guérin, abate di Saint-Victor. Il prologo aggiunge che l'opera doveva essere cantata, presumibilmente in forma di semplice recitazione, modo di esecuzione spesso usato nel Medioevo per fissare nella memoria degli *scholares* testi piuttosto lunghi¹²³. Forse non quanto il *Magnus Liber Organi*, anche le *Historie* avevano reso celebre il loro autore, come dimostra un elogio poetico di Egidius Parisiensis, altro canonico della cattedrale che annovera Leoninus fra gli illustri poeti suoi concittadini: "ALTISONI IACET DICTANTEM IURA PHILIPPUM; / NEC MINUS IN SACRIS METRICO SERMONE LEONEM / LUDENTEM HISTORIIS, ET QUEM INTERPUISSE DOLEMUS / PETRUM IN DIVINIS UERBOTENUS ALTA SEQUENTEM"¹²⁴. Egidius, oltre a Leoninus, loda Philippe le Chancelier e si dispiace dei più tiepidi versi biblici del contemporaneo Petrus Riga. Il settimo e più importante manoscritto parigino contenente le opere poetiche del Magister Leoninus è il BN, MS latin 14759: esso preserva non solo le *Historie* ma anche altre otto poesie latine divise in due gruppi: epistole poetiche estese che fanno riferimento a personaggi ed eventi importanti della vita del loro autore e poesie più brevi (rispettivamente di sedici, dodici, sedici e due linee di versi) dal contenuto morale e spirituale. La prima delle epistole poetiche, *Ad Adrianum papam pro ecclesia Sancti Benedicti Parisiensis* è una petizione composta in distici esametri rimati; l'inglese Nicholas Breakspear era salito al soglio pontificio con il nome di Adriano IV nel 1154 per rimanervi fino al 1159: il componimento è dunque databile nello spazio di quei cinque anni, visto anche che gli incarichi di Leoninus presso Saint-Benoît perdurarono negli anni Cinquanta del XII° secolo¹²⁵. Il ringraziamento per le richieste contenute nell'epistola è però indirizzato da Leoninus al successore di Adriano IV, ossia al senese Rolando Bandinelli, diventato papa col nome di Alessandro III dal 1159 al 1181; viene ricordato che il Bandinelli, cardinale cancelliere dal 1153 al 1159, aveva aperto le porte della Curia al musico poeta¹²⁶, il quale ringrazia il suo alto protettore per alcuni doni passati e futuri: a testimonianza dei benefici ricevuti, Leoninus cita una prebenda garanti-

¹²⁰ BN, MS Latin 14673, fol. 266^v; Wright - «Leoninus, Poet and Musician» (cit.), doc. 14.

¹²¹ AN, LL 1450^a, fol. 147; Wright - «Leoninus, Poet and Musician» (cit.), doc. 3.

¹²² Vedi la catalogazione e la discussione dei medesimi in Wright - «Leoninus, Poet and Musician» (cit.), pagg. 17-18.

¹²³ Craig Wright - «Further observations concerning the poetry of Leoninus» in *Wolfenbüttel Forschungen* [1990?]

¹²⁴ Marvin Colker - «The 'Karolinus' of Egidius Parisiensis» in *Traditio: Studies in Ancient and Medieval History*, 29 (1973), pagg. 199-325.

¹²⁵ Su Adriano IV vedi la voce relativa in *The Catholic Encyclopedia*, 15 voll., New York, 1907-1914, vol. I, pagg. 156-159.

¹²⁶ Su Alessandro III vedi *Ibidem*, Vol. I, pag. 287; Marshall Baldwin - *Alexander III and the Twelfth Century*, Glen Rock, N.J., 1968; Hermann Reuter - *Geschichte Alexanders der Dritte und der Kirche seiner Zeit*, 3 voll., Leipzig, 1960-1964.

ta a un caro confratello di cui egli è debitore di un “AMOR SPECIALIS”, oltre a un “PRECLARUM MUNUS” non specificato ricevuto dal re Luigi VII su esortazione dello stesso pontefice. Luigi VII aveva ricevuto la propria educazione dai canonici di Notre-Dame nel chiostro stesso della cattedrale¹²⁷, privilegio esteso anche ai nipoti di Alessandro III¹²⁸: è dunque plausibile che Leoninus avesse ricevuto un beneficio dal re in persona. Il pontefice, aggredito dalle campagne militari dell’imperatore Federico I Barbarossa in terra italica, si era rifugiato in Francia, nei pressi di Sens, negli anni fra il 1162 e il 1165. Durante il periodo pasquale e per gran parte della primavera 1163 egli soggiornò con la sua corte a Parigi¹²⁹: si intrattenne con Luigi VII, passò la Pasqua a Notre-Dame e, con ogni probabilità, posò la prima pietra della nuova cattedrale¹³⁰. L’epistola *Ad Alexandrum papam acio gratiarum* potrebbe dunque coincidere con la visita papale del 1163. La successiva epistola, *De anulo dato ab Henrico cardinali*, è un altro ‘acio gratiarum’, questa volta nei confronti Henry de Marcy, cardinale vescovo di Albano e legato pontificio in Francia dal 1179 alla sua morte, avvenuta nel 1189¹³¹. Secondo la *Chronica* di Limoges fu Henry, il 19 maggio 1182, davanti al vescovo Maurice de Sully, a consacrare l’altare del nuovo coro di Notre-Dame appena terminato¹³²: il suo dono al canonico Leoninus di un anello d’oro con rubini potrebbe datarsi a partire da quell’anno ma certo non oltre il 1189. *Ad amicum venturum ad festum baculi* è indirizzata a un amico sconosciuto di Leoninus; il ‘festum baculi’ cui si fa riferimento è proprio il ‘festum fatuorum’ di cui tanto ci siamo occupati, ossia il Capodanno (festa della Circoncisione): Leoninus menziona il cerimoniale del passaggio del ‘baculum’ al neoeletto Vescovo dei Folli (un subdiacono), ma anche che “SERIA TUNC DULCESQUE IOCOS ARCHANAQUE MENTIS FAS ERIT”¹³³. I quattro brevi poemi morali sono meno prodighi di notizie sulla vita di Leoninus: alla purezza del mondo spirituale si contrappone l’innata corruzione di quello temporale. *Quod nemo in hac vita perfecta bonus vel sapiens* contempla la fragile volontà umana sempre incline al peccato; *Quod non sit negligenda venalia* esorta a non ignorare le offese veniali; *De cuppa et culpa* mette a confronto, in un elegante gioco di opposti, i salutari effetti del calice con l’inevitabile condanna che attende gli atti colpevoli; il brevissimo *Quod melius sit bene quam diu vivere* rievoca il passo ciceroniano del *De Senectute* (XVIII, vv. 68-70); posti al termine della collezione, tanto da farla sembrare sistemata in ordine cronologico di composizione, gli ultimi due versi servono quasi da epitaffio al loro autore: “VIVERE QUISQUE DIU, NEMO BENE VIVERE CURAT / CUM BENE QUISQUE DIU VIVERE NEMO QUEAT”¹³⁴.

Magister Perotinus Magnus (Petrus Succentor ?)

Se il nome Leo (o il suo diminutivo) era raro se non unico nella Notre-Dame dell’epoca, quello di Petrus (Pérot, Pérotin) era invece sin troppo diffuso, cosa che ha sempre impedito una identificazione certa del più grande compositore che abbia agito in quella cattedrale durante l’intera storia della musica cristiana d’Occidente. Solo l’Anonymous 4 menziona il Magister Leoninus mentre il Magister Perotinus e le sue opere sono citati sia dal trattatista inglese sia da Johannes de Garlandia¹³⁵: entrambi citano il nome del compositore al diminutivo ma l’Anonymous 4 gli dà l’appellativo di

¹²⁷ Guérard – *Cartulaire* (cit.), I, pagg. cxx e 270-271.

¹²⁸ Lasteyrie – *Cartulaire* (cit.), I, pag. 368.

¹²⁹ Vedi Baldwin - *Alexander III and the Twelfth Century* (cit.), pag. 64.

¹³⁰ Vedi sopra npp. 6.

¹³¹ *Gallia Christiana* (cit.), IV, col. 802; *Dictionnaire d’Histoire et de Géographie ecclésiastique* [DHGE], 21 voll., Paris, 1912 (e segg.), vol. XII, col. 1053; Ulysse Chevalier – *Repertorium Hymnologicum: Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l’Eglise latine*, 6 voll., Louvain, 1892-1920, vol. I, col. 2090.

¹³² *Recueil des historiens des Gaules et de la France* (cit.), XVIII, pag. 212.

¹³³ BN, MS Latin 14759, fol. 151.

¹³⁴ *Ibidem*, fol. 151^v.

¹³⁵ Reckow – *Anonymous 4* (cit.), I, pag. 46 e Reimer – *Garlandia* (cit.), I, pag. 96.

Magnus e lo definisce *optimus discantor*, mentre Leoninus era stato definito *optimus organista*. Di fronte a questa fondamentale testimonianza occorre specificare meglio le due definizioni tecniche. Era definito *organista* il compositore (o cantore) che fioriva melodicamente la cosiddetta *vox organalis* in contrappunto rispetto al *tenor*, chiamato *vox principalis*: quest'ultima voce, costituita dalle note di un *cantus planus* (gregoriano o tardogregoriano) a valori larghi, formava una sorta di tappeto sonoro posto a vari livelli di altezza secondo le esigenze del compositore; l'*organista*, cantore dalle abilità tecniche superiori, doveva fiorire melismaticamente la sua linea rispetto al *tenor* sottostante: è ormai convinzione diffusa tra i musicologi che l'*organista* godesse di grande libertà improvvisatoria, progressivamente ristretta, verso la fine del XII° secolo, da altre esigenze compositive che riguardavano la progressiva mensuralizzazione delle diverse linee vocali, *tenor* compreso. Figura chiave di questo passaggio tecnico-esecutivo fu il *discantor*, ossia il compositore (o cantore) che contrappuntava il *tenor* (diventato mediamente più mobile) e le altre voci che si stavano aggiungendo, ampliando la funzione della *vox organalis* con le linee di *duplum*, *tripulum* e *quadrumplum*. Rudolf Flotzinger (Università di Graz), nella sua monografia su Perotinus, pare non condividere il pensiero di tanti suoi colleghi in merito a una sorta di crescita tecnica progressiva della composizione vocale sacra all'interno di Notre-Dame: a suo giudizio, Leoninus e Perotinus appartennero a tradizioni musicali differenti rispetto a quelle dei loro predecessori parigini. Perotinus sarebbe in realtà il musico Petrus Parvus, nato in Aquitania verso il 1170; egli non avrebbe avuto particolari legami tecnici con i suoi predecessori (Leoninus compreso), evidenziando come i cosiddetti 'sviluppi' dell'arte compositiva in Notre-Dame siano stati tutt'altro che logici e lineari¹³⁶: una simile ipotesi avrà certo tenuto in debito conto gli studi sulla polifonia aquitana fiorita intorno all'abbazia benedettina di Saint-Martial de Limoges tra il X° e il XII° secolo¹³⁷. L'Anonymous 4, come già riportato, nomina sette composizioni del Magister Perotinus: per quanto riguarda *Viderunt omnes* e *Sederunt principes* se ne potrebbe ipotizzare la data di composizione e di esecuzione negli anni 1198 e 1199 (anno della morte di Riccardo I Cuor di Leone), secondo il celebre decreto del vescovo Eudes de Sully di cui molto ci siamo occupati (si accenna infatti a due *organa* quadrupli relativi alle festività natalizie); per quanto riguarda invece *Beata viscera*, il *conductus* monodico su testo di Philippe le Chancelier, potrebbe datarsi nell'arco di tempo in cui Philippe rivestì il suo incarico in Notre-Dame, ossia tra il 1218 e il 1236, anno della sua morte. Perotinus, *optimus discantor* e musico superiore a Leoninus, secondo l'Anonymous 4, fu dunque l'artista che, a prescindere dalla sua effettiva provenienza geografica, riuscì a organizzare al meglio l'eredità musicale dei suoi predecessori attraverso l'uso superlativo di tutti gli strumenti compositivi a sua disposizione, ossia moduli ritmici, moduli melodici, canoni stretti, scambio delle voci in altezza, imitazioni ritmiche. Ma questo è solo ciò che si legge sulla carta: nell'eseguire i suoi *organa*, ci si rende conto in modo stupefacente di come Perotinus componesse anche per estesi blocchi dinamici del suono, utilizzando anche gli effetti derivanti dalla fonazione delle diverse vocali del testo latino; tutto questo oltre alla mirabile sistemazione diacronica degli accordi consonanti perfetti, risolutori rispetto a tutti i contrappunti in cui quasi predominano gli scontri sonori dati dalle dissonanze più o meno dure: ogni linea è perfettamente cantabile per sé stessa e si fonde altrettanto perfettamente con le altre attraverso un uso più che magistrale della verticalità armonica. Perotinus fu identificato per la prima volta con Petrus Succentor da Amédée Gastoué¹³⁸ e, nonostante tale ipotesi fosse condivisa anche da Rudolph Ficker e da Jacques Handschin¹³⁹, essa fu in seguito scartata da Yvonne Rokseth e da altri musicolo-

¹³⁶ Rudolf Flotzinger – *Perotinus musicus*, Mainz, 2000.

¹³⁷ Vedi per esempio Leo Treitler - «The Polyphony of St. Martial» in JAMS, 17 (1964), pagg. 29-42 e Theodore Karp – *The Polyphony of St. Martial and Santiago de Compostela*, Oxford, 1992.

¹³⁸ Amédée Gastoué – *Les primitifs de la musique française*, Paris, 1922, pag. 19.

¹³⁹ Rudolph Ficker (a cura di) – *Perotinus: Organum Quadruplum Sederunt principes*, Wien und Leipzig, 1930, pag. 25; Jacques Handschin - «Zur Geschichte von Notre Dame» (cit.), pagg. 10-12.

logi dopo di lei¹⁴⁰. Una improbabile identificazione di Perotinus con il celebre teologo Petrus Cantor (morto nel 1197) fu presto abbandonata¹⁴¹, ma ancora alcuni musicologi ritengono che egli fosse un non meglio identificato *magister cantus* o un *cantor matutinorum*¹⁴². Nonostante queste perplessità, Perotinus può essere in effetti identificato con Petrus, succentor in Notre-Dame almeno a partire dal 1207 fino al 1238, anno in cui si può ragionevolmente stimare sia avvenuta la sua morte¹⁴³. La Rokseth rifiutò la identificazione perché non credeva che in cattedrale ci si potesse riferire a un venerabile dignitario chiamandolo con il suo diminutivo¹⁴⁴: invece, come già evidenziato nel caso di Leoninus, il diminutivo poteva essere usato in quell'ambiente, tanto che Prepositus Cremonensis, cancelliere di Notre-Dame dal 1206 al 1210, veniva chiamato Prepositinus prima della sua morte¹⁴⁵. Come già detto, la carica di succentor era diventata sempre più importante da quando quella di cantor era stata gravata di maggiori impegni e funzioni di natura amministrativa (tra cui la vigilanza quotidiana sulla celebrazione della messa, la correzione delle violazioni e la denuncia dei colpevoli al capitolo della cattedrale)¹⁴⁶; il succentor era l'unico dignitario, eccetto il decano, eletto dai canonici e la sua elezione certificava, con tutta probabilità, anche il suo talento nonché la sua esperienza musicale¹⁴⁷. Petrus deve aver ricevuto la carica di succentor poco prima del luglio 1207, come attesta il seguente documento in cui egli è uno dei tre giudici delegati designati dal legato pontificio per dirimere una disputa sorta in una peschiera nei pressi di Chanteau: "OMNIBUS PRESENTES LITTERAS INSPECTURIS NICHOLAUS CANTOR ET PETRUS SUCCENTOR BEATE MARIE ET DECANUS SANCTI GERMANI AUTISSIODORENSIS PARIENSIS SALUTEM IN OMNIUM SALVATOREM. NOTUM FACIMUS QUOD CUM CAUSA VERERETUR AUCTORE DOMINI ROMANJ CARDINALIS APOSTOLICE SEDIS LEGATI CORAM NOBIS INTER PRIOREM DE CANTOLIO EX UNA PARTE ET DIONISIUM MILITEM EJUSDEM VILLE EX ALTERA SUPER QUODAM MERCOIO QUOD DICITUR MARCHESLEROI IN QUO MERCOIO IDEM MILES ASSEREBAT SE HABERE DOMINIUM PISCANDI DICTO PRIORE HOC NEGANTE [...] ACTUM AD PETITIONEM PRIORIS ET DE CONSENSU DICTI MILITIS ANNO DOMINI M^oCC^o SEPTIMO IN CRASTINO BEATE MARIE MAGDALENE"¹⁴⁸. Il nostro musico potrebbe coincidere anche con il "MAGISTER PETRUS CANONICUS" segnalato nel 1198¹⁴⁹. Un documento del 1208 rivela che Petrus succentor proveniva dalla *Gravia* (de Grève), sulla *rive droite* immediatamente passata la Senna (oggi nei pressi di Place de l'Hôtel de Ville), oltre al fatto di avere due fratelli¹⁵⁰: il primo era Johannes, prima canonico presso il monastero agostiniano di Livry poi presso l'abbazia premostratense di Hermière a sud di Parigi; il secondo era Terricus, per breve tempo arcivescovo di Nicosia in Cipro prima della sua morte, avvenuta nel 1211¹⁵¹. Petrus prestò servizio come giudice delegato per conto del pontefice o del legato pontifi-

¹⁴⁰ Yvonne Rokseth – *Polyphonies du XIII^e siècle*, 4 voll., Paris, 1939, IV, pag. 50; Birkner - «Notre Dame-Cantoren und –Succentoren» (cit.), pag. 122; Hans Tischler - «Perotinus revisited» in Jan La Rue (a cura di) - *Aspects of Medieval and Renaissance Music* (cit.), pagg. 813-814; anche la voce "Pérotin" nel *New Grove*, XIV, pag. 541.

¹⁴¹ Ficker (a cura di) – *Perotinus* (cit.), pag. 25; Tischler - «Perotinus revisited» (cit.), pag. 805; Baldwin – *Masters, Princes and Merchants* (cit.), I, pag. 6.

¹⁴² Rokseth – *Polyphonies du XIII^e siècle* (cit.), IV, pagg. 50-51; Tischler - «Perotinus revisited» (cit.), pag. 814; John Caldwell – *Medieval Music*, Bloomington and London, 1978, pag. 139.

¹⁴³ Birkner - «Notre Dame-Cantoren und –Succentoren» (cit.), pag. 121 e Hans Tischler - «The early cantors of Notre Dame» in *JAMS*, 19 (1966), pagg. 85-87, pag. 87, stabiliscono erroneamente, secondo Craig Wright [*Music and Ceremony* (cit.), pag. 291, npp. 85], la data della morte di Petrus il 31 marzo 1245, confondendo le data del suo anniversario nei registri necrologici di Saint-Victor e di Saint-Martin (31 marzo) con il primo anno in cui un altro succentor viene menzionato nei cartolari (1245).

¹⁴⁴ Rokseth - *Polyphonies du XIII^e siècle* (cit.), IV, pagg. 50.

¹⁴⁵ Georges Lacombe – *La vie et les oeuvres de Prévostin*, vol. IV della *Bibliothèque Thomiste*, Kain, 1927, pag. 71.

¹⁴⁶ AN, LL 246, fol. 7; AN, LL 265, foll. 201-221; Baldwin – *Masters, Princes and Merchants* (cit.), I, pag. 6.

¹⁴⁷ Joseph Meuret – *Le Chapitre de Notre-Dame de Paris en 1790*, Paris, 1904, pag. 13; Du Breul – *Les Antiquitez de la ville de Paris* (cit.), pag. 17.

¹⁴⁸ AN, LL 1450^a, fol. 128^v; data confermata in AN, LL 1450^b, fol. 12^v.

¹⁴⁹ Guérard – *Cartulaire* (cit.), I, pag. 72.

¹⁵⁰ *Gallia Christiana* (cit.), VII, *instrumenta*, coll. 277-278.

¹⁵¹ Handschin - «Zur Geschichte von Notre Dame» (cit.), pag. 11.

cio¹⁵² e, come membro del capitolo, fu spesso coinvolto in questioni legali e finanziarie della cattedrale in qualità di giudice (1207 e 1225)¹⁵³, di contendente (1224 e 1236)¹⁵⁴ e di esecutore testamentario (1238)¹⁵⁵ riguardo a dispute piuttosto importanti. Come responsabile del coro, egli doveva provvedere alle quotidiane ripartizioni (“AD OPUS DISTRIBUTIONIS HORARUM DIURNARUM”)¹⁵⁶; era altresì incaricato del Mandato cerimoniale da fare osservare durante il *Tempus Paschale* che iniziava dopo la prima domenica e terminava il Giovedì Santo. Questo Mandato, ritualmente più compresso, era presente in Notre-Dame fin dall’epoca carolingia ma, durante il Duecento, esso accrebbe di molto la sua importanza grazie ai nuovi benefici donati da tre dignitari della cattedrale, vale a dire dal vescovo Eudes de Sully (morto nel 1208), dal decano Hugo Clemens (morto nel 1216) e da Petrus Succentor (morto nel 1238 o poco dopo)¹⁵⁷. Una volta assegnati completamente i fondi necessari a ogni parte di questo ciclo pasquale, tranne la domenica, tredici poveri venivano accolti nel refettorio della casa capitolare; qui i ministri dell’altare lavavano i loro piedi e il succentor provvedeva a consegnare loro quattro denari per l’acquisto di cibo: prima di allontanarsi, il clero doveva recitare il *De Profundis* e la colletta *Absolve Domine* per le anime dei tre illustri benefattori. Il Giovedì Santo venivano accolti in simile modo non meno di cinquanta poveri. Prima della sua morte, Petrus succentor officiò questo cerimoniale per trent’anni, fatto che indubbiamente lo convinse a sostenerlo economicamente a mezzo di una disposizione testamentaria che lasciava a questo preciso scopo venti soldi di rendita annua. Benché Petrus sia menzionato nei registri necrologici di Saint-Victor e di Saint-Martin (in quest’ultimo viene indicato come “FRATER NOSTER”)¹⁵⁸, il suo legame più stretto è quello con la cattedrale. Oltre alla donazione relativa al citato *Office du Mandé*, egli lasciò anche 40 *livres* alla chiesa per provvedere a messe di suffragio in favore suo, del fratello Johannes e del suo defunto fratello Terricus, da celebrarsi annualmente il 18 giugno. Il documento recita: “[18 giugno (anno non precisato)] EODEM DIE, OBIT TERRICUS, NICHOSSENSIS ARCHIEPISCOPUS, CUJUS ANNIVERSARIUM CAPITULUM FIERI CONCESSIT AD PETITIONEM PETRI, SUCCENTORIS PARIENSIS, FRATRIS SUI. IDEM ENIM PETRUS, OB REMEDIUM ANIME DICTI FRATRIS SUI ET SUE, DEDIT NOBIS QUADRAGINTA LIBRAS PARIENSES, POSITAS IN EMPTIONEM CUJUSDAM DOMUS, SITE IN VICO SANCTE MARINE, QUE FUIT REGINALDI DE VAMVIS. STATUTUM EST AUTEM A CAPITULO QUOD DE PROVENTIBUS EIUSDEM DOMUS CANONICI ET MAIORI ALTARI SERVIENTES QUI VIGILIIS DICTI ANNIVERSARIJ INTERERUNT SEX DENARIOS HABEBUNT ET QUI MISSE INTERERUNT SIMILITER SEX DENARIOS HABEBUNT. MATRICULARIJ VERO LAICI DUODECIM DENARIOS HABEBUNT. INSUPER CONCESSIT CAPITULUM QUOD ANNIVERSARIUM IPSIUS PETRI SUCCENTORIS ET JOHANNIS FRATRIS SUI SACERDOTUM POST MORTEM SUAM EODEM DIE SIMUL CELEBRABITUR”¹⁵⁹. Un’ulteriore e più sostanziosa donazione fu istituita da Petrus in Notre-Dame, vale a dire quella che consentiva di ingaggiare un cappellano che dicesse una messa da Requiem per lui stesso, per suo fratello Terricus e per il defunto vescovo Eudes de Sully. Il Requiem, assieme a una colletta destinata ai chierici di alto rango, la *Deus qui inter apostolicos sacerdotes*, doveva essere detto quotidianamente, sebbene la messa intercessoria fosse sospesa rispettivamente dalla liturgia della festa nei giorni festivi, da una messa per la Vergine e da

¹⁵² Brevi notizie di questa attività si possono ricavare dagli indici, alla voce “Parisius, Succentor”, di Pietro Pressutti (a cura di) – *Registra Honorii Papae III*, 2 voll., Roma, 1888-1895 e di Lucien Auvray – *Les Registres de Grégoire IX: Recueil des bulles de ce pape*, 4 voll., Paris, 1896-1955.

¹⁵³ AN, LL 1450^a, foll. 128^v e 153^v-154.

¹⁵⁴ Guérard – *Cartulaire* (cit.), II, pagg. 237 e 307.

¹⁵⁵ AN, LL 76, pag. 635 e Guérard – *Cartulaire* (cit.), II, pag. 422.

¹⁵⁶ *Ibidem*, II, pagg. 372 e 445.

¹⁵⁷ Le principali fonti che ci illustrano questo Mandato sono le seguenti: un documento datato 1208 conservato in AN, LL 77, pagg. 346-350 [Guérard – *Cartulaire* (cit.), I, pagg. 439-442] e AN, LL 82, un cartolare dedicato esclusivamente alla istituzione di questo ufficio.

¹⁵⁸ Molinier (a cura di) – *Obituaires de la province de Sens* (cit.), pagg. 432 e 550.

¹⁵⁹ BN, MS Latin 5185CC, fol. 219; Guérard – *Cartulaire* (cit.), IV, pag. 87; Molinier (a cura di) – *Obituaires de la province de Sens* (cit.), pag. 141.

quelle del sabato e della domenica. Per provvedere al sostentamento della cappella addetta alle messe di suffragio, Petrus lasciò alla chiesa una casa che aveva fatto costruire nel Clos Bruneau (sulla *rive gauche* di fronte alla chiesa parrocchiale di Saint-Hilaire), un'altra casa nei pressi di *place Baudoyer* e due piccoli vigneti, uno al “FONTANETUM JUXTA VICENAS” (Vincennes) e l'altro a Charonne vicino a Saint-Denis. Dal momento che la lettera di donazione fu scritta nel 1209, la prefazione a questa deve essere stata aggiunta poco dopo il 1238, poiché si fa riferimento a Petrus già defunto. Ecco i due documenti: “[dopo il 1238] LITTERA DE INSTITUCIONE SACERDOTIS IN ECCLESIA PARIENSI FACTA A PETRO QUONDAM SUCCENTORE PARIENSI, QUI CELEBRABIT ET CELEBRARE TENETUR IN ECCLESIA PARIENSI PRO ANIMABUS TERRICI, NICHOSIENSIS ARCHIEPISCOPI FRATRIS SUI, ET ODONIS, QUONDAM PARIENSIS EPISCOPI, ET PRO ANIMA IPSIUS SUCCENTORIS SCILICET DIEBUS PRIVATIS MISSAM PRO FIDELIBUS DIEBUS DOMINICIS DE DOMINICA ET DIEBUS FESTIVIS DE FESTO ET SABBATO DE BEATA VIRGINE”; “[1209] DECANUS TOTUMQUE CAPITULUM PARIENSIS ECCLESIE OMNIBUS CHRISTI FIDELIBUS AD QUOS LITTERE ISTE PERVENERINT SALUTEM IN DOMINO. NOTUM FACI-MUS UNIVERSIS, QUOD DILECTUS FRATER NOSTER PETRUS SUCCENTOR ECCLESIE NOSTRE, BENEFICIO-RUM NON IMMÉMOR SIBI A BONE MEMORIE Odone QUONDAM PARIENSI EPISCOPO, QUI IN NOSTRA REQUIESCIT ECCLESIA COLLATORUM, DE CONSENSU ET VOLUNTATE NOSTRA IN EADEM ECCLESIA PER-PETUUM SACERDOTEM INSTITUIT QUI PRO ANIMABUS TERRICI BONE MEMORIE NICHOSIENSIS ARCHIE-PISCOPI FRATRIS SUI ET PREFATI EPISCOPI ET IPSIUS PETRI SUCCENTORIS SINGULIS DIEBUS PRIVATIS QUANDO POTERIT MISSAM PRO FIDELIBUS CELEBRABIT DIEBUS AUTEM DOMINICIS DE DOMINICA ET FE-STIVITATIS DE FESTO ET SABBATO DE BEATA VIRGINE EIDEM CAPELLANO CELEBRARE LICEBIT. ITA QUOD IN EADEM MISSA PRO ANIMABUS PREDICTORUM SPECIALEM COLLECTAM DICERE TENEBITUR QUE SIC INCIPIT *DEUS QUI INTER APOSTOLICOS SACERDOTES* ETC. FACIENDUM AUTEM QUOD IDEM SACERDOS DECANO ET CAPITULO OBEDIENTIAM ET IN NOSTRA ECCLESIA RESIDENTIAM FACERE ET COTIDIANIS OF-FICIIS BONA FIDE INTERESSE ET RES CAPELLANIE CONSERVARE TENEBITUR ET HOC IPSUM IN SUA ISTI-TUTIONE IURABIT [...] AD IPSIUS AUTEM SUSTENTACIONEM PRESBYTERI, PREFATUS SUCCENTOR DEDIT ET ASSIGNAVIT IN PERPETUAM ELEMOSINAM DOMUM SUAM QUAM EDIFICAVIT IN CLAUSO BRUNELLI VOLENTE HEC ET CONCEDENTE PETRO EPISCOPO PARIENSIS DE CIVIS CENSIVA DOMUS MOVET SALVO CENSU SUO ET IURISDICIONE. DEDIT ETIAM CIRCITER TRES ARPENNOS VINEARUM QUAS EMUIT APUD FONTANEUM JUXTA VICENAS ET HOC DE VOLUNTATE ET CONSENSU ABBATIS ET CONVENTUS SANCTI VICTORIS IN QUORUM CENSIVA SITE SUNT SALVO CENSU SUO ET IURISDICIONE. DEDIT ETIAM CIRCITER TRES ARPENNOS VINEARUM APUD CHARRONAM ET STEPHANUS DE BRI PRESBYTER QUANDAM DOMUM APUD PORTAM BAUDOERI DE VOLUNTATE ET CONSENSU PRIORIS ET MONACHORUM SANCTI ELIGII DE QUORUM CENSIVA MOVENT TAM VINEE QUAM DOMUS. ITA QUOD CAPELLANUS QUI PRO TEMPORE IBI FUERIT NON COGETUR AB EPISCOPO SIVE ECCLESIA SANCTI VICTORIS SEU PRIORE ET MONACHIS SAN-CTI ELIGII DOMOS SEU VINEAS CONTRA VOLUNTATEM SUAM SINE DISTRAHERE. DE HIIS AUTEM DICTI ALTARIS CAPELLANUS SUCCENTORI PARIENSI QUI PRO TEMPORE FUERIT SINGULIS ANNIS DOMINICA QUA CANTATUR *LETARE JHERUSALEM* VIGINTI SOLIDOS PARIENSIS REDDET AD MANDATUM IN QUA-DRAGESIMA FACIENDUM ET IPSI MANDATO INTERESSE TENEBITUR ET CUM ALIIS PAUPERIBUS CLERICIS PAUPERIBUS MINISTRARE. QUOD UT FIRMIUS ET STABILE PERMANEAT PRESENTI SCRIPTO COMMENDA-RI ANNO DOMINICI M^oCC^oNONO”¹⁶⁰. Quale era dunque il legame che univa il vescovo Eudes de Sully a Petrus succentor? Il vescovo conosceva i due *organa* quadrupli cui si riferisce nel famoso decreto relativo al 1198 e all'anno successivo; un Magister Petrus era stato iscritto come canonico di Notre-Dame nello stesso 1198 e sappiamo che era il vescovo a nominare i canonici; a ciò si aggiunga ancora che nello stesso anno un “MAGISTER PETRUS CAPELLANUS EPISCOPI” compare tra i servitori del vescovo Maurice de Sully (morto nel 1196 cui succedette subito Eudes de Sully), forse incaricato di prendersi cura della doppia cappella, adiacente al lato sud della cattedrale, che il vescovo aveva fat-

¹⁶⁰ AN, LL 82, foll. 2^v-3.

to costruire¹⁶¹. Se è lecito sommare indizi di tale rilevanza, riteniamo che sulla identità del Magister Perotinus sia ormai piuttosto difficile continuare a nutrire perplessità.

Philippe le Chancelier

Se i rapporti diretti fra Pérotin e il vescovo Odo de Sully non ci sono attestati *expressis verbis* dalle fonti dell'epoca e dai cartolari in specifico, quelli fra Pérotin e Philippe le Chancelier sono invece documentati: il caso del *conductus* monodico *Beata viscera* ne è la prima conferma¹⁶². Il solo manoscritto del *Beata viscera* che rechi una attribuzione è il 2777, folio 3, preservato a Darmstadt: esso vi appare in una collezione di poesie latine precedute dalla rubrica "*Ista sunt dictamina cancellarii parisiensis*". Il personaggio di Philippe fu facilmente riconosciuto dagli storici e dai musicologi¹⁶³. Quattro testi di mottetti, attribuiti a Philippe in un manoscritto custodito nella cattedrale di Praga¹⁶⁴, sono inseriti con parti del *Viderunt omnes* di Pérotin, del *Sederunt principes* in W² e nel manoscritto MS 20486 della Biblioteca Nacional di Madrid (Ma) in modo tale da costituire i primi esempi di quella forma musicale¹⁶⁵. Craig Wright sostiene che le frasi musicali di queste due opere abbiano lunghezza irregolare: ciò potrebbe significare che Philippe avesse composto i testi dei mottetti avendone già in mente la musica. Se Pérotin aveva forgiato la sua linea melodica sul testo del *Beata viscera*, anche Philippe avrebbe potuto a sua volta dar forma a quattro testi (ma sicuramente a molti di più) in modo tale che si adattassero alla musica di Pérotin: i due erano attivi in Notre-Dame nei primi decenni del Duecento e non potevano non conoscersi e non frequentarsi¹⁶⁶. Le carriere di Pérotin e di Philippe sembrano quasi parallele; Philippe, in particolare, occupò un posto di assoluto rilievo nella vivacissima e universitaria Parigi di inizio Duecento, ma le sue creazioni musicali godettero di minore fortuna. Probabile coetaneo di Pérotin, Philippe era nato a Parigi verso il 1170, figlio illegittimo di un arcidiacono della cattedrale, a sua volta di nome Philippe¹⁶⁷: quest'ultimo, che doveva forse la sua elevata posizione ecclesiastica alla propria famiglia di origine, era uno dei tre

¹⁶¹ Kraus – *Gold was the Mortar* (cit.), pag. 25. Una placca nel muro nord della cappella recita: "HAEC BASILICA CONSECrata ETS A DOMINO MAURICIO PARISIENSI EPISCOPO, IN HONORE BEATE MARIE, BEATORUM MARTYRORUM DIONYSII, VINCENTII, MAURICII ET OMNIUM SANCTORUM".

¹⁶² La lista delle fonti di questo *conductus*, sia in solo testo che in musica, è stata pubblicata in Falk - *The Notre-Dame Conductus* (cit.), pag. 186. Alla pag. 189 di questo articolo e alla voce "Philippe the Chancellor" (*New Grove*, XIV, pag. 631), Falk rimuoveva il *conductus* dalle opere di Philippe, dando credito eccessivo alle tesi di André Wilmart, esposte nell'articolo «Poèmes de Gautier de Châtillon dans un manuscrit de Charleville» in *Revue bénédictine*, 49 (1937), pagg. 121-169 e 322-365. Le ricerche presso la Bibliothèque Municipale de Charleville (MS 190) avevano portato Wilmart ad attribuire erroneamente *Beata viscera* a Gautier de Châtillon. Ulteriore confusione derivò a Wilmart dal fatto che Norbert Finckermann, nel suo «Ein neues Bischofslied Philipps de Grève» in W. Stach e H. Walter (a cura di) – *Studien zur lateinischen Dichtung des Mittelalters: Ehrengabe für Karl Strecker zum 4 September 1931*, Dresden, 1931, pagg. 37-44, aveva sostenuto che il testo *Dum medium silentium* di Gautier de Châtillon fosse da inserire all'interno dei testi di Philippe, preservati nel manoscritto 2777, fol. 3, della Hessische Landes- und Hochschulbibliothek di Darmstadt.

¹⁶³ Friedrich Roth - «Mittheilungen zur Literatur des Mittelalters» in *Romanische Forschungen*, 6 (1891), pagg. 17-56 e 429-461; AH, L, pag. 534 e segg.; Ludwig – *Repertorium* (cit.), pagg. 263-265.

¹⁶⁴ Praga, Chramovni Knihovan, N.VIII, fol. 37^v: CARMINA PHILIPPI PARISIENSIS CANCELLARIJ SACRE THEOLOGIE, discussi in Gordon Anderson - «Thirteenth-century *conductus*: Obiter dicta» in *The Musical Quarterly*, 58 (1972), pagg. 349-364, pagg. 361-364; Falk - *The Notre-Dame Conductus* (cit.), pag. 171.

¹⁶⁵ W², foll. 167-173; Ma, foll. 5-13^v. I quattro mottetti, *Vide prophetie*, *Homo cum mandato*, *De Stephani roseo sanguine* e *Adesse festina* sono pubblicati in Gordon Anderson (a cura di) – *The Latin Compositions in Fascicles VII and VIII of the Notre-Dame Manuscript Wolfenbüttel, Helmstad 1099 (1206)*, vol. XXIV dei *Musicological Studies*, 2 voll., Brooklyn, 1976, vol. II, pagg. 116-159. Su *De Stephani roseo sanguine* vedi Rudolf Flotzinger - «'De Stephani roseo sanguine': Vom Quadruplum zur einstimmigen Motette» in *Die Musikforschung*, 37 (1984), pagg. 177-191.

¹⁶⁶ Wright - *Music and Ceremony* (cit.), pag. 295.

¹⁶⁷ Pressutti (a cura di) – *Registra Honorii Papae III* (cit.), I, pag. 38, nr. 208; sulla vita di Philippe vedi Henri Meylan - «Les 'Questions' de Philippe le Chancelier» in *Positions des thèses, Ecole nationale des chartes*, Paris, 1927, pagg. 89-94 e anche Nicholas Wicki (a cura di) – *Philippi Cancellarii Parisiensis Summa de Bono*, Bern, 1985, pagg. 11-26.

arcidiaconi e rispondeva direttamente al vescovo¹⁶⁸. In qualità di membro della casa di Nemours, egli annoverava fra i suoi primi cugini i sette figli di Gautier, tesoriere del re Luigi VII, quattro dei quali erano alti dignitari ecclesiastici, mentre gli altri tre svolgevano mansioni simili a quelle paterne¹⁶⁹. Il giovane Philippe fu allevato a Parigi nella casa che il padre possedeva sulla *rive gauche*, studiando le arti e la teologia presso le scuole della cattedrale¹⁷⁰. Egli si interessò alla poesia almeno a partire dal 1198, poiché proprio in quell'anno compose *Pater sancte dictus Lotharius* per celebrare l'elezione a pontefice di Lotario dei Conti di Segni con il nome di Innocenzo III¹⁷¹; pochi anni prima, il futuro pontefice era stato anch'egli, assieme a Philippe, studente di teologia a Parigi. Più tardi, nel 1210, il poeta e teologo sosterrà il prestigio del pontefice ingaggiando una disputa con l'imperatore Ottone IV (che sarà sconfitto da Filippo II Augusto nella celebre battaglia di Bouvines nel 1214) nel suo *conductus Rex et sacerdos prefuit*¹⁷². Poco prima del 1211 Philippe ricevette la prima delle due dignità ecclesiastiche che doveva mantenere per il resto della sua vita: fu nominato arcidiacono di Noyon¹⁷³, un incarico che ne faceva praticamente il vicevescovo o, come si diceva, "OCULI ET AURES EPISCOPI"¹⁷⁴. Come suo padre, Philippe doveva la sua posizione al rango della propria famiglia, dal momento che suo zio, appena congedato da quell'incarico, era Etienne de Nemours, vescovo di Noyon dal 1188¹⁷⁵. Un altro zio, anche lui congedato in precedenza, era Guillaume de Nemours, cantor della cattedrale di Parigi dal 1208 al 1214, anno in cui divenne vescovo di Meaux. Un terzo membro della famiglia e consanguineo di Philippe, Pierre de Nemours, occupò la *cathedra* episcopale di Parigi dal 1208 fino alla sua morte, avvenuta nel 1219; fu proprio per l'insediamento di Pierre che Philippe scrisse il suo *conductus Christus assistens pontifex*, la terza stanza del quale gioca con il fattore 'età-saggezza' dell'illustre parente, altissimo dignitario ecclesiastico di una città vista ormai come una sorta di Gerusalemme del sapere: "FORMAM MISERICORDIE / PIE PRESCRIPSIT CETERIS, / UT SUBVENIRET MISERIS / IN HAC VALLE MISERIE; / INTRANS URBEM SCHOLARIUM / SIC PAUPER SANCTUARIUM / MUNERIBUS PREVENIT, / QUOD SORTES, PLATO, TULIUS, / TOTA CLAMAT PARISIUS: / BENEDICTUS QUI VENIT". Philippe ricevette nel 1217 una speciale dispensa papale, che a Parigi valeva quanto un beneficio, *pro defectu natalium*: subito dopo fu nominato cancelliere di Notre-Dame dallo stesso Pierre de Nemours¹⁷⁶. Nella sua veste di cancelliere, Philippe non doveva solo occuparsi delle parti parlate della messa all'interno del coro ma di sovrintendere a tutte le scuole e ai nuovi collegi che avrebbero tutti insieme costituito la nuova Università parigina¹⁷⁷: in tale ruolo Philippe divenne arbitro in una disputa sorta fra il vescovo e il capitolo della cattedrale da una parte, che volevano conservare il proprio potere di controllo sulle scuole della cattedrale e, dall'altra parte, un sempre crescente numero di maestri, per la maggior parte appartenenti agli ordini mendicanti, che volevano veder riconosciuta la propria indipendenza sotto la prote-

¹⁶⁸ Sugli incarichi degli arcidiaconi vedi Guérard – *Cartulaire* (cit.), I, pagg. cii-civ.

¹⁶⁹ L'albero genealogico della casa di Nemours dell'epoca è registrato in Finckermann - «Ein neues Bischofslied Philipps de Grève» (cit.), pagg. 41-44.

¹⁷⁰ Guérard – *Cartulaire* (cit.), IV, pag. 170.

¹⁷¹ Per le fonti e la bibliografia vedi Falk - *The Notre-Dame Conductus* (cit.), pag. 231 no. 267.

¹⁷² *Ibidem*, pag. 239, no. 308.

¹⁷³ Meylan - «Les 'Questions' de Philippe le Chancelier» (cit.), pag. 90.

¹⁷⁴ Guérard – *Cartulaire* (cit.), I, civ.

¹⁷⁵ Questa e le seguenti notizie si trovano in Finckermann - «Ein neues Bischofslied Philipps de Grève» (cit.).

¹⁷⁶ Vedi la voce "Philip the Chancellor" di Nicholas Wicki in *The New catholic Encyclopedia*, 14 voll., New York (e altri), 1967, vol. XI, pag. 274. Philippe è registrato per la prima volta come cancelliere di Parigi nel giugno del 1218 per volontà di suo zio Pierre de Nemours in Dubois – *Historia Ecclesie Parisiensis* (cit.), II, pag. 265. Il suo immediato predecessore, Etienne de Reims, occupava ancora quella carica nel 1216, come si legge in AN, LL 76, pag. 623; citato in Heinrich Denifle ed Emile Chatelain (a cura di) – *Chartularium Universitatis Parisiensis*, 4 voll., Paris, 1889-1897, vol. I, pagg. 81 e 85.

¹⁷⁷ Sugli incarichi del cancelliere vedi Guérard – *Cartulaire* (cit.), I, pagg. 355-357.

zione di una Università finalmente autonoma rispetto a Notre-Dame¹⁷⁸. Philippe si oppose invano a quel ‘cambiamento’ in sé così orgogliosamente protomoderno: egli usò tutta la sua panoplia di argomentazioni, parole e immagini che la sua penna trasformava in sermoni e conductus, ma il bellissimo avanzare di quella protomodernità non gli lasciò scampo¹⁷⁹. Testi acutamente sarcastici come *Bulla fulminante* e *Ve mundo a scandalis*, entrambi musicati e presenti in F¹⁸⁰, rispecchiano l’amaro disincanto del cancelliere nei confronti di Gregorio IX (al secolo Ugolino dei Conti di Segni, pontefice dal 1227 al 1241) il quale, con sconcertante agire burocratico, si era posto sempre più al fianco dei maestri in questa disputa dal carattere marcatamente giurisdizionale. Nel 1140 San Bernardo di Clairvaux, il venerato *doctor mellifluus*, aveva liquidato in poco tempo e con poca fatica le tesi teologiche ‘neosofistiche’ di Pietro Abelardo; ma i tempi mutavano e, dati i frutti della scolastica parigina del Duecento, spesso così palesemente neosofistici, non possiamo che affermare con dolore quanto fossero stati preveggenti il vescovo, il cancelliere e tutti i membri del capitolo della Notre-Dame di otto secoli addietro: anche attraverso accadimenti di questo tipo si sarebbe giunti ai guasti della sedicente civiltà umanistica la quale, lungi dal dare al continente europeo una *non petita* ‘rinascenza’, spalancò invece la strada infernale che porterà alla comparsa di Martin Lutero e al suo scontro mortale con la cattolicità romana. Ai neosofismi teologici di Abelardo, Roma oppose Bernardo di Clairvaux; alla rozza e distruttiva forza eretica di Lutero, Roma oppose l’intellettuale raffinato, ‘tollerante’ e devotamente moderno Erasmo da Rotterdam: i cosiddetti segni dei tempi non sono mai oscuri, specie quando si tratta della crescita o della decadenza di una grande civiltà. *Bulla fulminante* e *Ve mundo a scandalis* sono fra i conductus e i testi di mottetti attribuiti a Philippe, rispettivamente in numero di cinquantaquattro i primi e in numero di otto i secondi¹⁸¹. Quarantasette di questi compaiono musicati in F, volume, lo ricordiamo, copiato a soli quindici anni dalla sua morte. Consultate tutte le fonti musicali, non meno di sessanta testi poetici di Philippe sono musicati in varie forme, un numero considerevole se si trattasse di un semplice versificatore: egli voleva invece che tutte le sue poesie fossero musicate, tanto è vero che la sua mano era capace tanto di concepire nuove melodie per i suoi testi quanto di utilizzarne altre preesistenti. Almeno una dozzina delle sue composizioni fanno uso di melodie trovieriche e molte altre adottano sezioni melismatiche tratte da *conductus* polifonici che, a loro volta, sono dei veri *contrafacta* di precedenti discanti¹⁸². Si specula ancora oggi su quante melodie di Philippe siano realmente sue: in ogni caso, il cancelliere era conosciuto da molti suoi contemporanei per le sue doti musicali. Poco dopo il 1236 Henri d’Andeli, poeta e canonico della cattedrale di Rouen, scriveva un’ode commemorativa di Philippe in cui dichiarava che il poeta parigino non solo componesse sia in volgare sia in latino (“MAIS SO-VENT BIAUS DIS EN FAISOIT / ET EN ROMANS ET EN LATIN”) ma che fosse anche cantore e viellista, non privo di struggente malinconia: “QUAR CEST MOT DIT IL SANZ MENTIR: / ‘DEX, TES JUGLERES AI ESTÉ / TOZ TENS, & YVER & ESTÉ. / DE MA VIELLE SERONT ROTÉS / EN CESTE NUIT LES CORDES TOTES

¹⁷⁸ La controversia è trattata in dettaglio in Hastings Rashdall – *The Universities of Europe in the Middle Ages* (cit.), vol. I, pag. 310 e segg.

¹⁷⁹ I più di settecento sermoni di Philippe sono registrati in Johannes Schneyder – *Repertorium der lateinischen Sermones des Mittelalters für die Zeit 1150-1350*, 9 voll., Münster, 1969-1980, vol. IV, pagg. 818-868; molti di questi sono pubblicati in Marie Davy – *Les Sermons universitaires parisiens de 1230-1231*, vol. XV degli *Etudes de philosophie médiévale*, Paris, 1931, pagg. 153-177.

¹⁸⁰ Per le fonti e la bibliografia relativa a questi due conductus vedi Falk – *The Notre-Dame Conductus* (cit.), pag. 188, no. 53 e pag. 249, no. 356.

¹⁸¹ La lista delle opere autentiche è data da Falk (*New Grove*) ma, dati i problemi segnalati più sopra alla npp. 162, Falk non volle prendere in considerazione molte opere presenti nel manoscritto di Darmstadt. Un catalogo più attendibile delle opere è dato da Peter Dronke – «Philip the Chancellor: a tentative bibliography of his lyrics», documento letto alla conferenza *Das Ereignis “Notre-Dame”* presso la Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel, aprile 1985. Una bibliografia aggiornata dell’opera poetica è data da Thomas Payne – «Associa tecum in patria: A newly identified organum trope by Philip the Chancellor» in *JAMS*, 39 (1986), pagg. 233-254, pagg. 233-238.

¹⁸² Vedi Robert Falk – «Zwei Lieder Philipps des Kanzlers und ihre Vorbilder» in *Archiv für Musikwissenschaft*, 24 (1967), pagg. 81-98.

/ & MA CHANÇONS DOU TOUT FAUDRA.”¹⁸³. L’opera musicale di Philippe necessita ancora di studi più approfonditi relativi tanto alle tecniche compositive e alle forme da lui utilizzate quanto alle sue conoscenze dei repertori monodici e polifonici sacri o profani. Le sue conoscenze musicali non possono però essere disgiunte dallo scambio umano e artistico che egli ebbe con Pérotin: entrambi erano nati a Parigi attorno al 1170, anno della posa della prima pietra della futura cattedrale, ciascuno sulla sponda opposta all’Île de la Cité; entrambi provenivano, in modi diversi, da insigni o potenti famiglie ecclesiastiche ed entrambi avevano frequentato le scuole della cattedrale conseguendo il titolo di *Magister artium*. Per almeno diciotto anni, vale a dire per il periodo in cui Philippe fu cancelliere in Notre-Dame, entrambi operarono nel coro secondo le rispettive funzioni. In almeno due occasioni, il succentor e il cancelliere si occuparono di affari esterni alla chiesa: come attestato da un documento pontificio del febbraio 1223, essi furono coinvolti nell’amministrazione del convento di Jouarrer, nei pressi di Meaux¹⁸⁴ e, nel 1236, secondo un documento della cattedrale, Petrus, Philippus e un altro canonico rappresentarono il capitolo in una disputa terriera tenuta a Vernou, vicino a Fontainebleau¹⁸⁵. La loro prossimità riguardò anche una composizione polifonica strettamente connessa alla liturgia parigina. Nel manoscritto F, come nell’ampia collezione di mottetti presenti nel manoscritto di Montpellier (Mo), è presente un gruppo di quattro *organa* tripli; due di questi, *Alleluia Nativitas* e *Alleluia Posui Adiutorium* sono attribuiti, com’è noto, al Magister Perotinus dall’Anonymous 4, mentre gli altri due, i responsori *Sancte Germane* e *Virgo flagellatur- Sponsus amat sponsam*, sono anonimi¹⁸⁶. Yvonne Rokseth fu la prima musicologa a dimostrare che i due responsori anonimi fossero completamente nello stile di Pérotin ed essi hanno fatto da sempre parte del catalogo delle sue composizioni¹⁸⁷. Thomas Payne ha proposto che *Sancte Germane*, nonostante il suo titolo, sia stato scritto per Saint Eloy¹⁸⁸, essendo Germanus un nome comune di ogni santo della classe dei vescovi confessori¹⁸⁹: la prova della tesi di Payne viene soprattutto dalla sua scoperta del fatto che il conductus di Philippe *Associa tecum in patria* sia costruito su linee musicali appartenenti al *Sancte Germane*. Ulteriore prova di questa tesi deriva da un semplice sguardo alla sequenza di *organa* doppi del Magister Leoninus interne al *Magnus Liber Organi* custodito in F, nonché dal ciclo di *organa* tripli presenti nello stesso manoscritto. Il *Sancte Germane* di Leoninus riguardava in generale i vescovi confessori ed è in effetti messo nel *commune sanctorum*. Tuttavia, nel ciclo degli *organa* tripli, il *Sancte Germane* di Perotinus è messo nel *sanctorale*, dopo un *organum* dedicato a Sainte Chatherine (25 novembre) e prima di uno dedicato a Saint Nicholas (6 dicembre): in questa posizione il pezzo poteva servire liturgicamente solo per Saint Eloy (1° dicembre)¹⁹⁰. Philippe fu nominato, come s’è detto, arcidiacono di Noyon nel 1211 e l’anno seguente, forse non per pura coincidenza, il capitolo di Noyon donò alla cattedrale parigina un’importante reliquia: un osso del braccio di Saint Eloy¹⁹¹. Quasi contemporaneamente la festa della translazione di Saint Eloy fu introdotta nella liturgia di Notre-Dame (25 giugno) in aggiunta al *natale* del medesimo santo (1° dicembre): fu molto probabilmente questa *translatio* della reliquia nella Parigi del 1212 a originare la composizione di *Sancte Germane* e di *Alleluia Posui Adiutorium* (l’Alleluia specifico per questa festa) da parte del Magister Perotinus. Anche il *Virgo flagellatur- Sponsus amat sponsam* po-

¹⁸³ Paul Meyer - «Henri d’Andeli et le chancelier Philippe» in *Romania*, I (1872), pagg. 190-215, pag. 211.

¹⁸⁴ Pressutti (a cura di) - *Registra Honorii Papae III* (cit.), II, pag. 116, no. 4246.

¹⁸⁵ AN, LL 76, pag. 276; Guérard - *Cartulaire* (cit.), II, pag. 237.

¹⁸⁶ F, foll. 31-36 e Montpellier (Mo), Faculté de médecine, MS H 196, foll. 5^v-20.

¹⁸⁷ Rokseth - *Polyphonies du XIII^e siècle* (cit.), IV, pagg. 56-62.

¹⁸⁸ Payne - «*Associa tecum in patria*» (cit.).

¹⁸⁹ Payne aveva con ogni probabilità condiviso le ipotesi espresse in tal senso da Husmann nel suo articolo «St. Germain und Notre-Dame» (cit.).

¹⁹⁰ Husmann lo aveva già affermato nel suo articolo appena citato sopra.

¹⁹¹ Victor Leroquais - *Le Bréviaire de Philippe le Bon: bréviaire parisien du XV^e siècle*, 2 voll., Paris, 1929, vol. I, pag. 62; Paul Perdrizet - *Le Calendrier parisien à la fin du moyen âge*, Paris, 1933, pag. 161; Payne - «*Associa tecum in patria*» (cit.), pag. 253, npp. 58.

trebbe legare il succentor e il cancelliere, ma il caso è un po' più complesso del precedente. Nel suo *Dit du Chancelier Philippe*, il già ricordato Henri d'Andeli attribuisce al cancelliere una speciale devozione per Sainte Catherine e anche un *conductus* (mottetto) in suo onore: "HA! DAME SAINTE KATERINE, / VIRGE PURE, MARTIRE FINE, / LOU CHANCELIER N'OBLIE MIE / CAR MOLT TE TENOIT A S'AMIE. / UN CONDUT OU IL NE FAUT RIEN / FIST: AGMINA MILICIE / QUE LI CLER N'ONT MIE OBLIE'."¹⁹² L'attribuzione a Philippe di *Agmina milicie* è confermata da un manoscritto custodito nella British Library¹⁹³: il testo musicato è un mottetto presente in almeno nove fonti del periodo¹⁹⁴. Il riferimento a Perotinus nasce dal fatto che il tenor del mottetto è costruito sul melisma "agmina" che fa parte del sesto responsorio per la festa di Sainte Catherine, vale a dire il *Virgo flagellatur-Sponsus amat sponsam*, attribuito a Perotinus da Yvonne Rokseth (benché egli non avesse musicato questa parte del responsorio). Non è pertanto scartabile l'ipotesi che quella particolare devozione fosse legata alla fondazione nel 1229, da parte del vescovo Guillaume d'Auvergne, della chiesa di Sainte-Catherine-du-Val-des-Ecoliers sulla *rive droite*¹⁹⁵. Guillaume d'Auvergne nacque ad Aurillac verso il 1180 e fu vescovo di Parigi dal 1228 al 1249, anno in cui morì; anch'egli condivise le lotte 'universitarie' che avevano angustiato Pierre de Nemours e suo nipote Philippe le Chancelier: professore di teologia e confidente del re Luigi IX (San Luigi), era conosciuto anche come Guillaume de Paris. Egli era membro di una fra le più antiche e nobili famiglie del sud della Francia; per inciso, ricordiamo che Hugues de Montboissier, conte alverniate, fece iniziare la costruzione della celebre Sacra di San Michele, all'imbocco della valle di Susa, verso la fine del X° secolo: fu proprio dalle contee di Alvernia e Tolosa che giunsero le maggiori risorse finanziarie per completare, proprio nella prima metà del Duecento, l'edificazione di quello straordinario esempio di architettura abbaziale italico-francigena del Pieno Medioevo.

La fine di un'epoca ineguagliabile

Il periodo di transizione dalla cosiddetta Scuola di Notre-Dame alla Ars Nova è denominato Ars Antiqua e si estende all'incirca dalla metà del Duecento al 1320: la forma musicale che vi trionfa è il mottetto che, attraverso l'utilizzo graduale e progressivo delle tecniche di composizione isoritmiche (cui abbiamo già accennato), diventerà una forma basilare per tutto il Tardo Medioevo, sia nelle opere sacre che in quelle profane. Nonostante questa scansione temporale sia poco chiara ancora oggi agli studiosi meno competenti (che chiamano Ars Antiqua anche la Scuola di Notre-Dame), vorremmo dire qualche parola a proposito dei motivi che portarono alla decadenza della vita musicale nella cattedrale parigina. Una delle cause fu la progressiva ma inesorabile diminuzione del numero delle grandi personalità che vivevano e agivano quotidianamente nella cattedrale come se si trattasse della propria casa: parallelamente crebbe invece il numero di coloro che sfruttarono quel luogo sacro a proprio esclusivo vantaggio economico, quasi fosse una sorta di porto da cui salpare per fini carrieristici o per acquisire un puro potere oligarchico. Nel giro di pochissimi decenni, la polifonia che era stata la gloria musicale dell'intera Europa dell'epoca si inabissava come un enorme fiume carsico. Altra causa devastatrice fu il mutamento dei rapporti tra il clero della cattedrale e il potere regio dopo la morte di San Luigi: il potere secolare si farà sempre più arrogante e minaccioso fino al culmine del 1303, rappresentato dalla guerra mortale fra il re Filippo IV (Filippo il Bello) e il pontefice Bonifacio VIII (al secolo Benedetto Caetani). La spiritualità e la profondissima fede che avevano guidato le vite di Suger, abate di Saint-Denis o di San Bernardo, abate di Clairvaux, stavano gradualmente scomparendo. La caduta di Gerusalemme per mano del Saladino (2 ot-

¹⁹² Meyer - «Henri d'Andeli et le chancelier Philippe» (cit.), pag. 213.

¹⁹³ MS Egerton 274, foll. 45-46^v.

¹⁹⁴ Vedi RISM, BIV¹, pag. 825.

¹⁹⁵ *Gallia Christiana* (cit.), VII, col. 96.

tobre 1187) fu un colpo fatale da cui gran parte della cristianità d'Occidente non riuscì più a riprendersi; fallito il tentativo di riconquistare la Città Santa con la Terza Crociata (la cosiddetta Crociata dei Re), l'impegno della guerra transmarina fu considerato sempre più scomodo e inutilmente oneroso. Il rafforzamento interno di giovani stati nazionali come Francia e Inghilterra, assieme ai nuovi assetti economici e territoriali ricercati dai ricchi comuni e dalle potenti repubbliche marinare italiane, rappresentava ormai il nuovo orientamento geopolitico che il nostro continente mostrava di gradire. Il feudalesimo era giunto al suo zenit e da lì in poi non poteva che declinare: i potenti di allora (a eccezione degli inglesi) persero ogni occasione per autoriformarsi economicamente attraverso la creazione di una sempre più forte interazione sociale, ottenibile con il reinvestimento produttivo dei grandi capitali accumulati a partire dall'anno Mille. La sapienza delle scuole delle cattedrali cedeva progressivamente il passo alle scienze coltivate nelle Università dove la regina tra le scienze, ovvero Madonna Teologia, assomigliava sempre di più a una colossale ipostasi ideologica, suscettibile di ogni dimostrazione e di ogni speculazione, piuttosto che a uno strumento concreto e vissuto per cercare costantemente Dio. Tornando alla musica in Parigi, essa viveva una stagione contrassegnata da una visione compositiva basata sempre più sul tecnicismo, piuttosto che sull'utilizzo della tecnica in sé, tanto che bisognerà attendere Guillaume Dufay, come già detto, perché l'isoritmia tocchi il suo massimo vertice artistico rinnovando, a suo modo, i fasti di Notre-Dame. La musica profana andava emancipandosi e sviluppandosi sempre di più, sostenuta soprattutto dall'abbondantissima produzione letteraria che, in modo profondamente manierista, aveva ormai saturato ogni argomento relativo all'amor cortese. La cattedrale non cercava più compositori: in compenso, il 29 settembre 1332, giunse il primo organo (inteso come strumento) ad accompagnare le vecchie monodie¹⁹⁶: la voce umana, la potenza vitale in essa contenuta e da essa espressa, cedeva alla *machina mirabilis*, simbolo 'vincente' di quella protomodernità.

Questioni di *organum*

Potrà essere utile fare chiarezza su una questione che, ancora oggi, lascia sussistere alcuni malintesi riguardanti l'uso dell'organo (inteso come strumento) all'interno della musica liturgica eseguita in Notre-Dame. Molti studiosi e musicisti ritennero che, sin dal XII° secolo, un organo fosse presente nella cattedrale parigina: ciò derivava non solo dagli equivoci suscitati dal termine *organum* (e dal suo plurale *organa*), ma anche da frasi come *in hymnis et organis* e simili. Tali frasi avevano anche significati metaforici, come per esempio *organa divinae laudis* dove, in tal caso, si intendevano la messa e le ore canoniche: nel linguaggio giuridico il termine poteva indicare anche un rappresentante (o un intermediario) che parlasse nell'interesse di un terzo (*per organum de aliquo*)¹⁹⁷. Contrariamente a tutte queste convinzioni, non ci fu nessun organo in cattedrale prima dell'inizio del Trecento: il malinteso era derivato, come appena accennato, dalla scorretta interpretazione del termine *organum* nell'ormai celebre editto del vescovo Eudes de Sully del 1198. Allo stesso modo, la menzione di un *organista* impiegata nel 1279 ("MAGISTER HENRICUS ORGANISTA; DEBET ESSE PRESBYTER")¹⁹⁸ ha indotto alcuni ad avanzare ipotesi inverosimili. Fino al Quattrocento, il termine *organista* definiva il cantore della *vox organalis* così come lo abbiamo conosciuto in questo saggio,

¹⁹⁶ AN, LL 270, fol. I^v: è la prima registrazione in cui lo strumento compare nelle attività musicali della cattedrale.

¹⁹⁷ Vedi la voce "Organum" in Charles du Fresne du Cange – *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, 10 voll., Niort, 1883-1887, rist. 1954; Yvonne Rokseth – *La musique d'orgue au XV^e siècle et au début du XVI^e*, Paris, 1930, pagg. 147-149; Norbert Dufourcq – *Esquisse d'une histoire de l'orgue en France du XIII^e au XVIII^e siècle*, Paris, 1935, pag. 23; vedi anche la medesima voce in *New Grove*, XIII, pagg. 797-798. Sulle ipotesi della presenza di un organo in cattedrale dalla fine del XII° secolo vedi Pierre Hardouin - «Le Grand Orgue de Notre-Dame de Paris à l'époque classique» in *L'Orgue*, 68 (1953), pagg. 26-27, 47-51 e 74-82; Bernadette Gerard e Roberte Marchand – *Le Grand Orgue et les organistes de Notre-Dame de Paris*, Beziers, 1980, pag. 6.

¹⁹⁸ Guérard – *Cartulaire* (cit.), I, pag. 212.

mentre lo strumentista era definito con il termine *organizator*. Il malinteso coinvolse anche Charles Metais relativamente alla cattedrale di Chartres¹⁹⁹, poiché anche lì si cantavano *organa* con modalità simili a quelle parigine²⁰⁰ e la frase *organa divinae laudis*, presente sempre a Chartres in un documento del 1269, si riferisce semplicemente a una messa²⁰¹. Solo nel 1349 i canonici di Chartres installarono un organo nella navata della loro cattedrale²⁰². Prima del Trecento solo la cattedrale di Strasbourg e, forse, quella di Reims dichiarano di possedere un organo ed è chiaro come sia stato quello il secolo in cui si iniziò a costruirli per una loro ampia diffusione²⁰³. Non si può scartare a priori l'ipotesi che sulla sommità dello *jubé* della cattedrale parigina potesse essere sistemato un organo portativo oppure un piccolo organo positivo anche nel periodo oggetto del nostro saggio; tuttavia, mentre i primi organi installati nella navata delle cattedrali francesi risultano essere dei grandi organi positivi, gli strumenti più piccoli, posti in prossimità del coro, fanno la loro prima apparizione non prima della seconda metà del Quattrocento²⁰⁴. A tale proposito, la storia della edificazione della cattedrale può esserci di aiuto: benché il 'coro' fosse già attivo nel 1178 (e formalmente inaugurato nel 1182), le sue mura interne e la transenna che chiudeva il suo spazio furono terminati soltanto nel 1350²⁰⁵. Va anche ricordato che non è mai esistito un documento in cui i canonici della cattedrale parigina riferissero di aver installato un organo nel coro e nei pressi della transenna. I lavori sulla navata furono iniziati parallelamente al completamento delle mura esterne del coro e la navata della facciata ovest fu terminata nel 1240: immediatamente seguirono gli ulteriori progetti di ampliamento al fine di allargare le finestre in quella parte dell'edificio, progetto che richiese la ricostruzione delle volte e dei contrafforti delle tribune al fine di introdurre più luce all'interno della navata (che rimase comunque una delle più buie di tutte le cattedrali francesi): è pertanto plausibile che si dovette attendere almeno la seconda metà del Duecento per consentire l'installazione di un grande organo positivo nel suo luogo deputato, ossia nella navata. Fu invece la Sainte-Chapelle, nel 1299, ad ospitare il primo organo modernamente inteso²⁰⁶, a diretto contatto con il Palais Royal e su probabile commissione di Filippo IV, re a sua volta modernissimo. Sarebbero passati ancora 33 anni, come già citato anche in nota, prima che Notre-Dame possedesse un organo nella sua navata.

Prassi esecutive e relative tradizioni

Se è doveroso ammettere che la musica, all'interno delle arti medievali, sia senza dubbio la più difficile da riprodurre, non è comunque lecito retrocedere di fronte a ciò che i manoscritti musicali non ci segnalano espressamente: un musicista che possieda particolare conoscenza del proprio mestiere, unita a un'esperienza professionale fondata su solide basi culturali e artigianali, non potrà trovarsi nudo e disarmato di fronte ai capolavori sonori dell'epoca d'oro di Notre-Dame. Almeno da mezzo secolo, a partire dalle prime registrazioni di Alfred Deller e poi di David Munrow, è stato compiuto da parte dei musicisti un grande percorso di ricerca che li ha progressivamente condotti a superare,

¹⁹⁹ Charles Metais – *Les Orgues de la cathédrale de Chartres*, Chartres, 1912, pag. 1.

²⁰⁰ Yves Delaporte (a cura di) – *L'Ordinaire chartrain du XIII^e siècle*, vol. XIX delle *Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, Chartres, 1953, pagg. 115 e 171.

²⁰¹ Eugène de Lepinois e Lucien Merlet (a cura di) – *Cartulaire de Notre-Dame de Chartres*, 3 voll., Chartres, 1862-1865, II, pag. 187.

²⁰² Chartres, Bibliothèque Municipale, MS 100, vol. II, fol. 148; il documento è citato in Metais – *Les Orgues de la cathédrale de Chartres* (cit.), pag. 2.

²⁰³ Dufourcq – *Esquisse d'une histoire de l'orgue en France* (cit.), pag. 24; Jean Perrot – *L'Orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIII^e siècle*, Paris, 1965, pag. 304.

²⁰⁴ Rokseth – *La musique d'orgue* (cit.), cap. I; Perrot – *L'Orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIII^e siècle* (cit.), pagg. 310-304.

²⁰⁵ Aubert – *Notre-Dame de Paris* (cit.), cap. II; Dorothy Gillerman - «The Clôture of the cathedral of Notre-Dame: Problems of reconstruction» in *Gesta*, 14 (1975), pagg. 41-61.

²⁰⁶ Michel Brenet (pseud. di Marie Bobillier) – *Les musiciens de la Sainte Chapelle du Palais*, Paris, 1910, pag. 12.

nonostante molti errori e altrettanti dubbi, gli ostacoli più ardui che li separavano da una concreta e credibile realizzazione sonora di quelle opere musicali. I manoscritti non recano segni precisi relativi all'altezza di intonazione, al tempo da staccare, alle dinamiche, all'ornamentazione vocale o alle eventuali inflessioni cromatiche: tutto questo sarebbe stato superato compiutamente soltanto dalla musica composta dopo la fine dell'Ancient Régime e, comunque, questi problemi non hanno impedito alle ultime generazioni di musicisti di provare a risolverli nel modo (relativamente) migliore possibile. Come abbiamo potuto notare, la musica eseguita in Notre-Dame nel secolo preso in esame non poteva in alcun modo prescindere dalla propria dimensione liturgica: in diversi atti capitolari essa è definita come impiegata "UT PERFECTIUS DEUS COLLAUDETUR" e doveva possedere requisiti di particolare bellezza onde non essere "POTIUS AD NAUSEAM QUAM DEVOTIONEM AUDIENTIBUS"²⁰⁷. Non c'è documento che, prima del Cinquecento, ci riferisca sulla preparazione e sulle prove di un'opera musicale in cattedrale: segno che le musiche degli Maestri del Pieno Medioevo erano davvero un mirabile tutt'uno non solo con la liturgia ma anche con la preghiera, tradizione preservata in ogni secolo dagli ambienti monastici. A differenza delle corti del tardo medioevo, Notre-Dame non cercò mai cantori 'virtuosi' in ambienti esterni ad essa: la crescita di coloro che avrebbero eseguito le musiche vocali di quel periodo avveniva normalmente all'interno del chiostro e nelle scuole dipendenti dalla cattedrale. Secondo i documenti che abbiamo riportato, le parti vocali venivano assegnate, secondo criteri (in parte 'progressivi' e in parte gerarchici) di esperienza e di merito, a coloro che prestavano servizio durante la liturgia. Ai responsori del Matutinum erano chiamati, a partire dai *pueri cantores*, tutti i chierici più giovani in via di formazione, passando via via verso personaggi di più alto rango per i canti da eseguire durante le festività solenni²⁰⁸. I cantori, nonostante i vari livelli gerarchici e meritocratici a cui erano posti, non formarono mai gruppi indipendenti e separati: essi si comportavano come un organismo in cui il fluire delle esperienze e delle cariche non conosceva barriere preconcepite o ideologiche. Relativamente alla musica polifonica, è chiaro come i cantori specializzati nella sua esecuzione non superassero le sei unità, così come appare anche dai documenti che citeremo fra poco. Non vi era, in alcun caso, la minima idea di un coro modernamente intesa (tanto meno un'ipotesi, assolutamente risibile, di un coro 'misto'): i canonici sceglievano i cantori; il cantor (o in sua assenza il succentor) assegnava le parti ai solisti e sovrintendeva alla messa; il cancelliere si occupava delle letture, i *rectores chori* intonavano gli *incipit* musicali ai solisti e il *magister puerorum chori* vigilava sui ragazzi più giovani solo quando essi fossero presenti alla celebrazione. Non esisteva alcun direttore di coro e si dovrà attendere il Seicento prima che un direttore scandisse il tempo con il suo moderno *baculum*, segnalando le note presenti sul grande libro dei canti corali posto sul leggio a forma d'aquila²⁰⁹. Date queste testimonianze, possiamo escludere con certezza che il Magister Perotinus, tanto per fare l'esempio più illustre, possa per avventura essere confuso con il successivo *magister capellae*. Sappiamo da un documento del giugno 1313 che i canti del Matutinum dovevano essere imparati a memoria dai cantori: "NOS [...] DECANUS ET CAPITULUM ECCLESIE PARISIENSIS STATUIMUS UT NULLI QUALICUMQUE ECIAM PER VIAM COMMODATI CONFERANTUR DENARIJ MATUTINALES NISI PRIUS CONSTITUENT NOBIS IPSUM SCIRE CORDETUNS ANTI-PHONARIUM ET PSALTERIUM ET CETERA QUE CANTARI CONSUEVERUNT CORDETENUS IN ECCLESIA PARISIENSI"²¹⁰. Questa testimonianza potrebbe essere retrospettiva, visto che altri documenti del periodo fanno esplicito riferimento a quello che in francese si definirà "apprendre par coeur"²¹¹: tutto questo richiama il concetto del canto come preghiera ma sarebbe piuttosto azzardato pensare che avesse valore anche per la polifonia. Un importante studio di Michel Huglo ha documentato come le

²⁰⁷ AN, LL 310, fol. 125^v.

²⁰⁸ AN, LL 253, fol. 19^v.

²⁰⁹ *Caeremoniale Parisiense ad Usus Omnium Ecclesiarum Collegiatarum, Parochialium et Aliarum Urbis et Diocesis Parisiensis*, Paris, 1662, pag. 36.

²¹⁰ AN, LL 79, pag. 192.

²¹¹ BN, MS Latin 5185CC, foll. 61 e 329.

prassi esecutive delle monodie o delle prime polifonie, antecedenti la comparsa di Leoninus e di Perotinus, fossero piuttosto uniformi in tutta la diocesi parigina²¹², soprattutto presso il monastero di Saint-Maur-des-Fossés (dove i responsori del Matutinum erano cantati *cum organo* da quattro monaci al centro del coro) e presso l'antica cappella regia nell'Île de la Cité (sostituita nel 1248 dalla Sainte-Chapelle voluta da San Luigi)²¹³. Il più importante (e spesso problematico) trattato relativo ai primi *organa* è il manoscritto Octobonianus 3025 (foll. 46-50^v) conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, forse proveniente da Parigi e trasferito a Roma nel Seicento: esso riporta non meno di 343 brevi esempi di *organa* a due voci e tre completi a mo' di appendice. Questo manoscritto poteva essere una sorta di 'manuale' per un *organista* dell'epoca di Notre-Dame che intendesse comporre una *vox organalis* su un canto gregoriano: una volta che il cantore avesse imparato a memoria queste formule, egli avrebbe potuto cantare *ex tempore* su un canto dato senza dover ricorrere a un manoscritto che riportasse una scrittura polifonica. La provenienza del manoscritto è sempre stata argomento di dibattito tra i musicologi: tuttavia, se l'uso liturgico dei tre *organa* finali non è quello parigino, le coincidenze con il *Magnus Liber Organi* sono ben più che evidenti²¹⁴: tutto ciò sta già avviando una serie di studi approfonditi volti a comprendere anche il periodo di stesura del manoscritto stesso. Verso il 1230, in un documento relativo all'istituzione della festa per la traslazione delle spoglie di St. Thomas of Canterbury, si legge di sei denari dovuti ai "QUATUOR CLERICI QUI ORGANIZABUNT ALLELUYA"²¹⁵; verso il 1245, in un altro documento relativo alla elevazione della festa di Saint Clarus a festa semiduplice, si precisa, sempre a proposito delle remunerazioni: "ET ORGANISTE ALLELUYA SI QUATUOR FUERINT DUOS SOLIDOS SI ORGANIZETUR"²¹⁶. Molti di questi cantori cantavano *organa* durante le processioni che li conducevano all'esterno del coro di Notre-Dame, in particolare verso il battistero di Saint-Jean-le-Rond e verso la piccola collegiata di Saint-Denis-du-Pas²¹⁷. I documenti che seguono (anno non segnalato ma, presumibilmente, relativi al secolo di cui ci siamo occupati) riportano notizie di indubbio interesse: [Purificazione, processione di ritorno verso la grande croce della porta ovest e benedizione dei candelabri nel battistero] "SEQUITUR TERCIA ANTE CUIUS VERSUM ORGANIZANT iii^o CLERICI ANTE CRUCEM A. *RESPONSORIUM ACCEPIT SYMEON A. HODIE BEATA VIRGO MARIA*" (Bibliothèque de l'Arsenal, MS 203, folio fxiii^v); [Mattino di Pasqua, processione che parte dalla transenna] "CANTATA VERO TERCIA INCIPIT CANTOR IN MEDIO CHORI R. *ET VALDE ET TUNC EXIT PROCESSIO ANTE CRUCIFIXUM IBI ORGANIZATUR VEL CANTATUR A SEX V. ET RESPICIENTES*" (Brussels, Bibliothèque royale, MS 1799, folio 61^v); [Ottava di Pasqua, processione che ritorna dietro la transenna] "IN REDITU PROCESSIONIS R. *SEQUITUR ANGELUS ET ORGANIZATUR VEL CANTATUR V. CRUCIFIXUM A DUOBUS CANONICIS SANCTI JOHANNIS VEL SANCTI DYONISII SUBDIACONIS QUIBUS CANTOR PRECEPIT, QUO CANTATO REINCIPITUR FINIS ANTIPHONAE SCILICET NOLITE*" (BN, MS Latin 746, folio 162); [Quinta domenica dopo Pasqua, ritorno della processione] "DOMINICA iii^a POST OCTAVIS PASCHAE AD PROCESSIONEM TOTUM FIET SICUT IN PRIMA DOMINICA EXCEPTO QUOD IN REDITU PROCESSIONE ORGANIZABITUR VEL CANTABITUR A iii^o CLERICIS V. *CRUCIFIXUM ANTE CRUCEM*" (Brussels, Bibliothèque royale, MS 1799, folio 67); [Pentecoste, processione che parte dalla transenna] "IN DIE PENTECOSTE FACTA BENEDICTIONE AQVE IN REVESTIARIO ET TERCIA CANTATA OMNIBUS CANONICIS ET CLERICIS DE CORO CAPPIS SERICIS INDUTIS INCIPIUNT TRES CANTORES *RESPONSORIUM QUOD SEQUITUR R. ADVENIT IGNIS ET VENITUR ANTE CRUCEM SEQUITUR POSTEA SEQUENS VERSUS QUI V. INVENIT EOS ET DEBET ORGANIZARI A SEX CLERICIS, SEQUITUR*

²¹² Huglo - «Les Débuts de la polyphonie à Paris» (cit.), pag. 96.

²¹³ AN, L 524, nr. 1 e Huglo - «Les Débuts de la polyphonie à Paris» (cit.), pagg. 122-134.

²¹⁴ Vedi soprattutto la linea melodica del responsorio *Inter natus-Fuit homo* in F, fol. 73^v e quella in *Octobonianus* 3025, fol. 48.

²¹⁵ BN, MS Latin 5185CC, fol. 232; Guérard - *Cartulaire* (cit.), IV, pag. 105.

²¹⁶ BN, MS Latin 5185CC, fol. 194^v.

²¹⁷ L'argomento è stato approfonditamente discusso da Rebecca Baltzer - «Performance practice, the Notre-Dame calendar and the earliest Latin liturgical motets», relazione letta durante la conferenza *Das Ereignis "Notre-Dame"* presso la Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel, aprile 1985.

REPETICIO *ET TRIBUIT EIS*” (Brussels, Bibliothèque royale, MS 1799, folio 98^v); [Assunzione, processione che parte dalla transenna] “POST TERCIAM FIET PROCESSIONE IN CAPPIS PRIMO ANTE CRUCEM CANTANDO RESPONSORIUM QUI SEQUITUR R. *STYRPS IESSE ET DEBET IBI VERSUS [VIRGO DEI GENETRIX] ORGANIZARI VEL CANTARI A SEX*” (Brussels, Bibliothèque royale, MS 1799, folio 122^v); [Al monastero di Saint-Barthélemy per la festa di Saint Barthélemy, mentre il coro entra per la messa] “TUNC INCIPIT *QUI SUNT ISTI V. CANDIDIORES ORGANIZATUR ANTE INTROITUM CHORI. FINITO ORGANO REINCIPITUR FINIS. ET INTRATUR IN CHORUM STATIM INCIPITUR MISSA QUE CANTATUR A MONACHIS ET RESPONSORIUM SIMILITER; ALLELUIA VERO VEL ORGANIZATUR A DUOBUS DE NOSTRIS VEL CANTATUR A iiij CANONICIS*” (Brussels, Bibliothèque royale, MS 1799, folio 123); [Alla chiesa collegiata di Saint-Merry per la festa di Saint Merry, mentre il coro entra per la messa] “STATIM INCIPITUR RESPONSORIUM QUI SEQUITUR *SINT LUMBI* ET FIT PROCESSIONE PER CLAUSTRUM ET IN REDITU ANTE INTROITUM CHORI ORGANIZATUR VERSUS A DUOBUS VEL CANTATUR A iiij^{or}; FINITO ORGANO REINCIPITUR FINIS RESPONSORII ET STATIM INCIPITUR MISSA” (Brussels, Bibliothèque royale, MS 1799, foll. 124^f e 124^v); [Al monastero di Saint-Eloy per la festa di Saint Eloy, mentre il coro entra per la messa] “TUNC FIT PROCESSIONE PER CLAUSTRUM ET CANTATUR RESPONSORIUM QUOD SEQUITUR *SINT LUMBI* ET V. *VIGILATE* A iiij^{or} CLERICIS. FINITO ORGANO INTRAT PROCESSIONE CHORUM CANTANDO *ET VOS SIMILES*. STATIM INCIPITUR MISSA QUE CANTATUR AB ABBATE VEL PRIORE DICTE SANCTE ELIGII; RESPONSORIUM VERO ET ALLELUIA CANTATUR VEL ORGANIZATUR A NOBIS SCILICET A CANONICIS VEL VICARIIS BEATE MARIE” (Brussels, Bibliothèque royale, MS 1799, folio 103). Non è difficile ritenere che, mentre i canti monodici potevano essere cantati in movimento, quelli polifonici avessero obbligatoriamente bisogno di una “*statio*”; altrettanto chiara è l’alternanza fra il coro che cantava le monodie e i solisti che cantavano in *organo*; infine, i *clerici* (anche quelli presposti al Matutinum) e, a volte, i canonici di Saint-Jean-le-Rond e di Saint-Denis-du-Pas (raramente i *vicari* della cattedrale) erano incaricati di cantare in *organo*. Questi documenti mostrano inequivocabilmente che la tradizione vocale dell’*organum* è di natura solistica e la scelta del numero degli incaricati (da due a sei) sembra dipendesse più dal rango della festa che dalla bravura dei cantori. Tuttavia è del tutto discutibile un’ipotesi che relativizzi, in modo irragionevole, l’abilità dei cantori scelti: sarebbe come pensare, per esempio, che gli oggetti sacri, fatti con materiali sempre preziosissimi e lavorati finemente, avessero maggiore importanza rispetto agli uomini che servivano Dio con la loro voce. Una relativizzazione dell’importanza della bravura vocale poteva avvenire, eventualmente, in un monastero abitato da pochi e poveri confratelli o in una piccola chiesa collegiata: è difficile pensare che ciò potesse accadere in una cattedrale come quella di Notre-Dame, con tutto quel fior fiore di personale ecclesiastico a disposizione, scelto in parte anche secondo tutte le esigenze della liturgia e della musica che doveva accompagnarla. Notiamo che si richiedono sei cantori per le grandi feste annuali. Alcuni musicologi sono rimasti perplessi di fronte all’utilizzo di quattro o sei cantori per *organa* a tre o a quattro voci; per i musicisti, al contrario, ciò ha raramente costituito un problema: le voci poste sopra il *tenor* (che si tratti del solo *duplum*, o che si aggiungano il *triplum* o il *quadruplum*) non sono mai raddoppiabili; il *tenor*, invece, è impossibile che sia eseguito da un solo cantore²¹⁸. Ciò premesso, non dobbiamo dimenticare che quella polifonia era letteralmente basata su un canto gregoriano o tardogregoriano: la linea del *tenor* era dunque, per forza di cose, la linea fondamentale e, pertanto, non poteva certo ‘sparire’ in mezzo alle altre linee, tutte *floratae* e mobili, ma tutt’altro che prive di sonorità. Il *tenor* ha la stessa natura delle radici e del tronco di un albero da cui si ramificano le fronde con tutte le loro foglie e con tutti i loro frutti. Al di là dei problemi irrisolvibili (esaurimento della respirazione, impossibilità di gestione semicontinua dell’intensità sonora) che porrebbe la linea del *tenor* ove fosse cantata da una sola persona, sarebbe tutto l’impianto compositivo a crollare miseramente entro pochi secondi: simili problemi, se tali si potessero mai considerare, sono risolvibili istantaneamente da qualsiasi musicista che conosca il proprio mestiere e si sia dedicato

²¹⁸ Vedi Edward Roesner - «The Performance of Parisian Organum» in *Early Music*, 7 (1979), pagg. 174-189, pag. 175.

per anni al repertorio medievale. Prove evidenti relative a quanti cantori dovessero cantare la linea del *tenor* sono fornite anche dai seguenti documenti: [cattedrale di Chartres] “IN REDITU ANTE CRUCIFIXUM ANTIPHONA *STETIT ANGELUS V. CRUCIFIXUM*, DUO CANTANT ET DUO ORGANIZENT IN SUPELICIIS [sic]”²¹⁹; [monastero di Fleury-sur-Loire] “ET NOTA QUOD SEMPER OCTAVUM RESPONSORIUM ABBATI INSCRIBITUR, DUODECIMUM AUTEM QUATUOR FRATRES IN SUPERIORIBUS GRADIBUS ALBIS CAPPIS AMICTI PERSONANT. DUO EX ILLIS QUASI DISCIPULI NATURALEM CANTUM TENENT, ALII AUTEM DUO QUASI MAGISTRI RETRO STANTES SUCCINNUNT QUI ORGANISTE VOCANTUR”²²⁰. Queste ultime testimonianze sono molto importanti proprio perché fanno riferimento, con ogni probabilità, alla esecuzione di *organa* tripli in cui, oltre ai solisti per la seconda e la terza linea vocale, si accerta la presenza di due cantori esperti per la linea del *tenor*. I musicologi ci ricordano che, proprio in quella linea, i manoscritti presentano segni chiamati *divisiones syllabarum* che, forse, potevano avere lo stesso significato dei moderni ‘fiati’: l’ipotesi convince poco, dal momento che, per prendere autenticamente fiato, i manoscritti recano espressamente segni di pausa in specifici punti della partitura. Qualche perplessità può sorgere quando, nel documento succitato relativo alla Pentecoste, si legge: “SEQUENS VERSUS QUI V. *INVENIT EOS* ET DEBET ORGANIZARI A SEX CLERICIS”; trattandosi di un *organum* a due voci (almeno è tale quello rimasto nel *Magnus Liber Organi*), sarebbero addirittura cinque i cantori ad occuparsi della linea del *tenor*: un tale esempio è l’eccezione tendente a confermare la regola e sul quale non ci pare il caso di montare inutili speculazioni. Alcuni illustri musicisti-interpreti hanno anche ipotizzato che la linea del *tenor* fosse comodamente raddoppiabile da un piccolo organo o anche da una viella: peccato che all’epoca di Notre-Dame, come abbiamo già segnalato, gli strumenti fossero confinati fuori dalla cattedrale e utilizzati nell’ambito della musica profana. Un altro problema, che riguarda le esecuzioni più recenti delle opere musicali della Scuola di Notre-Dame, consiste nella pronuncia dei testi latini secondo quella del francese volgare: l’effetto acustico, oltre a essere marchianamente brutto e sgradevole, è anche del tutto opinabile in sede scientifica. Il latino, la lingua sacra comune a tutta l’Europa cristiana e a quella medievale in specifico, non poteva prestarsi, men che mai in luoghi di altissimo profilo istituzionale come una cattedrale, a essere pronunciato con le inflessioni e le volgarizzazioni della lingua nazionale. In conclusione, l’organico necessario all’esecuzione di questo culmine dell’arte polifonica è composto da un gruppo di sei voci maschili (di cui tre chiare e tre scure) senza alcun accompagnamento strumentale: fatta eccezione per un ulteriore gruppo vocale maschile incaricato di eseguire i canti gregoriani, altri organici contravverrebbero alle indicazioni lasciateci dalle fonti originali.

Principali trascrizioni moderne della ‘Scuola di Notre-Dame’

Anderson, Gordon A. (a cura di) *Latin Compositions in Fascicles 7 and 8 of the Notre Dame Manuscript Wolffenbüttel Helmstadt 1099, Vol. II: Transcriptions; Vol. XXIV di Musicological Studies, 2 voll.*

Anderson, Gordon A. (a cura di) *Notre-Dame and Related Conductus, I: 4 & 3pt Conductus*

Anderson, Gordon A. (a cura di) *Notre-Dame and Related Conductus, II: 3pt Conductus*

Anderson, Gordon A. (a cura di) *Notre-Dame and Related Conductus, III: 2pt Conductus*

²¹⁹ Delaporte - *L’Ordinaire chartrain du XIII^e siècle* (cit.), pag 115.

²²⁰ Anselme Davril [a cura di] – *Consuetudines Floriacenses Seculi Tertii Decimi*, vol. IX del *Corpus Consuetudinum Monasticarum*, Siegburg, 1976.

Anderson, Gordon A. (a cura di) *Notre-Dame and Related Conductus, IV: 3pt Conductus*

Anderson, Gordon A. (a cura di) *Notre-Dame and Related Conductus, V: 2pt Conductus*

Anderson, Gordon A. (a cura di) *Notre-Dame and Related Conductus, VI: 1pt Conductus*

Anderson, Gordon A. (a cura di) *Notre-Dame and Related Conductus, VIII: 1pt Conductus*

Anderson, Gordon A. (a cura di) *Notre-Dame and Related Conductus, IX: 3pt Conductus*

Anderson, Gordon A. (a cura di) *Notre-Dame and Related Conductus, X: 2pt Conductus*

Baltzer, Rebecca A. (a cura di) "The Two-Voice Clausulae in Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Pluteus 29,1", Vol. V del *MAGNUS LIBER ORGANI*

Everist, Mark (a cura di) "The Organa Dupla in Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Pluteus 29,1: Organa for the Office", Vol. II del *MAGNUS LIBER ORGANI*

Everist, Mark (a cura di) "The Organa Dupla in Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Pluteus 29.1: Organa for the Mass, I", Vol. III del *MAGNUS LIBER ORGANI*

Everist, Mark (a cura di) "The Organa Dupla in Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Pluteus 29.1: Organa for the Mass, II", Vol. IV del *MAGNUS LIBER ORGANI*

Payne, Thomas B. (a cura di) "The Organa Dupla in Wolfenbüttele, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1099 Helmstad". Vol. VI del *MAGNUS LIBER ORGANI*

Roesner, Edward H. (a cura di) "The Parisian Organa Tripla and Quadrupla", Vol. I del *MAGNUS LIBER ORGANI*

Roesner, Edward H. (a cura di) "The Organa Dupla and Two-Voice Clausulae in Wolfenbüttele, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 628 Helmstad". Vol. VII del *MAGNUS LIBER ORGANI*

Tischler, Hans (a cura di) *The Parisian two-part organa: the complete comparative edition*

Tischler, Hans (a cura di) *The Earliest Motets (to circa 1270): a complete comparative edition*

Knapp, Janet (a cura di) *Thirty-five Conductus for Two and Three Voices*

Thurston, Ethel (a cura di) *The Conductus Collections of MS Wolfenbüttel 1099 Vol. I-II-III*

Latin compositions in fascicles 7 and 8 of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstadt 1099, vol. II: Transcriptions è stato pubblicato dall'Institut of Medieval Music di Brooklyn, New York (USA) nel 1976.

I nove volumi (numerati però sino al decimo) *Notre-Dame and Related Conductus*, a cura di Gordon Athol Anderson, sono stati pubblicati dall'Institute of Medieval Music di Henryville, Pennsylvania (USA), fra il 1980 e il 1988.

I sette volumi *Magnus Liber Organi*, a cura di Rebecca Balzer, Thomas Payne, Mark Everist e Edward Roesner sono stato pubblicati da L'Oiseau-Lyre di Monaco, a partire dal 1993.

The Parisian two-part organa: the complete comparative edition, a cura di Hans Tischler, è stato pubblicato dalla Stuyvesant High School, N.Y.C. (USA) nel 1988.

The Earliest Motets: a complete comparative edition, a cura di Hans Tischler, è stato pubblicato dalla Yale University Press, New Haven, Connecticut (USA) nel 1982.

Thirty-five Conductus for Two and Three Voices, a cura di Janet Knapp, è stato pubblicato dalla Yale University Press, New Haven, Connecticut (USA) nel 1965.

I tre volumi *The Conductus Collections of MS Wolfenbüttel 1099*, a cura di Ethel Thurston, sono stati pubblicati da A-R Editions, Madison, Wisconsin (USA) nel 1980.

Wolfenbüttel 1099 Helmstadiensis – (1206) W2. Facsimile Reproduction of the Manuscript, a cura di Luther Dittmer. Publications of Mediaeval Musical Manuscripts, 2. Brooklyn, New York, 1960.

Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteo 29.1. Facsimile Reproduction of the Manuscript, a cura di Luther Dittmer, 2 voll. Publications of Mediaeval Musical Manuscripts, 10-11. Brooklyn, New York, 1966-1967.

Antiphonarium seu Magnus Liber Organi de Gradali et Antiphonario [facsimile a colori del codice Pluteus 29.1 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (F) con introduzione di E. Roesner], Codices illuminati medii aevi (CIMA) 45, Lengenfelder, München, 1996.

Per quanto riguarda le Crociate transmarine contemporanee alla Scuola di Notre-Dame, ricordiamo la *Storia delle Crociate* di Steven Runciman, 2 voll., Cambridge, 1951 (edizione italiana Einaudi, Torino, 1966 e 1993²). Segnaliamo inoltre, a titolo di monografia speciale, *San Bernardo e la seconda crociata* di Marco Meschini, Mursia, Milano, 1998.

Supplemento di bibliografia scientifica selezionata

(in ordine cronologico di pubblicazione)

Edmund de Coussemaker – *L'Art harmonique au XII^e et XIII^e siècles*, Paris, 1865.

Leopold Delisle - «Discours» in *Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France*, 22 (1885), pagg. 82-139.

Wilhelm Meyer - «Der Ursprung des Mottet's: vorläufige Bemerkungen» in *Nachrichten von der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, philologisch-historische Klasse*, 2 (1898), pagg. 113-145.

Pierre Aubry - «Iter Hispanicum: Notice et extraits de manuscrits de musique ancienne conservés dans les Bibliothèques d'Espagne» in *Sammelbände der Internationale Musikgesellschaft*, 8 (1908), pagg. 337-355.

Pierre Aubry (a cura di) – *Cent Motets du XIII^e siècle: Publiés d'après le manuscrit Ed.IV.6 de Bamberg*, 3 voll., Paris, 1908.

Friedrich Ludwig - «Perotinus Magnus» in *Archiv für Musikwissenschaft*, 3 (1921), pagg. 361-370.

Jacques Handschin - «Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter» in *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 10 (1927-1928), pagg. 513-558.

Jacques Handschin - «A Monument of English Medieval Polyphony: The Manuscript Wolfenbüttel 677» in *The Musical Times*, 74 (1933), pagg. 697-704.

Heinrich Husmann (a cura di) – *Die Dreistimmigen Organa der Notre-Dame-Schule mit besonderer Berücksichtigung der Handschrift Wolfenbüttel und Montpellier*, Leipzig, 1935.

Eduard Gröningen (a cura di) – *Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre-Dame-Conductus*, in *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, 2 voll., Regensburg, 1939.

Heinrich Husmann (a cura di) – *Die drei – und vierstimmige Notre-Dame-Organa*, Leipzig, 1940.

Gustave Reese – *Music in the Middle Ages*, New York, 1940.

- Leonard Ellinwood - «The Conductus» in *The Musical Quarterly*, 27 (1941), pagg. 165-204.
- Friedrich Gennrich - «Perotins 'Beata viscera Mariae virginis' und die Modaltheorie» in *Die Musikforschung*, I (1948), pag. 225-226.
- Willi Apel - «From St. Martial to Notre-Dame» in JAMS [Journal of American Musicological Society], 2 (1949), pagg. 145-158.
- Hans Tischler - «New Historical Aspects of Parisian Organa» in *Speculum*, 25 (1950), pagg. 21-35.
- William Waite - «Discantus, Copula, Organum» in JAMS, 5 (1952), pagg. 77-87.
- William Waite - *The rhythm of the twelfth-century poliphony, its theory and practice*, New Haven, 1954.
- Heinrich Husmann - *Die Mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, Köln, 1954.
- Heinrich Husmann - «Das System der modale Rhythmik» in *Archiv für Musikwissenschaft*, 9 (1954), pagg. 1-38.
- Friedrich Gennrich - *Perotinus Magnus: das Organum Alleluja Nativitas gloriose virginis Mariae und seine Sippe*, vol. XII di *Musikwissenschaftliche Studienbibliothek*, Darmstadt, 1955.
- Edmund Bowles - «Were musical instruments used in the liturgical service in the Middle Ages?» in *The Galpin Society Journal*, 10 (1957), pagg. 40-56.
- Hans Tischler - «Ligatures, Plicae and Vertical Bars in Premensural Notation» in *Revue belge de musicologie*, 11 (1957), pagg. 83-92.
- Friedrich Gennrich (a cura di) - *Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten - Summa musicae medii aevi*, 2 voll., Darmstadt, 1958.
- Frieder Zaminer (a cura di) - *Der vatikanische Organum-Traktat (Ottob. Lat. 3025)*, Tutzing, 1959.
- William Waite - «The Abbreviation of the 'Magnus Liber'» in JAMS, 14 (1961), pagg. 147-158.
- Hans Tischler - «A Propos the Notation of the Parisian Organa» in JAMS, 14 (1961), pagg. 1-8.
- Willi Apel - *The Notation of Polyphonic Music*, Cambridge, Mass., 1961.
- Ernest Sanders - «Duple Rhythm and Alternate Third Mode in the 13th Century» in JAMS, 15 (1962), pagg. 785-802.
- Janet Knapp - «Quid tu vides, Jeremia: two Conductus in one» in JAMS, 16 (1963), pagg. 212-220.
- Frank Harrison - «Benedicamus, Conductus, Carol: a Newly Discovered Source» in *Acta Musicologica*, 37 (1965), pagg. 35-48.
- Theodore Karp - «Towards a Critical Edition of Notre Dame Organa Dupla» in *The Musical Quarterly*, 52 (1966), pagg. 350-367.
- Gilbert Reaney (a cura di) - *Manuscript of Polyphonic Music* in RISM, BIV¹, München, 1966.
- Ethel Thurston - «A Comparison of the St. Victor Clausule with their Motets» - *Aspects of Medieval and Renaissance Music*, New York, 1966.
- Norman Smith - «Tenor Repetition in the Notre Dame Organa» in JAMS, 19 (1966), pagg. 329-351.
- Heinrich Husmann - «Ein Faszikel Notre-Dame-Kompositionen auf Texte des Pariser Kanzlers Philipp in einer Dominikaner Handschrift (Roma, Santa Sabina XIV L 3)» in *Archiv für Musikwissenschaft*, 24 (1967), pagg. 1-23.
- Jürg Stenzl (a cura di) - *Die Vierzig Clausulae der Handschrift Paris Bibliothèque National, MS Latin 15139*, Berlin, 1968.
- Hans Tischler - «A Propos a Critical Edition of the Parisian Organa Dupla» in *Acta Musicologica*, 40 (1968), pagg. 28-43.
- Gordon Anderson - «Mode and Change in Notre-Dame Conductus» in *Acta Musicologica*, 40 (1968), pagg. 92-114.
- Gordon Anderson - «Newly Identified Tenor Chants in the Notre-Dame Repertory» in *Music and Letters*, 50 (1969), pagg. 158-171.
- Gordon Anderson - «A Small Collection of Notre-Dame Motets ca 1215-1235» in JAMS, 22 (1969), pagg. 157-196.

- Rudolf Flotzinger – *Der Discantussatz im Magnus Liber und seiner Nachfolge*, Wien, 1969.
- Ian Bent - «A 12th century Extemporizing Technique» in *The Musical Times*, 11 (1970), pagg. 33-37.
- Ethel Thurston (a cura di) – *The works of Perotinus*, New York, 1970.
- Wolfgang Doemling - «Überlieferung eines Notre-Dame-Conductus in mensurierte Notation» in *Die Musikforschung*, 23 (1970), pagg. 429-431.
- Gordon Anderson - «Clausulae or Transcribed-Motets in the Florence Manuscript?» in *Acta Musicologica*, 42 (1970), pagg. 109-128.
- Gordon Anderson - «A troped Offertorium-Conductus of the 13th century» in *JAMS*, 24 (1971), pagg. 96-100.
- Hans Heinrich Eggebrecht - «Organum Purum» in *Musikwissenschaftlichen Arbeiten*, 23 (1971), pagg. 93-112.
- Rudolf Flotzinger - «Zur Frage der Modalrhythmik als Antike-Rezeption» in *Archiv für Musikwissenschaft*, 29 (1972), pagg. 203-208.
- Gordon Anderson - «Notre-Dame and Related Conductus: a Catalogue Raisonné» in *Miscellanea Musicologica*, 6 (1972), pagg. 153-229 e 7 (1975), pagg. 1-81.
- Norman Smith - «Interrelationships among the Alleluias of the *Magnus Liber Organi*» in *JAMS*, 25 (1972), pagg. 175-202.
- Norman Smith - «Interrelationships among the Graduals of the *Magnus Liber Organi*» in *Acta Musicologica*, 45 (1973), pagg. 73-97.
- Norman Smith - «Some exceptional clausulae of the Florence Manuscript» in *Music and Letters*, 54 (1973), pagg. 405-414.
- Hans Tischler - «Musica Ficta in the Parisian Organa» in *Journal of Music Theory*, 17 (1973), pagg. 310-318.
- Gordon Anderson - «The Rhythm of "cum littera" Sections of Polyphonic Conductus in Mensural Sources» in *JAMS*, 26 (1973), pagg. 288-304.
- Gordon Anderson - «A Unique Notre-Dame Motet Tenor Relationship» in *Music and Letters*, 55 (1974), pagg. 398-409.
- Rebecca Baltzer - «Notation, Rhythm and Style in the Two-Voice Notre Dame Clausula», Tesi di laurea in 2 voll., Boston University, 1974.
- Rudolf Flotzinger - «Vorstufen der musikalisch-theoretischen Tradition im Notre-Dame Repertoire?» in Theophil Antonicek e altri (a cura di) – *De Ratione in Musica: Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, Kassel, 1975, pagg. 1-9.
- William Dalglish - «The Origin of the Hocket» in *JAMS*, 31 (1978), pagg. 3-20.
- Janet Knapp - «Musical Decalation and Poetic Rhythm in an Early Layer of Notre Dame Conductus» in *JAMS*, 32 (1979), pagg. 383-407.
- Ernest Sanders - «Consonance and Rhythm in the Organa of the 12th and 13th centuries» in *JAMS*, 33 (1980), pagg. 264-286.
- Edward Roesner - «Johannes de Garlandia on *organo in speciali*» in *Early Music History*, 2 (1982), pagg. 129-160.
- Jeremy Yudkin - «The Rhythm of Organum Purum» in *Journal of Musicology*, 2 (1983), pagg. 355-376.
- Hans Tischler - «The evolution of the *Magnus Liber Organi*» in *The Musical Quarterly*, 70 (1984), pagg. 163-174.
- Rudolf Flotzinger - «Zu Perotinus und seinem Sederunt» in Werner Brief e altri (a cura di) – *Analyse – Festschrift Hans Heinrich Eggebrecht*, Stuttgart, 1984.
- Jeremy Yudkin (a cura di) - *The Music Treatise of Anonymous 4; A New Translation*, vol. XLI dei *Musicological Studies and Documents*, Neuhausen-Stuttgart, 1985.
- Ernest Sanders - «Conductus and Modal Rhythm» in *JAMS*, 38 (1985), pagg. 439-469.

- Wolf Frobenius - «Zum genetischen Verhältnis zwischen Notre-Dame-Klauseln und ihre Motetten» in *Archiv für Musikwissenschaft*, 44 (1987), pagg. 1-39.
- Margot Fassler - «The Role of the Parisian Sequence in the Evolution of Notre-Dame Polyphony» in *Speculum*, 62 (1987), pagg. 345-374.
- Margot Fassler - «Accent, Meter and Rhythm in Medieval Treatise *De rithmis*» in *Journal of Musicology*, 5 (1987), pagg. 164-190.
- Rebecca Baltzer - «Notre Dame Manuscripts and their Owners: Lost and Found» in *Journal of Musicology*, 5 (1987), pagg. 380-399.
- Rebecca Baltzer - «Another look at a composite office and his history: The feast of *Susceptio Reliquiarum* in medieval Paris» in *Journal of the Royal Musical Association*, 113 (1988), pagg. 1-27.
- Michel Huglo - «Bibliographie des éditions et études relatives à la théorie musicale du Moyen Age (1972-1987)» in *Acta Musicologica*, 60 (1988), pagg. 229-272.
- Anne Walters Robertson - «Benedicamus Domino: the Unwritten Tradition» in *JAMS*, 41 (1988), pagg. 1-62.
- Luigi Lera - «Grammatica della notazione di Notre-Dame» in *Acta Musicologica*, 61 (1989), pagg. 150-174.
- Hendrik van der Werf – *Integrated directory of the Thirteenth Century*, Rochester, 1989.
- Rebecca Baltzer - «How long was Notre Dame Organum performed?» in *Musicological Studies*, 53 (1990), pagg. 118-143.
- Edward Roesner - «The Emergence of *Musica Mensurabilis*» in Eugene Wolf ed Edward Roesner (a cura di) – *Studies in Musicological Sources and Style: Essais in honor of Jan La Rue*, Madison, 1990, pagg. 41-44.
- Mark Everist - «From Paris to St. Andrews: the Origins of *W*¹» in *JAMS*, 43 (1990), pagg. 1-42.
- Norman Smith - «The Notation of *Fractio Modi*» in *Studies in Medieval Music: Festschrift for Ernest Sanders* in *Current Musicology*, 47 (1990), pagg. 283-303.
- The polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela* – 2 voll. a cura di Theodore Karp – California University Press, Berkeley, 1992.
- Margot Fassler – *Gothic Song. Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*, Cambridge, 1993.
- Anna Maria Busse Berger - «Mnemotechnics and Notre Dame Polyphony» in *Journal of Musicology*, 14 (1996), pagg. 263-298.
- Michel Huglo - «Principes de l'ordonnance des repons organisés à Notre-Dame de Paris» in *Revue de musicologie*, 83 (1997), pagg. 81-92.
- Mark Everist - «Reception and Recomposition in the Polyphonic Conductus cum caudis: the Metz Fragment» in *Journal of the Royal Musical Association*, 125 (2000), pagg. 135-163.
- Jürg Stenzl – *Perotinus Magnus* in *Musikkonzepte 107*, München, 2000.
- Rudolf Flotzinger – *Leoninus musicus und der Magnus Liber Organi*, Kassel, 2003.