

## L'edizione critica dei *Tonos* del XVII secolo: problemi e metodologia

Cristina Menzel Sansó

Departamento de Musicología  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Barcelona  
cmenzel@imf.csic.es

§ Esiste da diversi anni a questa parte un interesse per l'edizione musicale del repertorio di *Tonos* conservati principalmente nelle Cattedrali e nelle collezioni private lungo tutta la Spagna. Al giorno d'oggi il censimento di tutte le opere superstiti è ancora un lavoro in corso e periodicamente appaiono notizie di nuovi ritrovamenti. Questa situazione, per altro non nuova per la ricerca musicale in Spagna in qualsiasi ambito, sembra che sia determinante per stabilire il criterio metodologico per portare a termine le diverse edizioni musicali pubblicate in questi ultimi anni, dove, volutamente, si tende a pubblicare testimoni anziché opere musicali. Procedendo nel lavoro filologico sono apparse diverse questioni metodologiche che richiedono un approccio particolare a questo tipo di repertorio: il rapporto testo-musica, l'annerimento di note usati in forma apparentemente aleatoria, i segni mensurali adoperati, il carattere retorico dei brani e la sua destinazione di uso (*tono* 'a lo humano' o *tono* 'a lo divino'). Un esempio di approccio metodologico è costituito dall'edizione del *tono* 'humano' *Las campanas* composto da Juan del Vado con motivo dei funerali del Re Filippo IV nel 1665.

§ There is from several years an interest for musical edition of the repertory of *tonos*, preserved mostly in the Cathedrals and in private collections in Spain. Nowadays the census of the musical sources is still a work in progress and periodically they appear news of new discoveries. This situation is not new for Spanish music of all periods, and it seems that it serve to set the basis for the methodological criteria to apply to the musical editions that have been published during the last years. In them there is a tendency to edit sources rather than musical works. Some methodological questions did appear during the philological works to this kind of musical sources that requires a particular approach to them: the relation between text and music, the use of black notes, used in a apparently random way, the mensural signs used, the rhetorical nature of the music and its purpose (profane or sacred *tonos*). The edition of the *tono* *Las Campanas* composed by Juan del Vado for the funeral rites for the King Philip the IV in 1665 is an example of this kind of philological approach.

## Introduzione

Lo studio dei *tonos* del XVII secolo in Spagna ha avuto negli ultimi anni una particolare attenzione speciale da parte di molti musicologi. Sono apparsi numerosi articoli sul censimento e lo studio delle fonti musicali ed edizioni musicali di questo repertorio. Sebbene la conoscenza su questo tipo di composizioni, sulla sua origine e sul suo sviluppo e sul contesto storico nel quale crebbe, è maggiore rispetto a venti anni fa, è anche vero che rimangono ancora molti interrogativi sulla tecnica compositiva, sul ruolo dell'accompagnamento strumentale e sull'intimo rapporto fra musica e testo.

Le edizioni esistenti si presentano, generalmente, come lavori di quasi esclusiva preservazione patrimoniale ma non sviluppano nessun discorso analitico che possa offrire risposte sulle caratteristiche stilistiche di questo tipo di composizioni. Molte sono le edizioni musicali pubblicate nel corso degli ultimi dieci anni: esse hanno fatto aumentare la conoscenza di questo vasto repertorio, ma d'altra parte, a causa fondamentalmente della mancanza di un approccio critico a questo tipo di composizioni, non sono state prodotte vere edizioni critiche.

## **Tonos. Repertorio e localizzazione delle fonti**

Il *tono* è un tipo di composizione che ebbe molta fortuna nel corso del XVII secolo in Spagna. Il suo schema formale si modificò nel corso del secolo; inizialmente la struttura dei *tonos* era molto variabile, da una frase corta cantabile a una lunga declamazione presentando passaggi sillabici combinati con imitazioni fra voce e accompagnamento. A metà del '600 aveva già una struttura molto simile al *villancico* presentando ritornello e una o varie stanze, struttura che lungo gli anni diventerà tipica per queste composizioni. Le stanze potevano presentare diversi formati poetici come *seguidillas*, *romances*, *liras*, preferendo nella maggioranza dei casi le composizioni poetiche di arte minore, più flessibili a essere modellate sonoramente. Il *tono* poteva essere di due tipi diversi: 'a lo humano' (di tematica profana) o 'a lo divino' (di tematica religiosa)

Da una altra parte, nella seconda metà del secolo il *tono* assunse anche un carattere declamatorio con un incremento nell'espressività, soprattutto in relazione ai *tonos* 'a lo divino' molto diffusi in questo periodo. Verso la fine del XVII secolo e soprattutto nei primi decenni del XVIII, per influenza della musica vocale italiana il *tono* assume come propria la struttura della cantata con i recitativi e le arie. Il grado di penetrazione della cantata italiana nella musica vocale profana spagnola è tale che già nel '700 il termine *tono* scompare per assumere quello di *cantada* o "cantata".

Strutturalmente, come si è detto, un *tono* è sostanzialmente identico a un *villancico*. La differenza fondamentale si trova nel numero di voci: generalmente un *villancico* a partire dal '600 è una composizione per 6, 8 o 12 voci divisi in 2 o 3 cori, anche se si trovano anche *villancicos* per 4 voci riunite in

un solo coro. Una altra differenza importante tra il *tono* ed il *villancico* la possiamo trovare nella tematica e nella destinazione di queste composizioni. I *tonos* potevano essere profani o religiosi, mentre un *villancico* nel corso del '600 era una composizione quasi esclusivamente di tematica religiosa che si cantava nei Responsori dei mattutini delle più importanti festività liturgiche come la vigilia di Natale, Pentecoste, *Corpus Christi* o l'Assunzione di Maria.

I testi dei *tonos* avevano un carattere epigrammatico e provenivano da poesie popolari o *romances* tradizionali trasmessi oralmente e anche in canzonieri non musicali. Durante il XVII secolo nella letteratura castigliana un buon numero di autori (Calderón de la Barca, Lope de Vega, Tirso de Molina, Vélez de Guevara) scrissero anche testi teatrali e poetici nello stile della poesia popolare, molti di essi furono posteriormente musicati dai principali compositori spagnoli attivi in quel secolo come Juan Hidalgo, Sebastián Durón, Jose Marín o Juan del Vado. Gli stretti rapporti fra autori teatrali e compositori diedero luogo a fruttifere relazioni fra Juan Hidalgo, musicista della corte di Madrid, e alcuni dei più noti letterati dell'epoca come Calderón de la Barca o Vélez de Guevara. Dalla collaborazione fra essi sorsero alcune delle *zarzuelas* più note dell'600 come *Celos aún del aire matan* (scritta da Calderon e musicata da Hidalgo nel 1660) e *Los celos hacen estrellas* (scritta da Vélez de Guevara e musicata anche da Hidalgo nel 1672).<sup>1</sup>

Nonostante la loro brevità queste canzoni sono capaci di ricreare con una grande economia di mezzi, archetipi, situazioni, storie e personaggi che furono protagonisti nei generi e sottogeneri della poesia, del teatro e del romanzo. I *tonos*, oltre a usare argomenti fondamentali della letteratura spagnola del '600, furono anche un elemento di stimolo per nuove composizioni, creando un effetto di andata e ritorno.

I temi principali dei *tonos* 'a lo humano' furono il mitologico, lo storico, il pastorale, il cortigiano. In molti di essi comparivano gli stessi scenari perfettamente riconoscibili come i dintorni di Madrid o il fiume Manzanares. Anche buona parte dei personaggi erano identificabili come ruoli tipificati, come Lisardo, Gil, Gileta (provenienti di una sfera popolare) o anche personaggi identificati in una sfera sociale più elevata. Anche le situazioni narrate nei *tonos* rispondevano a situazioni tipiche: amore non corrisposto, narrazioni di battaglie, di storie mitologiche, ecc.

La materia prima musicale per le composizioni dei *tonos* era, in molti casi, integrata da altre melodie e ritmi preesistenti e in molti casi identificabili. Tutti questi punti di riferimento musicale danno luogo a dei *topos* musicali molto simili ai *topos* letterari molto comuni nella attività culturale dell'epoca.

---

<sup>1</sup> Per le edizioni musicali di *Los celos aún del aire matan* vedasi: SUBIRÁ 1933 e BONASTRE 2000. Per l'edizione moderna di *Los celos hacen estrellas* vedasi: VAREY – SHERGOLD 1970.

I riferimenti musicali potevano essere:

1. Altre canzoni soprattutto di carattere popolare trasmesse oralmente.
2. Danze popolari o cortigiane come il canario, *españolitas*, romanesca.
3. Patroni ritmico-armonici definiti e riconoscibili.
4. Altri *tonos* divenuti popolari.

Attualmente, grazie agli studi e alle edizioni, sappiamo che i *tonos* ebbero una distribuzione omogenea in tutto il territorio della corona spagnola, includendo anche il Sud America. Si potrebbe supporre che i *tonos* profani fossero conservati esclusivamente in collezioni civili, ma questo non è sempre vero. Infatti molti dei *tonos* si conservano in archivi ecclesiastici. Per quanto riguarda i *tonos* conservati in archivi e biblioteche civili molti di essi furono raccolti in canzonieri. I principali sono:

- E-Mn M 1370. *Romances y letras a tres voces* (1600 c.)<sup>2</sup>  
P-La, Ms. 47-VI-11. *Cancionero musical de Lisboa* (1<sup>a</sup> metà XVII sec.)<sup>3</sup>  
E-PAbm Ms. 13231. *Tonos Castellanos B* (1620c.)<sup>4</sup>  
D-Mbs, Mus Ms. 2/383. *Cancionero de la Sablonara* (1625)<sup>5</sup>  
E-Mn, Ms, 2171. *Cancionero musical de Ontinyent* (1645)<sup>6</sup>  
E-Mn, M 1262. *Libro de tonos humanos* (1655)<sup>7</sup>  
E-Bbc, M 1637. *Cançoner Musical de Verdú* (2<sup>a</sup> metà XVII sec.)<sup>8</sup>  
E-SCu, Ms 265. *Manuscrito Guerra* (1680ca.)<sup>9</sup>  
E-Bbc, Ms. 888. *Libro de diversas letras* (1689c.)  
E-Mn, M Caja 3880. *57 tonos y villancicos* (XVII/XVIII sec.)  
E-Mn, M Caja 3881. *55 tonos y villancicos* (XVII/XVIII sec.)  
E-Bbc, M 759/2-15. *Tonos con cifra de guitarra* (1700 c.)  
E-Bbc, M 3660. *Tonos con cifra de guitarra* (1700 c.)  
GB-Cfm, MU4. *Cancionero de Cambridge* (1700 c.)<sup>10</sup>  
I-Vnm, Ms. Italiani 4/470. *Manoscritto Contarini* (1700 c.)  
US-SFs SMMS M1. *Manuscrito Sutro* (1700c.)<sup>11</sup>  
US-NYhsa MC380/824a. (1700c.)<sup>12</sup>  
E-Mn, M 2478. *Libro de tonos en cifra de arpa* (1706c.)  
E-Mn, Ms. 13622. *Manuscrito Gayangos-Barbieri* (XVIII sec.)<sup>13</sup>

---

<sup>2</sup> QUEROL GAVALDÀ 1956.

<sup>3</sup> JOSA – LAMBEA 2004 e 2006.

<sup>4</sup> FRENK – ARRIAGA 1997.

<sup>5</sup> ETZION 1996.

<sup>6</sup> CLIMENT 1996.

<sup>7</sup> JOSA-LAMBEA 2000-2005, VERA 2002, JOSA-LAMBEA 2010.

<sup>8</sup> EZQUERRO 2002.

<sup>9</sup> TORRENTE – RODRÍGUEZ 1998.

<sup>10</sup> GOLDBERG 1986.

<sup>11</sup> LLOPIS-MARTIN 2009.

<sup>12</sup> JOSA-LAMBEA 2008.

<sup>13</sup> CABALLERO 1989.

E-Mn, M 2618. *Cantadas humanas* (XVIII sec.)<sup>14</sup>

A tutte queste fonti raccolte in canzonieri si deve aggiungere una parte importante di fonti di *tonos* conservati in libri-parte nei diversi fondi musicali delle più importanti biblioteche spagnole e negli archivi ecclesiastici di cattedrali, collegiate, abbazie a altri centri religiosi.

### ***Las campanas di Juan del Vado***

La composizione *Las Campanas* fu scritta da Juan del Vado per le esequie del Re Filippo IV nel 1665. Juan del Vado (1625c.-†1691) era compositore, organista e suonatore di violone spagnolo membro di una famosa famiglia di musicisti, che lavorava sotto il regno di Filippo IV e Carlo II. Nel 1650 entrò a far parte della Cappella Reale della corte di Madrid come suonatore di violone. Un anno più tardi ricevette anche l'incarico di organista. Mantenne questi due incarichi fino alla sua morte.<sup>15</sup> La sua produzione musicale include la composizione di musica sacra e di opere in lingua volgare come i *tonos* e *villancicos*. Fu autore anche di otto canoni enigmatici, segno del suo grande ingegno e della sua fantasia compositiva (alcuni dei canoni hanno fino a 82 soluzioni possibili) ognuno dei quali corredato di un disegno illustrativo. Le soluzioni a questi canoni offrono un contributo di pregio al repertorio spagnolo per violino del XVII secolo.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> CARRERAS 1997.

<sup>15</sup> Per le informazioni più dettagliate sulla biografia di Juan del Vado si veda EZQUERRO 2009 pp. 17-20.

<sup>16</sup> Sui canoni enigmatici di Juan del Vado si veda: ROBLEDO – ARRIAGA 1987. Per la recente edizione dei canoni enigmatici si veda: ROBLEDO 2009.



Figura 1

Chiave di lettura del canone enigmatico «Rueda de la fortuna sublime» di Juan del Vado inclusi nel prologo del suo libro manoscritto di messe. E-Mn M. 1323, f. 4r.

*Las Campanas* è uno dei *tonos* più noti di questo compositore. Fu composto probabilmente nel 1665 anno della morte di Filippo IV. Il titolo che reca una delle fonti, quella di Segovia, indica la specifica destinazione di questo *tono*: «Solo a la muerte del Sr / Felipe 4º / Las Campanas / Juª del Bado»

Questa composizione si è tramandata in quattro diverse fonti e anche se la maggior parte delle fonti è chiara nella sua attribuzione, ci sono ancora studi che ne mettono in dubbio la paternità.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Il Dr. González Marín, nel suo recente studio sulla musica nelle esequie nel tempo di Filippo IV, menziona esplicitamente questo *tono*, spiegando i motivi della sua esclusione dal suo lavoro, segnalando che rimangono ancora dubbi sulla sua attribuzione (Garay, Hidalgo, Vado) e sottolineando i problemi della varietà delle fonti in cui questo *tono* è trasmesso: GONZÁLEZ MARÍN 2004, p. 8, nota 5.

Le fonti localizzate fino a questo momento che contengono la composizione sono:

- Cattedrale di Mallorca, E-PAc Fa 1964, ff. 96v-94v
- Biblioteca Nazionale di Spagna. Ms. Gayangos Barbieri. E-Mn, Ms 13622/169<sup>18</sup>
- Cattedrale di Segovia. E- SE, Música 52/22
- Cattedrale di Valladolid. E-VA, Legajo 68/31<sup>19</sup>

Risulta interessante osservare la diversa presentazione delle fonti consultate di questo *tono*. La fonte di Segovia (e probabilmente anche quella di Valladolid) si presenta in tre fogli diversi: due per la voce (S), uno recante il ritornello e l'altro le stanze, un terzo foglio porta la parte dell'accompagnamento al basso. Tutti i fogli si annotano in una sola facciata. Nel verso dell'accompagnamento si trova il titolo e attribuzione della composizione.

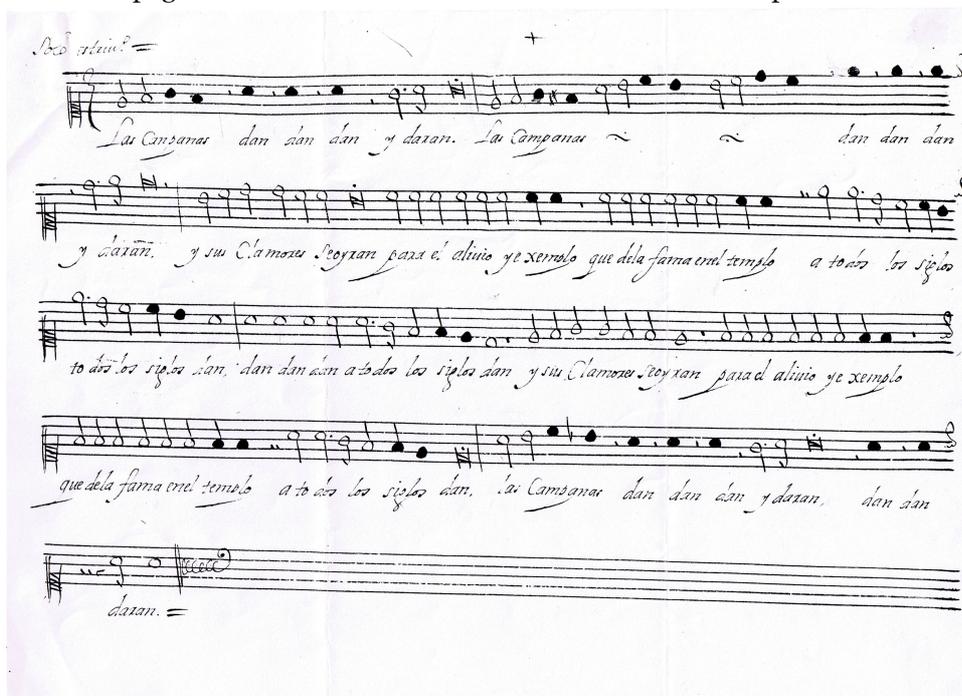


Figura 2

*Las campanas* di Juan del Vado. E- SE, Música 52/22

<sup>18</sup> In questo stesso manoscritto, nel num. 40 (ff. 47-48) si trova un'altra composizione per due soprani, tenore e accompagnamento al basso, che porta lo stesso *incipit* letterario, composta da Luis de Garay. Il titolo indicato in questo *tono* è: «Es a 3 sobre el solo de Juan del Vado». Si tratta, per tanto, di una rielaborazione basata sul *tono* di Del Vado. Sulla descrizione del Manoscritto Gayangos-Barbieri si veda CABALLERO 1989, pp. 199-268.

<sup>19</sup> Non è stato possibile consultare questa fonte documentata in vari studi. Dopo diverse richieste ai responsabili dell'archivio della Cattedrale di Valladolid, mi è stata comunicata l'impossibilità di localizzare questa fonte.

Nel manoscritto Gayangos-Barbieri il *tono* si trova raccolto insieme ad altre composizioni con le stesse caratteristiche in questo canzoniere. Il *tono* è copiato in un solo foglio (f. 201r) e non reca nessun titolo e nessuna attribuzione.<sup>20</sup> Si trova trascritto in partitura con la parte vocale sovrapposta a quella strumentale e presenta numerose stanghette di battuta. Il Prof. Caballero, nel suo studio su questo manoscritto, avverte che questo era in diretto rapporto con un altro manoscritto, oggi perduto, contenente soltanto la parte testuale dei *tonos* preservati nel Gayangos-Barbieri, noto con il titolo *Libro de assumptos lyricos*.<sup>21</sup> La versione di *Las Campanas* contenuta in questo manoscritto presenta soltanto la prima strofa delle stanze; molto probabilmente le altre strofe si trovavano copiate nel *Libro de assumptos lyricos*.



Figura 3

*Las campanas*. Ms. Gayangos Barbieri. E-Mn Ms 13622/169, f. 201r

<sup>20</sup> Il Prof. Caballero nel suo articolo sul manoscritto Gayangos Barbieri attribuisce questa composizione a Juan Hidalgo. Dalla lettura del articolo non risulta chiaro il perché di questa attribuzione. Personalmente non ho potuta consultare la fonte fisicamente, avendo avuto accesso soltanto alla copia anastatica dalla quale, tuttavia, non emerge alcuna attribuzione. Anche la composizione n° 40 dello stesso manoscritto che reca lo stesso *incipit* testuale ma è opera di Luis de Garay, viene attribuita a Juan del Vado. CABALLERO 1989, p. 253 e p. 221.

<sup>21</sup> CABALLERO 1989, p. 209.

La versione di *Las Campanas* dell'Archivio Capitolare dei Maiorca si trova in un manoscritto con annotazioni della fabbrica della Cattedrale. Esso si trova catalogato sotto la segnatura FA1964 nella sezione dedicata alla Fabbrica dell'Archivio Capitolare; grazie alla nuova catalogazione e digitalizzazione dell'archivio queste composizioni hanno potuto essere recentemente localizzate. Questa composizione si trova insieme ad altre composizioni formando una piccola collezione di sei *tonos*, quattro dei quali attribuiti per la fonte a Juan del Vado, una a Juan Hidalgo (\*1614; †1685) e un'altra tramandata anonima. Questi due compositori lavorarono nella corte degli ultimi Re della casa d'Austria Filippo IV (1621-1665) e Carlo II (1665-1700) e furono attivi nello stesso periodo.

La composizione si trova nei fogli 96<sup>v</sup>-94<sup>v</sup> del manoscritto FA 1964.<sup>22</sup> Il ritornello è copiato nei fogli 96<sup>r</sup>-95<sup>v</sup> e le stanze nei fogli 95<sup>r</sup>-94<sup>v</sup>. Nel ritornello la voce è copiata di seguito fra i fogli 96<sup>r</sup>-95<sup>v</sup>, mentre la parte del violone è copiata nel foglio 96<sup>r</sup> e l'arpa nel 95<sup>v</sup>. Le stanze seguono la stessa disposizione. Per entrambe le sezioni la scrittura musicale è leggibile con la disposizione a libro aperto. Probabilmente la copia fu pensata per un'interpretazione diretta dal libro, disposto in un leggio intorno al quale si collocavano il cantore e gli strumenti.

---

<sup>22</sup> Il senso di scrittura della parte musicale è diverso rispetto alle altre annotazioni della fabbrica. Dalla grafia sembrerebbe che inizialmente il manoscritto fu pensato per contenere le composizioni musicali, ma furono copiate soltanto sei composizioni e il resto del libro fu lasciato in bianco. In un secondo momento questo libro fu riutilizzato per le annotazioni della fabbrica della Cattedrale. Queste annotazioni iniziano capovolgendo il libro e partendo dall'ultimo foglio (rispetto alla scrittura musicale) e i fogli furono numerati seguendo l'ordine delle annotazioni. Per questo motivo, rispetto alla numerazione del manoscritto, le composizioni musicali si trovano in senso opposto a quello che sarebbe normale.



Figura 4



Figura 5

Stanze di *Las campanas*. E-PAc, FA 1964, ff. 95r-94v

Per quanto riguarda le concordanze testuali identificate nel corso di questo studio, esse si presentano solo in forma parziale. I testi nei testimoni musicali concordano totalmente nella lezione, forse anche nel caso della fonte del manoscritto Gayangos-Barbieri che presenta soltanto la prima stanza.<sup>23</sup> Invece, le diverse versioni testuali non musicali coincidono solo parzialmente con quelle dei testimoni musicali, presentando una prima stanza molto simile o lo stesso ritornello:

**134. Otro tono**

*Estrº:*

Las campanas dan, y darán,  
y sus clamores se oirán,  
para el aviso y portento  
de que sufrir en el templo  
a todos los siglos, dan, y darán.

*Coplas:*

Empezó la vida toda  
los delitos clamorean  
por un corazón que muere  
al rigor de sus pecados.

**Romance:**

Empezó la noche toda  
sin cesar clamoreaban  
las campanas de Zamora  
por muerte del rey don Sancho.

Empezó la noche toda  
sin cesar clamorearon  
las campanas de la iglesia  
por la muerte de Dios humano.

**US-NYhsa, Ms. B2542,  
ff. 86v-87r (17. in).**

**Luis Vélez de Guevara  
«Las tres edades del mundo»  
(1644). Acto III, p. 233.**

**Casa de Cultura de Toledo.  
Ms. 391, f. 94r-v <sup>24</sup> (17. ex.).**

Sembra evidente una relazione fra i questi diversi testi, un rapporto che potrebbe trovare la sua origine in una tradizione letteraria più antica. È significativo l'inizio coincidente di «Empezó la noche toda» (o «la vida» nel caso del manoscritto 391 di Toledo). Questa formula si adatta perfettamente all'immagine della mancanza della luce a causa della morte della persona che ci fa di guida (Dio, il Re, ecc.) e per tanto risulta molto adeguata a una composizione come il *tono* dedicato alla morte di Filippo IV. La tradizione citata sembra avere un'origine antica evidenziato per il manoscritto B2542 della Hispanic Society of America, che usa questa formula per un *romance* scritto per raccontare la morte del Re Don Sancho II di Castiglia, accaduta l'anno 1108, e la posteriore ascesa al trono della sua sorella Doña Urraca (1108-1126). Louise K. Stein relaziona il testo della versione musicale di *Las Campanas* con il testo teatrale di Vélez de Guevara *Las tres edades del mundo* scritta nel 1644, e, anche se la Prof. Stein non ha presente il testimone del manoscritto B2542, indica che queste versioni potrebbero avere un origine in un *romance* di tematica storica preesistente.<sup>25</sup>

Il testo presenta un carattere lirico ed epico allo stesso tempo, essendo dedicato alla memoria di un re come Filippo IV, conosciuto popolarmente con il nome di 'Re Planeta'; in esso sono inclusi tutti i tratti più salienti e significa-

<sup>23</sup> Come si è già detto, questo manoscritto era in diretto rapporto con il *Libro de assumptos lyricos* che probabilmente conteneva il testo completo di questo *tono*.

<sup>24</sup> Questo *tono* è edito in GOLDBERG 1981, p. 154.

<sup>25</sup> STEIN 1993, p. 304.

tivi del suo regno, fra i quali spicca la devozione per la Vergine, il fatto di considerarsi 'Re delle Spagne' nonostante tutti i conflitti con le diverse regioni del regno (Portugal, Catalunya, Flandes, ecc.) e al suo carattere clemente e pietoso. Il vocabolario è semplice e comprensibile anche per gli strati più popolari, anche se compaiono vocaboli di carattere più elevato come «clamo-rearon» o «quebranto».

La frase iniziale delle stanze «Empezó la noche toda» ha un significato molto evidente: è un riferimento esplicito all'oscurità nella quale il paese si viene a trovare dopo la morte del re, che rappresenta la luce che illumina il suo avvenire. Molti delle incisioni con il motivo delle sue esequie ricordano questi elementi fondamentali di Filippo IV e alcuni di essi sono dedicati a l'eclissi solare, come un cattivo presagio che ottenebrerà il sole che illumina il popolo:<sup>26</sup>



Figura 6

Pedro de Villafranca, Hieroglyph 21 Exequias Reales de Felipe IV (1665)  
publicata in ORSO 1989, p. 162.

<sup>26</sup> Il catalogo completo delle incisioni stampate per l'occasione e la descrizione dei funerali sono consultabili in ORSO 1989.

### Problemi di edizione e metodologia

I problemi filologici che possono sorgere nel corso del lavoro ecdotico dei *tonos* non sono ancora stati affrontati complessivamente. La peculiare caratteristica generalizzata della filologia musicale in Spagna che tende, come si è detto, ad edizioni basate su un solo testimone, determina un metodo di lavoro che si protrae nel tempo ma senza mettere a fuoco i problemi che possono insorgere dal confronto dei testi musicali. Sono ancora poche le edizioni che danno conto delle concordanze musicali dei testimoni che intendono pubblicare. Solo in alcuni casi si presenta un elenco delle concordanze musicali e/o testuali del testimone e in pochissime occasioni si dispone di un commentario analitico dove si presenta un minimo confronto dei medesimi.

Il *tono Las Campanas* di Juan del Vado si conserva in almeno tre testimoni disponibili (la fonte conservata nell'archivio di Valladolid, come si è detto, non è stata ancora localizzata da parte dei responsabili dell'archivio). Un primo studio delle fonti pone già il primo e importante problema della disposizioni delle sezioni (ritornello e stanze) all'interno della composizione. La forma più abituale dei *tonos* presenta per primo il ritornello seguito dalle stanze. Le fonti musicali riportano l'ordine di esecuzione solo in pochissimi casi: se si ripete il ritornello dopo l'esecuzione delle stanze o se questo va anche eseguito anche fra le stanze. Comunque sia la parte dell'accompagnamento al basso mostra l'ordine delle sezioni all'interno della composizione. Il problema si pone quando le fonti non concordano in questa disposizione, come accade nel caso di *Las Campanas* dove il testimone del manoscritto Gayangos-Barbieri prevede l'esecuzione iniziale delle stanze, mentre le altre fonti indicano il ritornello come sezione d'apertura.

I pochi studi che trattano delle tecniche compositive e degli aspetti formali dei *tonos* asseriscono che un *tono* che inizia con le stanze ha un carattere più teatrale. Era infatti comune far iniziare con le stanze i *tonos* che formavano parte di qualche *zarzuela* o di un intermezzo teatrale, mentre i *tonos* destinati ad altre occasioni iniziavano solitamente con il ritornello. Questo *tono*, composto per le esequie del Re, non sembra che dovesse avere un carattere teatrale e il fatto più probabile è che si dovesse iniziare la sua esecuzione dal ritornello, continuando con le stanze e finendo con una ripetizione finale del ritornello. Il manoscritto Gayangos-Barbieri, come si è detto, era in stretto rapporto con il manoscritto *Libro de assumptos lyricos* (che conteneva, probabilmente, i testi completi delle composizioni musicali del Gayangos-Barbieri). Il titolo del manoscritto 'libro di questioni liriche' induce a pensare a una destinazione anche teatrale di questo *tono*, e per questo motivo comparirebbe con questa disposizione nella fonte di Madrid.

Non ho potuto valutare altri casi simili nelle edizioni dei *tonos* esistenti, semplicemente perché tale situazione, dal momento che non esiste lavoro di collazione, non è mai presa in considerazione. Nella circostanza di presentazioni dispari come in questo caso le possibili soluzioni in sede di edizione

devono essere considerate caso per caso. Per il *tono Las Campanas*, considero che la sua interpretazione in sede teatrale, con la disposizione stanzeritornello, è quella meno probabile, data la dolente situazione per la quale il *tono* fu composto. Più probabile, invece, sembra la disposizione trovata nelle altre fonti, conservate tutte precisamente in cattedrali, e che molto probabilmente furono interpretate nei fastosi funerali in onore di Filippo IV che si celebrarono in tutte le cattedrali spagnole e in tutti i territori della corona spagnola.<sup>27</sup>

La differenza più notevole fra i tre testimoni è il fatto che i tre accompagnamenti al basso sono completamente diversi. Solo certi passaggi caratteristici – quelli che ricreano il tocco di campane – sono uguali. Questa circostanza corrobora le difficoltà che possono sorgere nel lavoro di edizione critica di un *tono*. Questo tipo di composizione era di consumo rapido, legato alle circostanze nelle quali si interpretava (teatro, musica da camera, riunioni sociali) e dove erano frequenti le variazioni a seconda del gusto, della convenienza del copista o del musicista incaricato dell'interpretazione dell'accompagnamento. In questo tipo di composizioni della musica spagnola barocca la parte dell'accompagnamento era la parte che più facilmente era variata, cambiata o sostituita.<sup>28</sup>

The image shows a musical score for three parts: voice (Soprano), violin, and arpa (harp). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The voice part has the lyrics: "Las campanas dan, dan, dan y darán". The violin and arpa parts are both labeled "Las campanas" and feature rhythmic patterns that imitate the sound of bells. The score is divided into measures, with a measure number '6' indicated at the bottom.

Esempio 1

E-PAc, ritornello cc. 1-8

<sup>27</sup> A proposito dei funerali di Filippo IV si conserva una vasta letteratura coeva sulla descrizione delle esequie celebrate in tutto il territorio della corona spagnola. Per uno sguardo generale è utile la consultazione di VARELA 1990 e MARTÍNEZ GIL 1993. Per quanto riguarda i fasti delle esequie, costruzioni di tumuli ed edizioni di incisioni commemorative si veda ORSO 1989.

<sup>28</sup> Su questo aspetto particolare è interessante la lettura dell'articolo della Prof. Louise K. Stein sulle tecniche dell'accompagnamento e basso continuo nella musica barocca spagnola: STEIN 1987, pp. 357-370. In questo articolo la Prof. Stein fa un percorso storico sull'accompagnamento della musica vocale spagnola analizzando le tecniche in uso già ai tempi dei 'vihuelistas', prendendo come base l'analisi delle versioni strumentali di famose melodie vocali e degli accompagnamenti di nuova creazione composti per certe composizioni vocali preesistenti.

[S]  
[bc:]  
Las cam-pa - nas dan, dan, dan y da - rán

[acompanyament]

Esempio 2

E-Mn, ritornello cc. 1-8

[S]  
[bc:]  
Las cam-pa - nas dan, dan, dan y da - rán

[acompanyament]

6 6

Esempio 3

E-SE, ritornello cc. 1-8

Il testimone di Maiorca è l'unico a presentare due linee per l'accompagnamento e a specificare lo strumento per la sua realizzazione (violone e arpa). Questo determina una differenza notevole rispetto alle altre fonti. Il fatto che queste presentino soltanto una linea di accompagnamento fa sì che questi testimoni siano privi di buona parte della varietà ritmica e la conseguente carica semantica presente nella fonte di Maiorca. Non è possibile sapere se la versione originale di Juan del Vado portava o no questo doppio accompagnamento o se fu una aggiunta propria della fonte maiorchina. La grande coerenza sonora fra i due accompagnamenti e di questi due con la voce fanno sì che, nonostante sia maggiore il numero di fonti che presentano un solo accompagnamento, sia possibile pensare che questa composizione di Del Vado portasse in origine un doppio accompagnamento, tenendo conto, inoltre, che questo compositore era un esperto suonatore di violone e compositore di camera della corte di Madrid.

Questo caso risulta rappresentativo di una tendenza presente (anche se non frequentissima) nel repertorio di *tonos* spagnoli. In questo caso in particolare, considerando la diversità negli accompagnamenti di ciascuna fonte, la soluzione possibile, in sede di edizione, sarebbe quella di optare per l'accompagnamento sonoramente più completo, che in questo caso corrisponde alla fonte conservata nell'Archivio Capitolare di Maiorca.

Un altro aspetto molto caratteristico della musica spagnola di questo periodo e presente in special modo nei *tonos* è la questione dell'annerimento delle note. Nella notazione musicale occidentale era già un elemento in disuso mentre era ancora molto presente nella scrittura musicale adoperata in Spagna. I *tonos* del '600 presentano nella grande maggioranza passaggi di

note annerite. Questa caratteristica notazionale generalmente non viene evidenziata nelle edizioni moderne, essendo un elemento che volutamente viene omesso dagli editori, che solitamente rendono conto di tale scelta nelle introduzioni alle edizioni, come nel caso della edizione dei ventuno toni conservati nell'Archivio del Monte de Piedad di Madrid:<sup>29</sup>

No hemos indicado, sin embargo, el ennegrecimiento típico que acompaña al compás anterior, porque constituye un amaneramiento en la notación lejano a su función original, reducido casi a particularidad "ortográfica" de giros estandarizados tales como la agrupación semibreve-mínima blancas o mínima-semibreve negras

Gli argomenti esposti nella maggior parte delle edizioni per non segnalare un annerimento sono la sua arbitrarietà nell'uso (a volte compare a volte no) e il fatto che ormai era divenuto una particolarità nella notazione spagnola che veniva usata senza un criterio definito da parte dei copisti e compositori.

Nel *tono* di *Las Campanas* la comparazione fra le fonti mostra un criterio comune nell'uso dell'annerimento delle note, che vengono presentate (con alcune minime differenze) di un modo simile in tutti i tre casi:

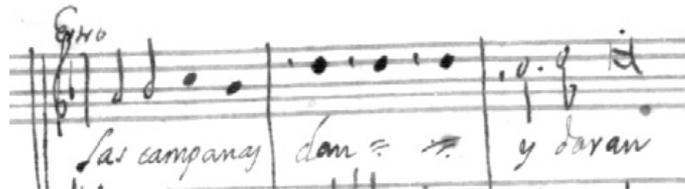


Figura 7

E-Mn. Inizio del ritornello

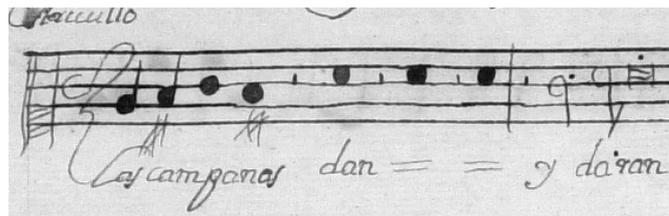


Figura 8

E-PAc. Inizio del ritornello

<sup>29</sup> ROBLEDO 2004, p. 51. Nei criteri di edizione esposti in questo lavoro si fa riferimento anche al *tono* di Matias Veana *Válgate Dios por amor*, che forma parte della collezione di *tonos* pubblicata; concretamente si dà conto dell'esistenza di una altra fonte per questo *tono* conservata nella Biblioteca de Catalunya nella signatura M.738/55, segnalando che nella comparazione delle due fonti l'uso dell'annerimento è totalmente arbitrario.



Figura 9

E-SE. Inizio del ritornello

L'annerimento delle note in questa composizione gioca un ruolo fondamentale per mettere in rilievo visivamente il cambio di accento e per marcare le sincope in tutta la composizione. Nel ritornello l'annerimento delle note compare in corrispondenza della parola 'dan' usata in un senso onomatopeico per ricordare il tocco delle campane. Per il compositore era importante segnalare sonoramente e graficamente la importanza di questa parola. Il cambio nella accentuazione musicale diventa in questo caso un elemento essenziale (del quale anche partecipa l'accompagnamento) per il gioco sonoro che viene costantemente evocato nella composizione, come si può osservare anche nell'esempio 1.

Questo tipo di risorse è molto frequente nel repertorio dei *tonos* e questa particolarità dovrebbe essere sempre presa in considerazione in sede di edizione ed eventualmente segnalare le varianti rispetto all'uso dell'annerimento nelle diverse fonti nell'apparato critico. Certamente per quanto esposto all'inizio, la maggior parte delle edizioni dei *tonos* sono completamente sprovviste di qualsiasi apparato o commento critico ed è pratica abituale omettere il lavoro di collazione fra le diverse fonti. Questo comporta, di conseguenza che molti aspetti notazionali, come l'uso dell'annerimento, non vengano mai contemplati in queste pubblicazioni, tralasciando informazioni che potrebbero essere essenziali per capire l'idiosincrasia della tecnica compositiva e delle risorse idiomatiche dei *tonos*, rendendo a sua volta le edizioni semplici lavori di trascrizione.

La collazione di fonti del *tono Las Campanas* pone in rilievo un'altra questione che solitamente è tralasciata dagli editori come è l'uso delle chiavi alte (o chiavette) nei diversi testimoni. Su questo aspetto i diversi editori mostrano un criterio non uniforme e alcuni difendono il trasporto di una quarta giusta discendente in qualsiasi caso; in questo modo risulta che i brani scritti per natura risultano, con questo trasporto, trascritte con un diesis in armatura di chiave, dando luogo a alterazioni accidentali non molto comuni nella musica spagnola della prima metà del XVII secolo (il Re#, ad esempio). Altri editori invece tendono a trasportare una quarta o una quinta a secondo che le composizioni siano scritte per natura o per bemolle. Nel caso delle composizioni che portano il bemolle nell'armatura di chiave la trasposizione avviene una quarta sotto, con soppressione del bemolle e risultando per natura; invece le composizioni scritte per natura vengono trasportate una quinta sotto, aggiungendo quindi il bemolle in chiave.

Entrambi i tipi di trasporto sono presenti nella teoria musicale spagnola dell'epoca (Lorente, Cerone, Nassarre) ed è ad arbitrio degli editori quale dei due applicare di volta in volta valutando il periodo nella quale il *tono* fu composto e la circostanza. Il problema si pone quando queste variabili non vengono espone nelle edizioni e non si chiarisce il criterio che viene adottato. Generalmente nei criteri di edizione, si segnala una unica forma di trasporto che verrà applicata sistematicamente in tutti i *tonos* pubblicati indipendentemente dal fatto se essi sono di periodi diversi, di autori diversi o di tipo diverso.

Nel *tono Las Campanas* solo la fonte di Madrid (E:Mn, Ms 13622/169, f. 201r) ha le chiavi alte. Gli altri due testimoni disponibili, quello di Maiorca e di Segovia, sono annotati in chiavi naturali. Come si può vedere la fonte di Madrid porta il Si<sub>b</sub> nell'armatura di chiave, per cui la trascrizione dovrebbe trasporre una quarta sotto, passando dalla proprietà di bemolle a quella naturale.

### **Conclusioni**

La collezione dei *tonos*, insieme a quella dei *villancicos*, è una delle parti più importanti del repertorio della musica spagnola del XVII secolo. Il fatto che sia divenuta oggetto di interesse musicologico negli ultimi anni, ha fatto sì che buona parte delle raccolte dei *tonos* siano state riscoperte e riconsiderate negli studi e ricerche sulla musica spagnola del XVII secolo. Questa vasta produzione di studi sul repertorio ha fatto sì che la conoscenza su questo tipo di composizioni sia molto aumentata rispetto a vent'anni fa, ma rimane ancora il fatto che queste opere vengono considerate come parte integrante di un corpus unitario e compatto e di conseguenza non vengono studiate indipendentemente, come brani autonomi composti da un preciso autore, in una precisa circostanza e per una determinata funzione. Fin ora gli sforzi si sono concentrati nel definire i tratti stilistici comuni, eccessivamente generali e ambigui, considerati validi per tutte le opere componenti questo repertorio. Il risultato è che nello stato attuale della ricerca sui *tonos* i musicologi non siamo ancora in grado di distinguere le caratteristiche individuali di ciascun compositore, è probabilmente dovuto alla mancanza di sviluppo di risorse analitiche valide che dovrebbero sorgere sulla base di edizioni musicali critiche e autorevoli.

## Bibliografia

- GERARDO ARRIAGA (2009) *José Marín (ca. 1619–1699): Tonos y villancicos. Edición y estudio*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- FRANCESC BONASTRE BERTRÁN (2000), *Celos aun del aire matan: fiesta cantada en tres jornadas. Texto de Calderón de la Barca*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- CARMELO CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE (1989) *El manuscrito Gayangos-Barbieri*, «Revista de Musicología», 12, pp. 199-268.
- \_\_\_\_\_ (1997) *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*. Valladolid, Universidad de Valladolid - Tratado de Tordesillas - Las Edades del Hombre.
- \_\_\_\_\_ (2004) *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la Catedral de Valladolid*. Valladolid, Universidad de Valladolid - Glares, (Música española del Barroco, vol. II)
- JUAN JOSÉ CARRERAS (1997) *La cantata de cámara española a principios del siglo XVIII: el manuscrito M 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias* in *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, Sociedad 'V Centenario del Tratado de Tordesillas', pp. 65-126.
- EMILIO CASARES RODICIO (1986) *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*, Madrid, Fundación Banco Exterior (Legado Barbieri. vol. I)
- \_\_\_\_\_ (1988) *Documentos sobre música española y epistolario..* Madrid, Fundación Banco Exterior (Legado Barbieri. vol. II)
- JOSÉ CLIMENT (1996) *El cancioner musical de Ontinyent*, Ontinyent, Ajuntament d'Ontinyent.
- JUDITH ETZION (1996) *El cancionero de la Sablonara*, London, Tamesis Books.
- ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN (2001) *Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar la música en el área hispánica en el siglo XVII: Procesos de intercambio entre lo culto y lo popular*, «Anuario Musical», 56, pp. 97-113.
- \_\_\_\_\_ (2002) *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Monumentos de la Música Española, 65)
- \_\_\_\_\_ (2007) (ed.) CERONE, Pedro: *El melopeo y maestro*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, “Monumentos de la Música Española, 74”, 2007.
- \_\_\_\_\_ (2009) *Música de la Catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya: Compositors de la cort en els temps dels darrers Àustries i*

*els primers Borbons*. Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya – Obra Social Caixa Catalunya.

MARGIT FRENK - GERARDO ARRIAGA (1997), *Romances y letrillas en el cancionero 'Tonos Castellanos -B' (1612-1620)*, in *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, Sociedad 'V Centenario del Tratado de Tordesillas', pp. 151-168.

RITA GOLDBERG (1981) *Tonos a lo Divino y a lo Humano*, London, Tamesis Books Limited.

\_\_\_\_\_ (1986) *El cancionero de Cambridge*, «Anuario Musical», 41, pp. 171-190.

LUIS ANTONIO GONZÁLEZ MARÍN (2004) *Música para las exequias en tiempo de Felipe IV*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Monumentos de la Música Española, 70)

LOLA JOSA – MARIANO LAMBEA (2000-2005), *Libro de tonos humanos (1655-1656)*, 3 voll. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. (Monumentos de la Música Española, 60, 67, 71)

\_\_\_\_\_ (2004), *Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa . Vol. I*, Madrid, Sociedad Española de Musicología (Ediciones de música antigua, 15)

\_\_\_\_\_ (2006), *Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa . Vol. II*, Madrid, Sociedad Española de Musicología (Ediciones de música antigua, 16)

\_\_\_\_\_ (2008) *Manojuelo poético-musical de Nueva York : (The Hispanic Society of America)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Cancioneros musicales de poetas del Siglo de Oro, 5)

\_\_\_\_\_ (2010), *Libro de tonos humanos (1655-1656)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Cancioneros musicales de poetas del Siglo de Oro, 6)

ANDRÉS LORENTE (2002) *El porqué de la música*, (Alcalá de Henares, 1672). González Valle, José Vicente (ed.). Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, (Textos Universitarios, 38)

NURIA LLOPIS – CELIA MARTIN (2009) *Tonos humanos a solo con acompañamiento de arpa: concordancias entre el manuscrito 2478 de la Biblioteca Nacional de España y el manuscrito Suro, SMMS-M1, de la Biblioteca Suro de San Francisco, California*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (Cuadernos de Daroca, 3)

FERNANDO MARTÍNEZ GIL (1993) *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI.

NASSARRE, Pablo (1980) *Escuela Música según la práctica moderna (Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724)*. SIEMENS, Lothar (ed.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

- \_\_\_\_\_ (1988) *Fragmentos músicos* (Zaragoza, 1683). ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro (ed.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- STEVE N. ORSO, (1989) *Art and Death at the Spanish Habsburg Court: the Royal Exequies for Philip IV*, Columbia, University of Missouri Press.
- MIQUEL QUEROL GAVALDA (1956), *Romances y letras a tres voces (siglo XVII)*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Monumentos de la Música Española, 18)
- LUIS ROBLEDO ESTAIRE – GERARDO ARRIAGA, (1987) *The Enigmatic Canons of Juan del Vado (c. 1625-1691)*, «Early Music» XV/4, pp. 514-519.
- LUIS ROBLEDO ESTAIRE (2004) *Tonos a lo divino y a lo humano en el Madrid barroco*, Madrid, Fundación Caja Madrid - Editorial Alpuerto.
- \_\_\_\_\_ (2009) *Los emblemas musicales de Juan del Vado*, Madrid, Fundación Caja Madrid.
- LOUISE K. STEIN (1987) *Accompaniment and continuo in Spanish Baroque Music*, in *Actas del Congreso España en la música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. I, pp. 357-370.
- \_\_\_\_\_ (1993) *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, The Clarendon Press of Oxford University Press.
- JOSÉ SUBIRÁ, (1933), *Celos aun del aire matan. Ópera del siglo XVII, texto de Calderón y música de Juan Hidalgo*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans - Biblioteca de Catalunya.
- ÁLVARO TORRENTE – PABLO RODRÍGUEZ (1998) *The «Guerra Manuscript» (c. 1680) and the Rise of Solo Song in Spain*, «Journal of the Royal Musical Association», 123, pp. 147-189
- JAVIER VARELA (1990) *La muerte del rey: el ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner.
- JOHN E. VAREY. – NORMAN D. SHERGOLD.(1970), *Los celos hacen estrellas de Juan Vélez de Guevara*, London, Tamesis.
- ALEJANDRO VERA (2002) *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el «Libro de tonos humanos» (1656)*, Lleida, Institut d'Estudis Il·lerdencs (Col·lecció Emili Pujol, 1)

---

**Cristina Menzel Sansó** si è laureata in Musicologia presso l'Università di Pavia, sede di Cremona, ed è dottoranda nella stessa specialità presso l'Università Autonoma di Barcellona. Attualmente lavora grazie a un contratto predottorale quadriennale nel Dipartimento di Musicologia del CSIC in Barcellona, dove collabora nei diversi progetti di ricerca sulla musica spagnola del XVI e XVII secolo.

**Cristina Menzel Sansó** is graduated in Musicology by the University of Pavia-Cremona. She is currently finishing her PhD in musicology in the Autonomous University of Barcelona. She works due a four-year scholarship in the Department of Musicology of the CSIC, where collaborates in the several research projects of the music of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> century.