

Revista de Cancioneros *Impresos y Manuscritos*

número 5 - año 2016

ISSN: 2254-7444

ARTÍCULOS

***Compositio* y argumentación en la poesía de Rui Moniz**

Maria Helena M. Antunes

1-29

***La Confesión rimada* de Pero López de Ayala**

Daniel Añua-Tejedor

30-63

Anonimi irrimediabili nel Cancioneiro da Ajuda: Sennor fremosa, pois me vej' aqui (A277)

Fabio Barberini

64-77

Corella amb harmonies del segle xx: la cantata Vida de Maria d'Amand Blanquer (1935-2005)

Àngel Lluís Ferrando Morales

78-106

***La expresión del joi* en la escuela trovadoresca gallegoportuguesa**

Elvira Fidalgo

107-141

Sobre la transmissió i la data dels goigs copiats al Ms. 1191 de la Biblioteca de Catalunya

Joan Mahiques Climent – Helena Rovira i Cerdà

142-166

Osservazioni musicali sul cancionero Corsini 625, con una proposta sul suo compilatore

Francesco Zimei

167-188

OSSERVAZIONI MUSICALI SUL *CANCIONERO* CORSINI 625, CON UNA PROPOSTA SUL SUO COMPILATORE*

Francesco Zimei

Istituto Abruzzese di Storia Musicale, L'Aquila

francesco.zimei@iasm.it

La recente fortuna critica del ms. Corsini 625 (44-A-16) della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma, destinata a consolidarsi con lo studio sistematico annunciato da Patrizia Botta (2015) in questa stessa sede, suscita comprensibile curiosità anche sul versante musicologico, sia per il riconosciuto influsso esercitato dal *sonare et cantare alla spagnola* sulla vocalità italiana a cavallo tra Cinque e Seicento, sia —in una prospettiva interdisciplinare— per la possibilità di ricavare utili indizi sulla tradizione del repertorio *cancioneril* dalle modalità esecutive del suo accompagnamento chitarristico.

Un importante contributo alla conoscenza del volume si deve a José Luis Gotor (1989), autore di un'attenta descrizione codicologica ma, soprattutto, riuscito a fornire una nitida inquadratura storico-politica dell'ambiente in cui fu compilato: quello della corte romana di Michele Damasceni Peretti (1577-1631), nipote di papa Sisto V e principe di Venafro, destinatario in apertura di un sonetto encomiastico (*Adónde se*

* Il presente lavoro s'inserisce nell'ambito del progetto PRIN 2012 *Canzonieri spagnoli tra Rinascimento e Barocco* (prot. 2012H7X9SX) coordinato da Antonio Gargano, in particolare nella ricerca dell'unità di Roma «La Sapienza» *Canzonieri e forme tradizionali: i canzonieri romani*, coordinata da Patrizia Botta (partecipanti Aviva Garribba e Debora Vaccari, membri esterni María Teresa Cacho Palomar, Massimo Marini e chi scrive), alla quale sono profondamente grato per avermi invitato a studiare i contenuti musicali del codice in esame e per i preziosi suggerimenti. Ringrazio altresì l'amica Gabriella Battista per l'assistenza fornitami sul versante archivistico fiorentino e i colleghi Debora Vaccari e Massimo Marini per il supporto bibliografico.

hallará aquella nobleza) il cui spirito «di devoción y servicio» ha indotto lo studioso a riferire la silloge a un sinora imprecisato «guitarrista español» alle dipendenze del nobiluomo (Gotor 1989: 254 e 251).

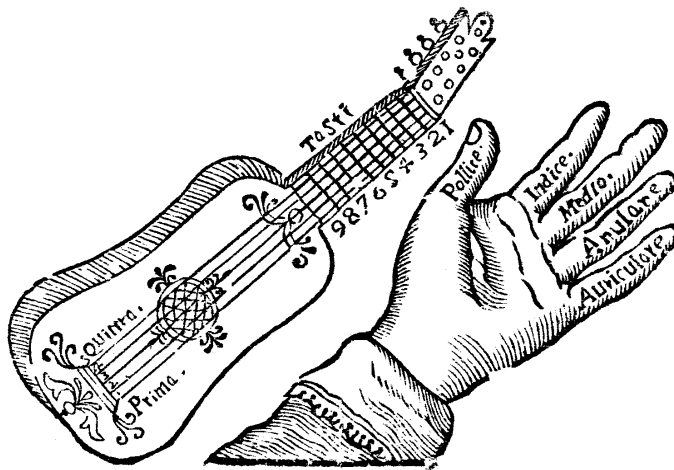
Circa gli aspetti materiali, basti qui aggiungere che un nuovo esame diretto della fonte ha permesso di stabilirne la *encuadernación*, formata da due soli fascicoli di consistenza irregolare —il primo di ventidue bifogli (II-41-[n], con asportazione dell'ultima carta),¹ il secondo di dodici (42-63-[I], con due unità erroneamente numerate 52)— come pure di rilevarne la filigrana, posta in genere a metà della piegatura e illustrata dal profilo di un santo inginocchiato con una croce in mano all'interno di uno scudo:² tipologia del tutto compatibile con l'età della scrittura, da assegnare plausibilmente al primo quindicennio del diciassettesimo secolo. Considerando la rubrica dei versi di dedica, «Al Ill.^{mo} y Ex.^{mo} Señor Principe Perette», si arriva anzi a circoscrivere la datazione a due soli lustri, visto —come riporta lo stesso Gotor (1989: 255-256)— che il feudo di Venafro fu costituito in principato da Filippo III di Spagna con diploma del 27 novembre 1605.

Il rapporto col mondo iberico, suggellato in questo caso da un preciso atto istituzionale, costituiva al tempo stesso uno dei tratti dominanti nella cultura sonora del periodo, segnata dalla crescente affermazione della chitarra a cinque ordini, naturale evoluzione di quella *vihuela de mano* impostasi dopo la *reconquista* in luogo del moresco *laúd*: la possibilità di praticarla con tecnica accordale —il cosiddetto *rasgueado*, ottenuto 'strappando' le corde con la punta delle unghie— ne faceva uno strumento accessibile a un vasto pubblico di dilettanti, senza peraltro imporre una conoscenza scritta della musica. Di qui il diffondersi di un metodo autodidattico in cui le varie posizioni delle dita erano indicizzate secondo le lettere dell'alfabeto — spesso con l'ausilio di immagini, come si vede nella *Nuova scelta di sonate per la chitarra*

1 Sebbene la numerazione coeva e continua del manoscritto porti a escludere cadute di testo, il suo controfoglio bianco (II), recante sul *verso* tracce di scarico chimico del sonetto d'indirizzo, appare incollato alla settecentesca risguardia utilizzata per il frontespizio.

2 Se ne trovano alcuni esempi in Woodward 1996, nn. 24-26, con una cronologia che spazia dal 1555, data di una stampa di Michele Tramezzino, attivo sia a Venezia che a Roma, al 1618 (Pietro Paolo Floriani, Macerata).

spagnola di Foriano Pico pubblicata a Napoli nel 1608.³



- ⁴
Dichiaratione per imparare à far le lettere della Chitarra Spagnnola .
- Per far la **L** A prima, seconda, e terza vanno vuote; la quarta vâ tastata à doi tatti con l'anulare; la quinta vâ tastata al secondo tasto con il medio .
- ✱ Per far l'A La prima vâ tastata al terzo tasto con l'auricolare; la seconda vâ tastata à trê tatti con l'anulare; la terza, e quarta vanno vuote; la quinta vâ tastata à doi tatti con l'indice .
- Per far il B. La prima vâ vuota; la seconda vâ tastata al primo tasto con l'indice; la terza va vuota ; la quarta à doi tatti con il medio ; la quinta vâ tastata à trê tatti con l'anulare .
- Per far il C. La prima vâ tastata à doi tatti con il medio; la seconda à trê tatti con l'anulare ; la terza à doi tatti con l'indice ; la quarta , e quinta vanno vuote .
- Per far il D. La prima vâ vuota; la seconda vâ tastata al primo tasto con l'indice; la terza à doi tatti con l'anulare; la quarta à doi tatti con il medio; la quinta va vuota .
- Per far l'E. La prima vâ tastata al primo tasto con l'indice; la seconda à trê tatti con l'anulare; la terza à doi tatti con il medio; la quarta, e quinta vanno vuote .

Pico, *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola*, pp. 2, 4

³ Molto si è discusso sulla veridicità di questa data. Cfr. Tyler & Sparks 2002: 55-56 e Fabris 2003: 19-23.

La prima opera a stampa fondata su questo sistema, destinato a un ampio successo editoriale,⁴ si deve al compositore salentino Girolamo Melcarne detto «il Montesardo», autore della *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagnuola senza numeri, e note, per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza maestro potrà imparare* (Firenze, Marescotti, 1606), ove diventa canonico il sussidio di una tavola esplicativa con le corrispondenze tra cifre e accordi, qui sciolti nella moderna notazione:

The image displays a table of guitar chords in modern notation, organized into three rows. Each chord is represented by a treble clef staff with six lines. The notes are indicated by circles with stems, and accidentals (sharps, flats, naturals) are placed above or below the notes. The chords are labeled with letters and symbols below each staff:

- Row 1: A, B, C, D, E, F, +, G, H, I
- Row 2: K, L, M, N, O, P, Q, R
- Row 3: S, T, V, X, Y, Z, U, 9, Be

Quest'accorgimento, impiegato ad esempio nei *cancioneros* α P.6.22, α Q.8.21 e α R.6.4 della Biblioteca Estense di Modena, nei mss. 2793 e 2804 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, compilati dal maestro di chitarra Francesco Palumbi,⁵ e in molte altre collezioni di testi della *lirica popular*, è stato invece ommesso nel Corsini 625, quasi a far pensare che l'illustre donatario —fratello di quell'Alessandro Damasceni Peretti (1571-1623), meglio noto come «il Cardinal Montalto», che fu arbitro indiscusso della vita musicale romana⁶— fosse già a suo agio con la diteggiatura dello strumento, necessitando dunque solo di conoscere le armonie appropriate a ciascun brano.

4 Gavito (2006: 176-184) cataloga ben centododici opere di questo tipo stampate tra il 1610 e il 1665.

5 Cfr. Tyler & Sparks 2002: 78-79.

6 Si veda al riguardo l'ampia monografia dedicatagli da Hill 1997.

I contenuti del codice, descritti in dettaglio da María Teresa Cacho Palomar (2012),⁷ sono infatti regolarmente provvisti di lettere, collocate secondo l'uso del tempo nell'interlinea dei versi richiamando alla mente la modalità «lyrics and chords» oggi in voga nella divulgazione amatoriale della musica pop. Quattro di esse appaiono anche nelle rubriche, associate di solito a un «Passacalle», ossia a un *pattern* ritmico impiegato —in perfetta analogia con la «ripresa» delle citate raccolte modenese— come introduzione o ritornello,⁸ da ripetere segnatamente in corrispondenza delle *maniculae vergate* all'inizio delle *coplas*.

La contestuale assenza della parte vocale, sottintesa nella maggioranza delle raccolte sempre nell'ottica amatoriale dianzi accennata —a riprova dell'ampia circolazione orale di questo repertorio, favorita dall'uso di melodie evidentemente molto conosciute—, rende oggi indispensabile per la restituzione cantata dei singoli brani l'esistenza di concordanze musicate.⁹ Senza questa condizione il compito diviene assai arduo, anche per testi cantati su arie di documentata notorietà come quelle che corredevano la «Cançión terçera» *Esclavo soy pero el cuyo*, il cui *estribillo* si legge in un *cartapacio* frutto «de la mano y pluma» proprio di un cantore, Jacinto López, «músico de su magestad»,¹⁰ o la n. 12 *Pisaré yo el polvillo*, intonata sull'omonimo ballo citato da Cervantes.¹¹

7 Cui si rimanda anche per la bibliografia specifica di ambito letterario.

8 Lo stesso Montesardo, a f. 4^r della *Nuova inventione*, chiarisce essere «le passacaglie così chiamati à la lingua Spagniola; ovvero ritornelli in lingua nostra». Ciò consente di attribuire alla correlata sillaba «sv» —che Cacho Palomar (2012: 594) scioglie con 'sotto voce'— un valore possessivo in linea, del resto, con la rubricatura di molta musica italiana dell'epoca: dai «Pass'e mezzo alla Millanesa» con «Il suo Saltarello» di Antonio Becchi (*Libro primo d'intabulatura da leuto*, Venezia 1568) alle formule «Capricietto – La sua Corrente – La sua Sarabanda» adoperate da Giovanni Antonio Pandolfi Mealli per le *Sonate* impresse a Roma nel 1669.

9 Griffiths (2003: 61) propone al riguardo d'indagare «the relationships between these pieces and 1) concordant notated solo songs, 2) concordant vocal polyphony, 3) fully notated solo guitar pieces, 4) common melodic-harmonic formulae, 5) popular melodies of the period, and 6) related modern traditional music and performance styles».

10 Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 3195 (datato 20 gennaio 1620), f. 53^v. Cfr. Cacho Palomar 2012: 599.

11 Cfr. Caravaggi 1980, *passim*, e Querol Gavaldá 2005²: 152-153.

Allo stato delle attuali conoscenze¹² solo quattro delle trentadue poesie —ossia il 12,5% dei contenuti lirici del codice— presentano attestazioni provviste di note, tutte armonicamente compatibili con l'accompagnamento in cifre. La relazione peraltro è circoscritta ai primi versi o al massimo alla *cabeza*, ma non per questo può dirsi meno significativa in quanto si tratta della quota di testo impegnata dal motivo caratterizzante, quello cioè che ne accompagnava la circolazione divenendo spesso un punto di partenza per apposite riscritture.

È il caso della «CanCIÓN 17» *Ay que no oso*, la quale mutua l'*incipit* da un *villancico* a tre voci di Juan Vásquez¹³ pervenuto anche in intavolatura per *vihuela*,¹⁴ donde quella sedimentazione del linguaggio strumentale sfociata plausibilmente nell'idea stessa del sostegno chitarristico, condotto qui su accordi del tutto coerenti con la linea del *tenor*:

O L C O O = = C

L'*incipit* musicato di *Ay que no oso* (Juan Vásquez) e la sua relazione con le lettere in Cors. 625

Un discorso analogo può farsi per la «CanCIÓN 19» *En esta larga ausencia*, di cui si conosce un'intonazione adespota, sempre a tre voci, tramandata dal *Cancionero musical* di Torino e —con alcune differenze, soprattutto nella condotta armonica— dai

12 Un quadro sostanzialmente aggiornato è offerto da Lambea 2012².

13 *Villancicos i canciones de Juan Vasquez a tres y a cuatro*, 1551, f. Aiiii^o, su cui si rinvia all'edizione Russell 1995: 9-12.

14 Miguel de Fuenllana, *Orphenica lyra*, Sevilla, Martín de Montedoca, 1554, f. cccxxiiij^o.

tre libri-parte di *Romances y letras* conservati a Madrid.¹⁵ Su questa seconda versione John Baron (1977: 34-35) sperimenta con buoni risultati l'adattabilità delle lettere presenti a f. 118^r del citato manoscritto di «Canzonette musicali spagnole e italiane» 2793 della Biblioteca Riccardiana. Rispetto alla melodia considerata —desunta stavolta dal *tiple II*— egli rileva solo «some discrepancies in accidentals»; particolarmente nell'accordo iniziale di sol maggiore, il cui *si naturale* —corrispondente alla lettera A— viene inevitabilmente a stridere, come indicato dalla freccia nell'esempio, col *si bemolle* in armatura di chiave della linea vocale. Di fronte a quest'evenienza, speculando sul carattere facoltativo di certa scrittura musicale, lo studioso perviene alla conclusione che «either one part or the other was altered in performance» (Baron 1977: 35).

A prescindere qui dall'*inventio*, dall'abilità, dalle circostanze in grado di determinare in sede esecutiva un numero potenzialmente illimitato di varianti, una spiegazione più immediata giunge tuttavia sul versante filologico dalla stessa redazione corsiniana, che attacca correttamente in sol minore:

The image displays a musical score for the beginning of the piece 'En esta larga ausencia'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics 'En es - ta lar - ga au - sen - cia' are written below the notes. The middle staff, labeled 'Ricc. 2793', shows a chordal accompaniment in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. An arrow points to the first chord, which contains a natural B (Si naturale). The bottom staff, labeled 'Cors. 625', shows a chordal accompaniment in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The chords in this version correspond to the letters A, C, A, G, L, C.

L'incipit musicato di *En esta larga ausencia* (*Romances y letras*) e la sua relazione con le lettere nelle due fonti

15 Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. R.I.14, ff. 19^v-20^r, e Madrid, Biblioteca Nacional de España, mss. 1370-1372, f. 36^r, editi entrambi da Querol Gavaldá, rispettivamente 1989: 60-61 e 1956: 66.

Come si vede, a parte il passaggio sul *re*, in ogni caso poco influente se maggiore (C) piuttosto che minore (E) sull'esito sonoro del brano, l'unica differenza tra le due serie risiede nella presenza di A al posto di O. Considerando infatti che nelle rispettive fonti le cifre collocate sopra i versi sono scritte in grafia minuscola,¹⁶ sorge il dubbio —valido a questo punto anche per C ed E, data la loro somiglianza— che la lezione fiorentina sia viziata da un mero errore di copiatura.

Varianti più significative nella successione degli accordi emergono in un'altra concordanza musicale che entrambe le raccolte condividono, la «Cançión 13» *Si queréis que os enrrame la puerta*, contrassegnata a f. 29^r del codice Riccardiano dalla rubrica «Aria spagnuola sopra la folía». Si tratta effettivamente di una *folía* 'prima maniera', che Baron ricostruisce nei suoi aspetti essenziali applicando lo schema melodico tipico di questa danza¹⁷ alla specifica intavolatura della parte per chitarra pubblicata nel 1626, con tanto di indicazioni ritmiche, da Luis de Briçeño:¹⁸

The image shows a musical score for a piece titled "Si queréis que os enrrame la puerta". It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a guitar accompaniment on a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Si que - reis — que os en - rra - me la puer - ta Vi - da mi a - de mi co - ra - çon. Si que - reis — que os en - rra - me". The guitar part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, characteristic of a *folía*.

16 Per praticità si è scelto invece qui di uniformare tutto in capitali.

17 Su cui si veda Hudson 1973: 99.

18 *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*, Paris, Ballard, 1626, reprint Genève, Minkoff, 1972, f. 8^r.

A musical score for a vocal line and a lute accompaniment. The vocal line is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "la puer - ta Vues - - tros a - mo - res mios son." The lute accompaniment is on a bass clef staff, showing chords and some melodic lines. The piece is in a 2/4 time signature.

Si queréis que os enrrame la puerta, ricostruzione (Baron 1977: 27)

La versione fiorentina, scandita al primo verso dalle cifre E-I-E-B, appare sostanzialmente conforme al modello indicato, fatta eccezione anche qui per il solo accordo iniziale, caratterizzato dalla presenza di un *fa naturale* contro il *fa diesis* della parte cantata, donde la necessità di alterarne il terzo grado passando da re minore a re maggiore:¹⁹

A musical score for a vocal line and a lute accompaniment. The vocal line is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Si que - réis que yos en - ra - me - la puer - ta". The lute accompaniment is on a treble clef staff, showing chords and some melodic lines. The piece is in a 2/4 time signature. Below the lute staff, the letters "E = I = = = E = B =" are written, corresponding to the chords.

L'incipit di *Si queréis que os enrrame la puerta* (Baron) secondo il testo e le lettere di Ricc. 2793

In tal modo però si viene a cambiar lettera, poiché E diventa C: un'alternativa —forse meglio, una reintegrazione— già prospettata d'altronde in *En esta larga ausencia*, a corroborare l'idea che il copista del canzoniere Riccardiano possa effettivamente essere incorso nell'equivoca lettura di alcune delle cifre trasmesse dall'antigrafo.²⁰

19 Cfr. anche Baron 1977: 33.

20 Ovviamente in questa sede non è dato verificare l'eventuale sistematicità di certi atteggiamenti scrittorî mettendo a confronto tutti i testi del codice provvisti di concordanze musicate —sui quali si

Quella romana, basata invece su O-C-O-G, malgrado la diversa formula di accompagnamento risulta più fedele alla vulgata del brano, giungendo a rispettarne il *melos* e le relazioni armoniche previo semplice trasporto della linea vocale:

Si que - réis que os en - rra - me - la puer - ta

O = C = = = O = G =

L'incipit di *Si queréis que os enrrame la puerta* (Baron) secondo il testo e le lettere di Cors. 625

Un altro aspetto dirimente nella tradizione dei due esemplari finisce per chiamare in causa la quarta e ultima concordanza musicata del manoscritto Corsini, il noto *villancico Arrojóme las naranjicas* («Cançión 18»), di cui Ricc. 2793 incorpora la *cabeza* alla stregua di una seconda *copla* da cantare «a modo proprio» utilizzando i medesimi accordi,²¹ benché a termini di rubrica —e di *mise en page*— non si possa escludere un suo effettivo adattamento all'«Aria spagnuola sopra la folía» che connota la prima, come se si trattasse di *seguidillas*:²² circostanza che, di fatto, aprirebbe la strada a una funzionale intercambiabilità delle melodie.

L'unica intonazione conosciuta del poema si conserva adespota a tre voci nel volume di *Tonos Castellanos-B* appartenuto alla biblioteca madrilena del Duca

rinvia a Lambea 2012² e allo stesso Baron 1977. Senza contare l'impossibilità di stabilire se esso derivi effettivamente da una sola fonte.

21 Una contiguità evocata anche dalla presenza di una variante del componimento, *Arrojóme las mançanitas*, a f. 8^o del *Método* di Briçeño, cioè subito dopo *Si queréis que os enrrame la puerta*.

22 È quanto ritiene Cacho Palomar (2006: 98-99), estendendo anzi la stesura alle successive due quartine, anch'esse *cabezas* di autonome poesie pervenute per giunta con la notazione: l'una, *Durmíase Cupido al son*, si legge a f. 65^r dei *Romances y letras* (edizione in Querol Gavaldá 1956: 123-124); l'altra, *Por la calle abajo madre*, opera di Joan Pau Pujol, ai ff. 135^v-137^r del *Cancionero de Olot*, detto anche *de la Garrotxa* (Olot, Girona, Biblioteca Pública, ms. I-VIII), di cui fornisce la trascrizione Civil i Castellví 1982: 118-119. A segnare la discontinuità rispetto ad *Arrojóme las naranjicas* è però il corredo delle cifre.

di Medinaceli,²³ anche se della sola *vuelta* esiste un reimpiego *a lo divino* nell'ampio repertorio messicano di canzonette e *villancicos* spirituali allestito tra il 1609 e il 1616 da Gaspar Fernandes per la Cattedrale di Puebla (oggi in quella di Oaxaca).²⁴

Nel passaggio in esame, estrapolato dal rigo del *superius*, il nesso con l'alfabeto chitarristico trova, come già dimostrato da Gerardo Arriaga (1991: 190), un affidabile termine di confronto —la concordanza arriva addirittura a comprendere la prima *copla*— nelle redazioni gemelle della Biblioteca Estense di Modena, esemplate rispettivamente ai ff. 87^r-88^r del ms. α Q.8.21 e 85^v-86^v del ms. α R.6.4:²⁵

The image displays a musical score for the song 'Arrojé las naranjicas'. It consists of two systems. The first system shows the vocal line (treble clef) with the lyrics 'a - ro - jó me las na - ran -' and a guitar tablature below it. The second system shows the vocal line with the lyrics 'ji - tas con los ra - mos del blan - co a - zar' and a guitar tablature below it. The guitar tablature uses letters (E, O, I, B) and equals signs to represent fret positions on the strings. The first system's tablature starts with a '5' on the first string, indicating the fifth fret. The second system's tablature starts with a 'B' on the first string, indicating the second fret. The tablature for the first system is: 5 E O I E = = G = = = = =. The tablature for the second system is: B = = = = = E = I O = = I.

L'incipit musicato di *Arrojé las naranjicas* (*Tonos Castellanos-B*) secondo il testo e le lettere di Modena α Q.8.21

23 Palma de Mallorca, Fundació Bartolomé March, ms. Medinaceli 13231, ff. 9^v-10^r. Edizione in Querol Gavaldá 1970: 15.

24 *Desnudo parece mi Niño*, ff. 165^v-166^r, su versi tratti da *Pastores de Belén* di Lope de Vega. Edizione in Querol Gavaldá 1986, I: 37-40. Sui contenuti di quest'importante raccolta si veda Frenk 2004.

25 Della realizzazione fornita da Arriaga si è recepito qui il prolungamento dell'ultimo accordo della «ripresa» sull'attacco del canto per evitare la dissonanza *re-do* che si sarebbe prodotta, come indicato nelle due fonti, cominciando su G; valori e ritmo della parte strumentale sono stati invece adeguati alla lezione di Briçefío.

Analoghe conferme offre la versione trådita dal *Cancionero Corsiniano*, anche piú interessante nella combinazione degli accordi introduttivi, i quali tuttavia impongono di trasporre il canto —qui ragionevolmente mantenuto entro il rigo— dall’ambito di re minore a quello di fa minore, probabile indizio di una specifica esperienza performativa:

The image displays a musical score for the song 'Arrojóme las naranjicas'. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a guitar accompaniment on a six-staff system. The vocal line is in a single melodic line, and the guitar accompaniment is in a single melodic line. The lyrics are written below the vocal line. The chord letters are written below the guitar accompaniment. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'A - rro - jó - me las na - ran - ji - cas'. The chord letters are: '6 P K B P P = = = = = = = M = ='. The second system has the lyrics: 'con los rra - mos del ver - de a - zar'. The chord letters are: '= = = P = = K = = B'. The third system has the lyrics: 'con los rra - mos del ver - de a - zar'. The chord letters are: '= = = P = = K = = B'.

L’incipit musicato di *Arrojóme las naranjicas* (Tonos Castellanos-B) secondo il testo e le lettere di Cors. 625

Ad accreditare l’esistenza di un *background* personale nella compilazione del manoscritto concorre anche il differente gioco di reiterazioni —sempre variate dall’uso di armonie cangianti— che separa questa stesura dalle due estensi:

Modena

G **B**
Arojóme las naranjitas
E I O I
con los ramos del blanco azar,
A + G F
con los ramos del blanco azar
I H A E I C A
arjómelas y arjéselas,
+ G E A I E
arjómelas y arjéselas
I A
y bolbiómelas a-,
I A I E
y bolbiómelas arjar
G B G B + E B
y bolbiómelas arjar
C A D A E I E
y bolbiómelas arjar.

Cors. 625

P **M**
Arrojóme las naranjicas
M P K B
con los ramos del verde azar,
P K P K
con los ramos del verde azar
B P K B P
arjómelas y arjéselas
P K B P
y bolbiómelas arjar,
B P K N M P
y bolbiómelas arjar,
M H P A B
arjómelas y arjéselas
B K B P
y bolbiómelas arjar.

Di simili riflessi pratici, retaggio di una scrittura evidentemente influenzata dai meccanismi della musica, la silloge romana è del resto assai fornita, annoverando repliche di versi, ma anche di singole parole, in quasi due terzi delle poesie. Questo dato, oltre a documentare l'estrema disinvoltura con cui gli interpreti del tempo piegavano a estemporanei ritornelli arie ormai radicatesi nella cultura popolare,²⁶ sembra sottrarre tale repertorio —proprio per l'intrinseca duttilità del canto— alle esecuzioni in stile recitativo che Hill (2003) mette in relazione con l'accompagnamento *rasgueado* della monodia fiorito in Italia a cavallo tra i due secoli.²⁷

26 Sarebbe interessante in proposito stilare una statistica delle reiterazioni e confrontare il comportamento delle fonti di *lirica popular* sui medesimi brani.

27 Ipotesi fondata, a dire il vero, proprio sul fatto che «alcuni elementi di stile vocale recitante [...] (intonazione sillabica, ambito stretto, ripetizione su una stessa nota, esclusione di schemi o melodici e “canto in spressatura, senza osservanza di misura”) [...] si trovano in *romances* e altri generi vocali in Spagna a partire almeno dalla metà del Cinquecento, e canti di questo tipo erano frequentemente eseguiti a voce sola con accompagnamento di chitarra» (56).

Fanno eccezione un testo alieno da ripetizioni come il «Romanze de la caza de Bracciano» (ff. 50^v-55^v), sintomaticamente corredato di cifre solo nell'*estribillo*,²⁸ e le sei *quintillas* del «Prólogo» che, insieme ad altre strofe —sempre con lettere piuttosto rade, a sottintendere note ribattute, dunque destinate alla declamazione—, formano la parte del «narratore» nell'*ensalada* plurilingue «Un percacho que parte de Nápoles a Roma» (ff. 33^r-42^r).²⁹ In tale stesura, priva persino degli accordi introduttivi, rimpiazzati da un espediente giullaresco come l'invito al pubblico a prestare attenzione («Demandando silençio»), l'anonimo autore potrebbe insomma aver assegnato alla cornice una moderna chiave espressiva per meglio distinguerla dai sette pezzi di carattere ch'essa incorpora, cantati secondo le rispettive tradizioni da alcuni forestieri incontrati durante il viaggio:

<u>vv.</u>	<u>descrizione</u>	<u>incipit</u>	<u>musica</u>
31-106	[romance]	<i>De Nápoles me partí</i>	Passacalle OBCO
158-166	«cançión»	<i>Si bu plé monsur</i>	Passacalle ABCA
171-176	«cançión»	<i>O bon vin de San Martin</i>	[primo verso] EDAG
181-190	«cançión»	<i>Sombrieriño novo</i>	[primo verso] OGH ³⁰
199-119	«cançión»	<i>O cara colonna mia</i>	Passacalle ABCA
214-221	[ottava rima]	<i>Tornatu sun linterna undi si serra</i>	Passacalle GHBG
226-257	«cançión»	<i>O Napole gentile</i>	Passacalle GHBG

Buona parte di questi testi parrebbe nondimeno scritta *ad hoc* per fare il verso ai personaggi destinatari: è il caso di *O cara colonna mia*, simile per maniera alle *barcarole* veneziane ma densa di allusioni alla goffa percezione fonetica del dialetto lagunare («nao, nao»; «miao, miao»), o della maccheronica *Si bu plé monsur*, concepita come una *chanson de taverne* attraverso il montaggio di vecchi proverbi e modi di dire francesi

28 Una caso a parte è costituito invece da *Una batalla de amor* (ff. 42^v-44^v), abbinata a una «Zaravanda» ma senza alcuna indicazione alfabetica per chiara dimenticanza del copista.

29 Già pubblicata da Navone 1886 in una —sinora sfuggita— edizione per nozze.

30 Nei versi che l'annunciano si parla di «folías».

(«Saint Martin boit le bon vin»; «à la bonne santé du roi»); non mancano tuttavia passi autentici, dalla «cançión tan bizarra» *Sombrieriño novo* assegnata al commensale portoghese, ove si cita l'esordio di un noto poema di Luís de Camões («Catarina é mais fermosa»), all'ottava siciliana *Tornatu sun linterna undi si serra*, dovuta per la verità interamente a un versatile poeta monrealese amico di Cervantes, Antonio Veneziano.³¹

Quel che sicuramente appartiene all'«attualità» della finzione sono i due brani di ambientazione napoletana collocati agli estremi della curiosa *promenade*: il primo, *De Nápoles me partí*, per continuità di lingua, soggetto e argomento con la suddetta voce narrante; l'ultimo, *O Napole gentile*, atteggiato fin dall'*incipit* su un luogo comune dell'autoreferenzialità partenopea,³² per il compiaciuto gusto caricaturale ispirato alla poetica 'alimentare' dei Cortese e dei Basile in voga a Napoli nella letteratura comica di quegli anni.³³

Tali elementi —quasi un marchio di fabbrica sull'origine stessa del rimatore— permettono altresì di circostanziare l'«indudable fondo autobiográfico» ravvisato nel componimento da Gotor (1989: 261) in combinato col «Romanze de la caza de Bracciano». Se ne può inferire che l'ecclettico chitarrista —nonché cantore— spagnolo al servizio di Michele Peretti fosse: (a) di provenienza napoletana; (b) con un'ampia geografia professionale, come si evince dal prologo stesso del *Percacho* («Yo que el mundo he caminado»); (c) a suo agio col repertorio tradizionale, ma al contempo (d) estremamente versato nel nuovo stile recitativo.

Proprio sull'ultimo aspetto desta attenzione la testimonianza del marchese Vincenzo Giustiniani, amico di lungo corso del «Signor Prencipe Peretti» e del «Signor Cardinal Montalto», con i quali ebbe anzi a condividere varie imprese venatorie al tempo in cui —manco a dirlo— aveva ottenuto di poter «esercitare la caccia nello stato di Bracciano».³⁴ Nel *Discorso sopra la musica* (1628) egli annota che i «buoni musicisti»

31 *Su tornatu lanterna, undi si serra* (*Canzuni*, 1). Cfr. Rinaldi 2012.

32 Si veda il volume pubblicato proprio con questo titolo da Michele Rak (1994).

33 Se ne trovano numerosi esempi in Panetta 2004.

34 *Discorso sopra la caccia*, in Banti 1981: 81-98, rispettivamente pp. 96 e 82.

attendono ora per lo più ad uno stile recitativo ornato di grazia et ornamenti appropriati al concetto, con qualche passaggio di tanto in tanto tirato con giudizio e spiccato, e con appropriate e variate consonanze, dando segno del fine di ciascun periodo, nel che li compositori d'oggi di con le soverchie et frequentate cadenze sogliono arrear noia; e sopra tutto con far bene intendere le parole, applicando ad ogni sillaba una nota or piano, or forte, or adagio, or presto, mostrando nel viso e nei gesti segno del concetto che si canta, ma con moderazione e non soverchi. [...] e di più in questo stile si è introdotto a cantare o alla spagnola o all'italiana, a quella simile ma con maggior artificio e ornamento, tanto in Roma, come in Napoli e Genova, con invenzioni nuove dell'arie e degli ornamenti; nel che premono i compositori, come in Roma il Tedesco della Tiorba nominato Gio. Geronimo [Kapsberger]. In Napoli cominciò il Gutierrez, e poi hanno seguito Pietro suo figlio e Gallo et altri [...].³⁵

Il Gutiérrez pioniere di questa nuova moda si chiamava Antonio, era nato a Napoli da famiglia spagnola e vi morì nel 1608. Tra il 1594 e il 1599 aveva prestato servizio a Mantova, senza tuttavia rinunciare a esibirsi in altre corti italiane e straniere, da Firenze a Modena a Bruxelles, con varie puntate in patria nei palazzi del Principe di San Severo e del Duca di Serra e, appunto, a Roma presso il Cardinal Montalto.³⁶

Il tutto in compagnia del ricordato figlio Pietro, attivo almeno fino al 1616³⁷ e suo erede in arte e nei rapporti di *patronage*. Resta ad esempio notizia di un dialogo, sempre in stile recitativo, da lui composto nel 1610 in onore dell'allora cardinale Ferdinando Gonzaga, con residenza a Roma e frequentazioni artistiche in stretta connessione con i nipoti di Sisto V.³⁸ Un *network* la cui benefica ricaduta sulle fortune dell'ecclettico musicista napoletano è vieppiù testimoniata negli anni seguenti da specifiche occorrenze epistolari, a partire dall'eloquente lettera commendatizia

35 Edizione in Banti 1981: 17-36, con le annotazioni di Paolo Isotta. Il passo citato è alle pp. 31-32.

36 Cfr. Parisi 1989: 451-452, Hill 1997: 110.

37 Cfr. Fabris 2003: 28.

38 Basti pensare alle acclamate esibizioni di Ippolita Recupito, «cantatrice del cardinal di Montalto» di scena anche a casa del Gonzaga, dove fu ammirata da Claudio Monteverdi nella sua visita romana del novembre 1610 (cfr. Cametti 1913: 114), o ad alcuni episodi riportati da Hill 1997.

inviata il 24 giugno 1613 dallo stesso Michele Peretti a Don Antonio de' Medici per promuoverne l'accoglienza alla corte fiorentina:³⁹

Illustrissimo et Eccellentissimo Signor mio osservandissimo,

Sapendo che non potrà essere se non di gusto a Vostra Eccellenza Pietro Guttieres per esser huomo honorato et virtuoso in *sonare et cantare alla spagnola*, venendo al presente in cotesta Corte desideroso di starvi sotto la sua protezione ho preso volentieri a raccomandarlo a Vostra Eccellenza come fo con questa supplica a favorirlo et proteggerlo che conoscerà esser ben collocata la protezione oltra che io le ne restarò con molto obbligo et a Vostra Eccellenza bacio le mani.

Di Roma li xxiiii giugno 1613

Di Vostra Eccellenza umilissimo servitore, M. Peretti

Gli fa eco Ferdinando Gonzaga, ormai asceso al ducato, che il 6 luglio 1614 scrive al marchese Enzo Bentivoglio, illuminato continuatore della tradizione musicale ferrarese dopo il trasferimento degli Estensi a Modena, segnalandogli l'imminente arrivo di Pietro, per l'occasione in coppia con il fratello Giovanni:⁴⁰

Molt'III.^{re} S.^r

Venendosene costà Pietro e Giovanni Guttierrez spagnuoli, hanno desiderato ch'io gli accompagni a V.S., perché oltre al gusto ch'è per ricevere del loro virtuoso passatempo di musica, voglia anche per mio rispetto vederli volentieri, ed esser loro cortese del favor suo. Che io intanto raccordando a V.S. il mio solito affetto, con questo le mi raccomando caramente, e prego da Dio vero bene. Di Mantova a 6 di Lug.^o 1614

Alli commodi di V.S.
Il Duca di M.^a

39 Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 5131, f. 186^r, segnalata e parzialmente trascritta in Fabris 1999: 294. Nostro il corsivo.

40 Archivio di Stato di Ferrara, Archivio Bentivoglio, 56, f. 68^r, pubblicata in Fabris 1999: 294.

L'8 luglio, appena due giorni dopo, è proprio Cesare d'Este a riscontrare il buon esito del loro passaggio anche in terra modenese. Destinatario della missiva —e qui il cerchio si chiude— è stavolta il Cardinal Montalto, evidentemente avvicendatosi al fratello nell'egida di questa seconda tournée:⁴¹

Al Card.le Montalto

Pietro, e Giovanni Gutierrez raccomandatimi da V.S. Ill.ma col mezo della sua graditissima lettera sono stati da me veduti volentieri e non solo nel fermarsi qui ma nel partire anche. Hanno provato di quanta autorità sia presso di me ogni ufficio fatto da lei la qual mente non cessa mai di favorirmi con vere mostrazioni di cordiale affetto. Mi va tuttavia accresciuto il desiderio e l'obbligo di dimostrarli con vivi effetti la prontissima mia volontà di servirle sempre. Ringratiando dunque V.S. Ill.ma della presente occ.ne la supplico à porgermi delle maggiori e con tutto l'assicuro...

Continuatore e protagonista di un circuito musicale segnato dalla protezione dei Peretti e da una disseminazione della *lirica popular* avvenuta probabilmente anche attraverso l'azione paterna, Pietro Gutiérrez appare insomma un plausibile candidato, per cronologia e personalità, alla compilazione del *Cancionero Corsiniano*, ove potrebbe aver riversato l'ultimo stadio dell'apprezzato repertorio familiare.

⁴¹ Archivio di Stato di Modena, Marchionale poi Ducale Estense, Estero, Carteggio di Principi e Signori, Italia, Roma, 150 (minuta, incompleta), pubblicata in Hill 1997: 333.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- ARRIAGA, Gerardo (1991), «El encuentro de dos culturas del viejo y del nuevo mundo en la música ibérica», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 1, pp. 175-192.
- BANTI, Anna (ed.) (1981), Vincenzo Giustiniani, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, Firenze, Sansoni.
- BARON, John H. (1977), «Secular Spanish Solo Song in Non-Spanish Sources, 1599-1640», *Journal of the American Musicological Society*, 30/1, pp. 20-42.
- BOTTA, Patrizia (2015), «Canzonieri spagnoli popolareggianti conservati a Roma (I): il Ms. Corsini 625», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 4, pp. 1-12.
- CACHO PALOMAR, María Teresa (2006), *La Folía de España*, in *Follia, follie*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, pp. 73-100.
- CACHO PALOMAR, María Teresa (2012), «El Cancionero musical hispano de la Accademia dei Lincei», in *Aún aprendo: estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*, ed. Gil Ángeles Ezama, Zaragoza, Prensas Universitarias, pp. 593-604.
- CAMETTI, Alberto (1913), «Chi era l'“Hippolita”, cantatrice del cardinal di Montalto», *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 15/1, pp. 111-123.
- Caravaggi, Giovanni (1980), «Tradizionalismo lirico e letteratura aulica: testimonianze edite ed inedite sul Baile del polvillo», in *Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire*, ed. Jean Marie d'Heur et Nicoletta Cherubini, Liège, [Université de Liège], pp. 565-575.
- CIVIL I CASTELLVÍ, Francesc (ed.) (1982), *Cançoner de la Garrotxa*, Girona, Diputació de Girona.
- FABRIS, Dinko (1999), *Mecenati e musici. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, LIM.
- FABRIS, Dinko (2003), «Le notti a Firenze i giorni a Napoli: gli esordi della chitarra spagnola nell'Italia del Seicento», in *Rime e suoni alla spagnola, Atti della Giornata internazionale di studio sulla chitarra barocca (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 7 febbraio 2002)*, ed. Giulia Veneziano, Firenze, Alinea, pp. 15-34.
- FRENK, Margit (2004), «El Cancionero de Gaspar Fernández (Puebla-Oaxaca)», in *Literatura y cultura populares de la nueva España*, ed. Mariana Masera, Barcelona, Universidad Nacional Autónoma de México-Azul Editorial, pp. 19-35.
- GAVITO, Cory Michael (2006), *The Alfabeto Song in Print, 1610-ca. 1665: Neapolitan Roots, Roman Codification, and «Il Gusto Popolare»*, University of Texas at

Austin [PhD diss.].

- GOTOR, José Luis (1989), «Romance de la caza de Bracciano (Del repertorio de un guitarrista español en Italia)», in *Symbolae pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, ed. Blanca Perriñán e Francesco Guazzelli, Pisa, Giardini, pp. 251-274.
- GRIFFITHS, John (2003), «Strategies for the Recovery of Guitar Music of the Early Seventeenth Century», in *Rime e suoni alla spagnola*, cit., pp. 59-82.
- HILL, John Walter (1997), *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press.
- HILL, John Walter (2003), «L'accompagnamento *rasgueado* di chitarra: un possibile modello per il basso continuo dello stile recitativo?», in *Rime e suoni alla spagnola*, cit., pp. 35-58.
- HUDSON, Richard (1973), «The folia melodies», *Acta Musicologica*, 45/1, pp. 98-119.
- LAMBEA, Mariano (2012²), *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada (NIPEM)*, con la colaboración de Lola Josa y Francisco A. Valdivia. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccg7f4>.
- NAVONE, Giulio (ed.) (1886), *Un percacho que parte de Napoles á Roma. Nozze Torlonia-Belmonte*, Roma, Forzani & C.
- PANETTA, Maria (2004), «Note sulla funzione del cibo in Basile, Cortese e Sgruttendio», in *La sapida eloquenza: retorica del cibo e cibo retorico*, ed. Cristiano Spila, Roma, Bulzoni, pp. 149-173.
- PARISI, Susan Helen (1989), *Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587-1627: An Archival Study*, University of Illinois at Urbana-Champaign [PhD diss.].
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel (ed.) (1956), *Romances y letras a tres voces*, 1, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas («Monumentos de la Música Española», XVIII).
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel (ed.) (1970), *Música barroca española, 1: Polifonía profana* (Cancioneros españoles del siglo xvii), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas («Monumentos de la Música Española», xxxii).
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel (1986), *Cancionero musical de Lope de Vega*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel (ed.) (1989), *Cancionero musical de Turín*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel (2005²), *La música en la obra de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- RAK, Michele (1994), *Napoli gentile. La letteratura in «Lingua napoletana» nella cultura barocca (1596-1632)*, Bologna, Il Mulino.

- RINALDI, Gaetana Maria (ed.) (2012), Antonio Veneziano, *Libro delle rime siciliane*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani.
- RUSSELL, Eleanor (ed.) (1995), Juan Vasquez, *Villancicos i canciones*, Madison, Wis., A-R Editions («Recent Researches in the Music of the Renaissance», 104).
- TYLER, James & Paul SPARKS (2002), *The Guitar and its Music from the Renaissance to the Classical Era*, New York, Oxford University Press.
- WOODWARD, David (1996), *Catalogue of Watermarks in Italian Printed Maps ca 1540-1600*, Firenze, Olschki.

RIASSUNTO

La presenza di concordanze musicali in alcune poesie del *cancionero* Corsini 625 della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Licei e Corsiniana, già plausibilmente riferito da José Luis Gotor a un anonimo chitarrista spagnolo al servizio del principe di Venafro Michele Damasceni Peretti, ha permesso in questa sede non solo di apprezzare l'originalità dell'accompagnamento strumentale fornito in cifre nell'interlinea dei versi, ma anche di cogliere certe peculiarità di stile che, con il conforto di alcuni documenti, inducono a formulare una precisa ipotesi sull'identità stessa del compilatore.

PAROLE CHIAVE: Chitarra spagnola, notazione alfabetica, stile *rasgueado*, tradizione orale, *lirica popular*, *pasacalle*, *folía*, stile recitativo.

ABSTRACT

The presence of musical concordances in some poems of the *cancionero* Corsini 625 at the Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Licei e Corsiniana —plausibly attributed by José Luis Gotor to an anonymous Spanish guitarist in the service of the Prince of Venafro Michele Peretti Damasceni— allows here not only an appreciation of the originality of the instrumental accompaniment provided in the line spaces with *alfabeto* letters, but also the observation of peculiarities of style that, compared with some documents, lead us to formulate a precise hypothesis about the identity of the compiler himself.

KEYWORDS: Spanish guitar, *alfabeto* notation, *rasgueado* style, oral tradition, *lirica popular*, *pasacalle*, *folía*, *stile recitativo*.