

La música y su enseñanza en España e Italia según el *Melopeo* y *Maestro* de Pietro Cerone¹

José Luis de la Fuente Charfolé

Universidad de Castilla–La Mancha

Centro de Investigación y Documentación Musical. Unidad Asociada al CSIC

ORCID: 0000-0002-7167-2176

Gutta cavat lapidem, non bis, sed saepe cadendo

1. INTRODUCCIÓN

La música, secularmente considerada como un poderoso instrumento de incidencia directa en la conciencia del ser humano, siempre ha respondido al orden. La música ocupó un lugar entre las siete artes liberales, nutriendo las materias constitutivas de los *Studium generale* de las universidades Salamanca, Alcalá, Zaragoza, París, Viena, Freiburg, Tübingen, Génova, Milán, Bolonia o Padua, entre otros significados lugares. El contenido de esta disciplina, unido a las demostraciones teóricas, numéricas y geométricas, tuvo un contenido práctico exiguo, principalmente centrado en el estudio del canto a partir del monocordio.

Las escuelas monásticas y catedralicias mantuvieron el canto como base de difusión del texto sagrado. El empleo “espiritualista” de la música en los oficios divinos priorizó la voz como vehículo expresivo principal, por su capacidad de reforzar con sus inflexiones el sentido del texto, facilitando una mayor y posterior absorción e incidencia en el alma del creyente. Sin embargo, la historiografía muestra hasta qué punto la formación musical del clero fue deficiente, mayoritariamente centrada en la praxis habitual y en un aprendizaje de transmisión oral.

1: Este trabajo ha sido fruto del Proyecto PDC2021-121092-C21 *El patrimonio musical de la España moderna (siglos XVII-XVIII): Transferencia de resultados y proyección Social*. MCIN.

La música ha formado parte de la formación eclesiástica junto con la gramática, el derecho y el cálculo. Para Cerone el canto es un instrumento para la alabanza y servicio de Dios y un arma defensiva de la fe católica:

Que bien considerado, los órganos, los cantos, y toda otra música usada en la Iglesia de Dios, desde su principio, son una de las cosas que mas mal estomago ha hecho a los perniciosos herejes, destos nuestros infelices tiempos².

Son varios los capítulos del *Melopeo* que contienen apreciaciones y comentarios, dispersos pero muy significativos, en relación con el proceso de aprendizaje de la música y las diferencias en que éste era abordado en España e Italia durante el Renacimiento tardío. Estos contenidos, al unirse y relacionarse, proporcionan una aproximación histórica de extraordinaria importancia ya que proceden de una fuente directa. El interés musicológico y sociológico de estos textos ha motivado que, respetando los preceptos ceronianos, hayamos realizado esta breve aproximación, comentándola y sometiéndola al análisis general:

Cada uno escoja lo que mejor le pareciere, porque en este género de ejercicio virtuoso, aquel es mejor, que más arma a cada uno, y en que siente más provecho. Y porque hay unos que se contentan con saber solamente Cantollano; otros, para saber Canto de Organo, y otros que quieren pasar mas adelante y caminar a la perfección y mayor inteligencia³.

En cuanto a importancia y divulgación informativa, el *Melopeo* fue comparable a los trabajos desarrollados por el toledano Diego Ortiz en relación con los métodos de ornamentación instrumental⁴. La intención fue reflejada por el autor en la dedicatoria inicial a Felipe III:

2 CERONE: *Ibidem*, Dedicatoria a Felipe III, s.f.

3 CERONE, Pietro: *El melopeo y maestro: tractado de musica theorica y pratica en que se pone por extenso lo que vno para hazerse perfecto musico ha menester saber*, Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 2. Referiremos las citas aportadas en estas breves páginas al tratado original. Por otra parte, cabe significar el excelente estudio introductorio y biográfico realizado por Antonio Ezquerro en la edición facsimilar de esta obra, único referente actual en cuanto a cantidad, calidad, actualidad de contenidos, y garantía de fiabilidad: remitimos a dicho texto a todo lector que precise consultar y ampliar fuentes y contenidos. Véase EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (Ed.): *Pietro Cerone: El Melopeo y Maestro*, (Monumentos de la Música Española, vol. LXXIV), Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, pp. 16–213.

4 ORTIZ, Diego: *Glose sopra le cadenze et altre sorte de punti in la musica del violone*. Roma: Luigi Dorico, 1553.

Con deseo que la Música practica (tan usada en los Reynos y Provincias, en que V. Mag.^d bienaventuradamente reyna) se ponga a mejor termino; para que así mejore y ennoblezca; y la gente moça, que por gusto o necesidad desea saberla, la pueda aprender con mayor comodidad y con más facilidad, he ordenado el presente volumen: engastando (como cosa nueva) la Theorica en la Práctica⁵.

La aparición de las primeras prácticas polifónicas y la falta de adiestramiento obligó a que los cabildos asalariaran cantores profesionales, generalmente seglares, para que participaran como discantantes en el coro, sobre todo en las festividades y oficios de mayor solemnidad y boato:

Ya sabemos que la forma que tiene la iglesia romana en el oficio divino es decirlo cantado. No sé ahora como cumplen los eclesiásticos con su profesión, que no saben cantar, para mí que no son dignos de las distribuciones honra y renta que llevan a pesar de su negligencia⁶.

2. EL MELOPEO⁷: CONSIDERACIONES GENERALES

El *Melopeo* no fue en la práctica el resultado de un caos metodológico ni de un indisciplinado dejar hacer: “por esto se divide en XXII libros, para mayor comodidad de los unos, y de los otros; y para satisfacción de todos lo que desean ver las partes de la Música apartadas, distintas y no confusas”⁸. El volumen requiere una lectura contextualizada para objetivar valoraciones y despojar dicho texto de ese carácter de extravagancia del que ha sido historiográficamente revestido, estigma que en cierta medida permanece, a mi entender, de forma injustificable y que se debe a la mala interpretación en un tiempo de un contenido que pertenece a otro.

En realidad, las críticas contundentes de Antonio Eximeno, François-Joseph Fétis, o Felipe Pedrell⁹, no hacen ni una sola referencia al pensamiento musical del quinientos finisecular. Por otra parte, los testimonios de estos musicógrafos dejaron al descubierto el interés e importancia del tratado para el conocimiento

5 CERONE: *Ibidem*, dedicatoria a Felipe III, s.f.

6 CERONE: *Ibidem*, p. 22.

7 *Melopeo* significa maestro perfecto.

8 CERONE: *Ibidem*, p. 2.

9 PEDRELL, Felipe: *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros ó escritos sobre la música. Ensayo de una bibliografía musical española metódica y cronológica*, Barcelona: Torres y Seguí, 1888.

de la teoría musical renacentista, además de su repercusión y difusión también en el mundo hispano¹⁰.

El volumen contiene mil ciento sesenta folios distribuidos entre los veintidós libros (capítulos) que abordan, de forma diferente, el estudio del cantollano y su práctica (tres capítulos); canto de órgano, glosado y contrapunto sobre cantollano (tres capítulos); estudio de contrapunto y especies (dos capítulos); composición, modalidad, cláusulas (ocho capítulos), estudio de métrica y proporción (tres capítulos); análisis musical aplicado (un capítulo); características organológicas (un capítulo); el volumen concluye con un apartado a modo ejemplificación técnica de procesos canónicos enigmáticos.¹¹

El bergamasco contó con un importante sustrato de fuentes documentales, no sólo musicales¹². Es evidente que todo lo que se afirma en la obra fue confrontado en los escritos teóricos más sobresalientes. Las referencias a los clásicos y sus comentarios sobre los escritos latinos que circulaban sobre la música (Gafurio, Glareano o Zarlino, entre otros) evidencian que Cerone fue un gran humanista. El autor comienza su justificación utilizando un conocido tópico de humildad: “para hacerme maestro de mí mismo”. En su declaración de intenciones manifiesta, en segundo lugar, su deseo de ocupar un lugar propio entre sus predecesores, sin que con ello surgiera menoscabo ni perjuicio para ningún autor:

10 Sobre la recepción de esta obra en España y su crítica véase el trabajo de STEVENSON, Robert M.: “Pedro Cerone (1566–1625): Imposter or Defender of the Faith”. *Inter-American Music Review*, 16/1 (1997), pp. 1–27.

11 FERNÁNDEZ CALVO, Diana; MOSCA, Julian: “Pietro Cerone: el melopeo y maestro ‘Tractado de la música theórica y práctica’, libro 22. Los enigmas musicales”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 24, (2010), pp. 319–371.

12 Por su interés mencionamos las contenidas en el trabajo de E. Alberto Arias: “Bartolomeo Ramos de Pareja, *Música Practica* (1482); Franchinus Gaffurius, *Practica Musicae* (1496); Bonaventura da Brescia, *Brevis Collectio Artis Musicae* (1497); Gregor Reisch, *Margarita Philosophica* (1503); Andreas Ornithoparchus, *Musicae Activae Micrologus* (1517); Pietro Aron, *Toscanello en Música* (1523); Heinrich Glarean, *Dodecachordon* (1547); Juan Bermudo, *Declaración de Instrumentos Musicales* (1555); Nicola Vicentino, *L’antica Música Ridotta alla Moderna Prattica* (1555); Gioseffo Zarlino, *Le Institutioni Harmoniche* (1558); Tomás de Santa María, *Libro llamado Arte de Tañer Fantasía* (1565); Martín de Tapia, *Verjel de Música* (1570); Francisco de Salinas, *De Música Libri Septem* (1577); Pietro Pontio, *Ragionamento di Música* (1588); Francisco de Montanos, *Arte de Música* (1592)”. *Apud*. ARIAS, Enrique Alberto: “Cerone as historian”, *Anuario musical*, 58, (2003), pp. 87–110, p. 91.

Porque precisándose y alabándose las cosas primeras las inferiores no pierden su grado, que si todo lo ocupasen los primeros no habría después ni segundo ni tercero, y no habiendo estas mayoranzas y minoranzas sin duda el primero de cualquier profesión no se llamaría primero sino solo, nombre que sólo a Dios conviene¹³.

La erudición no exceptuó la inclusión de algunas especulaciones propias que el autor, muy prudentemente, enmarcó y refirió a lo que era específico de su profesión: “porque no escribo como perfecto teórico sino como imperfecto músico”. La obra acerca a las particularidades musicales con profundidad y vocación de clarificación: “como maestro que da con cuidado lición a sus discípulos y a quien toca descifrar lo que está cifrado y oscuro”¹⁴.

El *Melopeo* aparece estructurado como obra de lectura dirigida al entorno musical eclesiástico. El contenido buscaba “que qualquiera de mediana habilidad, con poco trabajo, alcançara esta profession”, llegando incluso a los músicos prácticos no especulativos principalmente adscritos a los círculos profesionales cortesano y catedralicio. Sin embargo, la amplitud de la propuesta no hizo que el libro fuera apto para estar en manos de cualquiera. Por un lado, había que tener cierta solvencia dineraria para adquirirlo, por otro, suficiente capacidad de lectura en una sociedad mayoritariamente analfabeta. El autor dio por sentado que el nivel intelectual del principiante era suficiente para la comprensión de los contenidos, muchos de ellos conceptos abstractos, y todo ello supuestamente supeditado a una gran vocación y dedicación como requisitos indispensables en el aprendizaje.

El *Melopeo*, calificado de “farragoso” y “pedante” por la inclusión de contenidos no relacionados con la música. Precisamente estos conforman un conjunto cuyo interés aumenta a medida que el autor profundiza en ellos y exterioriza su pensamiento, conocimiento y vivencias:

El *Melopeo* required long research and intense planning. Throughout this treatise quasi-historical statements are combined with pedagogy and moralising. Cerone's reliance on other authorities is abundantly clear, and his emphasis on traditional views of music's origins and development is unwavering. [...] Although Cerone is hardly a historian in the later sense of the term, we must be grateful for this pious and frequently charming priest's passion for collecting, cataloguing, and perspicacious commentaries¹⁵.

13 CERONE: *Ibidem*, p. 1.

14 CERONE: *Ibidem*, p. 2.

15 ARIAS, Enrique Alberto: “Cerone as historian”..., *op. cit.*, p. 110.