

PEDRO CERONE

EL MELOPEO

TRACTADO DE MUSICA THEORICA Y PRATICA

I



FORNI EDITORE BOLOGNA

G

IL MELOPEO DI PIETRO CERONE

Pietro Cerone nacque a Bergamo, secondo quanto egli stesso riferisce nella sua opera:

...Bergamo (ciudad de Lombardia y mi patria)...(1)

La sua appartenenza alla omonima nobile famiglia bergamasca sembra dimostrata dallo stemma, raffigurante un cervo accosciato ai piedi di un albero, che è riportato due volte nel *Melopeo* (2). L'anno di nascita fu, molto probabilmente, il 1561, poiché il ritratto in età di quarantasette anni, anch'esso riportato nel *Melopeo* (3), deve essere del 1608, anno di inizio della stampa del trattato. Quello che può forse essere considerato l'avvenimento più importante nella vita del Cerone, fu il trasferimento in Spagna nel 1592 (*Mel.*, p. 1). Tornò in Italia a Napoli, dove nel 1609 risulta maestro di canto nella chiesa dell'Annunziata (4), passando quindi nella cappella di corte presso cui rimase sino alla morte avvenuta nel 1625 (5).

L'idea di scrivere un trattato musicale venne al Cerone sin da quando si trovava ancora a Bergamo. Cominciò a lavorare nel 1592, l'anno stesso della partenza per la Spagna, ma con scarsi risultati

(1) P. CERONE, *El Melopeo y Maestro, tractado de musica theorica y practica*, Napoles 1613, p. 1.

(2) P. CERONE, *op. cit.*, p. 8 [delle prime sedici non numerate] alla base del ritratto dell'autore, e p. 1144. Cfr. C. de' GHERARDI CAMOZZI VERTOVA, *Stemmi delle famiglie bergamasche e oriunde della provincia di Bergamo o ad essa per diverse ragioni attenenti*, Bergamo, Biblioteca Civica A. Maj, Γ 7 19/2, numero 630.

(3) P. CERONE, *op. cit.*, p. 8 [delle prime sedici non numerate]. Il quadro conservato in Bologna, Civico Museo bibliografico musicale, Sala Bossi, parete destra, quarto gruppo (riprodotto da H. ANGLES, "Cerone", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, II, Kassel und Basel 1952, coll. 969-970) è ricavato da questo ritratto del *Melopeo*.

(4) Il documento in data 25 gennaio 1609 è parzialmente pubblicato, per comunicazione di Ulisse Prota Giurleo, in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, II, London 1954, p. 141.

(5) Comunicazione di Ulisse Prota Giurleo in A. DELLA CORTE-G. M. GATTI, *Dizionario di musica*, Torino 1956⁵, p. 126.

(*Mel.*, p. 1). La stesura del testo dovette quindi avvenire interamente durante il soggiorno spagnolo. Al ritorno in Italia l'opera era già pronta per la stampa che ebbe inizio nel 1608, come risulta da un'osservazione del Cerone in data 1609 (6) e dalla precisazione aggiunta al termine dello stesso *Melopeo*:

...que la estampa se detuuio cerca à cinco años...(*Mel.*, p. 1160)

concludendosi infatti nel 1613 (7).

Il contenuto dell'opera (8) può essere così sommariamente descritto.

Un sedicesimo iniziale non numerato comprende nell'ordine: il frontespizio; una preghiera a Gesù e alla Vergine; lo stemma reale spagnolo; l'indice e l'argomento dei ventidue libri; alcune preghiere da recitarsi prima dello studio; un'immagine sacra contornata da un canone musicale e, in calce, un'altra preghiera dell'autore a Gesù e Maria in versi italiani; la dedica a Filippo III re di Spagna; il ritratto dell'autore recante alla base lo stemma di famiglia; un gruppo di

(6) Cfr. "...xxij libri dell'opera mia (che si stà stampando) intitolata il *Melopeo*..." P. CERONE, *Le regole più necessarie per l'introduzzione del canto fermo*, Napoli 1609, p. 37. Cfr. G. GASPARI [-F. PARISINI], *Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna*, I, Bologna 1890, p. 174.

(7) Di una diversa edizione è nota solo la notizia riferita da [G. DRAUD], *Bibliotheca exotica*, Frankfurt 1625, p. 279: "Petro Cerone de Bergamo, Musico en la Real Capella de Neapoli el *Melopeo* y maestro tractado de Musica Theorica y Practica Antwerpiae apud Belleros. in fol. 1619". La notizia fu ripresa da J. G. WALTHER, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothek*, Leipzig 1732, p. 152. Ma della esattezza dubitò già E. L. GERBER, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler...*, I, Leipzig 1812, col. 680.

(8) Per descrizioni, commenti, traduzioni, cfr. R. EITNER, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Berlin 1877, pp. 256-257; F. PEDRELL, *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros*, I, Barcelona 1888, pp. 40-69; ID., *Catalech de la Biblioteca Musical de la Diputacio de Barcelona*, I, Barcelona 1908, pp. 131-134; J. GREGORY - O. S. SONNECK, *Library of Congress. Catalogue of Early Books on Music (before 1800)*, Washington 1913, p. 56; F. PEDRELL, *P. Antonio Eximeno. Glosario de la gran remoción de ideas que para mejoramento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuita valenciano*, Valencia 1920, pp. 86-156; H. ANGLES, *La musica española desde la edad media hasta nuestras dias. Catalogo de la esposicion historica celebrada en conmemoracion del primier centenario del nacimiento del maestro Felipe Pedrell*, Barcelona 1941, p. 66; H. ANGLES - J. SUBIRA, *Catalogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, II, Barcelona 1949, pp. 230-233; O. STRUNK, *Source Readings in Music History*, New York 1950, pp. 262-273; A. PALAU Y DULCET, *Manual del librero hispanoamericano*, III, Barcelona-Madrid 1950, pp. 385-386; G. REESE, *Music in the Renaissance*, New York 1954, pp. 618-619; ID., *Fourscore Classics of Music Literature*, New York 1957, p. 58.

VII

componenti poetici in latino, spagnolo e italiano in lode del Cerone e della sua opera; un avvertimento dell'autore *A los amigos de brevedad*; altri componimenti poetici tra cui due del Cerone stesso; lista degli errori nel testo e negli esempi musicali; antiporta per il primo libro.

Dopo un *prologo universal*, ha inizio la trattazione che è divisa in ventidue libri suddivisi a loro volta in un numero variabile di capitoli.

Il primo libro tratta della formazione del musicista come uomo, formulando consigli sulla sua educazione artistica e morale ed enunciando le regole del suo comportamento nella società. Il secondo libro è un ossequio alla tradizione culturale della musica, con l'esposizione dei luoghi tipici della trattatistica, quali la divisione e la classificazione della musica, la distinzione tra musicista e cantore, gli inventori della musica e degli strumenti, ecc., nonché con un esame di elementi e caratteristiche delle musiche di età precedenti (9). La materia più propriamente tecnica ha inizio a questo punto; il terzo, quarto e quinto libro sono dedicati al canto piano; il sesto e il settimo al canto misurato. Dopo un libro che tratta degli abbellimenti, comincia la parte fondamentale del *Melopeo* che è dedicata alle regole della composizione e che con l'esposizione e l'esemplificazione delle norme generali riguardanti le varie specie di contrappunto, la notazione del tempo, la teoria delle proporzioni (10), nonché con osservazioni particolari sulla struttura delle diverse forme musicali (11), si estende dal nono al diciannovesimo libro, per concludersi nel successivo con l'ana-

(9) Cfr. W. D. ALLEN, *Philosophies of Music History*, New York 1962², pp. 14-15.

(10) Cfr. F. A. GORE OUSELEY, *On the early Italian and Spanish Treatises on Counterpoint and Harmony*, in "Proceedings of the Musical Association" V (1878-1879), p. 87; R. HANNAS, *Cerone, Philosopher and Teacher*, in "The Musical Quarterly" XXI (1935), pp. 408-422; ID., *Cerone's Approach to the Teaching of Counterpoint*, in "Papers of the American Musicological Society 1937", 1938, pp. 75-80; ID., *Cerone's Exposition of Mensural Notation, Including Proportions*, in "Bulletin of the American Musicological Society 3", 1939, pp. 8-9.

(11) Per la forma della messa cfr. K. JEPPESEN, *Marcellus-Probleme. Einige Bemerkungen über die Missa Pape Marcelli des Giovanni Pierluigi da Palestrina*, in "Acta musicologica" XVI-XVII (1944-1945), pp. 16-17, 20-21; L. LOCKWOOD, *On "Parody" as term and concept in 16th-Century Music*, in "Aspects of Mediaeval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese", New York 1966, pp. 570-574.

lisi della messa su *L'homme armé* di Palestrina (12). Seguono quindi il ventunesimo libro dedicato alla descrizione degli strumenti (13) e l'ultimo contenente la spiegazione degli enigmi musicali.

Al termine: una conclusione generale; un altro componimento poetico in onore del Cerone; lo stemma dell'autore contornato dal motto: *Petrus Ceronus scribebat ne ingloriosus viveret*; l'indice e l'argomento di tutti i capitoli; alcuni *Avisos generales para la enmienda*; il registro e l'imprimatur.

Ciò che con quest'opera l'autore si proponeva di ottenere, risulta sinteticamente racchiuso nella seguente formula:

...Si alguno quisiere en pocas palabras saber el intento mio en este tractado, sepa que assi como I[=T]ulio y Quintiliano quisieron en ciertos libros suyos formar vn perfecto Orador: assi yo (con el fabor de Dios) pretendo formar aqui vn perfecto Musico, y tal que conuersando con la gente sea, tan harmonioso y consonante, como quando esta cantando ò componendo vna suaue y dulce musica...(*Mel.*, p. 7-8)

La prima parte della frase, con l'analogia tra il perfetto oratore e il perfetto musico, è di derivazione zarliniana (14); le parole successive, proprie del Cerone, indicano che all'ideale formativo puramente estetico esposto dall'autore italiano rinascimentale, l'ambiente spagnolo della Controriforma aggiunge l'elemento della formazione morale e sociale, riproponendo una concezione della musica come ordine spirituale che era stata tipica del Medio Evo (15). Ciò risulta evidente

(12) Si tratta di quella pubblicata in *Missarum liber tertius*, Romae 1570, trascritta in: *Pierluigi da Palestrina's Werke*, herausgegeben von F. X. Haberl, XII, Leipzig [1881], pp. 75-104; *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, per cura e studio di R. Casimiri, VI, Roma 1939, pp. 97-135. Cfr. A. AUDA, *La mesure dans la messe "L'homme armé" de Palestrina*, in "Acta musicologica" XIII (1941), pp. 39, 54-55; ID., *La prolotion dans l'édition de la messe "L'Homme armé" de Palestrina et sa résolution dans l'édition de 1599*, in "Scriptorium" II (1948), pp. 91, 95, 97, 100.

(13) Cfr. O. KINKELDEY, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik*, Leipzig 1910, pp. 65-66, 70, 79-80, 131, 145-146; G. HAYES, *Instruments and Instrumental Notation*, in "New Oxford History of Music", IV, London 1968, pp. 742, 744-746, 749.

(14) Cfr. G. ZARLINO, *Dimostrazioni Harmoniche*, in *Tutte l'Opere*, II, Venetia 1589, p. 190: "formai, a guisa dell'Oratore perfetto di Marco Tullio Cicerone, un perfetto Musico".

(15) Cfr. ad esempio: "Musica ergo disciplina per omnes actus vitae nostrae hac ratione diffunditur; ...musica quippe est scientia bene modulandi quod si bona conversatione tractemus, tali disciplinae probamur semper esse sociati. quando vero iniquitates gerimus,

considerando il primo libro dell'opera che è un vero e proprio manuale di educazione generale la cui presenza in un trattato musicale è giustificata dal fatto che

...la concordia, la compustura del cuerpo, y la correspondencia de las virtudes y buenos costumbres, es Consonancia y Harmonia musical... (Mel., p. 1142)

concetto e termini di lunga e varia tradizione nella storia della cultura europea (16).

Il musico perfetto alla cui formazione l'opera è dunque diretta, riceve, secondo un'altra suggestione zarliniana (17), la denominazione di *Melopeo* che dà anche il titolo al trattato:

...MELOPEO, que quiere desir Musico perfeto... (Mel., p. 219)

...Musico perfeto, y Melopeo, es vna mesma cosa... (Mel., p. 287)

E il Cerone sembra accogliere non solo il nome, ma anche la concezione zarliniana del musico perfetto come di colui che possiede in egual misura e la conoscenza teorica e l'abilità pratica (18):

...assi como vn cuerpo humano no puede ser perfeto, sin tener dos braços; assi ni el Musico puede ser juer verdaderamente perfeto, sin tener gra(n)de conocime(n)to de la Theorica y buena experiencia de la Pratica, q(ui) son los dos braços del cuerpo de la Harmonia y perfecta Musica...(Mel., p. 310)

Di conseguenza la formazione del *Melopeo* o *Maestro* non potrà avvenire che attraverso lo studio parallelo e dei testi teorici e delle composizioni musicali:

...Que de mas de los Maestros, es menester leer diversas artes y tractados de Musica: y ver muchas obras en pratica... (Mel., p. 87)

Coerentemente con questa impostazione, il Cerone in due punti

musicam non habemus" CASSIODORI SENATORIS, *Institutiones*, II, V, 2, ed. R.A.B. Mynors, Oxford 1937, p. 143.

(16) Cfr. gli studi di L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore 1963, traduzione italiana: *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna 1967.

(17) Cfr. G. ZARLINO, *Sopplimenti musicali*, in *Tutte l'opere*, III, Venetia 1588, p. 330: "quello ch'io nomino Melopeo ò Musico Perfetto".

(18) Cfr. G. ZARLINO, *Institutioni Harmoniche*, in *Tutte l'opere*, I, Venetia 1589, p. 27: "Anzi se con un sol nome lo doueremo chiamare, lo chiameremo Musico perfetto: percioche dando opera, et esercitandosi nell'una et l'altra delle nominate, ei possederà perfettamente la Musica".

diversi della propria opera fornisce due elenchi, uno di teorici e l'altro di musicisti, che egli consiglia per lo studio e che costituiscono, d'altra parte, le fonti che egli stesso ha utilizzato per la stesura del *Melopeo*.

I nomi dei teorici sono elencati alla fine del secondo libro, in approssimativo ordine alfabetico, e sono accompagnati in qualche caso da una sommaria precisazione (19).

Gli autori greci sembrano noti al Cerone solo indirettamente o a mezzo delle traduzioni latine:

Alipio, Introdu[ctorio] mus[icae], *especula*[tuo]
 Ammonio Phil[osopho], *espe*[culatuo]
 Aristide Quintiliano, *especulatio*
 Aristoteles en sus Problemas, *espe*[culatuo]
 Aristosseno el moço hizo libros de las cosas musicas, *espe*[culatuo]
 Baccheo
 Emanuel Briennio, *esp*[eculatuo]
 Chiron
 Diomedes, *especu*[latuo]
 Dydimio musico Pythagorico, *especu*[latuo]
 Euclide, Introductorio musicae, *esp*[eculatuo]
 Gaudencio en su Institucion harmonica
 Luciano Philosopho, de Consonantijs
 Nicomaco
 Pausania
 Platon
 Plutarco, de mus[ica]
 Iulio Polluce, *esp*[eculatuo]
 Porphyrio
 Psellio
 Ptolomeo Philadelpho, de los Harmonicos, *esp*[eculatuo]
 Pythagoras philosopho, *esp*[eculatuo]
 Socrates, de intervall[is]

Piú probabile è invece la conoscenza diretta della maggior parte degli scrittori latini indicati:

S. Ambrosio
 Apuleyo, *especu*[latuo]

(19) Per un esame, ma superficiale, incompleto e spesso impreciso cfr. K. G. FELLERER, *Zu Ceronos musiktheoretischen Quellen*, in "Spanische Forschungen der Görresgesellschaft" XI (1955), pp. 171-178.

S. Augustin
 Ven. Beda presbiter Ingles
 S. Bernardo
 Berno Abad
 S. Severino Boecio Romano, *esp[eculatiuo]*
 Martiano Capella
 Aurelio G[=C]assiodoro, Compendio de musica
 Censorino
 M. T. Ciceron tracto de las especies e interualos mus[icales]
 Aulo Gelio, *espe[culatiuo]*
 S. Gregorio Magno Papa
 Gregorio Thaumaturgio
 Guido Aretino Monje de S. Benito
 Papa Iuan XXII
 Macrobio phil[osopho], *esp[eculatiuo]*, in libro de Somno Scipionis
 Vitruuio en el Quinto de la Architectura, *esp[eculatiuo]*
 S. Ysidoro

Mentre assai probabilmente di seconda mano sono i riferimenti ad alcuni autori del XIV e XV secolo:

Anselmo de Parma (20)
 Franchone
 Guillermo de Mascandio
 Iuan Cartuxiense
 Iuan de Muris Frances, *especulat[iuo]*
 Marchetto de Padua
 Fr. Iuan Othobio Carmelitano
 Phisipho de Caserta
 Prodocismo [=Prodocimo]
 Iuan Tintoris

I teorici nominati in maggior numero sono quelli vissuti tra la fine del XV e la fine del XVI secolo, i quali possono venire così distinti.

Umanisti, traduttori, enciclopedisti la cui produzione tocca anche argomenti musicali:

Marsilio Ficino en el Compendio del Timeo de Platon
 [Gregorio Reisch], Margarita Philosophica

(20) Su Cerone e Anselmi cfr. G. MASSERA, *Un sistema teorico di notazione mensurale nella esercitazione di un musico del '400*, in "Quadrivium" I (1956), pp. 276-278.

XII

Francisco Maurolicio Abad (21)
Iuan de Pena Frances (22)
Angelo Policiano (23)
Ludouigo Celio Rodigino (24)
[Carlo] Valgulio, *esp[eculatiuo]* (25)
Georgio Valla Placentino / Placentino (26)
[Raphael] Volaterano en el lib. 33 tracta de los elem[entos] Harm[onicos], *esp[eculatiuo]* (27)

Trattatisti musicali di ambiente franco-fiammingo e tedesco largamente conosciuti in tutta Europa (28):

Nicolas Bolicio [=Wollick] Baroducense, *Inquirdion de Musica*
Adriano Petit [Coclico]
Andrea Fabro Stapulense
Glareano escriuio el *Dodecachordo de los Tonos*
Sebaldo Heyden
Lampadio Luneburgense, *Compend[ium] mus[icae]*
Erasmus Lapidica (29)
Iuan Lengembrunero
Othomaro Luscino Argentino, *la Musurgia*
Andrea Ornitho Parchi Meyningense
Andreas Papio Gandauense
Enrique Puteano, *esp[eculatiuo]*
Gregorio Rhau

(21) Il riferimento è agli *Opuscola Mathematica* pubblicati a Venezia nel 1575.

(22) Cfr. *Euclidis Rudimenta Musices. Ejusdem sectio regulae harmonicae...* Joanne Pena Regio *Mathematico interprete* ..., Parisiis 1557.

(23) Nessuna sua opera è citata dal Cerone nel corso del *Melopeo*. Forse la citazione del solo nome è ripresa dall'elenco di autori dato nel *Dodecachordon* del Glareano, conosciuto dal Cerone.

(24) Il riferimento è ai *Lectionum Antiquarum Libri XXX* pubblicati a Basilea nel 1566.

(25) E' l'autore della traduzione latina del dialogo sulla musica di Plutarco, pubblicata a Brescia nel 1507.

(26) Le due distinte indicazioni riguardano in realtà un unico autore, con riferimento all'opera *De expetendis et fugiendis rebus* pubblicata a Venezia nel 1501.

(27) Il riferimento è ai *Commentarii Urbani* pubblicati a Roma nel 1506.

(28) Salvo contraria indicazione sono autori di cui si conservano i trattati. Cfr. A. DAVIDSSON, *Bibliographie der musiktheoretischen Drucke des 16. Jahrhunderts*, "Bibliotheca Bibliographica Aureliana IX", Baden-Baden 1962.

(29) Di lui non si conoscono testi teorici, ma solo composizioni musicali (cfr. O. WESSELY, "Lapidica", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* cit., VIII, coll. 204-208); ma è il dedicatario del *Micrologus* dell'Ornithoparcus conosciuto dal Cerone.

XIII

Scrittori spagnoli (30) i cui trattati (31) il Cerone poté aver modo di consultare durante il proprio soggiorno nella penisola iberica:

- Fr. Iuan Bermudo (32)
- Francisco Cervera Vale(n)ciano
- [Pedro] Ciruelo (33)
- Fray Angelo Costera, *prat[ico]* (34)
- Iuan Escriuano Arcediano de Monleon (35)
- Iuan Espinosa Canonigo de Burgos
- Goscaldos (36)
- Pesro de Loyola Gueuara
- [Domingo Marco Duran], *Lux bella*
- Iuan Martinez
- Gonçalo Martinez / Byzcarguy / Vizcargui (37)
- Miguel Martino (38)

(30) Sulla teoria musicale in Spagna prima del Cerone cfr. H. COLLET, *Contribution à l'étude des théoriciens espagnols de la musique au XVIe siècle*, in "L'année musicale" II (1912), pp. 1-63; M. MENENDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Santander 1940, II, pp. 461-501; R. STEVENSON, *Spanish Music in the Age of Columbus*, The Hague 1960, pp. 50ss.; F. J. L. TELLO, *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid 1962, pp. 191ss.

(31) Salvo contrarie indicazioni sono autori di cui si conservano i trattati. Cfr. A. DAVIDSSON, *op. cit.*

(32) Su Cerone e Bermudo cfr. R. STEVENSON, *Juan Bermudo*, The Hague 1960, pp. 6-7 nota 2, 20.

(33) E' l'autore di un *Cursus quatuor Mathematicarum Artium Liberalium...*, che ebbe varie edizioni in Alcala de Henares tra il 1516 e il 1526. Cfr. H. ANGLES-J. SUBIRA, *op. cit.*, II, pp. 159-161.

(34) Non identificato.

(35) Di lui non si conoscono testo teorici, ma solo composizioni musicali. Cfr. M. LLORENS CISTERO, *Juan Escribano, cantor pontificio y compositor (†1557)*, in "Anuario musical" XII (1957), pp. 97-122.

(36) Non identificato, ma conosciuto attraverso altre citazioni. Cfr. J. WOLF, *Der Choraltraktat des Christoval de Escobar*, in "Gedenkboek aangeboden aan Dr. D. F. Scheurleer op zijn 70sten Verjaardag", 's-Gravenhage 1925, pp. 383-388; R. STEVENSON, *Juan Bermudo cit.*, p. 28. Può forse essere messo in relazione con quel *doctor Gostaldus francigena* autore di un *liber* compilato a Parigi nel 1375 e di cui è conservata copia in Catania, Biblioteche Riunite Civica e A. Ursino Recupero, D 39, ff. 12r-30r (cfr. F. A. GALLO, *La tradizione dei trattati musicali di Prosdocimo de Beldemandis*, in "Quadrivium" VI [1964], p. 72); probabilmente lo stesso che un trattatista italiano della fine del Quattrocento cita come *Goschalchus parisiensis* (cfr. A. SEAY, *The "Liber Musices" of Florentius de Faxolis*, in "Musik und Geschichte. Leo Schrade zum sechzigsten Geburtstag", Köln 1963, p. 80).

(37) Le tre distinte indicazioni riguardano in realtà un unico autore con riferimento all'opera *Arte de canto llano e contrapunto e canto de organo* che ebbe varie edizioni a Zaragoza e Burgos tra il 1508 e il 1550. Cfr. A. DAVIDSSON, *op. cit.*, numeri 414-428.

(38) Non identificato.

XIV

Fra(n)cisco de Mo(n)tanos, *pr[atico]*
Benedicto Pyerrio (39)
Guilelmo de Podio (40)
Bartholome Rami (41)
Christobal de Reyna (42)
Rubineto (43)
Balthasar Ruyz (44)
Fra(n)cisco de Salinas, *esp[eculatiuo]* (45)
Tristano de Sylua (46)
Bachiller [Martin de] Tapia Numantino
[Alonso de] Taraçona (47)
Fr. Thomas de S. Maria de la ord[en] de San Domingo para Tafiedores de Tecla
Melchior de Torres
Francisco Thob[=v]jar
[Luis de] Villafranca

Ed infine i trattatisti italiani che sono forse quelli più frequentemente ed ampiamente utilizzati nel corso del *Melopeo* (48):

D. Pedro Aaron de Florencia, *Inst[itutione] har[monica]*, *Scint[ille di]*

(39) O forse Ryerrio, dato l'ordine alfabetico secondo cui è collocato. Comunque non identificato.

(40) E' autore di due testi, uno a stampa e l'altro manoscritto. Cfr. H. ANGLES, *La notacion musical española de la segunda mitad del siglo XV. Un tratado desconocido de Guillermus...de Podio*, in "Anuario musical" II (1947), pp. 158-173.

(41) E' autore del testo stampato a Bologna nel 1482. Cfr. J. WOLF, *Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia*, "Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft II" Leipzig 1901.

(42) Non identificato.

(43) Non identificato, ma conosciuto attraverso altre citazioni. Cfr. J. WOLF, *Der Choraltraktat* cit., pp. 383-388; R. STEVENSON, *Juan Bermudo* cit., p. 28.

(44) Di lui non si conoscono testi teorici né composizioni musicali. Stese l'approvazione per un testo conosciuto dal Cerone: il *Vergel de musica spiritual...* di Martin de Tapia, cfr. H. ANGLES-J. SUBIRA, *op. cit.*, II, Barcelona 1949, pp. 224-225. Nella sua opera Martin de Tapia accenna ad un trattato inedito di Balthasar Ruyz, cfr. F.J.L. TELLO, *op. cit.*, p. 314 nota 696.

(45) Su Cerone e Salinas cfr. F.J.L. TELLO, *op. cit.*, pag. 554.

(46) Non identificato, ma conosciuto (forse anche dal Cerone) attraverso la citazione di Rami de Pareia. Cfr. J. WOLF, *Musica Practica* cit., pp. 14, 65, 86, 87, 102.

(47) E' autore di un *Manuale chori secundum usum sanctae Romanae ecclesiae* pubblicato a Salamanca nel 1564. Cfr. H. ANGLES-J. SUBIRA, *op. cit.*, pp. 44-45.

(48) Salvo contraria indicazione sono autori di cui si conservano i trattati. Cfr. G.

mus[ica] (49), Lucid[ario] en mus[ica] y Compen[diolo] en mus[ica],
prat[ico]
 Don Andrea Matheo de Acquaiuia Duque de Atri
 Fr. Illuminato Ayguino de Brescia de la ord[en] de S. Franc[isco],
 [canto] *lla[no]*
 Iuan Maria Artusi, *pratica[=o]*
 Alemanno Benelli, *prat[ico]* (50)
 Fr. Alberto Veniciano de la orden de los Predicadores (51)
 Fr. Valerio Bona de la ord[en] de S. Fran[cisco], *pr[atico]*
 Fr. Bonaventura de Brexia de la ord[en] de S. Fran[isco], *Cantollano*
 / Fr. Ventura (52)
 Nicolas Burcio de Parma
 Pedro Canuncio Potentino
 Scipion Cerreto de Napoles, *p[ratico]*
 Luys Dentice Cauallero Napolitano
 Ludouigo Folliano de Modena, *esp[eculatiuo]*
 [F. Angel de Picitono], Flor Angelico
 Franquino Gaffuro Laudense, The[orica], Prati[ca] y Angel[icum]
 opus mus[icae] etc.
 Vincente Galliley
 Don Laurencio Gazio Cremonense Monje de S. Benito (53)
 Iuan Maria Lanfranco, Terentiana [de] mus[ica] y Scintil[le] de
 mus[ica] (54)

GASPARI [-F. PARISINI], *op. cit.*, p. 185 ss.

(49) E' il titolo del trattato di Lanfranco, come anche lo stesso Cerone indica esattamente a suo luogo. Qui è indicato erroneamente certo al posto del *Toscanello* spesso citato nel corso del *Melopeo*.

(50) E' lo pseudonimo sotto cui Ercole Bottrigari pubblicò a Venezia nel 1594 *Il Desiderio overo De' concerti di uarij strumenti Musicali*. Cfr. G. GASPARI [-F. PARISINI], *op. cit.*, pp. 60-70.

(51) Non identificato, ma conosciuto come autore di un *Compendium de arte musices*. Cfr. Ch. G. JOECHER, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*, Leipzig 1750, col. 208.

(52) Le due distinte indicazioni riguardano assai probabilmente un unico autore con riferimento al trattato di *musica plana* che ebbe varie edizioni a Brescia, Venezia e Milano tra il 1497 e il 1570, ed eventualmente anche in relazione al testo manoscritto: *Incipit brevis collectio artis musice...que dicitur venturina*. Cfr. G. GASPARI [-F. PARISINI], *op. cit.*, pp. 171-172, 197; A. DAVIDSSON, *op. cit.*, numeri 74-91.

(53) Di lui si conoscono solo alcune lettere, cfr. K. JEPPESEN, *Eine Musiktheoretische Korrespondenz des frühen Cinquecento*, in "Acta musicologica" XIII (1941), pp. 3-39. Risulta peraltro citato nell'ambito della polemica tra Gaffurio e Spataro conosciuti entrambi dal Cerone.

(54) Da alcuni accenni contenuti nelle *Scintille di musica* risulta che il Lanfranco stava preparando un'altra opera indicata come "Terentiana", che non sembra sia però giunta alla pubblicazione.

Vincente Lusitano

D. Pedro Poncio de Parma, Dial[ogo] [de] mus[ica] y Rason[amentos de] mus[ica], *prat[ico]*

Rocque Rodio

Blas Rosetto, C[anto]llano

Oracio Escaletta para dar licion de Canto de Org[ano]

Iuan Spatario de Bologna

Oracio Tigrino, *pr[atico]*

Esteuan Vaneo / Recaneto (55)

D. Nicolas Vicentino, *pr[atico]*

Ludouigo Zacconi de Pesaro

Ioseph Zarlino Maest[ro] de Capilla en S. Mar[co] de Venecia, Inst[itu]tioni] Har[moniche], Supl[imenti] mus[icali], De Re mus[ica], Dim[ostrazioni] har[moniche] y el Perf[eto] mus[ico], *pr[atico]* y *esp[eculatiuo]*

La citazione di Zarlino con il riferimento non solo alle tre opere stampate, ma anche al lavoro che il teorico veneziano stava preparando, ma non fece in tempo a pubblicare (56), merita qualche considerazione particolare, dato che sul Cerone pesa il sospetto di aver realizzato il *Melopeo* utilizzando appunto il materiale lasciato inedito dallo Zarlino (57).

Innanzitutto va osservato che, durante il periodo in cui il Cerone scriveva in Spagna il *Melopeo*, il manoscritto zarliniano *De re musica* si trovava in Italia in possesso di Giovanni Maria Artusi, il quale stava ordinandolo con l'intenzione di darlo alle stampe (58).

D'altra parte, di molte pagine del *Melopeo* sono già state sicuramente individuate le fonti (59) e analogamente di molte altre sarebbe

(55) Le due indicazioni riguardano in realtà una stessa cosa, rispettivamente l'autore e l'opera. Nel corso del *Melopeo* il Cerone cita talvolta *Esteuan Rosetto* anziché *Esteuan Vaneo*, ma l'errore è riconosciuto e corretto a p. 1160.

(56) Cfr. G. ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., p. 330: "concesso ch'io potrò soddisfare al debito, che già molto tempo hò contratto con ciascheduno Studioso, ponendo in luce hormai i promessi Venticinque Libri De Re Musica, fatti in lingua Latina; con quello ch'io nomino Melopeo, ò Mvsico Perfetto".

(57) Cfr. F. J. FETIS, *Biographie Universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique*, II, Paris 1861, pp. 238-239.

(58) Cfr. *Seconda parte dell'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, Venetia 1603, "A gl'amici lettori" e pp. 24, 53.

(59) Per derivazioni da Gaffurio cfr. G. MASSERA, *op. cit.*, pp. 273 nota 1, 276-278. Per derivazioni da Ponzio cfr. O. KINKELDEY, *op. cit.*, pp. 145-146; L. LOCKWOOD, *op. cit.*, p. 571 nota 24. Per derivazioni da Thomas de Sancta Maria cfr. O. KINKELDEY, *op.*

possibile stabilire facilmente la provenienza, cosicché non si vede quale utilizzazione avrebbe potuto trovare il manoscritto zarliniano.

In effetti la maggior parte del *Melopeo* può ritenersi poco più che una ordinata scelta di brani tratti da altre opere, con solo talune aggiunte e osservazioni del Cerone. E quest'ultimo ha trovato un'immagine efficace per descrivere il suo metodo di lavoro, quando osserva che:

...assi como el texedor junta el hilado, de diuersas manos laborado, y de muchos hilos vrde y texe su tela: assi yo he juntado la doctrina de diuersos Musicos, y tengo heco una tela de diuersas paresceres...
(*Mel.*, p. 3)

e precisa i limiti del proprio contributo:

...te(n)go ensierto en ella algunas cosillas mias, que con la baxeza de mi entendimiento he especulado... (*ibid*)

L'elenco dei musicisti le cui opere sono degne di studio e di imitazione è dato dal Cerone nel trentatreesimo capitolo del primo libro e si apre con i nomi di: Simon Boylú, Thomas de Crequillon, Nicolas Gomberth, Christoual de Morales (60), Iuan Mouton, Domingo Phinoth (61), Cypriano de Rore, Iacobo Vaet, Adriano Vuilaerth (particolarmente los que va(n) impressos en la obra llamada la Pegorina); però a proposito di questi compositori più antichi non manca la formulazione di qualche riserva (*Mel.*, p. 89, 1160). La citazione dei compositori più moderni che possono costituire valido modello nei vari generi musicali comprende pochi ultramontani: Orlando de Lassus, Iuan de Maque, Philippe de Monte, Bartolome de Roy; tre soli spagnoli: Francisco Guerrero, Don Ferdinando de las Infantas Cordoues, Thomas de Victoria; e invece numerosi italiani: Felix Anerio, Ioseph Ascanij, Matheo Asula, Lelio Bertani, Iacomo Castoldi, Iuan Cauacio, Geronimo Conuersi, Claudio de Corregio, Gasparo Costa,

cit., pp. 79-80, 131. Per derivazioni da Zacconi cfr. G. HAYES, *op. cit.*, pp. 744-746. Per derivazioni da Zarlino cfr. O. STRUNK, *op. cit.*, p. 229 nota 2; L. LOCKWOOD, *op. cit.*, p. 571 nota 23.

(60) Su Cerone e Morales cfr. M. QUEROL, *Morales visto por los Teoricos españoles*, in "Anuario musical" VIII (1953), pp. 172-174.

(61) Su Cerone e Phinot cfr. G. REESE, *Music in the Renaissance* *cit.*, p. 350; F. LESURE, "Phinot" in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* *cit.*, X, col. 1212; ma anche L. LOCKWOOD, *op. cit.*, p. 271 nota 23.

XVIII

Andres Dragoni, Iuan Fereti, Costancio Fiesta, Andrea Gabrieli, Marcantonio Ingiñero, Ruger Iuuaneli, Luzasco Luzasqui, Lucas Marenzio, Iuan Antonio Mortaro, Baptista Mosto, Iuan Maria Nanino, Benito Palauicino, Pedro Luys de Prenestina, Costancio Puerta, Vicente Ruffo, Anibal Stabile, Oracio Vecchi, Pedro Vincio.

Per aver un'idea delle esperienze musicali del Cerone occorre peraltro aggiungere a questi nomi quelli di musicisti che egli stesso narra di aver conosciuto personalmente durante i suoi viaggi, come il tedesco Sixto Bergeroneo a Savona nel 1590 (62), lo spagnolo Nicasio Zorita durante un pellegrinaggio a Santiago de Compostela nel 1593 (63), e ancora gli spagnoli Alonso Loo, Mathias Romero, Antonio Ratia, Bernardo Clauijo maestri e organisti della cappella reale all'epoca dell'autore (*Mel.*, p. 2).

Nel corso dell'opera il Cerone ha poi occasione di riportare esempi musicali, o di citare titoli di composizioni, o quantomeno di ricordare il nome anche di altri musicisti del recente passato o contemporanei, come: Costanzo Antegnati, Pablo Aretino, Iagues Bus, Hyppolito Camatherò, Iuan de Carpentras, Oracio Columbano, Pedro Contino, Augustin Corona, Ghiselino Dancherts, La Fage, Francisco Ferabosco, Iehan Gero, Henrique Isaac, Alessandro Marino, Iaqueto de Mantua, Diego Mensa, Ocheghem, Anibal de Padua, Antonio Piccioli, Victor Raymundo, P. de la Rue, Alessandro Striggio, Pablo Suaue, Miguel Varotto, Geronimo Vespa, nonché l'ODECHATON DE MUSICOS, ecc.

Nell'utilizzazione di questi musicisti il Cerone usa un metodo sostanzialmente analogo a quello adoperato per i teorici. Talvolta i riferimenti dipendono da una conoscenza diretta da parte dell'autore, talvolta invece sono evidentemente ricavati da un altro trattato; di quando in quando il Cerone inserisce esempi musicali di propria invenzione.

Si può senz'altro credere all'autore quando afferma di questo suo lavoro:

...lo tengo aquisido con grandes sudores, y con muchas vigalias...(*Mel.*, p. 1142)

(62) *Mel.*, p. 173. Cfr. L. LOCKWOOD, *op. cit.*, p. 271 nota 23.

(63) Su Cerone e Zorita cfr. E. STEVENSON, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley and Los Angeles 1961, pp. 332-333 nota 35.

ciò anche in considerazione del fatto che, oltre alle citazioni musicali teoriche e pratiche, secondo una caratteristica tipica della trattatistica spagnola cinque-seicentesca, l'esposizione è costantemente intessuta di innumerevoli altre citazioni di ogni genere (64).

In effetti l'ampiezza del disegno volto a comprendere tutti gli aspetti dell'arte musicale e la completezza delle fonti raccolte a sostegno della trattazione, giustificano certamente il motto: *Quid ultra quaeris?* che compare in testa al frontespizio dell'opera.

Ma il Cerone intendeva realizzare appunto un lavoro completo che riunendo ordinatamente tutto il materiale allora conosciuto, potesse offrire una lettura formativa tale da supplire alle deficienze dei metodi di insegnamento e della preparazione culturale dei maestri di musica del tempo. Si giustifica così il secondo titolo di *Maestro* dato al trattato, come il Cerone spiega in un apposito capitolo:

...Porque à este tractado se he dio el titulo de MAESTRO ò MELOPEO...(65)

D'altra parte questo dichiarato intento pedagogico rende ragione dello stile così particolare in cui è scritto il *Melopeo* e di cui il Cerone era ben consapevole caratterizzandolo con una precisa analogia musicale:

...Tambien porque la manera del enseñar es, como si personalmente vn Maestro enseñasse de palabras; conuien à saber, con razones largas, con palabras simples, con exemplos de fabulas y de historias, con dichos graciosos, con sentencias graues, con similitudines apropiadas, con digressiones largas, con conceptos familiares, y finalmente con ta(n)tas diuersidades, que parece vna nueua ensalada Italiana... (66)

Per una giusta valutazione dell'opera bisognerà quindi non trascurare anche questo aspetto umano di familiare colloquio didattico che l'autore intende istituire con i propri lettori:

...Para concluyr haze de presuponer que todo esto que yo escriuo

(64) E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern und München 1961³, Excurs XXII: Theologische Kunsttheorie in der spanischen Literatur des 17. Jahrhunderts, p. 536 osserva che "auch die kunsttheoretischen Traktate der Spanier durch ein Uebermass von Zitaten heterogensten Art belastet sind".

(65) *Mel.*, p. 9. Solo nel frontespizio il titolo dell'opera risulta: *El Melopeo y Maestro*. Anche a p. 1144 si legge: *intitulado El Melopeo ò Maestro*.

(66) *Mel.*, p. 9. *Ensalada* è termine tecnico spagnolo per il *Quodlibet*. Cfr. K. GUDWILL, "Quodlibet", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* cit., X, col. 1827.

aqui, es como que yo no lo escriua, sino que verdaderamente lo enseño con viuas bozes, y sin escriptura... (*Mel.*, p. 9)

che è forse la ragione non ultima per cui il *Melopeo* risulta un'opera così singolare nell'ambito della trattatistica musicale.

A causa della lingua il *Melopeo* ebbe diffusione ed influenza particolarmente in Spagna, dove fu utilizzato e discusso per tutto il secolo XVIII (67). La sua conoscenza nel resto dell'Europa fu ostacolata anche dall'estrema rarità, tuttavia l'importanza del lavoro non mancò di attirare l'attenzione dei maggiori rappresentanti della nascente storiografia musicale, come Hawkins (68), Forkel (69), Lichtenthal (70). Un interesse particolarmente vivo per il *Melopeo* dimostrò Padre Martini. Sin dal 1741 cercò di procurarsene una copia in Napoli tramite Leonardo Leo (71). Tra il 1744 e il 1752 fu in trattative allo stesso scopo con Gaetano Maria Schiassi allora a Lisbona (72). Dell'esemplare di cui riuscì finalmente ad entrare in possesso (73) (a caro prezzo, come egli stesso ebbe a raccontare al Burney) (74) il Martini si servì più volte nel primo volume della sua opera storica (75).

F. ALBERTO GALLO

(67) Cfr. H. ANGLES, "Cerone" cit., col. 973.

(68) Cfr. J. HAWKINS, *A General History of the Science and Practice of Music*, IV, London 1776, pp. 70-75.

(69) Cfr. J. N. FORKEL, *Allgemeine Literatur der Musik*, Leipzig 1792, pp. 387-405.

(70) Cfr. P. LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano 1836. IV, pp. 293-316.

(71) Cfr. lettera di Lionardo Leo da Napoli in data 23 maggio 1741, in Bologna, Civico museo bibliografico musicale, UU, scatola A, numero 15.

(72) Cfr. lettere di Gaetano Maria Schiassi da Lisbona dal 14 settembre 1744 al 14 agosto 1752, in Bologna, Civico museo bibliografico musicale, I 4, numeri 25, 26, 28, 29, 30, 31, 34, 35.

(73) E' l'esemplare attualmente conservato in Bologna, Civico museo bibliografico musicale, C 128.

(74) Cfr. Ch. BURNEY, *The present State of Music in France and Italy*, London 1773², p. 203: "Though Padre Martini has had many presents made him of scarce books and MSS. yet he has often paid a great price for others, particularly for one written in Spanish, 1613, which cost him a hundred ducats, about twenty guineas, at Naples, where it was printed".

(75) Cfr. G. B. MARTINI, *Storia della musica*, herausgegeben und mit Registern versehen von O. Wessely, Graz 1967, III, p. 40*.