

Musica nella Cattedrale di Córdoba (1236-16° secolo)

Bruno Chiro

University of Naples

Email: chiro44@gmail.com

Abstract

Il presente articolo cerca di esplorare le origini della musica nella cattedrale di Cordoba da quando è stata consacrata come tempio cristiano, nonché l'inizio e il consolidamento dei gruppi e dei ministri che suonano quotidianamente il canto gregoriano nella Messa cattolica e nelle diverse ore dell'ufficio divino e, straordinariamente, la polifonia nelle grandi solennità liturgiche, partendo dall'istituzione stessa dell'atrio della cattedrale che è quella che rende possibile questa sonora realtà. Abbiamo invece indagato sugli inizi della pratica musicale strumentale dalle prime notizie allusive alla presenza dell'organo e alla partecipazione del primo gruppo di menestrelli alle solennità delle funzioni religiose, per terminare esponendo il giudizio sulla cappella della musica che avevano i loro contemporanei.

Parole chiave: cappella musicale, maestro di cappella, menestrelli, musicologia, succentor.

A. INTRODUCTION

Ogni bocca del protagonista della sua opera, lo scudiero Marcos de Obregon, racconta la gioia per l'arrivo a Córdoba Vicente Espinel, musicista di professione e rinomato teorico musicale del suo tempo, in una data incerta dell'ultimo terzo del XVI secolo o i primi anni del secolo successivo. È significativo e degno di nota il fatto che, subito dopo essersi sistemato nell'emblematica Mesón del Potro, abbia diretto i suoi passi verso la vicina cattedrale con il manifesto interesse di ascoltare la musica e di farsi conoscere da persone che, probabilmente come lui, godevano di autorità. e prestigio nel panorama musicale della Spagna del Secolo d'Oro, coltivandone l'arte nell'istituzione in cui concentriamo il nostro studio e cerchiamo di tracciare le tappe più significative dalla sua nascita al suo consolidamento nella seconda metà del cinquecento.

B. METHOD

Ricerca sulla musica nella cattedrale di Córdoba è stato condotto utilizzando metodi qualitativi. Con questo metodo qualitativo, i ricercatori tentano di rivelare l'essenza universale dei fenomeni vissuti personalmente da un gruppo di individui in profondità (Taylor et al., 2015; Cresswell & Cresswell, 2017). I dati sono stati raccolti attraverso diverse tecniche, tra cui tecniche di osservazione, discussioni di focus group e studi di documentazione. L'analisi dei dati è stata effettuata attraverso tre processi

di analisi, vale a dire la codifica, l'unione dei codici emersi in temi, la verifica dei temi attraverso la teoria e le interviste di follow-up e il trarre conclusioni.

C. RESULT AND DISCUSSION

1. LE ORIGINI

Il 29 giugno 1236 le Mesnadas de Fernando III fecero il loro ingresso in città. Le cronache raccontano che quando la croce, portata dal maestro Don Lope de Fitero, apparve in cima al minareto di Abderraman III tra l'indescrivibile gioia dei cristiani, i sacerdoti e i vescovi presenti cantarono il Te Deum. Era l'ora della vigilia della festa degli apostoli Pedro e Pablo quando il vescovo di Osma e Lope de Fitero entrò nella moschea per preparare il necessario per la dedicazione di quella che sarebbe diventata una cattedrale cordovana, attenendosi scrupolosamente alle rituali e le norme del pontificio romano: purificazione esteriore, consacrazione dell'altare e celebrazione della messa, cerimonie liturgiche in cui per la prima volta nel sontuoso tempio risuonavano le cantilazioni e le melodie del repertorio gregoriano, cantando davanti alla porta principale della vecchia moschea, come ci racconta la Cronaca latina del vescovo di Osma, l'antifona Adesto Deus in cui si invoca la Trinità (Pidal & Catalan, 1977).

suoneranno alcuni dei canti dell'ordinario raccolti nei Graduali, e quelli propri che la liturgia romana prevede per questo rito. La riconquista, -poiché le fonti cristiane affrontano con questa mentalità la caduta della capitale del califfato sotto il dominio dei re castigliani-, suppone non solo l'impianto di un nuovo ordine politico e sociale e il ripristino di una religiosità, ma l'introduzione di una nuova musica nella nuovissima Chiesa di Córdoba, è vero, in marcato processo di decadenza, e spogliata di alcune delle sue peculiari qualità estetiche. Mi riferisco al canto franco-romano, meglio conosciuto come gregoriano, elemento essenziale nella materializzazione del rito della liturgia romana.

Pertanto, dobbiamo cercare le origini della pratica musicale nella Cattedrale di Córdoba dal momento della sua consacrazione come tempio cristiano, il che significa l'impianto nella nostra città della tradizione musicale della chiesa castigliana, radicata dalla sostituzione di la liturgia visigoto-mozarabica e l'accettazione del rito romano. Poco dopo la conquista, nel 1238 (Nieto, 1992), il re Ferdinando III dotò la prima chiesa di una congregazione di ministri il cui scopo primario era la lode divina attraverso i servizi liturgici della messa solenne e la preghiera delle ore. dell'ufficio, raggruppati in notturno e diurno, distribuiti nell'arco della giornata e accompagnati dai rintocchi della campana nel susseguirsi di mattutino, lodi, prima, tertia, sesta, nona, vespro e compiuta. Alfonso X el Sabio racconta di suo padre (nel Settenario) che "fu furbo in tutte le buone maniere che dovrebbe usare un buon cavaliere, e pagandosi da altri cantanti e sapendolo fazer; et tutto, pagando per la corte omi che sapevano bene trobar e cantare, e joglares che sapevano suonare bene gli strumenti, si pagava molto e capiva chi lo faceva bene e chi no..." (Contreras, 2015).

Il testo non solo descrive le qualità più spiccate della personalità del santo re, evidenziando tra le sue capacità la naturale disposizione al canto, il gusto nel

trattamento e la compagnia di persone abili nella facoltà dell'esecuzione strumentale, nelle cui arti era versato, ma evidenzia il posto preminente della musica nella conformazione culturale del picco sociale castigliano.

Per questo motivo è abbastanza significativo verificare che tra le principali dignità della cattedrale, -il priore o decano, il tesoriere, l'arcidiacono di Castro, Córdoba e Pedroche-, vi siano il cantore o capisciol e un maestro, prebendas laicamente occupato nella dignità di cantare nelle funzioni religiose. I Giochi di Alfonso X il Saggio affidarono alla maestrescuela la responsabilità di dotare la Cattedrale di insegnanti che insegnassero ai giovani a leggere e cantare, a cui altre fonti aggiungono la modifica dei testi e degli accenti dei canzonieri (Nieto, 1992). L'ufficio del cantore, secondo la giurisprudenza Alfonsine, ha la competenza di iniziare il canto nel coro e di ordinarlo con la necessaria decenza e solennità. Questa carica è documentata dal 1246 e i primi ecclesiastici conosciuti che la ricoprirono furono, tra gli altri, Don Juan Gutiérrez (1251), Aznar Pérez (1282-1285), Don Pelegrín (1287-1293) e Ruy Pérez (1294). Per il massimo splendore del culto nel primo tempio della diocesi, a queste sette dignità è necessario aggiungere diciannove canonici, dieci racionatori e venti mezzoranziani che costituiscono il capitolo della cattedrale e occupavano, secondo il grado e l'anzianità, l'alto sedile dei due cori denominati "il decano" e "l'arcidiacono di Córdoba", disposti uno di fronte all'altro ea sinistra ea destra del seggio vescovile, che occupava il posto più importante al centro di entrambi.

2. LE SOCANTRE

Molto prima che i documenti indichino nel maestro di cappella il funzionario più competente e qualificato a capo dell'istituzione musicale cattedrale, i grandi centri religiosi avranno tra i loro servitori un posto il cui ruolo, nonostante le funzioni che gli sono state affidate, il ruolo fondamentale nella lo sviluppo della musica ecclesiastica non è stato pienamente considerato, almeno fino all'istituzione del magistero della cappella, un compito che trascende il tempo per quanto riguarda l'esercizio della musica nel culto parrocchiale. Mi riferisco al sochantre, posizione che veniva fornita a persone di buona voce, generalmente bassi, anche se non era raro che fossero tenori, e molto abili nel canto.

Secondo il professor Sancho, le prime notizie di questa professione a Córdoba risalgono al 1311, data in cui sembra accertata l'esistenza della scuola cattedrale di lettura e canto, il cui insegnamento era probabilmente svolto dal sochantre Juan de Grau (Ibanez, 2005). Più famoso e accreditato dalla documentazione fu Lázaro Martínez, dalla fine del XIV secolo fino al suo testamento nel 1413, considerato il sochantre per eccellenza. Questo ministero era legato alla direzione e all'esecuzione del canto liturgico, cantando le antifone, i salmi, gli inni e altri canti nelle processioni e nel coro, curando in esso la decenza, l'ordine e la compostezza. Nominava anche i cantori che dovevano interpretare i responsi, i versi e le lezioni, e distribuiva per settimane ai beneficiari che dovevano indossare una cappa pluviale. Altro compito che gli statuti attribuiscono al sochantre è l'annotazione delle festività su una tavoletta nel coro per la conoscenza di tutti coloro che avevano l'obbligo di frequentarlo e la

custodia dei libri corali, curandone la riparazione o proponendone la acquisizione quando era necessario, tutti a capo della fabbrica della cattedrale.

Egli compare frequentemente nei documenti come maestro dei chierichetti, insegnando loro a leggere e addestrandoli al canto piano e all'organo, cioè quella che oggi conosciamo come polifonia, sfaccettatura della quale subentreranno più tardi i maestri di cappella. Le fonti, oltre che la prima autorità nella direzione del coro, lo presentano spesso anche come "cantore", termine che implica la partecipazione con gli altri cantori all'esecuzione della polifonia, in contrapposizione al nome di "coro cappellano", che designa il ministro consacrato alla lode divina nelle ore dell'Ufficio, mediante il canto gregoriano. Queste responsabilità appaiono incluse nel verbale del 25 febbraio 1447, in cui "i signori del consiglio ordinarono di dare a Martín Fernández, sochantre, cinquecento sig. ogni anno perché insegno a due bambini e mostro loro il canto dell'organo e le risposte speciali per il coro in carnevale e in quaresima, e gli ordinarono di dare queste signore. tanto quanto conviene al consiglio" (Lesmes, 2006). Il riferimento al canto d'organo in questo comandamento del capitolo non è l'unico di cui si hanno notizie nella Cattedrale di Córdoba nel periodo anteriore al XVI secolo, poiché "lunedì, tre giorni di febbraio (1455) i detti signori cabillo mandarono un libro di canto d'organo a Juan Daguerro e Villalpando, giovani della cappella del vescovo Don Sancho de Rojas, guarda Dio, quale libro mandò loro il detto vescovo".

Queste testimonianze non fanno che riaffermare la pratica polifonica nella Cattedrale di Córdoba come un'usanza profondamente radicata, e che quindi ha gli elementi umani necessari per il suo esercizio, come cantanti adulti nella classica tessitura di tiple, contralto, tenore, basso; due, tre o quattro coristi, necessari ma non indispensabili, poiché le voci acute dei cantini e dei contralti erano eseguite dagli adulti, e un maestro che insegnava il canto organistico e faceva da primo cantore. Il sochantre potrebbe essere, in quanto reggitore del coro, la persona incaricata di coordinare e dirigere la polifonia nei momenti che precedono l'istituzione in quanto tale di una cappella di cantori. I documenti non dicono nulla che risolva questa questione, ma tutte le indicazioni lo indicano come addetto al canto polifonico fino a quando queste funzioni furono poi assunte dal maestro di cappella.

Nonostante la scarsità di documenti e la laconicità delle fonti, ritengo di poter sancire questo compito del sochantre nella parrocchia di Asunción de Priego, dove troviamo frequentemente questo ufficio insieme a quello di maestro di cappella, cariche con le quali ancora nel 1751 compare "Don Alexandro Gómez de Cañete, Sochantre, e Maestro de Capilla de la Parroquial desta Villa de Priego . . ." (Jimenez & Martinez, 2004). Ma è di più, l'ufficio di compositore della musica che si interpreta nei templi, uno dei compiti più importanti che gli atti capitolari affidano al maestro di cappella, lo troviamo anche attribuito al sochantre nei conti di carica e congedo del 1617 del parrocchiale Prgatense, quando si riferisce alle "chançonetas che fa e canta (si intende il sochantre), nella detta chiesa la Pasqua di Natale e il Corpus Domini". La disposizione di questo ufficio a partire dalla seconda metà del XVI secolo avviene mediante un'opposizione presieduta dal maestro di cappella, dopo aver chiesto editti posti nelle chiese più importanti dell'Andalusia e della Castiglia, avendo come obbligo

la cura di i ragazzi del coro e l'aggiunta di un cappellano ventenne, per il quale requisito essenziale del ricorrente era presentare il verbale della purificazione del suo sangue. Tale era la cura del capitolo della cattedrale nell'elezione della carica di sochantre, e così grandi le sue esigenze circa la qualificazione musicale dei suoi titolari, che i capitolari non esitarono a prorogare il termine degli editti per scegliere tra una vasta gamma, né nello sviluppo dell'opposizione, lasciare deserto il posto vacante quando le parti interessate non erano di loro gradimento. Questa situazione si ripeterà più volte negli ultimi cinque anni del secolo del Cinquecento.

3. I CAPPELLANI DEI VENTI

I dodici "cappellani del coro o ventenni", seduti nelle sedie basse, sei per coro, costituiscono il gruppo clericale su cui ricade l'obbligo della quotidiana assistenza notturna e diurna al canto, occupando le consuete assenze delle dignità e dei canonici, spesso occupate nelle deputazioni capitolari fuori città, accompagnando il presule o nella risoluzione di altre questioni (Cruz, 2016). Cabildo e Twenneros, insieme ai sagrestani e ai chierici, tutti sotto la direzione del sochantre, formavano il coro della cattedrale che interpretava il canto gregoriano nelle funzioni quotidiane. Secondo il professor Sancho, la sua origine potrebbe essere trovata a metà del XIII secolo tra il clero della cattedrale che Alfonso X cita come "alumni chori", denominazione con la quale potevano essere designati anche i chierichetti in un periodo così antico data 16. I suoi componenti erano venti, poiché un'ordinazione capitolare, probabilmente della seconda metà del Trecento, impedì che il loro numero superasse tale numero. Già nel 1426 apparivano sotto il nome di "cappellani del coro", ai quali era stato assegnato un maravedí quotidiano per frequentare il mattutino durante la Quaresima di quest'anno, e nominati come "cappellani del ventennio", in numero di dodici, dal 5 marzo 1462, assumendo già la responsabilità della lode divina in una delle ore più inopportune dell'ufficio divino, quando l'assenza di illuminazione o di marciapiede nelle strade comportava un grande sacrificio e talvolta un'impegnativa passeggiata avventurosa notturna. Così, i cappellani disabili o convalescenti chiedono la licenza al consiglio che li dispensa in questo momento dall'assistenza, costringendosi a cercare la persona che obbedisce al loro posto. Tale è il contenuto della richiesta di un cappellano ventenne nel luglio 1596, mese che invita alle uscite notturne, «in cui dice che per il notevole danno che la sentinella fa ai suoi occhi, i medici gli hanno detto che lo perderà molto presto venendo al Mattutino di notte» (Sancho, 1988).

L'approvvigionamento di queste cappellanie avveniva per opposizione, previa convocazione pubblica mediante editti nei quali era inserita l'espressa richiesta della buona voce degli aspiranti. Scaduto il termine per la presentazione dei candidati, il sochantre ha esaminato la loro abilità nel cantare una lezione, la loro capacità di interpretare il canto piano e le loro capacità di lettura, passando successivamente all'elezione a scrutinio segreto. Fatto ciò, e secondo gli statuti della cattedrale, queste cappellanie furono concesse dal consiglio a persone che non avevano sangue di mori o ebrei, discendenti di antichi cristiani, puri da ogni macchia, secondo lo statuto di pulizia, di bel vivere e di rappresentanza. Altre volte la cappellania vacante veniva

divisa a metà e il consiglio la affidava a due chierichetti, premiando così la loro provata competenza nei compiti del loro mestiere. Quando si presentava un nuovo posto vacante, ciascuno veniva occupato dall'altra metà, assumendo così individualmente la titolarità di un'intera cappellania.

È comune per un cantante della cappella musicale servire una cappellania ventenne come complemento alla sua indennità finanziaria. D'altra parte, i posti vacanti o i periodi di assenza del sochantre sono occupati dal cabildo un cappellano ventenne ben dotato per l'ufficio. Altre volte, oltre all'obbligo di cantare nel coro e di adempiere ai compiti della liturgia loro affidati, assistono alla direzione dei lavori o alla riscossione di alcuni adempimenti fiscali, commissionati dal consiglio. Nel caso di Martin Rubio, cappellano di venti ogni anno nell'ultimo decennio del XVI secolo, venuto dai popoli della Sierra de Córdoba aiutando un canonico nella riscossione della decima degli arieti dell'Estremadura (López Rider, 2018). Senza poter parlare in questo primo tempo di una "predisposizione" per le cerimonie di culto della massima solennità, le fonti medievali fanno costantemente riferimento ai cantori, elencano i libri contenenti le melodie liturgiche o mostrano l'atteggiamento diligente dei responsabili della sua disposizione, così come lo zelo per la sua manutenzione e cura.

4. LE PRIME TESTIMONIANZE DEL REPERTORIO GREGORIANO

Tra le più antiche testimonianze musicali pervenuteci nell'archivio della Cattedrale di Córdoba, si può citare un frammento della liturgia del Sabato Santo, costituito da un Gloria affine a quello della Messa *Cunctipotens Genitor Deus* del Graduale Romano, e un Alleluia con un verso che presenta la stessa melodia gregoriana raccolta nel *Liber Usualis* dopo la Lettera di oggi. La sua notazione sembra aquitana, in campo aperto (Catedral, 1976), cioè solo il testo scritto sulla pergamena bianca, con i primitivi segni musicali o neumi sulle sillabe, senza linee guida, tetragrammi o pentagrammi che serviranno poi a annotare la melodia. Potrebbe anche aver fatto parte degli impedimenti del clero che si stabilì a Córdoba dopo la conquista, dopo aver accompagnato le mesnadas di Fernando III, e la sua origine potrebbe benissimo essere collocata nello scriptorium di uno dei grandi monasteri castigliani.

5. IL CORPO

Una testimonianza di singolare importanza nell'evoluzione della musica nella nostra città si trova nel 1365, "quando il vescovo, decano e consiglio concesse a Vasco Alfonso, vassallo del re e vicino nella collazione di Santa María, una cappella nella Cattedrale per la sepoltura di lui, Mari García, sua moglie, e i loro discendenti, esprimendo la volontà di celebrare una solenne processione e altre funzioni religiose nel giorno di Santa María de Marzo, suonando gli organi". Pur intendendo la prima allusione che troviamo riferita a questo strumento così strettamente legato alla solennità del culto, non la consideriamo esplicativa di un evento isolato, bensì la conferma di una consuetudine del tutto radicata di solennizzare le funzioni religiose delle più giornate importanti con la musica degli organi, ipotizzando la presenza precoce di questo strumento e il suo rapporto inscindibile con il culto nel primo

tempio cordovano. È ovvio che l'esistenza di questi strumenti implica la necessità di uno staff che li assista, riunendo ufficiali così diversi come il suonatore, il maestro artigiano che li costruisce e li decora, -usando la terminologia dell'epoca-, così come il individuo che aziona il mantice, in seguito denominato "toner d'organo".

Il primo riferimento all'organista della cattedrale è sufficientemente rivelatore, quando il libro dei cabildos del 7 settembre 1461 «fa l'elemosina a Juan Ruiz de Cárdenas, suonatore (assumiamo quella degli organi), di tutto ciò che doveva dall'I preso in affitto dalle case che aveva a Las Cabezas». Altre testimonianze saranno ambigue o designeranno mansioni diverse con gli stessi termini, come accade quando si cita nel 1493 il "maestro Vincencio, organista che fece gli organi", per nominare l'organaro, come si direbbe oggi, che costruisce gli organi di la cattedrale, quando in realtà si riferisce al completamento di due nuovi grandi organi e altri due piccoli installati nel coro, con la massima soddisfazione del consiglio. In questi anni fin de siècle abbiamo notizia anche della costruzione di un organo per il monastero di Santo Domingo de Scala Coeli, opera svolta dagli "organisti" - qui troviamo un nuovo esempio dell'uso del termine che designa il suonatore, invece di organaro che nomina l'architetto-, Cristóbal Lucas e Diego Fernández, residenti a Córdoba (Ocampo, 2009). Tuttavia, un ordine di capitolo del 1500 usa il termine "organai" per designare gli ufficiali che suonano questi strumenti, sostantivo che le fonti usano in modo intercambiabile per nominare il responsabile della loro conservazione.

La seconda metà del XVI secolo si apre con un aumento di stipendio per l'organista Gaspar de los Reyes. Era suo dovere suonare l'organo durante la messa e la vigilia di tutte le domeniche, tranne l'Avvento e la Quaresima, tutte le feste di custodia e le feste che hanno processioni, le messe dei sabati dedicati alla Vergine, le salse che si cantano nel coro i sabati di Quaresima, il Mattutino, gli ottavi solenni, i giorni delle processioni generali dove c'è il concilio, ei primi vesperi delle feste solenni. Per quanto riguarda le processioni, particolare rilievo viene dato alla loro partecipazione alla "giornata del Corpus Domini suonando l'organetto che vi è portato". Inoltre, le giornate che sono mestieri d'organo, avranno cura di aprire prima dell'inizio della mattina e del pomeriggio (Laguna, 2001) .

Era anche obbligato a trovare una persona che cantasse l'organo, pagando le sue tasse per conto del consiglio. Pur essendo un elemento essenziale per l'esecuzione di questi mulini, la documentazione non comprende se non in epoca abbastanza tarda l'individuo che aziona il mantice, il cui nome è Fernando de Écija, commissionato dal Provvisore nel 1507, oltre all'intonazione degli organi del cibo dalle lampade del tempio. Una testimonianza molto interessante che ci illustra la pratica musicale del tempo, su un argomento tanto dibattuto come la presunta interpretazione della polifonia accompagnata da strumenti, è perfettamente soddisfatta dagli statuti della Cattedrale di Córdoba quando ordina "gli organisti che seguiranno il ordine che il maestro di cappella dia loro in quelle cose che l'organo e i cantanti devono suonare e cantare alternativamente, non riuscendo a farlo". Così l'organo si alterna ai cantanti che interpretano la polifonia, sebbene in un ordine di capitoli del 1583 si precisa che «nel recitare i versi dei salmi, degli inni, del magnificat, dell'offrire e comunicare che

nelle feste solenni suona l'organo o i menestrelli, si conveniva che il sochantre dicesse sempre tali versi e le altre cose che l'organo o suonano menestrelli, e le cantano sommessamente voce, in modo che il coro si intenda, entrando insieme con l'organo o menestrelli" (Laguna, 2001) .

In base a queste evidenze, è indispensabile studiare le fonti ed essere estremamente attenti alle attuali versioni della polifonia accompagnata da strumenti, che suonando di squisita bellezza e gusto, potrebbero mascherare l'intelligibilità dei testi. religioso, contrario al principio estetico rinascimentale del ruolo della musica come veicolo per la trasmissione della parola cantata di Dio. Naturalmente, non siamo a conoscenza della musica d'organo eseguita a Córdoba. Possiamo solo riferirci ad alcune consuetudini seguite nell'esecuzione organistica in ufficio: fino al 1581 era comune che l'organo suonasse nel Gloria e nel Credo della messa. Da questo momento in poi, questi brani dell'ordinario vengono proclamati dal coro di canto gregoriano. Anche in questo caso questa pratica riprenderà alla fine dell'anno successivo. Dalla fine del 1563 fino al 1596, quando morì Gaspar de los Reyes, la Cattedrale di Córdoba avrà due organisti che suoneranno l'organo a turno per settimane. Per quanto riguarda le testimonianze dell'epoca sullo strumento nei centri abitati del regno di Córdoba, nella chiesa parrocchiale di Santa María de la Asunción de Priego de Córdoba troviamo l'organista Pedrazas che accompagna un funerale funebre nel gennaio 1584. Un decennio prima Beltrán de Liarte ricopriva lo stesso incarico nella chiesa parrocchiale di Asunción e Ángeles de Cabra (Córdoba), con uno stipendio annuo di 64 staia di grano, e tre anni dopo i documenti registrano il pagamento dei sei uomini che trasportavano l'organo nella processione del Corpus. Sebbene non disponiamo di questi centri parrocchiali con fonti anteriori all'ultimo terzo del XVI secolo, supponiamo l'impianto dell'organo in queste località molto più antico, poiché in nuclei come Loja e Alhama, città della diocesi di Granada, che era l'ultimo ad essere stabilito, troviamo dati dal 1514 (Jimenez, 1995).

D. CONCLUSION

Nello stesso tempo in cui, dopo la riconquista, l'istituzione cattedrale si costituì, si organizzò e si dotò di organizzazione, con lo scopo primario di celebrare la lode divina nelle messe e nelle ore dell'ufficio divino, i diversi protagonisti dell'interpretazione musicale del semplice canto e polifonia per la solennità e lo splendore delle celebrazioni liturgiche: sochantres, cappellani ventenni, chierichetti, organisti e cantori. Sebbene la pratica dell'interpretazione polifonica nella cattedrale di Córdoba potesse essere coltivata insieme al canto piano fin dalle origini dell'istituzione della cattedrale, le prime testimonianze documentarie su questa attività musicale si trovano poco prima della metà del XV secolo, sotto la responsabilità del sochantre , presentato dalle fonti come il "cantore" per eccellenza, in contrapposizione al termine "cappellano del coro", che designa il ministro consacrato alla lode divina nelle ore di ufficio mediante il canto piano, disponeva gli altri cantori in l'interpretazione del "canto d'organo". Parimenti, allo stesso tempo troviamo il significato del termine "cappella" come spazio del tempio e luogo di

ritrovo per la concertazione dei cantori, dove essi conservano i libri e le provviste del loro mestiere e un maestro di quest'arte dà un lezione a tutti coloro che vorranno ricevere, sebbene il titolo di "maestro di cappella" non comparirà nella nostra cattedrale fino alla fine del 1515 nella persona di Martín de la Fuente, cantore che già precedentemente esercitava le funzioni di quel magistero, con l'eccezione del lavoro compositivo. Il protagonista del passaggio da queste responsabilità di maestro cantante all'opera creativa di maestro compositore è Alonso de Vieras, che compone le chanzonetas per il Mattutino della Natività del Signore nel 1538. Sebbene i riferimenti ai cantori, contrapposti ai cappellani del coro, siano molto precedenti, la prima allusione alla tessitura di una voce acuta è del 1512; il contrabbasso, come si chiamava allora il basso, è documentato intorno al 1518, così come il contralto e il tenore nel 1524. Gli strumenti non solo si alternano alle voci nelle forme musicali antifonali della messa e dell'ufficio, ma sopperiscono alla loro mancanza eseguendo la linea melodica di quelle assenti nella polifonia. Nella sede di Cordovan abbiamo osservato una certa riluttanza a questa pratica, perché in mancanza del contrabbasso nel 1557 ordinarono che si comprasse un fagotto che serva questa voce, ma prima di ricorrere allo strumento, in meno di un mese risolvono il problema con l'assunzione di un cantante. Parimenti, l'interesse per i sei nella nostra cattedrale è legato alla mancanza di voci bianche, piuttosto che a fornirle di strumenti, e, soddisfatta la necessità, scompare dalla documentazione la preoccupazione per i bambini cantanti. A partire dal 1563, in relazione allo spirito e alle direttive emanate dal Concilio di Trento, unitamente alla pratica musicale stessa nelle cattedrali ispaniche, si verificò un evento epocale nella successiva evoluzione della cappella musicale della Cattedrale di Córdoba: l'incremento di le risorse economiche per la sua dotazione e l'incorporazione delle norme e consuetudini di funzionamento in un corpus statutario. Durante l'insegnamento di Álvaro de Cervantes, precisamente la vigilia di Natale del 1527 secondo le fonti, la nostra cattedrale ebbe l'assistenza di un gruppo di menestrelli che inizialmente furono poi assoldati per la maggiore solennità delle grandi feste, fino al Natale del 1554, cinque menestrelli sono definitivamente e definitivamente incorporati: shawm, contralto, tenore e due sackbut che affermano fin da questo primo momento la futura preponderanza della linea melodica del basso.

REFERENCES

1. Adán, MB, del Campo, MIG, Gutiérrez, RH, González, PM, & Úbeda, M. Á. V. (1998). Felipe II y su tiempo: bibliografía existente en el Fondo Histórico de la Biblioteca del Senado. *Revista de las Cortes Generales*, 205-252.
2. Cacace, C., & Gonzalez Lopez, MJ (1992). Monitoraggio ambientale della Capilla Real a Granada. Attuazione di un intervento programmato nei beni culturali spagnoli. In 3a Conferenza internazionale sulle prove non distruttive, metodi microanalitici e indagini ambientali per lo studio e la conservazione delle opere d'arte: Viterbo 4-9 ottobre 1992= 3rd International Conference on Nondestructive Testing, Microanalytical Methods and Environment Evaluation for Study and Conservation of Opere d'arte (pp. 917-934).

3. CATTEDRALE, DC (1976). Biblioteca. Catalogo de los manuscritos e incunables de la Catedral de Córdoba. Salamanca: Universidad Pontificia [de Salamanca] .
4. Contreras, J. (2015). Sociedad civil y movilización autonomista en Andalucía: los grupos de "Solidaridad andaluza"(1975-1985). *ISPANIA NOVA*. Primera Revista de Historia Contemporánea on-line en castellano. Segunda Epoca , 134-157.
5. Creswell, JW e Creswell, JD (2017). *Progettazione della ricerca: metodi qualitativi, quantitativi e misti* . Londra: Sage Publications.
6. Cruz, P JL (2016). Los otros círculos periféricos andaluces. Córdoba, Jaén e Almería. In *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento* (pp. 297-312).
7. Gonzalez, MTD (1991). La capilla musicale di Don Cristóbal de Rojas nella Catedral de Córdoba. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* , (4), 101-118.
8. Ibáñez, JD (2005). L'incorporazione della nobiltà all'alto clero nel regno di Castilla durante la Baja Edad Media. *Anuario de estudios medievales* , 35 (2), 557-603.
9. Jiménez, FL, & Martínez, JG (2004). El Sagrario de la Parroquia de San Mateo de Monturque, un rinnovato locus Dei para el Barroco cordobés. *Boletín de arte* , (25), 273-318.
10. Jiménez, JR (1995). *Organería en la diócesis de Granada (1492-1625)* . Diputación Provincial de Granada, Área de Cultura y Juventud.
11. Laguna Paul, MT (2001). La capilla de los reyes de la primitiva Catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la Corona castellana con el cabildo hispalense en su etapa fundacional (1248-1285). Bango Torviso, IG (coord.). *Maravillas de la España medieval: Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 1, 235-251 .
12. Lesmes, JRV (2006). El Colegio de Niños de Coro de la catedral de Córdoba: antecedentes, fundación y constituciones. In *La Iglesia española y las instituciones de caridad* (pp. 151-168). Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
13. Lopez Rider, J. (2018). *Organizzazione e configurazione territoriale del regno di Córdoba nei tempi di Alfonso X (1252-1284)*.
14. Mancilla, VJP (2013). Historiografía musical de las parroquias en España: estado de la cuestión. *Anuario musicale* , (68), 47-80.
15. Mitjana, R. (1918). *Don Fernando de las Infantas: teólogo y músico* . Centro studi storici.
16. Nieto, CM (1992). *Historia de la iglesia en Cordoba. Riconquista e restaurazione (1146-1326)*.
17. Nessuno, M. (2006). Il "magnifique livre de messes" perduto della Cattedrale di Toledo è stato recuperato e le "nuove" opere di Boluda, Palomares e Navarro. *Musica antica* , 34 (4), 561-586.
18. Ocampo, GN (2009). *Reformatio in membris: conventualidad y resistencia a la reforma entre los dominicos de Castilla en el siglo XV/Reformatio in Membris: vita conventuale e resistenza alla riforma tra i domenicani di Castiglia nel XV secolo*. In *la España medieval* , 32 , 297.

19. Parella Rubio, S. (2005). Estrategias de los comercios étnicos en Barcelona, España. *Politica e cultura* , (23), 257-275.
20. Pidal, RM, & Catalán, D. (1977). *Primera Crónica General de España* . Redazione Gredos.
21. Ros-Fabregas, E. (1998). *Historiografía de la música en las catedrales españolas: positivismo y nacionalismo en la investigación musicológica*.
22. Rubio, S. (1969). *Christóbal de Morales: Studio critico della sua polifonia* . Biblioteca "La ciudad de Dios".
23. Ruiz Vera, JL (2017). *La música en la catedral de Córdoba (1236-s. XVI)*.
24. Sancio, IS (1988). *La Iglesia y el obispado de Córdoba en la Baja Edad Media (1236-1426)* (Tesi di dottorato, Universidad Complutense de Madrid).
25. Stevenson, R. (1993). *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro* (Vol. 62). Alianza.
26. Verdu, PC (2019). *Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX*. *Hispania Sacra* , 71 (144), 641-658.