

IL TUTTO IN POCO,  
O V E R O  
IL SEGRETO SCOPERTO

C O M P O S T O

D A

LIBORIO MAURO CIZZARDI

Sacerdote Parmigiano, e Residente nella Chiesa Collegiata  
di S. VITALE in Patria,

*DIVISO IN CINQUE LIBRI,*

*Ne' quali si mostra un modo facilissimo, per imparare il vero Canto Fermo  
con le giuste Regole, e con alcune altre osservazioni necessarie ad un Cantore.*

ALL' EMINENTISSIMO, E REVERENDISSIMO PRINCIPE

IL SIGNOR CARDINALE

ANTON-FRANCESCO

S A N V I T A L E

ARCIVESCOVO D'URBINO.



I N P A R M A, M. D C C X I.

Per Giuseppe Rolati. Con licenza de' Superiori.

RC 1195

EMINENTISSIMO,  
E REVERENDISSIMO  
PRINCIPE.



Corgendo io essere le belle Lettere, ed Arti risalite al grado della loro primiera antica bellezza, mi cadde, EMINENTISSIMO, e REVERENDISSIMO SIG. CARDINALE ANTON-FRANCESCO SANVITALE, in pensiero di richiamare al suo sè, nella presente fortuna del nostro secolo, quella del Canto Ecclesiastico. Stimolato pertanto il genio mio a dar mano a quest'Opera dall'aver osservato molto

allontanarsi dalle vere Regole Gregoriane , che ne stimatissimi antichi Libri Corali si comprendono estese , il Canto, che oggigiorno praticasi in alcune Chiese , atto piuttosto , che a divozione , promuovere i Fedeli a noja , e fastidio , ne concepì l' idea , e col tempo ne perfezionai , per utile de' Sacri Cantori, e soprattutto de' miei Corresidenti di S. Vitale, il lavoro . Mancava solo a quest' Opera , per escire con franchezza alla luce de' Torchj, un Protettore , che col suo Nome in fronte le desse quel lustro, che ella non ha potuto ottenere dalla debolezza del mio talento : fra la varietà de' miei pensieri mi venne in mente l' Inclito Vostro Nome , **EMINENTISSIMO PRINCIPE** ; onde non dubitai di mettergli a piedi questa qualsiasi mia fatica . Non farebbe lontano dal crederfi, che invidioso di quella gloria , che tanti nobili Letterati di questa Patria si sono presso di Voi guadagnato , col qualificare il loro nome in occasione della pubblica gioja per la Vostra promozione alla Sacra Porpora , io mi fossi indotto ad umiliarvi la dedica del mio Canto Ecclesiastico. Più forti motivi a ciò fare hanno portato la mia venerazione , che senza darmi pena in esprimerli , ben facilmente potran comprendersi da chi riconosce nella Vostra Persona un Nobilissimo Patrizio di Parma , un Principe di Santa Chiesa , ed



un Zelantissimo Arcivescovo. Ed in fatti qual maggiore Sostegno poteva trovare il mio Libro, che un Soggetto d'una sì qualificata Famiglia, quale per l'appunto è quella de' SANVITALI, che in ogni tempo è sempre stata amante della Virtù, e de' Virtuosi, siccome ella lo è ancor di presente ne' viventi Vostri Fratelli, e Nipoti, che a riguardo delle belle doti, prerogative, e arti liberali, che posseggono, oltre quella Cristiana pietà, che maggiore d'ogn'altro fregio s'ammira, l'affetto, e l'applauso, non che l'ammirazione, e rispetto di tutti questi Cittadini incontrastabilmente si comprano. Entrerei in un Mar troppo vasto, se io volessi estendermi a parlar della Vostra Nobilissima Casa, anzi mi bisognerebbe esser fornito della luce de' più rinomati antichi Istorici, per aprirmi la strada fra l'ombre di sopra sette Secoli, per rintracciarne l'Origine: Non minore fortuna godrà il mio Canto, mentre sotto gli auspici d'un tanto Mecenate potrà francamente comparire ovunque è in credito il Venerabile Nome de' Cardinali; Più che in ogni altro luogo però, io mi lusingo, che nella Città, e Diocesi d'Urbino sarà ben accolto, quando que' Sudditi vi leggeranno il Nome su' primi fogli del loro tanto stimato Pastore: Non dubito punto, che Ecclesiastici sì ben

regolati,

regolati manchino nella Corale disciplina; onde per essi altro non potrà servire il mio Libro, che a più costantemente mantenerla tra loro illibata, ed incorrotta, ed insegnarne a' posteri i più sodi precetti; ma quando pure ogni ragione mancasse delle tante, che vi concorrono per un sì alto dovere, mi basterebbe sol quella, che in me pur viva si mantiene, de' beneficj generosamente compartitimi nella Vostra Corte in Roma; Pertanto, non già a scarico de' medesimi, ma per levarmi dal volto qualche parte di questo rossore, supplico la Vostra Clemenza degnarsi d'aggradire, e la dedica del Libro, e l'umiltà del mio ossequio, colla quale profondamente m'inchino.

Di VOSTRA EMINENZA

Parma li 28. Agosto 1711.

*Umilissimo, Divotissimo, Ossequiosissimo Servidore*  
Liborio Mauro Cizzardi.

L' A U T O R E  
DEDICA IL SUO VOLUME  
DI CANTO FERMO  
A SUA EMINENZA  
CON IL PRESENTE  
S O N E T T O.

**U** Milio a' piedi Vostri, alto PASTORE,  
Queste di Sagro Canto impresse Carte,  
In cui se non trionfa Ingegno, ed Arte,  
Vi spicca almeno un rispettosò core:

*Del Vostro eccelso MANTO il pio fulgore  
De' caratteri miei l'ombra quì sparte  
Rischiari, e glorioso in ogni parte  
Renda il Culto Divino, e il Vost'r Onore.*

*Mentre dell'OSTRO Augusto il lembo degno  
P' bacio, per fuggir di Morte il telo,  
E CHIAVI, e NOTE, e TUONI a Voi consegno.*

*TUONI, per decantare il Vostro Zelo;  
NOTE, per celebrare il Vostro Ingegno,  
E CHIAVI, per aprir, chiudere il Cielo.*

Del Dott. Giuseppe Cappello.

20 9 2 50 80 9 50 30 1 200 80 50 3 9 500 500 1 80 4 9  
**LIBORIO MAURO CIZZARDI.** 1687

*Anagramma Numerale purissimo.*

50 100 100 9 30 50 80 9 90 100 1 200 80 1 100 50 80 5  
**OTTIMO RISTAURATORE** 1135

**DEL CANTO GREGORIANO.**

4 5 20 3 1 40 100 50 7 80 5 7 50 80 9 1 40 50 552 1135 1687

## SONETTO.

**L**Ungi da quel divoto, e pio Convento,  
 Di cui piene già son l'antiche Carte,  
 Risuona il Coro a' nostri giorni, e in parte  
 De' veri Tuoni il primo lustro è spento.

La Religion, che con un guardo attento  
 In disordine andar vide già l'Arte,  
 V'accorre pronta, e Chiavi, e Note sparte  
 Gitta, i fogli squarciando, al foco, al vento.

Tratto indi fuor dal venerabil Manto,  
**CIZZARDI**, il Libro tuo, l'espose allora  
 Per certa norma d'invariabil Canto.

Poi con voce sdegnosa, alta, e sonora  
 Disse: (ed il detto suo tutto è tuo vanto)  
 Così si canta in Paradiso ancora.

*Francesco Maria Biacca.*  
 Scherzo

# Scherzo dell' Autore

## SOPRA IL PROPRIO NOME,

*In risposta ad un Amico, che cercò di deluderlo col seguente detto:*

*Cæcus non judicat de colore.*

## LIBORIO MAURO CIZZARDI

*Anagramma puro deprecativo*

## L' ORBO AMICO VI RADRIZZI.

## AL LETTORE.



Otrefti forse interpretare, che il più forte motivo di effermi applicato a questa picciola fatica, foſſe ſtato per acquiſtarmi la gloria vana di queſto Mondo, ò pure per darmi ad intendere di ſopravanzare ogni altro de' Profeſſori di queſta Angelica Scienza; ma fu ſolamente per dare a dirvedere ad alcuni, che deſidero d' approfittarmi di que' talenti, de' quali graziommi la ſovrabbondante Mano della Divina Omnipotenza, e parimente per giovamento de' miei Correſidenti di S. Vitale, come per te ancora, ſe ti troverai in tale neceſſità. Sono per anche Cieco (il confeſſo) nel penetrare il tuo gradimento: tuttavia mi conſolo, che mi è rimato tanto di lume, quanto baſta, per farti capire la mente di tanti Autori, che ſpalleggiando le mie debolezze mi fecero ardito ad eſporti il mio breve ſentimento in queſte Carte. Se dunque troverai in ciò, che ti preſento, coſa, che ti ſia grata, dona tutta la lode all' Eterno Diſpensatore delle Grazie; ma ſe poi per mia ſventura ( come pur troppo ſarà ) ſcopriſſi qualche notabile difetto, ti prego ad illuminare col tuo alto intendimento la mia troppo ardita ignoranza: che ſe ciò farai, ti aſſicuro, che cercherò ragioni di più colpo, per eſportele in breve ne' miei Ragionamenti. Voglia Dio, che la mia Cecità ſia a te di giovamento, acciocchè con più ſpirito, e con maggior franchezza poſſi eſercitarti nelle Divine lodi in queſta vita, per poſcia goderle per ſempre nell' altra. Pregha Dio per me.

*Imprimatur.*

Aloysius dalla Rosa Vic. Gen.

*Imprimatur.*

F. Carolus Hieronymus de Maphœis P. Vicarius  
S. Officii Parmæ.

V. L. Masini Præses Camerae &c.

# IL TUTTO IN POCO, O V E R O IL SEGRETO SCOPERTO. LIBRO PRIMO.

## C A P. I.

### *Dell' Origine del Canto.*



Ono tante, e sì diverse le opinioni intorno l' Origine del Canto, chè molti, e molti si sono confusi nel volerla dimostrare. Gli Autori più antichi discordano anch' essi fra loro, mentre ognuno d' essi ha voluto investigare questa prima Origine tanto a noi occulta, e non hanno potuto ricavarne certezza veruna, le non qualche incerta probabilità per congetture. Io però stimai impossibile l' impresa di questi tali, essendone già smarrite le memorie de' primi secoli passati, totalmente differenti da' nostri ultimamente scorsi; posciacchè sappiamo benissimo, che in que' tempi non erano in uso le Stampe, e le maggiori, e migliori fatiche di tanti Uomini insigni erano manoscritte; onde dobbiamo credere, che rari doveano essere gli Originali, e poche ancora le copie uscite da quelli, non potendosi moltiplicare, come per mezzo delle Stampe: perciò la moltitudine degli annj gli avrà già consumati, e ridotti al niente, essendo stato ritrovato il Canto molti secoli avanti la Venuta di Gesù Cristo. Ma noi, che abbiamo per fondamento della nostra Cristiana, e vera Fede il Vecchio Testamento, dobbiamo anche credere alla Sacra Genesi, perciocchè nel Lib. 4. ci fa conoscere, che Tubal figliuolo di Lamech della stirpe di Caino fosse il primo Inventore del Canto, e perciò fu chiamato *Pater Canentium*. Questo Tubal conoscendo quanto era, e poteva esser necessario all' Uomo questo Canto, e riflettendo a quanto aveva predetto il nostro primo Padre Adamo, che il Mondo doveva per due volte perire, una per il Diluvio dell' acque, l' altra per quello del fuoco, e desiderando, che si conservasse perpetuamente questa sua Invenzione, la fece scolpire sopra due Colonne, una di terra cotta, l' altra di marmo, acciocchè la prima potesse resistere al fuoco, e la seconda

non fosse sommersa dall'acque. Quella di terra fu consumata nel Diluvio dell'acque, l'altra vi rimase; e dicono trovarsi ancora nella Siria, e lo afferma il Marinelli nella Quinta Parte della sua Via Retta, Cap. 4. Restò adunque illesa la detta Colonna di marmo, ma senza alcun frutto, mercecchè si rinovò, per così dire, il Mondo tutto, e que' pochi, che vi rimasero, & i loro Successori non seppero mai interpretare il significato di quanto stava scolpito sopra di essa: sicchè restò come sepolta. Ma Iddio, che a maggior sua Gloria non volle, che restasse fra le tenebre questa Scienza tanto utile, quanto necessaria, come dicevamo, all' Uomo, per introdurla di nuovo nel Mondo, la fece rinascere accidentalmente per mezzo di più Martelli, quali essendo percosi sopra d'un' Incudine nella Bottega di Pan Malleatore, e sentiti da Pitagora così risonanti, e con tanta Armonia, restò quasi fuor di se stesso, non potendo capire, come potevano que' Martelli dare un così soave concerto; onde dopo molte riflessioni, pensò, che da altro non derivasse, che dal loro diverso peso; e postoli sopra di una Bilancia, per rintracciarne il vero, trovò il primo, cioè il più grave, come assegnano gli Autori, di lib. 12. il secondo di 10. il terzo di 8. & il quarto di 6.

Con questa cognizione, e col suo profondo sapere tanto s'applicò Pitagora, per ridurre a perfezione, & intelligenza quanto aveva ritrovato, & udito, che scoperse, & inventò sette voci diverse, segnandole con sette Lettere Greche, con le quali ne formò un'ordine da esso chiamato Monocordo; e queste sette Lettere servirono di Scuola a' suoi Successori, quali dal medesimo ne cavarono sette Melodie diverse. Platone, che fu Discepolo di Pitagora, continuò ad insegnare questa prima forma di Canto a' suoi Discepoli, acciò si conservasse la memoria sempre viva del suo Maestro primo Inventore, e particolarmente ad Aristotele; sperando, che per mezzo del medesimo, come suo Discepolo, si dovesse sempre più divulgare, & insegnare questa nuova Invenzione. Ma non fu così, perchè morto Platone, Aristotele, come quello, che nell'altre Scienze fu sempre contrario al suo Maestro, insegnò altra forma differente da quella di Pitagora, e Platone; e siccome Platone seguace, e Discepolo di Pitagora, voleva, che le sette Lettere cominciassero per Tuono, cioè in A, seguendo sino alle sette, B, C, D, E, F, G, equivalenti alle sue Greche, così Aristotele, per esser differente dal suo Maestro, insegnò, che si dovessero cominciare le sette Lettere per Semituono, cioè B, C, D, E, F, G, A.

Nacque fra le due Scuole di Platone, e d'Aristotele controversia intorno questo variato principio; sicchè si divisè l'una dall'altra, & ognuna delle Accademie cantava secondo gl'insegnamenti de' suoi Precettori. Si continuò con simili forme per molto tempo; ma Toloméo Rè d'Egitto,



to, che fu Discepolo di Platone, ordinò subito, che si dovesse da ognuno cantare alla Platonica, sotto pena della vita; come in fatti fu diligentemente, & esattamente osservato: ma morto Tolomeo, di nuovo si divisero le due Accademie, ritornando al suo primiero Istituto.

Questi Allievi, e di Platone, e d' Aristotele, ancorchè divisi, siccome erano di grandissimo ingegno, e gran Filosofi, in progresso di tempo ritrovarono altre sette Lettere, ma più acute, aggiungendole sopra le prime, ascendendo al numero di quattordici, quali avevano lo stesso nome delle prime, differendo solo nell' acutezza, e sonorità. Così formarono un' altro Monocordo, segnando le prime con lettere Majuscole, e le seconde con lettere Minuscole, col nome di Gravi a quelle di sotto, e di Acute a quelle di sopra; ma però ognuna d' esse cominciava secondo la sua Scuola, cioè li Platonici cominciavano dalla A, & ascendevano fino alla g, e gli Aristotelici cominciavano dalla B, ascendendo fino alla a, come si può vedere nel sottoposto Esempio.

*Monocordo Platonico.* A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g.

*Monocordo Aristotelico.* B, C, D, E, F, G, A, b, c, d, e, f, g, a.

Si unirono dopo qualche tempo altri Allievi dell' una, e dell' altra Accademia, e non volendo più, che si praticassero queste due forme di Canto, risolsero di unire insieme li due Monocordi sodetti, con questo però, che l' Aristotelico terminasse con la stessa lettera in acuto, con la quale cominciava il Platonico; & in questo modo fu formato un solo Monocordo perfetto di quindici Voci, ò corde, quali sono le antidette, ma unite come qui.

A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g, aa.

E per maggior chiarezza descriverò il Monocordo delle sodette quindici voci, ò corde, in quel modo appunto, che lo formarono le due Accademie con li suoi nomi in Lingua Greca.

*Monocordo Greco.*

15. aa	}	<i>Nete hyperboleon.</i>
14. g		<i>Paranete hyperboleon.</i>
13. f		<i>Trite hyperboleon.</i>
12. e	}	<i>Nete diezeugmenon.</i>
11. d		<i>Paranete diezeugmenon, cum nete synemenon.</i>
10. c		<i>Trite diezeugmenon, cum paranete synemenon.</i>
9. b	}	<i>Trite synemenon, paramese.</i>
8. a		<i>Mese.</i>
7. G	}	<i>Lycanos meson.</i>
6. F		<i>Parhypate meson.</i>
5. E		<i>Hypate meson.</i>
4. D	}	<i>Lycanos bypaton.</i>
3. C		<i>Parhypate bypaton.</i>
2. B		<i>Hypate bypaton.</i>
1. A		<i>Proslambanomenos.</i>

Concordate, & unite che furono le due Accademie, e formato il sopraposto Monocordo, si diedero a nuovo studio, e tanto s'affaticarono, che cavarono dal fodetto tre modi generali di cantare, e li chiamarono Tuoni, e sono *Dorio* il Primo, *Frigio* il Secondo, e *Lidio* il Terzo. Venne questo modo di cantare da certi Popoli, e ritennero il nome di Dorio dalli Dorienfi, di Frigio dalli Frigii, di Lidio dalli Lidii, in quel modo appunto, che noi diciamo Canzoni Veneziane, Napolitane, &c. Dopo aggiunsero alli tre fodetti un' altro Tuono, che fu il Quarto, nominandolo *Mistolidio*, dalla vicinìa, che aveva col Lidio; e facilmente ciò ordinarono, per empire tutto l' Intervallo della Diatessaron, che ha quattro suoni. Si servirono di questi quattro soli gli Antichi per molti, e molti anni; sebbene di poi crescendo in cognizione gli Uomini, accrebbero ancora il numero de' Modi, secondo la volontà, e disegni loro, e vogliono, che Filosseno, vedendo il Mistolidio lontano dal Dorio per una Diatessaron verso l'acuto, ordinasse ancora, che nel grave il Dorio avesse similmente corrispondenza ad un' altro, e lo chiamò *Hypodorio*, costituendo esso Dorio nel mezzo. Altri poi, il nome de' quali per anche si desidera, vi aggiunsero l'*Hypofrigio*, altrettanto lontano dal Frigio; e Polinnastro, come vogliono alcuni, v'aggiunse l'*Hypolidio*, acciò egli ancora non rimanesse privo di corrispondente; a ciascuno de' quali aggiunsero la proposizione *Hypo*, che vuol dir *sotto*. Con quest' ordine gli accrebbero sino al numero settenario. Alli sette fu aggiunto l'*Hypermistolidio*, lontano dal Mistolidio per un Tuono nello acuto, e sarà l' Ottavo.

Questo ultimo Tuono, vogliono molti Autori, che fosse ritrovato da Toloméo; ma l' Artusi, che fin' ora mi ha dato lingua, nelle Imperfezioni della Moderna Musica, Ragionam. 2. pag. 54. fa conoscere, che Toloméo non ha mai acconsentito, che li Tuoni passino il numero settenario, ma che Euclide, quale fu avanti la Venuta di Cristo Nostro Redentore 420. anni, ne fece menzione, e Toloméo fu dopo la Venuta di Cristo 140. anni, che vuol dire, che Euclide fu avanti di Toloméo 560. anni; e per questa ragione, non si può dire Invenzione di Toloméo l' Ottavo Tuono, ma bensì d' Euclide.

Ma non fermossi quì l' umano intendimento, che volle ancora avanzarsi a cose di maggior acutezza, per acquistarsi presso al Mondo qualche lode. Il Zarlino nella Seconda Parte delle Istituzioni Armoniche Cap. 9. dice, che Timoteo Milesio, che fu 328. anni avanti la Venuta di Nostro Signore, ritrovò altro Genere di Canto, cioè la divisione dell' Intervallo perfetto, in due parti, da esso chiamato *Cromatico*, che altro non vuol dire, che *colorato*. Dopo di lui fu ritrovatore d' altro Genere più difficile Olimpo, come racconta lo stesso Zarlino; e per mostrarsi più intelligente

ligente de' primi, come in fatti gli riuscì, divise detto Intervallo in quattro parti, cioè in quattro Diesis, e Coma, quali uniti, formano il perfetto Intervallo; & il suo Monocordo camminava sempre per Diesis, Diesis, e Ditono, e fu chiamato *Genere Enarmonico*; ma questo appena fu ritrovato, che restò sepolto.

Queste sì difficili, e differenti maniere, praticate distintamente in diverse Chiese, durarono sino al tempo di S. Gregorio Papa, quale volendo introdurre un Canto uniforme, stimò bene di raccogliere tutte le sodette maniere di Canto, cioè Diatonico, Cromatico, & Enarmonico, acciocchè non si perdesse la memoria di que' gran Filosofi Primi Inventori; e ne formò un solo, da esso chiamato *Armonico*, tanto ammirabile, nel quale restò conservato il Diatonico ritrovato da Pitagora, che cammina per Tuono, Tuono, e Semituono; Il Cromatico, perchè in *b fa, h mi*, si formano due voci differenti di suono, dividendosi il Tuono in due parti, l'una più acuta dell'altra; L'Enarmonico, perchè si fanno salti di terza, quarta, quinta, &c.

Uniti li sodetti tre modi dal Santo Padre, gli ordinò con sette Lettere da esso ritrovate, che sono A, B, C, D, E, F, G; e questo fu circa l'anno di Nostra Salute 594. come riferisce il Berardi nella sua Miscellanea Part. 2. Cap. 1. e riformò il Canto Ecclesiastico, cioè lo ridusse a miglior forma cantabile: e quantunque abbia io mostrato antecedentemente, chi fossero gl' Inventori degli ultimi quattro Tuoni Plagali secondo alcuni Autori, nulladimeno non mi voglio scostare dal parere più probabile, quale afferma, che il detto Santo agguinsè li quattro ultimi Tuoni alli quattro primi de' Greci, chiamandoli *Laterali*, per esser composti de' stessi Lati degli Autentici, cioè Diapente; e Diatessarion, che sono membri della Diapason; così parla il Zarlino nelle Istituzioni Armoniche Part. 4. Cap. 2. ò pure *Plagali*, a *Plagios* parola Greca, che vuol dire *obliquo*, cioè al contrario degli Autentici discendendo, al parere del Berardi nella sua Miscellanea Part. 1. Cap. 4. ò pure *Ritorti*, ò *Rivoltati*, come dimostra il Tigrini nel suo Compendio della Musica Lib. 3. Cap. 3. e questi ultimi quattro Tuoni sono 2. 4. 6. 8. e compose l'Antifonario, e Graduale, come si vede oggi giorno; & ordinò, che in tutte le Chiese si dovesse cantare nel modo da esso disposto per Divino volere, come in fatti si deve credere, non ritrovandosi chi gli abbia insegnato il Canto, come si trova dell'altre Scienze, che risplendevano in questo Santo Pontefice: In fatti sempre si continuò tal modo, e si continua ad Onore, e Gloria di Dio Nostro Signore.

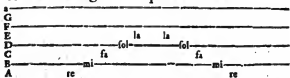
## C A P. II.

*Guido riformò di nuovo il Canto.*

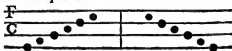
**C**ontuttocchè fosse così bene ordinato l'Antifonario, e Graduale composto da S. Gregorio, nulladimeno era molto difficile a' Latini, per non esser per anche in uso le Sillabe, e le Note, disponendo in que' tempi, in luogo, dove di presente si vedono le Note, le sole Lettere Gregoriane, come dimostreremo in pratica più avanti; & essendosi conservato questo modo per anni 430. fu consegnato l'anno 1024. il detto Antifonario, e Graduale al P. Guido Aretino Monaco di S. Benedetto, affinchè col suo grande ingegno facesse tutto il possibile, per ritrovar un modo, che potesse essere inteso con più facilità da' Latini; ma non sapendo egli come regularsi in affare di tanto rilievo, dopo molte, e molte riflessioni, Iddio gli pose in mente l'Inno di S. Gio: Battista, composto da Paolo Diacono, cioè:

*Ut queant laxis  
Resonare fibris,  
Mira gestorum  
Famuli tuorum,  
Solve polluti  
Labbii reatum, &c.*

e con quello ne formò sei Sillabe: *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*, prendendo l'*Ut* dal primo Verso, *Ut queant laxis*; Il *Re* dal secondo, *Resonare fibris*; Il *Mi* dal terzo, *Mira gestorum*; Dal quarto il *Fa*, *Famuli tuorum*; Il *Sol* dal quinto, *Solve polluti*; Il *La* dal sesto, *Labbii reatum*, e ne compose un'ordine chiamato *Essacordo*, cioè di sei Corde, ò voci. Fatto questo, conoscendo molto difficile il modo, con cui si cantavano le quindici lettere, le cominciò a segnare in questa forma:



Ma di ciò non contento, ritrovò un modo più facile da scrivere in pratica le dette sei Sillabe cantabili, e per brevità scrisse il Punto sopra le quattro righe, e spazii in questo modo:



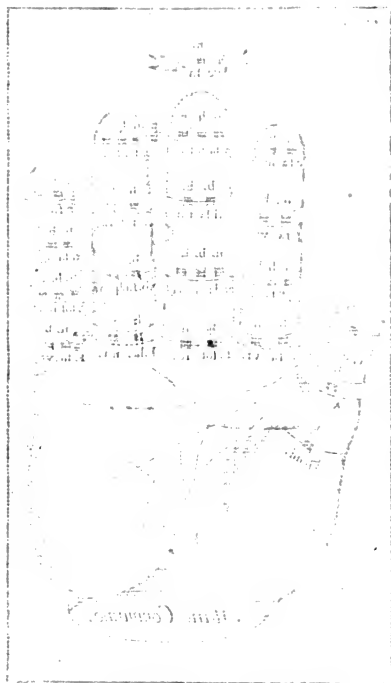
E per

E perchè conobbe, che era più facile dell' antecedente, fece ogni studio, per ritrovare un' ordine, e regola facile al Discepolo; onde pensò di formare una Mano, e sopra le linee delle congiunzioni di quella scrivere le dette sei Sillabe, *ut, re, mi, fa, sol, la*; e per più facilità tolse la mano sinistra, e congiunse le predette sei Sillabe con le sette Lettere, che già prima cantavano. E perchè l'ordine primo delle lettere incominciava per Tuono, e poi seguiva il Semituono, parendogli meglio di porre il Semituono nel mezzo de' quattro Tuoni, lo regolò in altra forma: e perchè fra *mi*, e *fa*, cadeva il Semituono, per essere la lettera *i* acuta di pronunzia, accomodò il Semituono nel mezzo, senza mutar l'ordine dell' Inno; e da *ut* a *re*, faceva cantare la distanza di un Tuono; e da *re* a *mi*, un altro Tuono; e da *mi* a *fa*, il Semituono; e seguendo da *fa* a *sol*, un Tuono; e da *sol* al *la*, un' altro Tuono. Talchè se si misurerà bene la differenza, che è tra una sillaba all' altra, si troverà, che il Semituono ha due Tuoni di sotto, e due di sopra, e che il Semituono resta nel mezzo. Quest' ordine fu ritrovato per cagione di pronunziare li Tuoni, & il Semituono per mezzo di dette sillabe. Congiunse poi le lettere A, B, C, D, E, F, G, a queste sillabe, *ut, re, mi, fa, sol, la*; e cominciò a scrivere la prima lettera dell' ordine della Mano per un  $\Gamma$  Greco, cioè *Gamma*, come dicono, per onorare gl' Inventori antecedenti; non l' intende però così il Tigrini nel suo Compendio della Musica Lib. 1. Cap. 15. assegnando la ragione, per la quale Guido cominciò il suo Monocordo con la lettera Greca, e non con la Latina; dice perciò, che ciò fece, per seguir l'ordine antico, qual' era, che tutti gli antichi Scrittori, ò Poeti erano grandemente lodati, se li Titoli delle loro Opere erano Greci; così Guido, per riportarne anch' esso lode, & onore nella formazione del suo Monocordo appresso al Mondo, lo cominciò con lettera Greca. Cominciò anche per la lettera  $\Gamma$ , come cred' io, per onorare S. Gregorio, come Riformatore del Canto Ecclesiastico, perchè *Greci, Gregorio, e Guido* cominciano per la sodetta lettera; ma per me m'accosto più alla ragione del Tigrini, perchè dopo il  $\Gamma$ , vi segue l'A, che vuol dire *Guido Aretino*. Cominciò dunque a scrivere la prima lettera dell' ordine della Mano per detto  $\Gamma$ , congiungendole la prima sillaba *Ut*, e scrisse  $\Gamma ut$ , cioè *Gamma ut*, seguendo l'ordine della Mano, come vedremo. E perchè erano sette le lettere, e sei le sillabe, rimase una lettera scompagnata; onde fu di necessità, che Guido pensasse bene, che le sette lettere rendevano la composizione di due Tetracordi; e che seguendo per ordine al terzo, si replicava la prima lettera, e seguivano poi per il medesimo ordine. Considerando dunque questo, non ebbe per inconveniente, per le medesime sue sillabe ricominciarle, e duplicarle, e triplicarle, per poterli servire in una stessa riga, e spazio di far

mutazione sì del nome del Carattere de' Punti, come ancora per comodità di tramutare con segni un Tuono in Semituono, & un Semituono in Tuono; & ancora per poter comporre più Tetracordi, ovvero Quarte, che è il simile, fu necessario aggiungere tante sillabe, quante per comodità della pratica era bisogno, e due, e tre insieme, e le più alla sua pratica ne fosse stato bisogno, più ne avrebbe aggiunte, come si vedrà nell'ordine della Mano, ove le sillabe sono duplicate, e triplicate. Così secondo le occorrenze di far le Mutazioni, per aver comodità di comporre molte Quarte, aggiunse quattro altre lettere alla parte superiore; e questo è sentimento di D. Nicola Vicentino posto nella sua Pratica Musicale Lib. 1. Cap. 2. Sicchè tutte le Lettere antiche, e moderne ascendono al numero di venti, quali da esso furono disposte, come dimostrerò più avanti, e per ora stenderò tutto intiero il Monocordo di Guido.

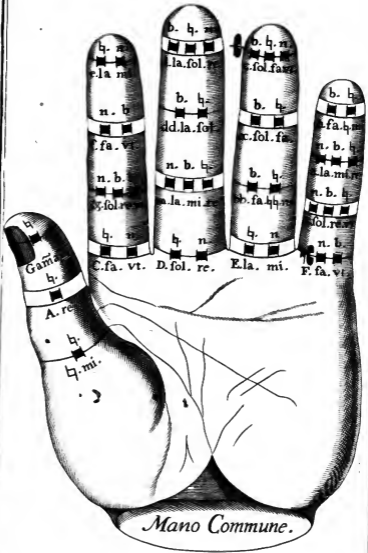
Γ, A, B, C, D, E, F, g, a, h, c, d, e, f, gg, aa, H, cc, dd, ee. .  
 Onde si vede, che siccome le quindici lettere de' Greci erano segnate con Caratteri differenti, cioè le prime sette con lettere Majuscole, le seconde con Minuscole semplici, dividendole in due sole parti, grave, & acuta; così Guido, come dicono alcuni, con l'aggiunta delle quattro ultime, e della prima, le ha divise in tre parti, come si vedono segnate di sopra con tre forti di Carattere, cioè Majuscolo, Minuscolo semplice, e Minuscolo raddoppiato, chiamando le prime *Gravi*, le seconde *Acute*, e le ultime *Sopracute*. Le divise in tre parti, ma con ordine differente da quello de' Greci, quali cominciavano il Grave dalla lettera A, e Guido lo cominciò dalla Γ, ladovechè termina inclusivamente il Grave in F, dove prima terminava in G; così dell'altre. Saranno adunque le Gravi di Guido da Γ a F, le Acute dal secondo g al secondo f, e le Sopracute dal terzo gg geminato, sino al fine del Monocordo, quale termina nell'ee raddoppiata; e non ascende al numero settenario, perchè non giunge allo ff, perciò sei solo sono le sopracute: così insegnano molti Autori.

Per distribuire poscia questo Monocordo, ò queste venti lettere sopra le righe, e spazii, si regolò nel medesimo modo, che furono disposte da S. Gregorio; a differenza, che quelle di detto Santo cominciavano in ispazio, e queste cominciano in riga, mettendone dieci in riga, & altre dieci in ispazio. Sicchè pose la prima lettera in riga, che è il Γ, la seconda in ispazio, che è A, la terza in riga, che è B, seguendo sino alle venti con quest'ordine, come mostra la seguente Figura.

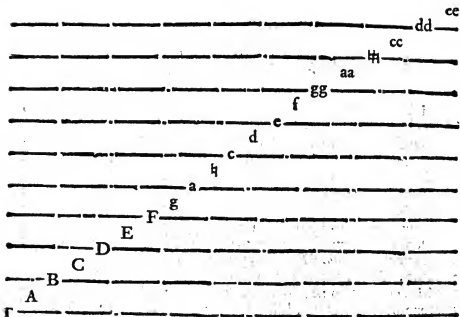


A'Cart.g.

ce. la.















Divise che furono da Guido le venti lettere nella sodetta forma, chiamando le corde con li nomi Gregoriani delle sette lettere sopra mostrate, le segnò con li Caratteri de' Punti da esso ritrovati, li quali ebbero il nome di *ut, re, mi, fa, sol, la*, sillabe estratte dall' Inno sodetto, & avendo distribuite queste venti lettere a tre Proprietà, cioè *h quadro, Natura*, e *b molle*, ne formò la Mano accennata avanti, approvata, & abbracciata quasi da tutto il Mondo, includendovi detto *b* rotondo nella seconda, e terza parte nella Posizione, ò luogo, dove si trova il *h* stanza, e Posizione naturale di *h* quadro, dicendo in essa, *b fa, h mi*, quale dovrà star situato sotto la Chiavè di *C sol fa ut*, come vedremo a suo luogo. Per maggior dilucidazione ho voluto formare la presente Mano, come dicono, formata dallo stesso Guido in questa forma, dove si scuopre tutto ciò, che sin'ora s'è detto.

Per seguire l'ordine comune, e la Pratica universale, non la mostrerò segnata con que' punti, che già ho mostrati più addietro, ma in luogo d'essi v'ho poste le Note ritrovate da' più moderni di esso Guido, come vedremo nel seguente Capitolo, come anche con le Chiavi moderne non praticate in que' tempi. Si consideri bene quanto in essa si contiene, che facendo il contrario, non si potrà giungere a quel fine, per il quale ho composto questo picciol Libro, qual'è di ricavarne qualche frutto a prò de' Studiosi, che desiderano lodare il Signore Iddio ne' Sacri Tempj.

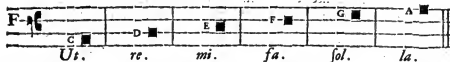


Questa forma adunque di comporre si usava anticamente avanti di Guido, con questa sola distinzione, che in luogo delle Lettere Gregoriane, mettevano certi segni corrispondenti; ma Guido avendo accresciute le lettere, come vedessimo, alle due mostrate ne aggiunse un'altra, quale è G. La ragione si è, perchè avendo la sua lettera Capitale la Parte grave, come anche la Parte acuta, era anche ragionevole, che la Sopracuta avesse la sua, quale è sempre stata conservata nel suo primo essere, e forma: e ciò fu fatto, per non annullare affatto le prime Invenzioni tanto ingegnose, e conservarne eterna memoria; e per mostrare tutta la venerazione a S. Gregorio, come Autore delle sette Lettere, col collocarla nel luogo più eminente, cioè sopra l'altre due a di lui memoria. Furono dopo Guido ritrovate le Note, e Chiavi da Giovanni de Muri grandissimo Filosofo, il quale ritrovandosi in Francia nello Studio di Parigi, secondo il parere del Berardi nella Miscellanea Part. 2. Cap. 2. come pure di Nicola Vicentino nella sua Pratica Musicale Lib. 1. Cap. 4. tanto s'affaticò, che diede alla luce, & al Mondo le otto Figure Musicali, e trovò il modo di scriverle, chiamandole *Note*; & erano queste, cioè la *Massima*, la *Lunga*, la *Breve*, *Semibreve*, *Minima*, *Semiminima*, *Croma*, e *Semicroma*. Per formare adunque le tre spettanti al Canto piano, ò Fermo, che sono la *Massima*, *Lunga*, e *Breve*, fondò il suo pensiero sopra le due Figure *h*, e *b*, cioè *h* *quadro*, e *b* *rotondo*, nel modo, che adesso dirò. Primieramente si vede, che la Nota chiamata *Breve*, come vedremo più avanti, come dell'altre, se ben si considera, è un *h* *quadro* senza gambe, come qui . La Nota detta *Massima*, anch'essa fu cavata dal *h* *quadro*, ma con una sola gamba, e col corpo più lungo della Nota lunga  , ancorchè siano simili di corpo, sono però differenti di grandezza. Poi dal *b* *rotondo* fu cavata la *Semibreve*, che è un *b* molle senza gamba, come tu vedi  in questo modo. Dice adunque il Vicentino, che a quei tempi, quando una Cantilena era per *h* *quadro*, si servivano delle tre sopradette Note solamente, cioè *Massima*, *Lunga*, e *Breve*, per esser cavate dal detto *h* *quadro*; e quando la Cantilena era per *b* molle, non si servivano delle tre suddette, ma solamente della *Semibreve*, per esser cavata dal detto *b* *rotondo*, ò molle, che è lo stesso; in somma la Nota quadrata serviva al *h* *quadro*, e la rotonda al *b* *rotondo*. Quando poi la Cantilena era di Natura, si servivano dell'una, e dell'altra, per essere Natura neutrale. Le Chiavi poi ritrovate differenti in parte dalle antiche, fu quella di Natura così segnata  con due corpi rotondi, & un quadrato, e l'assegnarono alla  Parte grave. Quella di *h* *quadro* in questa forma  con due corpi quadrati, assegnandola alla Parte acuta. Quella di *b* *rotondo*, in quest'altra maniera  con due *b*, assegnando al primo l'acuità,

l'acuità, & al secondo la depressione. Furono poi levate le Lettere, & in luogo di esse vi posero le Chiavi, e Note, come mostrano gli Esempi seguenti.



Figura delle Note moderne.



Ora si vede la differenza tra le moderne, & antiche; ma se faranno ben considerate dette Chiavi, si vedrà, che sono le medesime, non avendo voluto il Moderno distruggere l'Antico, come suo Originale, e principal fondamento, poichè se noi vogliamo formare la lettera F, bisogna certamente formarlo con tre tiri di penna, formandone con essi tre corpi; così ancora si vede figurata la prima Chiave moderna della Parte grave con tre corpi. Similmente per formare la lettera C, si vedono in essa due teste ne' suoi estremi, ò vogliamo dire due corpi; e tale ancora è la seconda Chiave della Parte acuta, che con li due corpi, e teste mostra la lettera C. Nella terza Parte, che è sopracuta, si segna con la stessa lettera G, come abbiamo dimostrato. Sicchè dunque non sono dissimili le Lettere dalle Figure moderne, nè le Figure dalle Lettere antiche, anzi sono similissime.

Ho più volte ricercato a' Professori di Canto, per qual causa Guido nella formazione del suo Monocordo cominciò per la Proprietà di  $\natural$  quadro, e non per quella di Natura, come principale, e più degna dell'altre, ne meno per quella di  $b$  rotondo; e mi hanno risposto sempre fuor di proposito, e mi hanno addotte ragioni, che non hanno che fare con l'interrogazione. Ora per sciogliere questa difficoltà, e farla capire a ciascheduno, dirò; che siccome Natura è Proprietà mediale, ò neutrale, come abbiamo già detto, che abbraccia il  $\natural$  quadro, e il  $b$  molle, così la pose nel mezzo, tenendo le due Proprietà sotto il suo dominio. Per questa causa ancora la Chiave di Natura, che stà situata nella Posizione di *F fa ut* primo, fu segnata con tre corpi, per mostrare, che uno serve al  $\natural$  quadro, e farà quello di sotto; l'altro, cioè quello di sopra, serve al  $b$  rotondo; e quello, che stà nel mezzo, serve a Natura. Segnavano

vano anche la Chiave di Natura con due corpi al rovescio di quella di *sol fa ut*, ma con due code, una sopra, l'altra sotto, per far conoscere, che la coda sopra serviva al *b molle*, quella di sotto al *h quadro*, & il corpo a Natura. Così fa capire il P. Bonaventura da Brescia nel suo *Breviloquium Musicale* Cap. 6. dove tratta de *Clavibus*. Troppo mi son prolungato in queste Chiavi; ben lo conosco; ma è stato solo, per darle ad intendere a molti Interpreti, che le fanno capire ad altri al contrario, e pur troppo vi farei caduto anch'io, se non avessi bene osservati gli Autori, che parlano per mia bocca. Passiamo adunque alla divisione delle venti Lettere in tre Proprietà.

## C A P. IV.

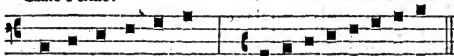
*Delle tre Proprietà, h quadro, Natura, e b molle.*

**P**ER profeguire l'ordine incominciato, e per maggior intelligenza della Mano di Guido sodezza, sarà necessario il mostrare le tre Proprietà, *h quadro*, Natura, e *b molle*, così disposte da esso Guido. Diremo in primo luogo, che diede il primo posto alla Proprietà di *h quadro*, il secondo alla Proprietà di Natura, il terzo alla Proprietà di *b molle*. La prima vien replicata nella Mano tre volte, cioè dalla *Γ* fino alla prima lettera *E*; dal secondo *g* fino al secondo *e*; e dal terzo *gg* fino all'ultimo *ee*, che farà *ee la*. La seconda viene replicata due volte; la prima farà dal primo *C* fino all'*a*; e la seconda dal secondo *c* fino al terzo *aa*. La terza Proprietà viene replicata due volte; la prima dal primo *F* fino al secondo *d*; la seconda farà dal secondo *f* fino al terzo *dd*.

Si conosce da questo, che ascendono al numero di sette; tre principali, e quattro replicate; & ognuna di queste dovrà avere il suo Essacordo, cioè sei corde, ò Note, cominciando dalla prima sillaba *Ut*, come vedessimo, & ascendendo gradatamente fino al *La*. Ma per trovare la prima Nota, ò sillaba di qualunque Essacordo; ò Proprietà, che sarà *Ut*, fondamento di tutti gli Essacordi, si dovrà sapere, che quella di *h quadro* l'avrà nella lettera *G*, quella di Natura nella lettera *C*, e quella di *b molle* nella lettera *F*. Per conoscere adunque di qual Proprietà sia qualunque Nota del Canto, si dovrà osservare, secondo dimostreremo più avanti, il nome di quella Nota; come per esempio, se troverete un *Sol*, ò pure un *La*, dovrete discendere per grado, finché siate giunto alla sillaba *Ut*, quale se sarà collocata nel *G*, il detto *Ut* sarà della Proprietà di *h quadro*. Se l'*Ut* sarà nella lettera *C*, sarà la Proprietà di Natura; e se sarà nella lettera *F*, sarà la Proprietà di *b molle*. Ho posto

quì sotto la presente Figura in pratica, dove si vedranno distintamente li sette Essacordi concatenati assieme, e replicati come sopra, secondo che devono esser disposti, ò nel grave, ò nell' acuto, ò nel sopracuto, e questo lo chiamano *Monacordo di Guido*. Questo è infallibile, che chi non sa bene a memoria questa Mano, la sodetta regola non può servire in alcun modo. S'attenda dunque bene a quello, che regolatamente sono per dire, e si offervi diligentemente la seguente spiegazione.

Sette sono gli Essacordi, come la Figura dimostra; tuttavia bisogna sapere, che non tutte sono necessarie per il Canto Fermo, ma solo cinque faranno bastanti, quali ascenderanno al numero di sedici corde, cominciando dalla 1 fino al terzo aa geminato sopracuto, come dimostreremo a suo tempo; non potendosi avanzare di più la voce naturalmente, parlando in generale: l'altre quattro corde, ò lettere furono da Guido accresciute per il Canto Figurato, e sono H, ce, dd, ee geminate, come si vede. Dirò ancora, che tutte le tre Parti, Grave, Acuta, e Sopracuta, ancorchè siano state disposte per dieci righe, e dieci spazii, possono ridursi a quattro sole righe, & altrettanti spazii, come si scuopre in tutto il Canto Gregoriano, e mi par anche bene mostrarne un' Esempio, e farà il seguente, dove si vedranno solamente le due Chiavi *F fa ut*, e *c sol fa ut*, che servono per il Grave, e per l'Acuto, necessarie per il Canto Fermo.



Le due ultime Note del secondo Esempio servono tanto per il Canto Fermo, quanto per il Figurato, essendo assegnate alla Parte Sopracuta, perciò le hò segnate, ancorchè senza Chiave.

### C A P. V.

*Che le Chiavi possono stare in qualunque riga.*

**N**On vorrei, che la sodetta Figura, messa per solo esempio, vi confondesse, allorchè deve ammaestrarvi, e che l'intendeste diversamente, avendola posta, come dissi, per puro esempio. Quì si vedono due Chiavi, una differente dall'altra; la prima chiamata *Chiave di F fa ut*, l'altra di *c sol fa ut*; la prima in terza riga, cominciando di sotto; la seconda in seconda riga. E' vero, anzi verissimo, che le Chiavi possono stare in qualunque riga, come dicesti, ma è anche infallibile, che ognuna delle Chiavi deve starli lontana per una quinta; cioè la Chiave

## MONOCORDO

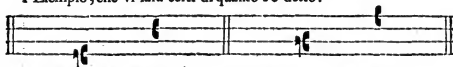
Detto di D. Guido Aretino.

	I	II	III	IV	V	VI	VII
ee							la ■
dd						la ■	fol ■
cc						fol ■	fa ■
bb						fa ■	mi ■
aa					la ■	mi ■	re ■
gg					fol ■	re ■	ut ■
f					fa ■	ut ■	
e				la ■	mi ■		
d			la ■	fol ■	re ■		
c			fol ■	fa ■	ut ■		
b			fa ■	mi ■			
a		la ■	mi ■	re ■			
g		fol ■	re ■	ut ■			
F		fa ■	ut ■				
E	la ■	mi ■					
D	fol ■	re ■					
C	fa ■	ut ■					
B	mi ■						
A	re ■						
Γ	ut ■						
Lettere.	♯		♭	♯		♭	♯
	Quadro grave.	Natura grave.	Molle grave.	Quadro acuto.	Natura acuta.	Molle acuto.	Quadro sopracu:









Chiave di tre corpi si mette sopra la Lettera, ò Posizione di *F fa ut* grave; quella di due nella Lettera, ò Posizione di *c sol fa ut* acuta. Sicchè dalla lettera *F* a quella di *c*, vi sono cinque lettere, secondo la Mano di Guido. Così dalla *F* alla *c*, vi sono cinque lettere; dunque dovrà essere più alta, ò più bassa l'una dall'altra una quinta. Ecco l'Esempio, che vi farà certi di quanto s'è detto.

Chiave di *F*.di *C*.Chiave di *F*.di *C*.

## C A P. VI.

*Come si trova nel Canto un'altra Chiave.*

**U**N'altra Chiave mostrano li Moderni nel Canto Fermo, chiamata *Chiave di b molle*, differente da tutte le altre, quale vien segnata in questo modo  col *b* nel primo spazio sotto la Chiave di *c sol fa ut*. Ogni volta  dunque, che troveremo detta Chiave segnata col *b* continuato, farà segno, che detta Chiave, come dicono, non servirà più alla Proprietà di *quadro*, ma bensì a quella di *b molle*; e siccome le Note, che stanno situate nelle linee, dove sono collocate le due Chiavi di *F*, e *C*, sempre si dicono *Fa*; così nella Chiave di *b molle*, si dovrà sempre dir *Fa*. Ma perchè questo ragionamento resta alquanto oscuro, e con qualche difficoltà, mi spiegherò meglio. Quando sarà nel Canto la Chiave di *c sol fa ut*, e sotto di essa nel primo spazio la lettera *b*, allora quella Nota, che sarà segnata nella linea, dove si troverà la Chiave, non si chiamerà *Fa*, ma bensì si dirà *Fa* a quella Nota, che sarà nello spazio, dove sarà segnato il *b molle*, mutando il *Mi* in *Fa*.

In diverso modo era praticata la Chiave di *b molle* dagli Antichi, & anche differentemente dalla moderna sodetta, mentre essi la mostravano in tal maniera , come vedessimo nell'Esempio delle Chiavi, e la mettevano sola  nel Canto senza la Chiave di *c sol fa ut*. Sò, che questa è dottrina non piaciuta, perchè poco considerata; ma se faremo le dovute riflessioni sopra la sodetta Figura, capiremo, che non ha forma di *b rotondo*, come si vede segnato alla moderna, ma bensì di Chiave come le altre due; e dico assolutamente, che dovrebbero segnare nel Canto da sè sola, perchè quando si canta per la Proprietà di *b molle*, quella di *quadro* viene talmente oscurata, che perde affatto la sua forma, e si considera appunto, come se non vi fosse. Un solo *b molle* ha mostrato,

& insegnato Guido per il Canto Fermo nel suo Monocordo; perciò quando si segnasse solo, non potrebbe rendere quella confusione, che fanno credere certi Autori, ma da loro taciuta, perchè non saputa, lasciando loro le ragioni per brevità; sapendosi benissimo, che stà situato nella Posizione di *h mi* acuto, sopra la Chiave di *F fa ut* grave una quarta, cioè quattro Note, e che sotto di esso vi stà la Proprietà di Natura grave, e di sopra Natura acuta. Sicchè per questo capo non vi può nascere confusione; e se non per questo, ne meno per altro. Adunque il segno di sopra mostrato dovrebbero segnare senza la Chiave di *c sol fa ut*, come prudentemente facevano gli Antichi nostri Precettori; e se questa è Chiave, come in fatti ella è, perchè dunque, se ogni Proprietà ha la sua propria Chiave, quella di *b molle* non deve avere la sua, e segnarsi da sè sola, come quella di Natura, e *h* quadro? Chi non la vuole, risponda.

Non voglio tacere la bella, e giudiciosa riflessione osservata nelle Scintille di Musica del Lanfranchi Part. 1. a soddisfazione de' Curiosi sopra di dette Chiavi. Dice la causa, per la quale gli Antichi posero le Chiavi in *F*, & in *C*, e non le posero in altre Posizioni. Fecero ciò, afferma egli, contutta la riflessione necessaria, per mostrare il luogo più malagevole, per portar la voce, e per dar segno, che in quel luogo v'è il passo più difficile in tutto l'Essacordo, qual'è il Semituono, che si ritrova tra *Mi*, e *Fa*, per seconda ascendendo, e *Fa*, e *Mi*, discendendo pure per seconda.

## C A P. VII.

*Quante sorti di Note si trovano nel Canto Fermo.*

**S**arà ragionevole, dopo l'aver dimostrato nel Monocordo di Guido le tre Proprietà del Canto, che compongono sette Essacordi, dire qualche cosa intorno le Note. Non si trova nel Canto antico Gregoriano, ò Canto Fermo, ò, come vuole il Zarlino, & altri Autori, Musica Piana, che una sola forma di Note, che moltiplicate in una Cantilena, hanno lo stesso valore, voglio dire, si cantano tutte con una stessa misura di tempo. Vero è, che ne' Libri moderni si vede praticato in altra forma, perchè in quelli si trovano Note variate, sì di forma, come anche, per conseguenza, di misura, ò valore, quali sono le qui notate.

—■—◆—  
 Di queste sorti di Note se ne trovano continuamente ne' Libri Ecclesiastici, e Corali; ma non è, che Guido abbia ritrovata questa differenza di Note, perchè, come vedessimo, non usò altro, che i Punti, quali per la loro rotondità sono d'un' istesso valore, dandogli egli stesso il titolo di *Musica Piana*, per mostrare,

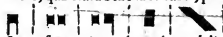
mostrare, che sia una semplice, & egual prolazione di Cantilena, ma solo essere stato ciò concesso dall'Autorità Ecclesiastica a' Compositori, per distinzioni delle vocali accomodate secondo la Pronunzia della Profodfa; il che non hanno osservato gli Antichi. Sono differenti di figura, perchè, come si vede, la prima è quadrata con la coda; la seconda è quadrata semplice; la terza pure quadrata, ma oblonga, e quasi come rotonda &c.

Sono differenti di valore, perchè la prima, che si chiama *Lunga*, vale una battuta, e mezza; la seconda, che si chiama *Breve*, una battuta; e la terza, che si chiama *Semibreve*, vale una mezza battuta. Si dovrà avvertire, che nelle Cantilene la *Semibreve* stà nel mezzo tra la *Lunga* in primo luogo, e la *Breve* nell'ultimo, a questo effetto, che la *Lunga* sostenuta una battuta, e mezza, compisca con la *Semibreve* la mezza battuta, che vi manca, & ambidue assieme faranno del valore di due battute; vero è, che si possono anche considerare al rovescio, ma serve sempre la medesima regola.

## C A P. VIII.

*Come si devono considerare altre Note segnate ne' Libri antichi.*

**P**erchè un buon Cantore deve saper conoscere tutte le Note di Canto Fermo, tanto antiche, quanto moderne, per tutti gli accidenti, che possono occorrere, dirò, che in molti Libri antichi si vedono altre sorti di Note, quali sarà bene mostrarvi, per averne la cognizione, e sono queste.



La prima delle quali vien detta *Quilisma*, come anche le due altre figure seguenti, qual parola vuol dire *Qualis prima*; cioè si considerano, come una Nota sola in quanto alla figura, ma in quanto al valore sono l'una, e l'altra d'una battuta, che vuol dire, ogni *Quilisma* sarà di due battute; e per meglio spiegarmi, sono due Note unite, ma una sola voce, e due battute. La quarta figura si vede segnata con due Note, una sopra l'altra, che vanno per ascensa; e benchè quella di sopra sia più picciola di quella di sotto, nientedimeno sono uniformi di valore, e sono due *Brevi*, quali non hanno alcun particolare significato. La quinta figura si chiama *Obliqua*, quale sempre si considera ne' due estremi, cioè, dove comincia, e dove finisce, e li due estremi faranno ognuno del valore di mezza battuta, come la *Semibreve*, essendo tutte due tali. Ne' Libri moderni si vedono ancora molte, anzi moltissime Note con la figura di *Semibreve* unite assieme; onde molti Professori di Canto vogliono, che siano cantate speditamente a misura, e valore della *Semibreve* so-

detta,


detta, dicendo, che non a caso sono state poste nelle Composizioni. A questi rispondo con la ragione, & autorità de' più Eccellenti in questa materia, e dico, che cantandosi dette Note a misura della Semibreve, un tal Canto perderebbe il nome di Canto Fermo, ò Piano, quale altro non ammette, che la Semibreve per solo privilegio della Profodia, come abbiamo accennato di sopra; ma in quel caso sarebbe *Canto Fratto*; perciò non mi lascia mentire il Marinelli nella sua *Via Retta*, Part. 1. Cap. 2. Off. 4. allegando la causa, per cui sono segnate dette Note ne' Libri Corali, e dice, che vi sono poste simili figure *Ad majorem Libri pulchritudinem, & decorem scripturae, & ut minorem spatium loci occupent*. Il che viene anche confermato da molti altri Autori, e la stessa denominazione lo manifesta, chiamandosi *Canto Fermo*.

Non manca però di contraddire a quello, che di sopra s'è detto, e dimostrato intorno al valore delle tre Note, Lunga, Breve, e Semibreve, il P. F. Andrea di Modona nel suo Canto Armonico Part. 1. Cap. 10. nel quale nega assolutamente l'ineguaglianza del valore delle Note nel Canto Fermo, mostrata dal P. Adriano Banchieri, & anche dal Dionigi. Potevo negarlo anch'io, quando avessi voluto fondarmi, e regolarmi con gli Antichi, quali nelle loro Composizioni altra sorte di Nota non hanno mai avuto, che il Punto col valor uniforme, & indivisibile, senza punto riflettere alle Regole Grammaticali; ma giacchè li Moderni hanno prudentemente introdotto nel Canto Fermo queste tre Note differenti di forma, per la deformità troppo apparente, e sensibile nelle parole, che hanno la penultima sillaba breve, con autorità de' Sommi Pontefici, mi parve anche necessario darne la spiegazione fodetta, autorizzata da tanti, e tanti, che hanno trattato di questa Scienza. Se il detto Padre avesse osservato il *Directorium Chori*, sarebbe anch'egli del mio, e loro sentimento: oltre di che la pratica de' Libri Corali mostra il tutto diverso da quello, che egli nega. Si conchiude adunque, che quanto abbiamo detto è infallibile, essendo stato approvato dalla Santa Chiesa Madre, e Maestra di tutta la Cattolica Religione; e ben lo conosce il detto Padre, poichè, come osservo, dice, che si concede nel Canto Fermo la Semibreve nera, ma però dopo d'averlo negato assolutamente; onde non so capire, in che modo la possa intendere un Principiante, & anche un buon Pratico.

La ragione però mostrata nel 3. Cap. antecedente, è più probabile, cioè, che le segnavano, quando il Canto era per b molle; ma li Moderni hanno rotto tal ordine, confondendo e l'uno, e l'altro:

## C A P. IX.

*D'alcuni Segni, che si vedono nel Canto.*

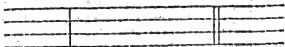
**P**erchè non rieschino nuovi, e difficili li varj Segni, che spessissime volte si vedono nel Canto, voglio mostrare quali, e quanti se ne trovano. Primieramente dimosteremo un'altra figura, ò segno simile alla Semi-breve, ma con la gamba rivoltata all' insù, come questa , quale si chiama *Mostra*, e di queste non dirò, come dicono altri, che se ne trovano di due forti, ma che si trova posta in due maniere; cioè una nel fine delle righe, che si chiama *Finale*; l'altra sparfa per la Cantilena, e si chiama *Intermediante*. Quando farà nel fine delle righe, allora ad altro non serve, che per mostrare la prima Nota, che succede nelle altre quattro righe seguenti, quale dovrà essere nella medesima Posizione, nella quale essa *Mostra* si trova. Quando farà sparfa per le righe, è segno, che il Canto ò troppo ascende, ò troppo discende, sopra, ò sotto le quattro righe, a segno che bisogna alzare la Chiave in altra riga, e detta *Mostra* indica la Nota seguente, ò pure che si deve mutare la Chiave in un'altra; così si vede la *Mostra* avanti il trasporto, ò mutazione della Chiave, che appunto dimostra la prima Nota dopo la Chiave mutata. Ma ambedue in sostanza sono chiamate *Mostre Indiziali*. Ecco l'Esempio.



Altri Segni si scoprono nel Canto Fermo, e sono due, ma diversi fra loro, e si chiamano *Pause*, ò pure, secondo i Moderni, *Respiri*; uno si chiama *minore*, l'altro *maggiore*. Il minore si vede segnato con una linea diritta, e lunga, ovvero sbarra, che abbraccia le quattro righe del Canto; e quando si troverà detta sbarra, è segno, che ivi si dovrà ripigliare il fiato, che ad altro non serve. La seconda, che farà la maggiore, sarà composta con due linee lunghe diritte, che pure abbracciano le quattro righe, e si troverà in particolare ne' *Credi*, *Sequenze*, & in altre Cantilene, dove si can-

fi can...

si canterà a due Cori; e quando si vedranno queste due Sbarre, farà segno, che dovrà fermarsi il primo Coro, e cominciare il secondo, come anche nel fine del Canto. Sicchè la linea semplice servirà per il ripigliamento del fiato, che farà la minore; e la maggiore con le due linee servirà per la terminazione del Canto, e per l'uno, e per l'altro Coro. Ecco gli Esempj d' ambedue.



*Pausa di respiro.*

*Pausa finale.*

## C A P. X.

### *Delle Mutazioni.*

**V**I resta il principale, che farà il dimostrare li sette Essacordi contenuti nella Mano di Guido, che si vedono nella passata Figura, quale per li Principianti è alquanto confusa; e per maggior chiarezza discorreremo di quella in pratica. In primo luogo, se si considereranno li sette Essacordi, ò vogliamo dir Scalette, ò Deduzioni, non v'è dubbio alcuno, che ognuna d'esse non si possa cantare separatamente con queste sillabe *Ut, re, mi, fa, sol, la*; ma perchè il Canto Fermo non può star sempre in questo centro, & è necessario, che si dilati con qualche Nota, ò sotto, ò sopra li sette Essacordi, come si vedrà a suo luogo, quelle Note, che si dilateranno, certamente passeranno all' altro Essacordo contiguo; onde per uscire dalli due estremi, sì per ascendere, che farà il *La*; come per discendere, che farà lo *Ut*; e non potendo, per essere ogni Scaletta composta di sei Sillabe, ò Note, bisognerà farvi la mutazione, che altro non è, che un transito, che fanno le Note da un' Essacordo all' altro, mutando solo il nome, e non la voce. Sicchè ascendendo, v. g. da *g sol re ut*, fino alla Posizione di *ffa ut* acuto gradatamente, si dovrà fare la mutazione in *d la sol re*, mutando il *sol* in *re*: così si passa dal  $\natural$  quadro acuto alla Natura acuta; e volendo ritornare discendendo al *g sol re ut* primiero, si dovrà fare la mutazione in *E la mi*, col mutare il *mi* in *la*. Da questo si comprende, come dicevamo di sopra, che la Mutazione altro non è, che un transito, che fanno le Note per un semplice cambiamento di nome; ad effetto di passare da un' Essacordo all' altro; e perciò non voglio mancare di darne un' Esempio in pratica, nel quale, tanto per ascendere, quanto per discendere, si potrà vedere la mutazione, mostrando la Nota, nella quale si dovrà fare detta mutazione, con la forma della Semibreve.

E se



E se questo vi paresse difficile, non ascendendo per grado, ne formerò un altro per vostra soddisfazione, & è il presente.



Acciocchè potiate fare giustamente l'intuonazione di qualunque Sillaba, ò Nota di qualunque Essacordo, bisogna sapere, che le prime tre Note *Ut, re, mi*, sono d'un istesso intervallo, e valore; e similmente le tre ultime *Fa, sol, la*, parlando generalmente; con questa riflessione, che dovendo cantare un Essacordo intiero gradatamente, le due Note di mezzo, cioè l'intervallo, che si trova fra il *Mi*, & il *Fa*, si sminuisce per un Semituono; ladovecchè ascendendo dal *Mi* al *Fa* per seconda, quel *Fa* si dovrà cantare con voce assai dolce, e soave, differente dall'altre Note sodette, che sono del valore d'un Tuono, come anche discendendo. Non dirò altro per ora, per non confondervi la mente, bastando questa semplice cognizione, che nell'andar più avanti s'intenderà meglio, che cosa sia questo Tuono, e Semituono.

## C A P. XI.

*Come s'intenda il Verso di Guido,*

*Ut, re, mi, scandunt; Fa, sol, la, quoque descendunt.*

**P**rima d'inoltrarmi maggiormente, non voglio tacere la spiegazione del Verso inventato, come dicesti, da Guido, qual dice: *Ut, re, mi, scandunt; Fa, sol, la, quoque descendunt*; tanto necessario per le Mutazioni. Qui si comprende, che le sei Note si dividono in due parti; tre per ascendere, che sono *Ut, re, mi*; e tre altre per discendere, cioè *Fa, sol, la*. Per intendere chiaramente il significato di questo Verso, sarà necessario osservare diligentemente la concatenazione delli sette Essacordi contenuti nella Mano di detto Guido, mostrata in pratica al Cap. 4. di questa Parte, dove si vedrà, che in tutte le Posizioni, ò corde,

corde, che hanno due, ò tre Sillabe, occuperà il primo posto, ò luogo di ciascheduno d'essi, ò un *Fa*, ò un *Sol*, ò un *La*, levatone il b molle; e prima d'andar più avanti, voglio mostrare il primo Esempio, acciò resti bene impresso nella mente quanto sono per dire, & è il seguente.

D I S C E N D E N T I.	cc	la	_____	_____	_____	_____	cc	mi	I. T. E N D E N T. I.
	dd	fol	_____	_____	_____	_____	dd	re	
	cc	fa	_____	_____	_____	_____	cc	ut	
	aa	la	_____	_____	_____	_____	aa	mi	
	gg	fol	_____	_____	_____	_____	gg	re	
	f	fa	_____	_____	_____	_____	f	ut	
	e	la	_____	_____	_____	_____	e	mi	
	d	fol	_____	_____	_____	_____	d	re	
	c	fa	_____	_____	_____	_____	c	ut	
	a	la	_____	_____	_____	_____	a	mi	
	gg	fol	_____	_____	_____	_____	gg	re	
	F	fa	_____	_____	_____	_____	F	ut	
E	la	_____	_____	_____	_____	E	mi		
D	fol	_____	_____	_____	_____	D	re		
C	fa	_____	_____	_____	_____	C	ut		

Dopo le fodette Sillabe, nelle medesime Posizioni, ò Corde vi si trova, ò un *Ut*, ò un *re*, ò un *mi*; levando la Posizione di *bfa hmi*, per esservi due Note di suono differente, considerando però il residuo del suo Essacordo, cioè l'*Ut*, in *F fa ut*; il *Re*, in *G sol re ut*, &c. tanto nel b molle grave, quanto nell' acuto, come anche s' intende nel primo de' due Elemplj, e si vede nella seconda Figura.

Da queste due Scale adunque dovressimo imparare, che passando da un' Essacordo all' altro, le tre Sillabe della prima Figura, ò Scala *Fa, sol, la*, sono dell' Essacordo antecedente, e le tre della seconda Figura, ò Scala *Ut, re, mi*, servono all' Essacordo, che segue. Sicchè quando dovrà farsi la Mutazione per ascendere, la Nota, che si dovrà mutare, si muterà, ò in *Ut*, ò in *Re*, ò in *Mi*, per esser dell' Essacordo seguente. Dunque *Ut, Re, Mi, scandunt*, al parere di Guido; ma dovendosi fare la Mutazione per discendere, la Nota, che dovrà mutarsi, si muterà in una di queste tre, ò in *Fa*, ò in *Sol*, ò in *La*. La ragione si è, perchè queste tre Sillabe, ò Note appartengono all' Essacordo antecedente; e tutto ciò s' intende, quando il Canto passa, ò sopra, ò sotto le sei sillabe di qualunque Essacordo, verificandosi il Verso di Guido, *Ut, re, mi, scandunt*;

*Fa,*

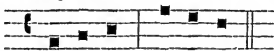


*Fa, sol, la, quoque descendunt*; e per maggior dilucidazione metterò il tutto in pratica, come sotto.

ee	■ la	■ mi					
dd	■ fol	■ re					■ la
cc	■ fa	■ ut					■ fol
			bb				■ fa
aa	■ la	■ mi					■ la
gg	■ fol	■ re					■ fol
f	■ fa	■ ut					■ fa
e	■ la	■ mi					■ mi
d	■ fol	■ re					■ re
c	■ fa	■ ut					■ ut
a	■ la	■ mi					
gg	■ fol	■ re					
F	■ fa	■ ut					
E	■ la	■ mi					
D	■ fol	■ re					
C	■ fa	■ ut					

b
Natura.
b molle.
Natura.
b molle.

Si vede, che detto Verfo non può fervire per tutto il Monocordo di Guido, mentrecchè bifogna necessariamente lafciar fuori la Pofizione di *bfa hmi* grave, & acuta, come diceffimo di fopra, fervendofi però dell' altre fue Corde. Dal P. F. Andrea di Modona nel fuo Canto Armonico Part. 1. Cap. 9. come anche dal P. Illuminati nella fuo Illuminata Lib. 1. Cap. 6. fu giudicato poco intelligente Gio: Maria Lanfranchi, come anche il P. Stella, quali spiegano il fodetto Verfo nella fequente forma: *Ut, re, mi, scandunt; La, sol, fa, quoque descendunt*; e lo mostrano in pratica in quefto modo:



Dicono li fodetti PP. che difpofte le Note in quefta forma; fino li Putti, che incominciano a parlare, diranno, che le prime tre Note ascendono, e le altre tre difcendono. In quanto a me non mi pajono tali, anzi li credo più confiderati de' Giudici. Saprei volentieri, fe le loro Regole di Canto furono da effi date alle Stampe per quelli, che non ne avevano bifogno, che vale a dire per li Pratici, ò pure per ammaeftamento, & introduzione a non Pratici, e Principianti? Se per li Pratici, potevano tralasciare, perchè

perchè per questi nulla fervono: se poi per li Principianti, il Lanfranchi, & il P. Stella, Orazio Scaletta nella Scala di Musica Cap. 3. e tutti quelli, che hanno scritto nella foderata forma, l'hanno prudentissimamente regolato, standocchè a quelli, che vogliono introdursi al Canto, non può spiegarli con maggior facilità, giacchè tutti gli Autori hanno stampato a questo fine. È vero, che il Verso di Guido vien messo per ordine d'un' intiero Essacordo, *Ut, re, mi, fa, sol, la*; ma questo non condanna, nè il Lanfranchi, nè il P. Stella, nè gli altri; perchè se noi vogliamo riflettere ponderatamente alle Mutazioni, che ascendono, e discendono, troveremo, che questi Autori hanno giustamente interpretata la mente di Guido, quale in pratica mostra il contrario. Mi spiego. Noi vediamo benissimo, secondo la di lui Mano, che queste tre Sillabe, *Ut, re, mi*, sono per ascendere; e pure egli non volle dire, *Mi, re, ut, scandunt*, perchè conosceva, che mettendole al rovescio, più tosto si poteva intendere, che discendessero, quantunque si sappia, che ascendono. *Ut, re, mi, scandunt*, cioè la prima Nota, che dovrà ascendere, sarà l'*ut*; la seconda farà il *re*; la terza farà il *mi*; perchè l'*ut* è prima del *re*, & il *re* è prima del *mi*. *La, sol, fa, quoque descendunt*, perchè nel discendere si trova prima il *la*; in secondo luogo il *sol*; e nel terzo il *fa*; e non inganna questo dire, mentre prima di passar al *sol*, vi si trova il *la*; e prima di passar al *fa*, vi si trova il *sol*; e questa è cosa necessaria, secondo la regola foderata. Dunque Guido non ha errato, per aver poste le sei Sillabe per ordine; avendo ciò fatto, per non alterare lo stesso ordine dell' Essacordo; ne meno il Lanfranchi, e gli altri suoi Seguaci, avendo detto *La, sol, fa, quoque descendunt*, non per altro, che per maggiore intelligenza de' Principianti. Perchè meglio fosse intesa la spiegazione del foderato Verso, aggiunti al primo un' altro Esempio più facile, mostrando, che anche per la Proprietà di b molle, unita a quella di Natura, si può avere lo stesso effetto, come similmente con le due Proprietà, Natura, e h quadro; quale ho stimato bene tralasciare, parendomi sufficiente quello, che si è dimostrato.

## C A P. XII.

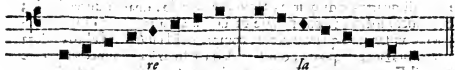
*Non tutte le venti Lettere, ò Posizioni, sono capaci di Mutazione.*

**G**iacchè la Mutazione nel Canto non è altro, che *Variatio nominis vocis in alterum in eodem sono*, come dice Franchino Gafforio nella sua Pratica di Musica Lib. 1. Cap. 4. ne segue, che non tutte le venti Sillabe, ò Corde, sono capaci di Mutazione; perchè se osserveremo diligentemente la Mano di Guido, troveremo, che solo in quattordici Corde si può fare detta Mutazione, restandone sei incapaci, quali sono

Γ ut,

*Γ ut, Are, B mi, b fa* h *mi* primo, e secondo, e l'ultima della Mano, che farà *ce la*: Sono incapaci di Mutazione le fodette sei Sillabe, perchè, come si vede, le tre prime *Γ ut, Are, B mi*, e l'ultima *ce la* sono d'una sola Sillaba, e solo sono capaci di Mutazione quelle Corde, che hanno due, ò tre Sillabe. Sicchè si comincerà la prima Mutazione nel Monocordo per ascendere in *D sol re*, uscendo dall'Essacordo di h quadro, & entrando in quello di Natura, mutando il *sol* in *re*, l'uno, e l'altro gravi; la seconda in *g sol re ut* acuto, uscendo dall'Essacordo di Natura, & entrando in quello di b molle grave, mutando il *sol* in *re*; la terza in *a la mi re*, uscendo parimente dall'Essacordo di Natura grave, per entrare in quello di h quadro acuto, mutando il *la* in *re*; la quarta in *d la sol re*, uscendo dal h quadro acuto, & entrando in quello di Natura acuta, mutando il *sol* in *re*. Per discendere, la prima comincerà in *E la mi* grave, uscendo dall'Essacordo di Natura grave, & entrando in quello di h quadro grave, mutando il *mi* in *la*; la seconda in *a la mi re*, uscendo dall'Essacordo di b molle grave, per entrare in quello di Natura grave, mutando il *mi* in *la*; la terza in *a la mi re*, uscendo dall'Essacordo di h quadro acuto, per entrare in quello di Natura grave, mutando il *re* in *la*; la quarta in *e la mi* acuto, passando dall'Essacordo di Natura acuta a quello di h quadro acuto, mutando il *mi* in *la*. In *d la sol re* parimente acuto dovrà farsi la Mutazione, passando dall'Essacordo di b molle grave a quello di Natura acuta ascendendo, col mutarsi il *la* in *re*; dovrà farsi la Mutazione discendendo nella stessa Posizione di *d la sol re*, passando dall'Essacordo di Natura acuta a quello di b molle grave, mutandosi il *re* in *la*. Da tutto questo si deduce, che nel Canto Fermo si fanno quattro Mutazioni ascendendo, & altrettanto discendendo, tanto per le due Proprietà, Natura, e b molle, quanto per le due, Natura, e h quadro, come vedete nelli sottoposti Esempj in pratica.

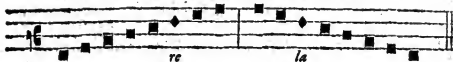
Prima Mutazione sotto la Cbiave di F fa ut.



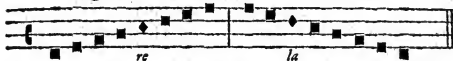
Seconda Mutazione per b molle sopra la Cbiave di F fa ut.



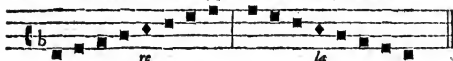
*Terza Mutazione sopra la Chiave di F fa ut.*



*Quarta Mutazione sopra la Chiave di c sol fa ut.*



*Mutazione di b molle sopra la Chiave di c sol fa ut.*



Queste adunque sono le Mutazioni sopra, e sotto le Chiavi del Canto Fermo, come anche del b molle, avendo io segnata la Nota, dove si deve fare la Mutazione per ascendere, e discendere con la Semibreve, acciò meglio s'intenda; e questo basti per ora.

### C A P. XIII.

*Quante sorti di Mutazioni si trovano nel Canto Fermo.*

**F**In qui abbiamo imparato, quali siano le Corde capaci di Mutazione, e dove si devono fare, sì per ascendere, come per discendere: Ora sarà necessario sapere di quante sorti ve ne sono. Per passar dunque da un Effacordo all' altro, quando il Canto trapassa le sei Sillabe, *Ut, re, mi, fa, sol, la*, d'una, ò più Note, allora ogni Effacordo avrà la Mutazione, ò di quarta, ò di quinta, tanto ascendendo, quanto discendendo; ò per meglio dire, se per passare da un *Fa* all' altro della Proprietà seguente vi saranno quattro Note, compresovi l'un *Fa*, e l'altro, allora sarà Mutazione di quarta, e si farà detta Mutazione immediatamente dopo il *Fa*, mutando il *sol* in *re*, quando però sarà nell' ascendere, in questo modo, *Fa, re, mi, fa*: così nel discendere, dopo il *Fa*, in vece di dir *mi*, si dovrà dir *la*, mutando il *mi* in *la* in questo modo, *Fa, la, sol, fa*; e questa pure sarà Mutazione di quarta.

Si distingue la Mutazione di quarta da quella di quinta, perchè la prima costa di quattro Note, e questa di cinque. La Mutazione di quinta si dovrà fare, quando da un *Fa* d'una Proprietà all'altro *Fa* della Proprietà

rà seguente, vi faranno cinque Note, includendovi li due *Fa*, dicendosi *sol* dopo il *Fa*, & in vece di dir *la*, si dirà *re*, come quì, *Fa, sol, re, mi, fa*, però nell' ascendere. Nel discendere poi, dopo il *Fa* si dice *mi*, & in vece di dir *re*, si deve dire *la* nel medesimo modo, *Fa, mi, la, sol, fa*. Così intendo di tutte le altre. La Mutazione di quarta si trova naturalmente sotto la Chiave di *F fa ut*, e sopra la Chiave di *c sol fa ut*, tanto per ascendere, quanto per discendere; ma la Mutazione di quinta è tutta differente dalla sodeffa, mentre questa naturalmente si pratica sopra la Chiave di *F fa ut*, & anche sotto la Chiave di *c sol fa ut*, tanto per ascendere, quanto per discendere. Si pratica però il contrario per *b molle*, perchè si farà Mutazione di quinta dove si faceva di quarta, e dove veniva la Mutazione di quinta, a causa del *b molle* si dovrà fare di quarta. Il tutto si potrà osservare, per maggior intelligenza, più avanti nelle due Scale grandi, quali mostrano tutte le Mutazioni; nella prima tutte quelle, che nascono da *h* quadro, è Natura, tanto per ascendere, quanto ancora per discendere; nella seconda tutte quelle, che nascono dalla Proprietà di Natura, e quella del *b molle*, da un *Fa* all' altro. Ho tralasciato molti Esempj, stimandoli superflui, dando tutta la necessaria cognizione le quì appresso Figure, e per stare su la brevità, come intendo, & intenderò di fare fino al fine di questo Libro. La pratica vi farà chiaro quanto sin' ora ho detto; e se attentamente osserverete quello, che segue, son certo, che intenderete anche il restante.

Crederei, che la prima seguente Figura vi farà capaci di quanto sin' ora si è dimostrato sopra questo particolare, mentre nel medesimo Esempio si conosce, che sopra il *Fa*, in *C fa ut*, vi dovrebbe essere il *sol*, per ragione di Scala ascendendo, quale si tralascia, & in sua vece vi si mette il *re*, ma con la medesima voce, e suono; e così si passa dal primo *Fa*, che è di *h* quadro grave, all' altro *Fa* di Natura grave, con queste Note, ò Sillabe *Fa, re, mi, fa*, e si dice Mutazione di quarta. Sopra del *Fa* della Posizione di *F fa ut*, dove per Natura si dovrebbe dir *la* in *a la mire*, si dice *re*, passando alla Proprietà di *h* quadro acuto, cioè al *Fa* in *c sol fa ut*, per ascendere con queste Note, *Fa, sol, re, mi, fa*, quale si chiama Mutazione di quinta. Dovendo passare dalla Proprietà di *h* quadro acuto a quella di Natura acuta, si vede, che sopra il *Fa* in *c sol fa ut*, dove si dovrebbe dir *sol*, secondo la Scala, si dice *re*, con la stessa voce, con queste Sillabe *Fa, re, mi, fa*, e si dice Mutazione di quarta. Non passerò più oltre, perchè le altre Note seguenti non furono ritrovate per il Canto Fermo, e per non dilungarmi, mostrando le Mutazioni per discendere, dirò, che dove ascendendo si fece la Mutazione di quarta, discendendo si farà di quinta; e dove per il contrario

si fece la Mutazione di quinta ascendendo, si farà di quarta discendendo: E per conchiudere, sotto la Chiave di *F fa ut*, e sopra quella di *c sol fa ut* si fa generalmente la Mutazione di quarta; e sopra la prima Chiave ascendendo, e sotto la seconda discendendo, sempre si farà la Mutazione di quinta; ma queste due riescono lo stesso. Parlo della prima Figura, e non della seconda, perchè di questa ne tratterò seguendo.

La seconda Scala grande mostra le Mutazioni differenti dalla prima, perchè sotto la Chiave di *F fa ut* mostra la Mutazione di quinta, e sopra di essa Chiave la Mutazione di quarta; come anche sopra la Chiave di *c sol fa ut* si fa la Mutazione di quinta, sempre ascendendo; e discendendo al contrario; cioè dove faceva la Mutazione di quarta, la fa di quinta; e dove la faceva di quinta, la mostra di quarta. Il tutto si vede nelle presenti Figure, quali ho voluto mostrare, per non moltiplicare quello, che si può dare ad intendere brevemente. Basta una diligente osservazione, per ben capirle, poichè la pratica vi farà Maestri. Ma prima di dar fine a questa Prima Parte, voglio far conoscere un' errore considerabile, insegnato da alcuni, quali, come credo, sono poco esperti nel Canto.

## C A P. XIV.

*Quando si deve dir Fa a quella Nota, che ascenderà sola sopra del La.*

**V**I sono alcuni Autori, e Maestri di Canto Fermo, quali insegnano, che non si deve far Mutazione, allorchè il Canto ascende una sol Nota sopra le sei Sillabe, cioè quando sopra del *La* si trova una sol Nota per seconda, dicendo, che sempre se gli deve dir *Fa*, e lo chiamano *Fa finto*; mostrando di più, che quella Nota *Fa* si debba crescere dal *La* una mezza voce. Con questa Nota sola insegnano questi tali molti errori, quali appresi dallo Scolare, col progresso del tempo, fanno nascere molte dissonanze, avendo a cantar con altri; per il che mi par bene farglieli minutamente conoscere. Il primo errore è, che si debba sopra del *La*, quando vi farà una sol Nota, però per seconda, il che non ispecificano; quantunque sia necessario, dirvi sempre *Fa*, perchè ciò è falsissimo. Il secondo errore è, che si chiami *Fa finto*. Il terzo, che si debba crescere dal *La* una mezza voce. Alle prove. In primo luogo non se le dovrà mai dir *Fa*, quando non si trova segnata la detta Nota con questo segno *b*, quale dà ad intendere, che il Compositore vuole, che se le dica *Fa*. In secondo luogo, non sempre si deve dir *Fa* quella Nota, perchè nel Terzo, e Quarto Tuono viene assolutamente negato da tutti gli Autori, per esser detta Nota la giusta, e vera terminazione della

Ordine naturale di  $\natural$  quadro, separato dal  $b$  molle.

ee la.									
dd sol.									
cc fa.									
$\natural$ mi.									
aa la re.									
gg sol ut.	G								
f fa.									
e la mi.									
d sol re.									
c fa ut.									
$\natural$ mi.									
a la re.									
g sol ut.									
F fa.									
E la mi.									
D sol re.									
C fa ut.									
B mi.									
A re.									
$\Gamma$ ut.									

Le Mutazioni da un Fa all' altro.

Ordine naturale di  $b$  molle, separato dal  $\natural$  quadro.

dd la.									
cc sol.									
bb fa.									
aa la mi.									
gg sol re.	G								
ff fa ut.									
e mi.									
d la re.									
c sol ut.									
b fa.									
a la mi.									
g sol re.									
f fa ut.									
E mi.									
D la re.									
C sol ut.									
B fa.									
A mi.									
G re.									
F ut.									

Le Mutazioni da un Fa all' altro.





della loro Diapente, come vedremo; come pure nel Settimo, & Ottavo Tuono, per esser il *mi* di  $\sharp$  *mi* acuto l'ultima Nota, che dà la forma alla sua Terza maggiore; il che si vedrà più avanti. E per far conoscere dove, e quando si deve dir *Fa* alla sodetta Nota, dirò, che si dirà *Fa*, quando s'incorre manifestamente in un Tritono, che allora in quel caso, per necessità, quantunque non vi fosse segnato il *b*, si dovrà dir *Fa*; il che non è tanto facile da capirsi da chi non è ben fondato nelle Regole del Canto, accompagnato con una gran pratica. Parimente dirò, che solo si concede la voce *Fa*, quando il Canto ascende una sol Nota per seconda sopra del *La* all'Essacordo, e Proprietà di  $\sharp$  quadro; cioè quando la Nota sopra del *La* cadrà sopra la Posizione di *F fa ut* grave, & acuto, essendo quello *Fa* di Natura; avvertendo però, prima di passare al detto *Fa*, di fare la Mutazione in *D sol re* grave, ò *d la sol re* acuto, che vale a dire, dove sarà il *sol*, per passare al detto *Fa* con la Mutazione di quarta, si dovrà dir *re* con quelle Note di sopra accennate, essendo il *Fa* il centro di qualunque Proprietà, & Essacordo. Non parlo però co' Principianti, perchè ad essi non appartiene per ora questo discorso, ma con quelli, che ciò vogliono negare. Che cosa sia Tritono, e Terza maggiore, lo vedremo nella Seconda Parte. Il chiamarlo *Fa* finto è anche errore, perchè finto è quello, che in fatti non è, ma si finge, che sia; e se quella Nota, ò segno, per dir meglio, vi farà, non potrà dirsi finto, perchè vi è realmente; e più tosto si dovrà dire *Fa accidentale*, quando sarà sparso poche volte per il Canto, essendo sopra del *La* per accidente; però nella Posizione di *b fa*  $\sharp$  *mi*, che altrimenti, & in altro luogo sopra d'ogni altro *La* non si può segnare detto *b*, per esservi naturale nell'Ordine Diatonico. Allora si potrà chiamar *Fa* finto, quando il *b* non sarà segnato in quelle Corde, ò Posizioni, che in sé non hanno naturalmente il *Fa*, e che lo richiedono, per non incorrere nel Tritono; ma se sarà segnato in dette Corde, sarà *Fa accidentale*; e non finto, per la ragione sodetta; il che potrà darsi in tutte quelle Posizioni, che ora dirò, cioè in A; D, E, G gravi, & acute. Non so ne meno, come possa alzarsi mezza voce quella sola Nota, che sopra del *La* per seconda sarà situata, perchè nel Canto Fermo, ne meno nel Canto Fratto, e Figurato si trova questa mezza voce, che vogliono far capire. So, che questi potrebbero rispondermi, che praticano ciò, per far, che lo Scolare la intenda più facilmente; il che non è più facile, rispondo io, ma bensì sarebbe più proprio il dire, che in quel caso la voce deve farsi più dolce, e con minor forza di quella, che si dà all'altre Note. E' impossibile il far capire ad un Principiante, ancorchè si desse questa mezza voce, quello, che sia; perciò si guardino i Maestri da tali errori, perchè in vece di far buoni, e pratici Scolari, faranno, che siano sempre conosciuti

sciuti per ignorantanti, e mal fondati nelle Regole vere del Canto Fermo; e giacchè apertamente si conoscono questi tre considerabili errori, per far, che meglio restino impressi nella mente, darò qui sotto gli Esemplj.

Buono. <i>ut re mi fa re mi fa.</i>	Buono. <i>ut re mi fa re mi fa.</i>
	
Cattivo. <i>ut re mi fa sol la fa.</i>	Cattivo. <i>ut re mi fa sol la fa.</i>
	
Ultimo <i>fa</i> accidentale.	Buono. <i>ut re mi fa re mi fa.</i>
	
Buono. <i>ut re mi fa sol la fa.</i>	Cattivo. <i>ut re mi fa sol la fa.</i>
	

Io però m'accordo più volentieri con Gio: Maria Lanfranchi, quale mostra nelle sue Scintille di Musica Part. 1: che le Mutazioni si fanno per passare da un' Essacordo all' altro, ogni volta che il Canto passa sopra del *La* di quell' Essacordo, che porta il principio del Canto, e per discendere quando esso Canto passa sotto l' *Ut* del detto Essacordo. Questa mi pare la vera regola, e naturale per le Mutazioni, così anche insegnata da Guido nel suo Introduttorio, ò Mano, essendo egli stato in necessità di duplicare, e triplicare le Sillabe, per essergli avanzata una Lettera nella formazione dell' Essacordo, che fu la Lettera F, alla quale per giungere, mostrò far la Mutazione in D grave, non volendo egli, che si dicesse *La, fa*. Avvertasi però, che quando fosse segnato il *b* sul principio delle rigate, e che il Canto ascendesse sopra detto *b* una quarta; cioè quattro Corde, non si può dire *Ut, re, mi, fa, re, mi, fa*, perchè ne verrebbero due Mutazioni di quarta, l'una dopo l'altra, come si vede nel terzo Esemplio mostrato.

Parmi, che per ora abbiamo parlato a sufficienza sopra la Mano di Guido, e dimostrate le diverse Figure, ò Segni, che di continuo si trovano nel Canto Fermo; ora sarà bene terminare questa Prima Parte, fondamento, e guida di qualunque Cantilena, e passare alla Seconda, essendo anch' essa necessaria, & essenziale, per farci maggiormente pratici, e perfezionarci in questa Scienza; quale voglia Dio, che ci serva a maggior Gloria sua, e salute delle Anime nostre.

*Fine del Primo Libro.*

IL

# IL TUTTO IN POCO.

O V E R O

## IL SEGRETO SCOPERTO.

### LIBRO SECONDO.

#### C A P. I.

*Come si può cantare il Canto Fermo senza Mutazioni.*



Urono così ingegnose le prime Invenzioni del Canto ritrovate dagli Antichi, raccolte, e minutamente esaminate dal Sommo Pontefice S. Gregorio, che volle si pubblicassero per tutto l'Universo, per mezzo del suo Antifonario, e Graduale, ambi distribuiti, & introdotti in tutta la Santa Chiesa, come Canto Divino. Non merita minor lode l'ultima Invenzione di Guido, avendo riformato, facilitato, e perfe-

zionato, se pure si può dire, con tanta simmetria l'uno, e l'altro Canto. E pure, benchè si affaticarono tanto gli Antichi, per ritrovare li modi più facili, per render meno difficultoso il Canto, non poterono conoscere tutto ciò, che era necessario, come ha penetrato la Specolativa, e Pratica Moderna, quale veramente ha ridotto il Canto quasi al *non plus ultra*. Monignor Giovanni Caramuel Monaco di S. Benedetto, nel suo Libro intitolato *Mathefis nova ad Syntagma 8. Artic. 12. De Diabete Musico, seu Exbarmonico num. 115. pag. 1207.* dice, che S. Gregorio ha formato il Canto, e che Guido l'ha diffornato, e mostra un modo più facile per impararlo, e più breve ancora di quello di Guido, per passare dal grave all'acuto, e sopracuto. Si serve il medesimo di sette Sillabe, cioè *Ut, re, mi, fa, sol, la, bi*, accompagnate da sette Lettere Gregoriane C, D, E, F, G, A, B, replicate, come nella Mano Comune, con questo, che ognuna d'esse venghi chiamata con un solo nome; e per levare il Tritono, dove dice *bi*, vi mette una Sillaba differente, che dice *ba*. Il tutto si può vedere nel Ristretto del P. Zapara Monaco di S. Benedetto. Il detto Caramuel mi ha aperta la strada con il suo nuovo modo, non in tutto commendabile, per istaccarsi dall'ordine, e disposizione delle Lettere di Guido; sicchè dopo molte, e molte riflessioni fondate

fondate

fondate fu le Lettere moderne, ho io ritrovato il vero, e più facil modo, per imparare speditamente, & in brevissimo tempo il Canto Gregoriano. Guido ad altro non attese nella formazione della sua Mano, che ampliare l'ordine antico, e credendo di facilitarlo, l'ha reso assai più difficile, e confuso con tante Mutazioni, che volendole imparare un povero Principiante, v'abbisognano mesi, e mesi, avanti che le possa capire bene, e regolatamente. Dico adunque, che servendosi Guido dell' Inno di S. Gio: Battista, come abbiamo veduto nel Primo Libro, quale è composto di sette Versi, poteva applicare all' ultima Lettera Gregoriana sopravanzatagli la Sillaba *Sa*, che è la prima dell' ultimo Verso, che dice *Sancte Joannes*; come appunto si pratica nella Francia, dicendo le dette Sillabe con quest' ordine, cioè *Ut, re, mi, fa, sol, la, sa*; che così facendo, non riuscirebbe il Canto sì difficile. Per stare alla disposizione di Guido, voglio mostrare il modo di cantare fu le stesse Lettere del medesimo, e senza Mutazioni, come si può vedere nella seguente Figura.

			ee	la
			dd	sol
			cc	fa
			#	mi
			aa	re
-Chiave-di-g-sol-re-ut-	G	Sopracute.	gg	ut
		#	f	fa Inlusvè.
			e	la
			d	sol
			c	fa
			h	mi
			a	re
			g	ut
-Chiave-di-c-sol-fa-ut-	C	Acute.	F	fa Inlusvè.
		#	E	la
			D	sol
			C	fa
			B	mi
			A	re
			G	ut
			f	ut

Senza mutar le Chiavi, e senza variar l'ordine di Guido, si vede, che la Sillaba *Fa*, ò per meglio dire, li Semituoni restano nel suo luogo naturale, cioè in F, e C; e questo Monocordo solo differisce da quello di Guido, per non esservi il *Fa* nella Posizione di *h mi* acuto, ma questo è di

è di poco momento, anzi stà meglio col non esservi, che con l'esservi. La ragione si è, che, come dice lo stesso Guido, secondo espongono gli Autori, *Inventum est à Græcis b rotundum ad temperantiam Tritoni, ut ubi necessarium fuerit apponatur*. Se dunque fu ritrovato da' Greci questo b rotondo, per temperare il Tritono, acciò si ponga dove sarà la necessità, potiamo anche dire, che è indifferente, e che può stare per tutto il Monocordo, e non aver luogo assegnato. Se così è, per qual ragione un' accidente, qual' è il b rotondo, deve avere casa propria? Io non ho mai saputo capire, benchè fino ad ora abbia taciuto, come Guido l'abbia intrecciato nel suo Monocordo, assegnandogli una Proprietà intiera di *Ut, re, mi, fa, sol, la*; perchè una cosa accidentale non deve avere cosa alcuna di proprio, parlando in questo genere, *ut ubi necessarium fuerit apponatur*. Il Bononcini nel suo Musico Pratico Part. 1. Cap. 111. dice: So anch' io, che questo segno *b* fu posto in uso da Guido, per formare la quarta, e quinta perfetta da *F fa ut a h mi* acuto, e grave, e collocò il detto *b* nella Corda *h*, per mostrare, che vi si dovesse dir *Fa*, abbassando la voce un Semituono; & acciò si conoscesse quando nella suddetta Corda *h* vi si dovesse dir *mi*, e ritornar la voce nel suo luogo proprio naturale; dopo il *b* molle vi collocò quest' altro segno, chiamandolo *h quadro*; qual *h* quadro non è segno naturale, come alcuni dicono, ma accidentale, e che per altro non è stato in uso, se non per distruggere, ò levare il *b* molle; e se questo non fosse ufato, quello non si faria ritrovato. Dunque questi due segni *b*, *h*, furono ritrovati per sola necessità; e che sia il vero, lo vedremo tante volte sparso per il Canto, e per le Cantilene, e pure ritrovando questo segno *b*, non si fa mutazione alcuna, se non con dirvi *Fa*, essendo stato ritrovato per questo effetto; & al contrario serve più tosto di confusione, e difficoltà nella mano di Guido. Quando adunque s' incontrasse in un Tritono, altro non dovrà farli, che porre il b rotondo nella Posizione, ò Corda, che lo ricerca; e con quest' ordine si può comporre, e cantare ogni sorte di Cantilena con maggior facilità.

Dice di più l'Artusi nelle sue Imperfezioni della Moderna Musica, Ragionam. 1. pag. 29. che si potrebbero trasportare le Cantilene per un Tuono, ò per altro intervallo, ò nell' acuto, ò nel grave, senza la cifra del *b*, col trasportar le Chiavi in riga, ò in ispazio, secondo verrà più comodo. Alcuni potrebbero dire, che furono poste le Chiavi sopra le righe, e non in ispazio, perciò non si possono, nè devono mutare. A questi risponde il foderetto Artusi, che non sa trovar ragione, che più sforzi a mettere le Chiavi sopra le righe, che negli spazj. Ha forse, dice egli, la Natura, ò l'Arte stabilito, che si debbano mettere queste Chiavi nelle righe? Se la Natura, sarebbe errore a rompere gli ordini suoi; se l'Arte, perchè

non potrà l'Arte isteffa immutare le cose da lei fatte? non sono a beneplacito degli Uomini? Vero è, che farebbe difficile il voler mettere in uso una così fatta novità; ma basta solo, quanto alla forza, e la natura della cosa, conoscerè, che potrebbe stare, e starebbe bene, non potendosi ritrovare ragioni contrarie, che sforzino a mettere le Chiavi più sopra la riga, che sopra lo spazio.

Altro segno fu ritrovato pure accidentale, chiamato *Diesis*, quale si vede segnato in questa forma ♯, e serve anch'esso, per temperare il Tritono, ponendosi in quella Corda, ò Nota, che lo ricerca; e di questo ne tratteremo a suo luogo, ma solo per il Canto Fermo, ritrovandovisi in esso, non già apparente, ma nascosto; e solo per il Fermo basta il b rotondo, e h quadro.

Le Lettere del fodetto Monocordo sono accompagnate con una sola Sillaba, a differenza di quelle di Guido duplicate, e triplicate; & al pari di quello si dividono in tre parti, cioè Gravi, Acute, e Sopracute. Li Tuoni hanno le stesse cadenze, e finali regolari nelle stesse Posizioni D, E, F, g, a differenza, che quelle si chiamano *re, mi, fa sol*, e queste si dicono *sol, la, fa, ut*. Vi si trovano le stesse specie di Diapente, Diatessaron, e Diapason, che sono sette, come abbiamo in mente di dimostrare in questo Secondo Libro, come si vedrà, e se ne potrà fare la prova; e si cantano le Sillabe, ò Note sopra le stesse tre Chiavi di Guido, non già sotto le tre Proprietà di h quadro, Natura, e b molle, ma sotto una semplice forma, quale dovassi chiamar *Canto*, come appunto lo nomina il fodetto P. Monsig. Giovanni Caramuel. Questo è il modo più facile, per insegnare a' Giovani il Canto Fermo, per farli brevemente pratici, senza tante Mutazioni, il che oggigiorno si osserva in Francia, come abbiamo detto, nella Spagna, & in gran parte della Germania, affermandolo Orazio Tigrini nel suo Compendio della Musica. Di grazia si offervi diligentemente questa Invenzione, quale so certo, che farà abbracciata da molti; e per me io dico, che se mai (dal che sono assai lontano) volessi per mio puro divertimento insegnare, ò per meglio dire, mostrare qualche cosa intorno al Canto Fermo, non vorrei partirmi da questa regola, benchè quella di Guido sia virtuosamente, e giustamente accomodata, per essere la più intelligibile, e la più facile; e questo non può negarsi, perchè ad altro non serve la Mano di Guido, che per sollevare; che per altro nelle Cantilene nulla si osserva, perchè basta avere la cognizione dove cascano li Semituoni, come insegna il Vicentino nella sua Pratica Musicale Lib. 1. Cap. 8. il che viene anche regolatamente insegnato con la presente Invenzione, quale quantunque non si divida nelle tre fodette Proprietà, nulladimeno si divide nelle tre accennate Parti, regolate dalle tre Chiavi; e questo solo basta. Ma per

far

far conoscere, che la Mano di Guido ne meno è sufficiente per il Canto Fermo, dirò nel seguente

## C A P. II.

*Che Guido non ha penetrato tutto ciò, che fa di bisogno nel nostro Canto.*

**N**On vi è già Uomo in questo Mondo, quantunque sottilissimo d'ingegno, che possa prevedere minutamente tutti gli accidenti, che possono accadere in quella Scienza, ò Virtù, a cui stà più applicato; e da qui si comprende; che la nostra Umanità non può dare per lo più, che imperfezioni, come afferma l'Artusi nelle Imperfezioni della Moderna Musica, Ragionam. 2. pag. 57. dicendo, che nel nascere delle Scienze, tutte hanno apportato seco imperfezioni assai, le quali col tempo sono dipoi state purgate, e ridotte a miglior forma. Tutto ciò si scuopre nella Mano di Guido, quale, ancorchè sia fatta con tanta simmetria, e con sì bell'ordine, non è però perfetta, come forse credeva, mentre si scuoprono nell'Antifonario Gregoriano da Guido riformato, due altri ordini non contenuti nella detta Mano. Molti sono stati gli Autori, che hanno fatto tutto il possibile, per sostentar Guido, dicendo, che non sono contenuti formalmente nella Mano, vi sono però virtualmente nascosti; il che non mi rende soddisfatto, perchè siccome egli pensò, che la sua gran fatica fatta nella formazione de' sette Essacordi, parte naturali, e parte, come dicono, accidentali, dovesse esser bastevole per ogni sorte di Canto Diatonico, e Cromatico, così credeva ancora, che con essa potessero dilucidarsi tutte le difficoltà, che potevano nascere in detti Canti. Di più. Siccome nel sodetto Antifonario vi sono nascosti questi due ordini accidentali, cioè di *b* quadro, e *b* rotondo, ò molle, riveduto, corretto, e riformato dallo stesso, e perchè non dovea darci la regola, per conoscerli? Per me, non so intendere chi non ha lingua, dicendo col Filosofo: *Propositum in mente retentum nihil operatur*, come afferma Pietro Aron nel suo Toscanello. E se fu scelto Guido, per dilucidare, e facilitare il Canto, dovea anche svelare questi due segreti necessari, giacchè, ò gli ordinò, ò confermò nel sodetto Antifonario, come anche in altrettante Cantilene, come si vedrà coll' esercizio. Si devono bensì lodare in questo caso li più Moderni, per aver ritrovato ciò, che egli non ha penetrato, & insegnato, cioè li sodetti due Accidenti, concatenandoli con il Monocordo Comune, e formandone uno solo, con cui si possono cantare universalmente tutti gli accidenti di tutto il Canto. Io credo certo, che con quest'ordine nascosto abbiano dato fine a tutto quello,

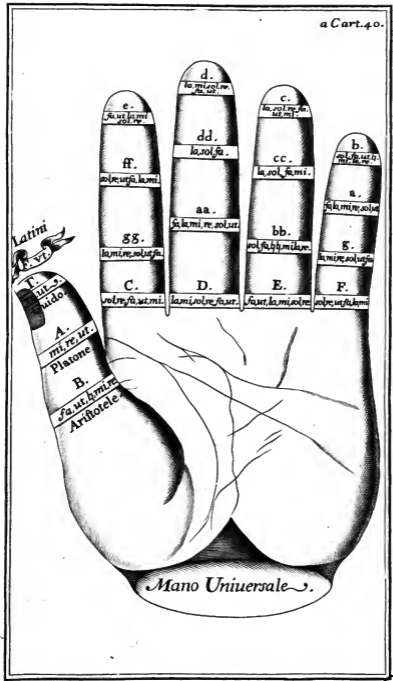
che può, e potrebbe nascere di difficultoso nel Canto; perchè in fatti la Musica d'oggi di per lo più si serve de' due Accidenti sodetti nelle sue Cantilene, & anche negli Stromenti, sì da Corde, come da Fiato, e particolarmente ne' Canti trasportati, essendo detti Accidenti ritrovati per tal' effetto. La Mano seguente spiegherà il tutto.

## G A P. III

*Tutte le Corde di questa Mano contengono un' intiero Essacordo.*

**N**On è così facile il conoscere la disposizione della sodetta Mano con una sola occhiata, parendo un poco confusa. Non vorrei però uscire dall' ordine incominciato, ricercando questa materia un poco più di studio: tuttavia giacchè ho introdotto questo discorso, voglio anche terminarlo, per essere di qualche conseguenza. Si vede benissimo, che quasi tutte le Posizioni, ò Corde contengono tutte le sei Sillabe, ò Note *Ut, re, mi, fa, sol, la*; mostrando, che ogni Posizione è capace d'un' intiero Essacordo, composto di naturale, & accidentale; e che resta anch' ella divisa in tre Parti, Grave, Acuta, e Sopracuta. Li due Accidenti accennati di sopra, di *h* quadro, chiamato *h* quadro giacente, e di *b* molle, chiamato *b* molle nascosto, hanno il loro principio, il primo in *A* grave, ascendendo con le sei Lettere seguenti *B, C, D, E, f, g*; & il secondo ha il suo principio in *B*, terminando nella Lettera *a* acuta, con le seguenti *C, D, E, f, g, a*. Sotto la prima Lettera grave di Guido, cioè *Γ*, vi hanno posto un' altra Lettera, che è *F*, perchè siccome Guido vi pose la *Γ*, così i Latini anch' essi vi hanno posto la Lettera *F*; per guadagnare l' Essacordo intiero della Proprietà di *b* molle situato nella Posizione di *B mi* grave, & anche per far acquisto d'un' Ottava perfetta; e perchè s' intenda meglio la sodetta Mano, l' ho voluta mettere in pratica, & è quella, che osserverete nella pagina susseguente. Quella vien chiamata *Mano Universale della Musica*; e ciò s' intende, tanto della Musica Piana, cioè del Canto Fermo, quanto della Figurata; contiene in sè diciassette Essacordi, quindici de' quali sono perfetti, per avere ognuno di essi le sei Note, ò Sillabe *Ut, re, mi, fa, sol, la*; e due imperfetti, per essere il penultimo con cinque Note sole, e l' ultimo con quattro; e non sono perfetti, perchè volendoli perfezionare, si andrebbe, per così dire, all' infinito col replicare le Proprietà, tanto nel grave, quanto nell' acuto, come si vedrà nella Ruota grande più avanti, mostrando tutti gli accidenti, che possono replicarsi a beneplacito. Le venti Lettere di questa Mano si dividono anch' esse in tre Parti, è vero, ma non già come le tre Parti di Guido, quali divide con

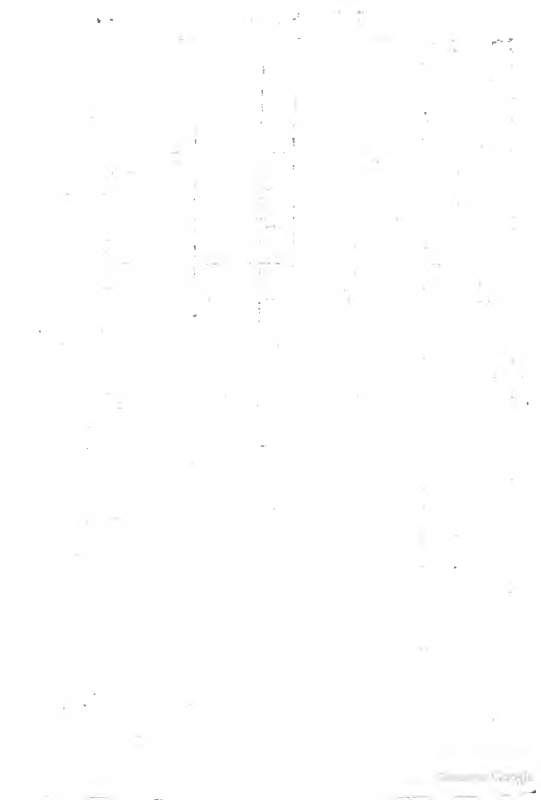




62

Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page.





tre Lettere differenti di forma, come si è veduto; cioè la Parte grave con la Lettera  $\Gamma$ ; l'acuta con la seconda Lettera  $g$ ; la terza con la  $gg$  geminata, che da' Pratici vien detta sopracuta, mentre si divide in altra forma, cominciando la Parte grave dalla prima Lettera  $F$ ; l'acuta dalla seconda  $f$ ; la sopracuta dalla terza  $ff$  geminata; e questo a causa del  $b$  molle grave, dovendosi dir *fa* nella prima Lettera  $B$ , quale deve avere necessariamente il suo *ut* in  $F$ . Questa divisione, e differenza dovevo mostrare nella Scala dell'Ordine di  $b$  molle, posta nel Primo Libro, ma la tralasciai, per non ripeterla in questo luogo, e questa dovrà servire per l'una, e per l'altra. Vedessimo ancora nella Mano di Guido, come sedici Lettere erano sufficienti per il Canto Fermo, ma in questa avendone aggiunta un'altra alla parte inferiore, saranno diciassette, sopra le quali si formano dodici Essacordi, parte naturali, e parte accidentali, come insegna la sodetta prima Figura, & in questi dodici Essacordi, ò Scalette regolate da cinque Proprietà, tre naturali, e due accidentali replicate, e contenute nelle prime cinque Lettere, cioè  $F, \Gamma, A, B, C$ , stanno rinchiusi tutti gli accidenti, che possono nascere, e ritrovarsi nel Cantò; e perciò fu chiamata *Mano Universale*. Forse anche la sovrapposta Mano in pratica vi parerà confusa, per essere legate assieme le Proprietà naturali, & accidentali; perciò per farvi meglio capire la Proposta, ho anche voluto metterle divise, come vedrete nelle due prime seguenti Figure in pratica.

So, che qualch'uno potrebbe dire, che non sono veramente tre le Proprietà Naturali, quali sono, secondo la Figura grande,  $b$  molle grave,  $\natural$  quadro grave, e Natura grave; standoci è abbiamo dimostrato, che questa lettera  $b$ , ovunque sarà segnata, farà sempre accidentale, ma bensì faranno due Proprietà naturali, e tre accidentali. Al che brevemente rispondo, che questa figura  $b$ , parlando in generale, farà accidentale, quando non vi sarà accidente simile; ma scoprendosi il  $b$  molle nascosto, quale anch'egli è accidente, il primo  $b$  dovrà divenir naturale, altrimenti non si conoscerebbe un' accidente dall' altro. Facciamo quest' altra riflessione più ragionevole. Il primo  $b$ , secondo la Mano, non muta Posizione, ò Corda, ma è stabile, e fisso nel suo proprio luogo. Dunque dovrà essere accidentale quello, che sopravviene, quale sarà il  $b$  molle nascosto, perchè *Non datur accidentale super accidentale*. Ma per meglio conoscere, se il primo  $b$  diventa naturale, osserviamo, che l'accidentale vi stà di sotto; il primo come Signore, il secondo come Suddito. Adunque tre faranno le Proprietà naturali, e due le accidentali. Questi due accidenti di  $\natural$  quadro giacente, e  $b$  molle nascosto, hanno anch'essi le loro Mutazioni di quarta, e di quinta, come le altre nella Mano di Guido. Quella di  $\natural$  quadro avrà la Mutazione di quarta, ascen-

ascendendo da D a G, e di quinta pure, per ascendere da G a d, così seguendo di quarta in quinta, per ascendere, e di quinta in quarta, per discendere, come vedessimo nel Primo Libro intorno alle Mutazioni. Quella di b molle avrà la Mutazione di quarta, ascendendo da E ad A, e di quinta pure, per ascendere da A ad E con la regola sodetta, per discendere. Nel primo ordine sovrapposto si scuopre la differenza, che è tra l'ordine naturale, e l'accidentale; mentrecchè vediamo, che dove naturalmente si diceva *fa* per h quadro giacente, se gli dice *mi*, cioè nella Lettera G grave, & acuta ascendendo, come anche nella Lettera F grave, & acuta. Nel discendere poi mostra il contrario, secondo le Mutazioni, perchè nella Lettera F grave, & acuta, dove si disse *mi* ascendendo, se gli dice *la* discendendo, come anche nella Posizione, ò Lettera h, nella quale si dice *la* discendendo. Li Moderni praticano assaissimo questo h quadro giacente, ma con altro nome, mostrandolo con questa figura  $\times$  chiamata *Diesis*, segnata nella Cantilena; ma il Canto Fermo canta senza verun segno, perciò vien chiamato *Giacente*, ò *nascosto*.

La seconda Figura poi di b molle nascosto differisce dal b molle naturale, perchè dove si diceva *fa*, ora per l'accidente se gli dice *sol*, cioè nella Posizione di *b fa* di Guido, come anhe nelle Lettere F, & f, grave, & acuta. Le presenti Figure vi faranno capire tutto ciò, che si è detto fin'ora; e quando ancora non foste soddisfatti, potrete osservare con attenzione le due Scale grandi, che seguono, quali sono messe per ordine, con le sue Mutazioni ordinatamente di quarta, e quinta. Per mezzo adunque di questi due accidenti di h quadro giacente, e b molle nascosto, ognuno potrà francamente cantare qualunque passo, quantunque difficile, che possa ritrovarsi ne' Libri, e Canti Ecclesiastici, quali non sapendo, nè conoscendo, per lo più fanno nascere dissonanze con iscandalo, & ammirazione degli Ascoltanti. Sicchè ho stimato bene, per farvi più pratici, dimostrarvi con gli Esemplj alcuni degli accidenti, che si trovano ne' Canti, particolarmente nell' Antifonario, segnandovi sotto il nome di quelle Note, che cantano per li detti accidenti; e questi segni soli daranno lume per tutti gli altri. Primieramente diremo, che l' Inno di più Martiri, che comincia: *Sanctorum meritis* &c. si canta necessariamente per h quadro giacente, nella Posizione di *F fa ut* grave, quale naturalmente dice *fa*; e pure in questo luogo si deve pronunziare *mi* a causa dell' accidente, non potendosi cantare in altra forma, perchè volendolo cantare sul naturale, non potrebbe riuscire se non con gran dissonanza. Eccolo in pratica.







Mano del  $\kappa$ , ò di  $\natural$  quadro giacente, ò congiunta.

ee sol.									
dd fa									
cc mi.									
bb la re.									
aa solut.									
g fa	G								
f la mi.									
e sol re.									
d fa ut.									
c mi									
bb la re.									
a solut.									
G fa.									
F la mi.									
E sol re.									
D fa ut.									
C mi.									
B re									
A ut.									

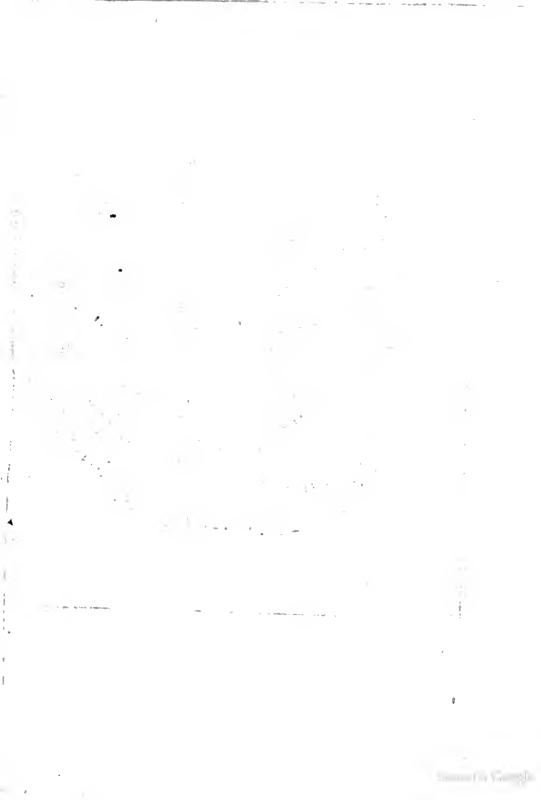
Le Mutazioni da un Fa all' altro.

Mano di  $b$  molle accidentale, ò congiunta.

ee fa.									
dd mi.									
cc la re.									
bb solut.									
a fa.									
g la mi.	G								
f sol re.									
e fa ut.									
d mi.									
c la re.									
b solut.									
A fa									
G la mi.									
F sol re.									
E fa ut.									
D mi									
C re.									
B ut									

Le Mutazioni da un Fa all' altro.

Letter	Uppercase	Lowercase
A	A	a
B	B	b
C	C	c
D	D	d
E	E	e
F	F	f
G	G	g
H	H	h
I	I	i
J	J	j
K	K	k
L	L	l
M	M	m
N	N	n
O	O	o
P	P	p
Q	Q	q
R	R	r
S	S	s
T	T	t
U	U	u
V	V	v
W	W	w
X	X	x
Y	Y	y
Z	Z	z





Sanctorum meritis, inclita gaudia, pangamus so-  
 ci i, gesta que fortia, gliscens fert animus, pro-  
 mere cantibus, virtutum genus optimum.

Questo Inno, come si vede, canta dieci Note continue, per l'accidente di ♭ quadro giacente, dicendosi *mi* in *F fa ut*, seguendo secondo l'ordine delle Mutazioni assegnate di sopra. L'Antifona *Assumpta est &c.* giungendo alle due ultime parole, *Benedicant Dominum*; come anche *Angeli, Archangeli*, nella parola *Virtutes*, & altre tante, che si ritroveranno coll'esercizio, si cantano per ♭ quadro giacente in *F fa ut* acuto, e dove si doveva dir *fa*, si dice *mi*, ò pure *la* discendendo: così s'intende di tutte. Queste brevi osservazioni basteranno, per dar lume sufficiente a conoscere tutte le altre, che escono dalla strada, ò Mano di Guido, entrando in quella, che è nascosta, essendo, per così dire, infinite. L'ordine foderato tutto è rinferato nella presente Ruota, quale fa conoscere gli ordini naturali, & accidentali per mezzo delle sette Lettere Gregoriane, potendosi queste moltiplicare secondo l'ascendenza, ò discendenza del Canto. Si osservi.

## C A P. IV.

*Delle Congiunzioni del Canto Fermo, ò Consonanze.*

**N**on tutti gli Uomini camminano in un'istesso modo; ma ve ne farà uno, che camminerà con velocità, & un'altro con qualche tardanza, ò lentezza, il che si conosce dal passo, che da ognuno vien fatto; che se uno cammina velocemente, certo è, che fa il passo più lungo dell'altro, che va, ò cammina a suo comodo. Così succede nel Canto Fermo, quale non sempre cammina ad un modo, ma va variando, ora fermandosi nello stesso sito, ora passeggiando con gravità, ora con velocità,

E

&amp; ora

& ora saltando di quà, e di là; e perciò sarà bene conoscere tutte queste variazioni di voci, per poterle cantare con que' passi, co' quali ò passaggio, ò cammina il Canto. Può nascere questa diversità in tredici modi, quali sono denominati nella forma seguente, cioè

- |    |                   |  |
|----|-------------------|--|
| 1  | Unifono.          |  |
| 2  | Semituono,        | ) che vuol dire <i>Seconda</i> .               |
| 3  | Tuono,            |  |
| 4  | Semiditono,       | che vuol dire <i>Terza minore</i> .            |
| 5  | Ditono,           | che vuol dire <i>Terza maggiore</i> .          |
| 6  | Diatessaron,      | che vuol dire <i>Quarta minore</i> .           |
| 7  | Tritono,          | che vuol dire <i>Quarta maggiore</i> .         |
| 8  | Diapente,         | che vuol dire <i>Quinta perfetta</i> .         |
| 9  | Sesta minore,     | ) che è lo stesso, che dire <i>Essacordo</i> . |
| 10 | Sesta maggiore,   |  |
| 11 | Settima minore,   | ) che è lo stesso, che dire <i>Eptacordo</i> . |
| 12 | Settima maggiore, |  |
| 13 | Diapason,         | che vuol dire <i>Ottava perfetta</i> .         |

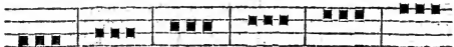
## C A P. V.

*Contro quelli, che negano le Consonanze, e Dissonanze nel Canto Fermo.*

**P**Are improprio ad alcuni il dire, che nel Canto Fermo si diano le Consonanze, e Dissonanze; e pure in esso si cantano, e si praticano di continuo, mentre la Consonanza nel Canto Fermo altro non è, che una congiunzione di più Note cantabili sonoramente ne' due estremi, cioè nella prima, & ultima Nota, e questa propriamente si chiama *Consonanza*. Quando poi non si possono cantare con sonorità ne' due estremi, allora si dice *Dissonanza*, & è di questa sorte la Quarta maggiore, ò Tritono, come pure la Settima, riuscendo queste durissime all' udito, & incantabili. Cominceremo adunque a mostrare separatamente, e brevemente tutti li tredici modi sodetti, e prima discorreremo dell' Unifono, come principio di tutti gli altri.

Unifono altro non è, che una combinazione di più Sillabe, ò Note di voce eguale in una stessa Corda, ò Posizione del Canto; ò pure, come dice il Zarlino nelle sue Definizioni, pag. 22. *Gli Unisoni sono quelli, che dal loro principio, per tutta la loro durazione sino al fine, sono sotto una sola estensione, e sotto una sola qualità, e sotto un solo tenore*. Quest' Unifono non è Consonanza, ne meno Intervallo, ma principio dell' una, e dell'

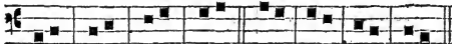
dell' altro, come si può vedere nel seguente Esempio.



## C A P. VI.

*Che cosa sia Tuono.*

**I**L Tuono, come descrive il Berardi nella sua Miscellanea, *Est Intervallum soni acuti, gravisque distantia*, cioè è un' Intervallo composto di due voci di grado, differenti per il grave, e l'acuto, ò pure un tacito passaggio da un suono all' altro, ò da una Nota all' altra; e questo Intervallo costa di nove parti eguali, ma indivisibili, e si trova tra queste Sillabe *ut*; e *re*; tra il *re*, & il *mi*; tra il *fa*, & il *sol*, e tra il *sol*, & il *la*. Sicchè formando la prima voce, cioè l' *ut*, e volendo passare alla seconda, che è il *re*, bisogna, che questa voce *re* sia più alta, ò più acuta di quella dell' *ut* nove parti eguali, in se stesse indivisibili, chiamate da' Musici *Comme*, e da qui nasce l' Intervallo. Lo conferma Franchino Gafurio nella sua Pratica di Musica, Lib. 1. Cap. 3. con le seguenti parole: *Cum enim Re sit tono acutior, quam Ut, ejus sonitus ipsius toni intervallo extollendus est; & ut è converso, à Re toni intervallo deprimendus*. Che cosa sia Comma, si guardi Giuseppe Zarlino nelle sue Istituzioni Armoniche, che ne tratta minutamente. Ecco gli Esempj.



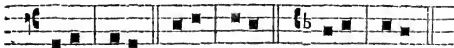
## C A P. VII.

*L' Intervallo perfetto non può dividersi in due parti eguali.*

**Q**uesto Intervallo perfetto, ò Tuono, come vogliamo dire, non può dividersi in due parti eguali, standocchè ogni Comma, come abbiamo detto, per se stessa è indivisibile: ora gli Antichi lo divisero in due parti ineguali; ad una ne assegnarono cinque, all' altra quattro Comme, chiamandole *Semituoni*, qual parola *Semi*, non vuol dir *mezzo*, come vogliono alcuni, derivando da *Semus*, quale significa *imperfetto*, cioè *Tuono imperfetto*, per non avere le nove Comme, che ricerca il Tuono perfetto. Due specie adunque vi saranno di *Semituoni*, cioè *Semituono maggiore*, e *Semituono minore*: il maggiore è quello, che ha cinque

Comme; & il minore è quello, che ne ha solamente quattro.

Il Semituono Maggiore non può determinarsi in quali Corde, ò Posizioni si trovi, come anche il minore, essendo gli Autori di diverso parere: tuttavia chi vuole scapricciarsi, veda Nicola Vicentino nella Prima Parte della sua Pratica Musicale, dove tratta de' tre Generi, Diatonico, Cromatico, & Enarmonico. Il Zarlino nelle sue Istituzioni Armoniche, Part. 2. Cap. 46. parlando de' Tuoni, e Semituoni, conchiude nel fine del foderetto Cap. con queste precise parole: *Parmi certamente grande arroganza il volere affermare determinatamente una cosa, che la Scienza pone indeterminata. Onde se questo Intervallo non si può denominare, parlando del Tuono, con una quantità determinata; minormente si potranno determinar quelli, che sono minori; come sono il Semituono maggiore, & il minore, & gli altri simili.* Se dunque così parla il Zarlino tanto fondato in questa Scienza, è di dovere, che io tralasci il discorso di questa materia, per tener più celata la mia ignoranza, e solo ne parlerò in generale. Questo Semituono si trova nella Mano di Guido sette volte, nel mezzo di ciascuno Essacordo; cioè l'Intervallo, che si trova tra il *mi*, & il *fa* per seconda di ciascuna Scala, come da *B mi* a *C fa ut*, da *E la mi* a *F fa ut*, da *a la mi re* a *b fa acuto*, & in somma fra tutti li *mi*, e *fa*, che saranno per seconda, ò ascendenti, ò discendenti, vi farà l'Intervallo imperfetto, cioè il Semituono. Così afferma Franchino Gafurio nella sua Pratica di Musica, Cap. 3. *Fa sonitus à Mi semitonii intenditur. intervallo; & Mi à Fa ejusdem semitonii intervallo remittitur in grave.* Il qui sotto Esempio l'insegna.



Dovendo dunque passare con la voce dal *mi* al *fa* per seconda, si deve intonare, ò cantare il *fa* con voce mediocre, dolce, soave, e naturale, e non gagliarda, perchè non si potrebbe discernere il Semituono, sostenendo però il *mi* con voce assai sonora. Stimo perciò bene insegnare, ò per meglio dire, mostrare il Semituono, secondo la disposizione del Zarlino foderetto, tanto maggiore, quanto minore, confermata da moltissimi Autori considerabili, non già perchè io voglia, che vi serva di regola, se così vi piace, ma solo per mia, e vostra soddisfazione; e sono segnati nella seguente Tavola, quale vi farà conoscere, che si sono ingannati quegli Autori, e che s'ingannano que' Maestri ancora, che vogliono, e sentono tutto il contrario di quello, che questo Uomo tanto eccellente, & altri ancora hanno veramente ritrovato, non essendovi per anche stato alcun' altro, che abbia sì ben divise le Proporzioni.

Qualun-



r	A	B	C	D	E	F	G	a	b	h	c	d	e	f	g	aa
Tuono.	Tuono.	Sem.ma.	Tuono.	Tuono.	Sem.ma.	Tuono.	Tuono.	Sem.ma.	Sem.mi.	Sem.ma.	Tuono.	Tuono.	Sem.ma.	Tuono.	Tuono.	
								Tuono.								
								Tuono.								

Qualunque volta adunque si dirà, Questo è Semituono maggiore, non si dovrà intendere per quello Intervallo, che si trova tra il *fa*, e *mi* della Posizione di *bfa hmi*, ma bensì tra il *mi*, e *fa* per seconda; e quello veramente è maggiore. Quello poi, che si trova in *bfa hmi*, cioè tra il *fa*, e *mi* nella stessa Posizione, è Semituono minore. Le Lettere del sopra-  
posto Esempio sono quelle appunto, che servono per il Canto Fermo, e quelle ho assegnate, per non uscire fuori dell'ordine incominciato, standocchè le altre della Mano detta di Guido vengono regolate nello stesso modo.

## C A P. VIII.

## Del Ditono, e Semiditono.

**D**itono è parola Greca, che significa *Consonanza di tre voci continuate, ò due Tuoni perfetti, ò due Intervalli perfetti, ò pure Terza maggiore.* Giovanni Spataro nelle sue Questioni, per modo d'interrogazione dice: *Quid est Ditonus? Est dura, & perfecta Tertia, fitque inter Ut, mi; fa, la.* Si può trovar questo Ditono nel Canto in due maniere, cioè *composto, & incomposto*; il composto è quello, che viene segnato con queste tre Silabe, ò Note *Ut, re, mi*, & al contrario; come anche con queste tre altre *Fa, sol, la*. Ma l'incomposto si vede differente dal primo, perchè tocca li due estremi senza Nota tramezzata; come per esempio, *Ut, mi*; ò pure *Fa, la*. Questo vien confermato da Franchino Gafurio nella sua Pratica di Musica, Part. 1. Cap. 3. dicendo: *Mi ab Ut Ditoni intervallo tenditur in acutum; & Ut à Mi eadem distantia deprimitur in grave: quod duobus modis evenit; scilicet compositè, & simpliciter: compositè, quum duorum tonorum intervalla circumscribuntur duobus extremis terminis, medio, & communi termino inscripto. Incompositè autem, quum ditorum tonorum distan-*

*tia duobus tantum extremis terminis, nullo medio interscripto, concluditur.*  
 Quando adunque nel Canto si vedranno queste tre Sillabe continuate, Ut, re, mi, ò per salto ascendenti, ò discendenti, quelle si diranno *Ditono*, e parimente le tre Sillabe Fa, sol, la, ò al contrario, faranno *Ditono* nella forma sodetta. Ecco l' Esemplio.



Il *Semiditono* pure è parola Greca, quale significa *Ditono imperfetto*, avendo già detto nel *Semituono*, che *Semi* vuol dire *imperfetto*, e comunemente vien detto *Terra minore*. A questo proposito Giovanni Spadaro nelle sue *Questioni* dice: *Quid est Semiditonus? Est Intervallum vocis à voce per tertiam mollem, & imperfectam; fitque inter Re, Fa, & Mi, Sol.* Che vuol dire, il *Semiditono* è un' *Intervallo* di voce a voce per terza imperfetta, e molle; cioè è una terza imperfetta, ò tre voci continuate, che contengono un *Tuono* perfetto, & un' imperfetto, che sono *re, mi, fa*, ò pure *re, fa*. Questo *Semituono*, ò *Tuono* imperfetto, ò *Intervallo*, che suona lo stesso, non sempre stà sopra il *Tuono* perfetto, ma alle volte, e bene spesso di sotto ancora, come *mi, sol*, ò pure *mi, fa, sol*; onde per tal mutazione, che fa il *Semituono*, ne nascono le specie, quali faranno due. La prima specie sarà, quando si troveranno nel Canto queste Sillabe, ò voci, ò Note *re, mi, fa*, ò pure *re, fa*, senza Nota frammezzata, ò pure al contrario *fa, mi, re*, ò *fa, re*; dovrassi dire *Semiditono* della prima specie, per avere il *Semituono mi fa* nello spazio, ò *intervallo*, che è sopra del *Tuono*, cioè *re mi*. Quando poi si troverà *mi, fa, sol*, ò *mi, sol* incomposte, allora quelle tre Sillabe dovranno dirsi *Semiditono* della seconda specie, essendo il *Semituono mi fa* sotto del *Tuono fa sol*. Mostrerò in pratica quanto si è detto del *Semiditono*, per renderlo più facile.

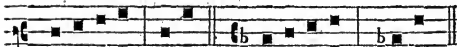


C A P. IX.

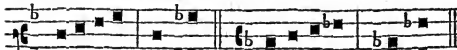
*Del Tritono, ò Quarta Maggiore.*

**S**iccome si trovano due specie di *Terza Maggiore*, e *Minore*, così li danno ancora due forti di *Quarta Maggiore*, e *Minore*. La *Quarta Maggiore*

Maggiore vien chiamata *Tritono*, dicendosi da *Tris* voce Greca, che vuol dire *tre*, e *Tonos*, cioè *Tuoni*, essendo quattro voci continuate, includenti in sè tre Tuoni, ò Intervalli perfetti, senza Semituono. Il Berardi nella sua Miscellanea, Part. 2. Cap. 19. parlando del Tritono, dice con Boezio queste parole: *Est autem Tritonus durissima species, & est vitanda in Musica, propter sui Cantus duritiem*; soggiungendo, che per distruggere quell' asprezza nel Tritono, fu ritrovato il b molle. *Enim*, seguita, *b molle invenit propter dictum Tritonum, ut eum destrueret*. Sicchè il Tritono vien chiamato da Boezio una specie assai dura, & incantabile, da fuggirsi nel Canto; onde per farlo cantabile, e dolce, fu ritrovato da' Greci il b molle, per distruggerlo, come dicevamo, standocchè non solo apporta asprezza, e durezza all' orecchio di chi lo sente, ma anche è di grandissimo incomodo a chi deve cantarlo, e pronunciarlo. Si forma questo Tritono naturalmente dalla Sillaba *fa* in *F fa* ut grave a quella del *mi* in *mi* acuto, il che s' intende negli altri due Ordini; si forma parimente dal *fa* di *b fa* ad *e la mi* acute. Quando adunque si vedranno queste quattro Sillabe, ò voci continuate *Fa, sol, re, mi*, ò pure al contrario discendendo, ò composte *fa, mi*, ò *mi, fa*, si dovranno chiamare *Tritono*, ò *Quarta maggiore*, per essere quattro voci, e tre intervalli perfetti. Sarà dunque necessario, per addolcire, e rendere cantabile detto Tritono, servirsi del b molle, & applicarlo a quella Sillaba, che si disse *mi*, & in tal modo si ridurrà il Tritono alla terza specie della Diatessaron, come vedremo, quale dirà *Fa, re, mi, fa*, ò pure *Ut, re, mi, fa*, ò veramente, come vogliono alcuni indebitamente, *Fa, sol, la, fa*, & anche discendendo, ò composte, od incomposte. L' Esempio lo dichiara.



L' Esempio posto qui sotto sarà convertito in *Quarta minore*, dove prima senza il b molle era maggiore.



## C A P. X.

*Altro segno fu ritrovato, per temperare il Tritono.*

**O**ltre il b molle sodetto ritrovato, per temperare il Tritono, e convertirlo in *Quarta Minore* cantabile, fu ritrovato un' altro segno accidentale

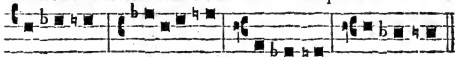
dentale chiamato *Diesis*, segnato in questa forma  $\sharp$ , quale fa lo stesso effetto del *b* molle, levando un Semituono a quell' Intervallo, che sarà segnato con detta figura, ò segno. Non vorrei, come dice il Toscanello di Pietro Aron, che s'intendesse, come credono molti, che questa figura  $\sharp$  faccia crescere di valore quella Sillaba, ò Nota, con cui sarà segnata, ne meno la faccia diminuire, ma solamente dimostri l'aumento, ò diminuzione dello spazio, ò Intervallo, perchè lo spazio reale, e naturale, mediante tal segno, resta mutato, come di Tuono in Semituono, e di Semituono in Tuono; e se vogliamo ben riflettere a questo segno  $\sharp$ , troveremo, che altro non è, che segno di  $\natural$  quadro giacente, come approvano altri Autori considerabili. Sono però differenti, non già per l'effetto loro, ma bensì perchè il *b* molle nell'ascendere leva il Semituono al Tuono, ò Intervallo perfetto, facendolo imperfetto, & il *Diesis* glielo aggiunge; & al contrario il *b* molle discendendo accresce il Semituono; mutandolo in Tuono, & il *Diesis* glielo leva, col mutare il Tuono in Semituono. L'Esempio lo manifesta.



Ecco adunque, come la seconda Nota segnata sopra la Chiave di *F fa ut* grave, quale naturalmente dovrebbe dir *fa*, per l'accidente, ò per il segno *Diesis* diventa *mi*, e dovrà dirsi *re* la prima Nota, che prima si diceva *mi*; sicchè di Semituono diventa Tuono perfetto, non dicendosi più *mi fa*, ma *re mi*. Così ancora la quarta Nota segnata nella Posizione di  $\natural$  *mi* acuto, quale naturalmente dovrebbe dir *mi*, a causa del *b* dice *fa*, e di Tuono, che era, si muta in Semituono; avendo già detto, che il *b* leva ascendendo il Semituono, come si vede nella stessa Nota. La decima Nota poi col *Diesis* discendendo dice *mi*, dove naturalmente se le deve dir *fa* sopra la Chiave di *c sol fa ut* acuto, mutando il Tuono in Semituono. L'undecima, quale naturalmente dice *fa*, a causa del *b* nella duodecima Nota segnato, deve dir *sol*; & alla seguente si dice *fa*, per l'accidente soderetto, mutandosi il Semituono in Tuono. Dunque è vero quello, che abbiamo detto di sopra, che il *b* molle ascendendo leva un Semituono all' Intervallo, che nasce per seconda, e discendendo lo accresce, & il *Diesis*  $\sharp$  ascendendo lo accresce, e discendendo lo leva. Tutto ciò, che ho mostrato nel soderetto Esempio, intendo di tutte le altre Note; che saranno segnate con gli stessi segni accidentali di *b*, e  $\sharp$ , brevemente parlandone, potendosi capire e l'uno, e l'altro senza maggior dimostrazione.

Quando

Quando si troverà segnato il *b* molle in qualunque Posizione, ò Corda, si deve avvertire, che per levarlo, non vi si dovrà mettere il *♯*, ma bensì il *♮* quadro; & io ho osservato molte Composizioni di certi Autori, quali sono segnate nella prima accennata maniera, cioè col *♯* sopra la Corda segnata col *b*; ma questi dal Zarlino nel Cap. 25. della Terza Parte delle sue Istituzioni Armoniche vengono acramente ripresi, e da tutta la Scuola Musicale condannati. L' Esemplio lo fa chiaro.



Mi accorgo benissimo, che qualch' uno potrebbe dire, che sono uscito fuori dell' ordine del Canto Fermo, mostrando questa figura *♯*, quale in esso non si pratica, ma solo nel Canto Fratto, e Figurato: tuttavia, ancorchè non si veda formalmente segnata (parlo per il Canto Fermo) dicesi però, che vi sia virtualmente nascosta, dovendosi fare naturalmente in molti passi, & in particolare in quelle Posizioni, dove faranno segnate queste Lettere C, D, F, G, ò gravi, ò acute. Vero è, che Pietro Aron nel suo Toscanello non vuole, che siamo tenuti a conoscere gli accidenti, quando non sono segnati, dicendo, come si è detto in altro luogo: *Propositum in mente retentum nihil operatur*; al che non si può contraddire; ma però la Natura, e la pratica insegna a passar cantando con quel Semituono, dove per altro la Cantilena insegna esservi un Tuono perfetto, riuscendo il Canto più soave, e dolce, e delicato all' udito. Non dirò di più intorno a ciò, riserbandomelo a luogo più proprio, per esser cosa spettante agl' Intelligenti, e non a' Principianti.

## C A P. XI.

Quello, che sia Diatessaron.

**D**iatessaron è parola Greca, presa da *Dia*, che in lingua nostra suona *Per*, e *Tessaron*, che significa *quattro*, cioè *Consonanza di quattro voci*, ò *suoni*, e *tre Intervalli*, che faranno due Tuoni perfetti, & un' imperfetto, che è il Semituono, chiamata da' Moderni *Quarta minore*. Il Franchino nella sua Pratica di Musica, Lib. 1. Cap. 5. dice: *Diatessaron est Consonantia quatuor sonis, duos tonos, & minus semitonium circumscriptibus dicta: Dicta enim est Diatessaron per quatuor. Genere quidem uno, sed specie diversa: tres igitur diversas species, seu figuras comprehendit; cum omnis consonantia, sive Diatessaron, sive Diapente, sive Diapason, unam semper minus habet speciem, vel figuram, quàm sint ejus voces.* Si divide adunque  
in

in tre specie la Diatessaron, ma diverse, a causa del Semituono, che va mutando luogo. La prima specie farà quella, che contiene il Semituono *mi fa* per seconda nel secondo Intervallo, dicendo *Re, mi, fa, sol*, ovvero al contrario discendendo, *Sol, fa, mi, re*, ò pure *re sol* incomposto, cioè senza Note tramezzate, ò *sol re* discendente; e questa prima specie nelle sedici Corde mostrate per il Canto Fermo, vi stà quattro volte. La seconda specie farà differente dalla prima, includendo il Semituono nel primo Intervallo, con queste Sillabe *Mi, fa, sol, la*, ascendendo, come anche discendendo *La, sol, fa, mi*, ò incomposta *mi la*, ò *la mi* discendendo. La terza specie differisce dalla prima, e seconda, avendo il Semituono nel terzo Intervallo, con queste Note *Ut, re, mi, fa*, ascendendo, ò pure *Fa, mi, re, ut*, discendendo, ò composte *ut fa*, ò *fa ut*. Per tutto il Monocordo di Guido non si trovano, che queste tre specie di Diatessaron, riducendosi tutte a queste, ò naturali, ò accidentali che siano. Ora si vedrà il tutto in pratica.



Le sovrapposte tre Specie s' intendono anche nell' acuto, essendo sempre le stesse; e queste tre sole vi faranno conoscere anche le altre, non già differenti d' Intervallo, ma di sito.

## C A P. XII.

*Che cosa sia Diapente.*

**D**iapente, fu così chiamata da' Greci, composta da *Dia*, che vuol dire *Per*, e *Pente*, che significa *cinque*, cioè una Composizione di cinque voci continuate, che contengono in sè tre Tuoni, ò Intervalli perfetti, & un imperfetto, qual' è il Semituono, e da' Moderni vien detta *Quinta perfetta*. Franchino nella Prima Parte della sua Pratica di Musica, Cap. 6. dice, che *Diapente est Consonantia quinque sonorum, tres tonos, & unum semitonium, quatuor diatonicis intervallis complectentium; dicta est enim per quinque. Atque quatuor habet species, seu diversas figuras.* Quando adunque questa Quinta è composta Diatonicamente, allora si divide in quattro specie, secondo che il Semituono è posto diversamente. Si danno ancora tre altre specie di Diapente, cioè *perfetta*, *Semidiapente*, ò *Diapente imperfetta*, e *Diapente superflua*, ma per ora discorreremo solamente della perfetta, per essere più a proposito per il Canto Fermo.

Quattro

Quattro specie adunque si trovano di Diapente, ò Quinta perfetta, per la variazione, che fa il Semituono; e la prima farà quella, che avrà il Semituono nel secondo Intervallo, con queste Sillabe *Re, mi, fa, sol, la*, ò composte *re, la*, ascendendo, come anche discendendo *La, sol, fa, mi, re*, ò composte *la, re*. La seconda specie è quella, che ha il Semituono nel primo Intervallo, con queste Note *Mi, fa, sol, re, mi*, ò composte *mi, mi*, ascendendo, ò pure discendendo *Mi, la, sol, fa, mi*, ò composte *mi, mi*. La terza specie è quella, che ha il Semituono nel quarto, & ultimo Intervallo, con queste Sillabe *Fa, sol, re, mi, fa*, ò composte *fa, fa*, ò pure discendendo *Fa, mi, la, sol, fa*, ò composte *fa, fa*. La quarta specie è quella, che ha il Semituono nel terzo Intervallo, con queste voci *Ut, re, mi, fa, sol*, ò composte *ut, sol*, ascendendo, ò pure discendendo *Sol, fa, mi, re, ut*, ovvero *sol, ut* composte. Tralascio il mostrare gl' Intervalli variati nel discendere, per non confondervi, riferbandoli in altro luogo dopo il fine delle Consonanze, restando solo per ora il mettere in chiaro quanto si è detto nel presente Capitolo, con il seguente Esempio.

1. Specie.                      2. Specie.                      3. Specie.

Composta. Incomp.      Composta. Incomp.      Composta. Incomp.

4. Specie.

Composta. Incomp.

Per proseguire l'ordine già detto, dirò, che la Semidiapente, ò Diapente imperfetta, al pari della perfetta occupa cinque Posizioni, ò Corde, con questa differenza, che questa contiene due Tuoni perfetti, e due Semituoni; sicché ogni volta, che si troveranno nel Canto queste cinque Sillabe *Mi, fa, re, mi, fa*, ò composte *mi, fa*, ò pure discendendo *Fa, la, sol, fa, mi*, ò composte *fa, mi*, se le dovrà dire *Semidiapente*, ò *Quinta falsa*, quale bisognerà moderare con uno di questi tre segni *b, k, x*, ponendoli ad uno de' suoi estremi, nella forma, che dicevamo del Tritono; ma nel terzo, e quarto Tuono è qualche volta concesso il Semidiapente, per fuggire il Tritono, come insegna il P. F. Andrea di Modona nel suo Canto Armonico, & il Marinelli nella sua Via Retta, come anche il P. Illuminati nella sua Illuminata.

La Diapente superflua contiene quattro Tuoni perfetti, senza alcun Semituono,

mituono, & è superflua, perchè cresce un Semituono dalla perfetta. Vero è, che questa naturalmente non si può dare, ma bensì accidentalmente con uno de' tre sodetti segni, ma riesce aspra, dura, e per così dire, incantabile. Dimostreremo adunque gli Esempj della imperfetta, moderata con li segni accidentali, e faranno li seguenti.

Questi soli Esempj serviranno di ammaestramento per ogni altro, mentre vediamo benissimo, che il  $\sharp$  è posto nello acuto, & il  $\flat$  molle nel grave, mostrando con ciò, che non volendo mettere il  $\sharp$  nello acuto, si potrà mettere il  $\flat$  molle nella Corda più grave della Diapente, che è lo stesso, come si vede nell' ultima Figura moderata. Lascio gli Esempj, perchè il tutto si fa capire da se stesso.

### C A P. XIII.

#### *Dell' Essacordo Maggiore.*

**E**ssacordo è parola Greca, detta da *Exa*, che appresso di noi significa sei, e *Cordo*, che suona *Corde*, & è un Intervallo, che in sè contiene sei Corde; ò pure una Composizione di sei voci, ovvero Note, che contiene quattro Tuoni perfetti, & un Semituono, e questo vien chiamato da' Moderni *Sesta Maggiore*. Giovanni Spadaro dice per modo d'interrogazione: *Quid est Tonus cum Diapente? Est itidem transitio à qualibet linea in tertium spatium, aut à quovis spatio ad tertiam lineam; sed que unum tantum semitonium, & quatuor tonos continet. Exemplum: Ut, La, per sextam; alias Sexta Major dicitur.* Questo Autore mostra essere l'Essacordo una Diapente unita ad un' altro Tuono, ò Intervallo perfetto; v. g. *Ut, sol* è Diapente, la quale unita al *la* forma un' intero Essacordo, perchè dal *sol* al *la* vi è un Tuono perfetto; sicchè *est Tonus cum Diapente*, cioè *Sesta Maggiore*, quale si trova in qualunque de' cinque Essacordi sufficienti per il Canto Fermo. Questa si scuopre di tre specie, variandosi in tre modi l' Intervallo del Semituono; la prima delle quali farà quella, che avrà il Semituono nel terzo Intervallo, tra il *mi*, & il *fa*,  
 ò *fa*,



è *fa, mi* per seconda cominciando dall' *ut*, ascendendo fino al *la* con queste Sillabe *Ut, re, mi, fa, sol, la*, è incomposte *ut, la*; come pure discendendo con le stesse Sillabe *La, sol, fa, mi, re, ut*, è incomposte *la, ut*. La seconda è quella, che ha il Semituono nel secondo Intervallo, con queste voci *Re, mi, fa, sol, re, mi*, ascendendo, è pure *re, mi* incomposte; ovvero discendendo *Mi, la, sol, fa, mi, re*, è incomposte *mi, re*. La terza specie farà quella, che avrà il Semituono nel quarto Intervallo, con queste Note *Fa, sol, re, mi, fa, sol*, è incomposte *fa, sol*; come anche per discendere, cioè *Sol, fa, mi, la, sol, fa*, è incomposte *sol, fa*. Per maggiore intendimento di dette tre specie, ne addurrò qui sotto l' Esempio.

Prima Specie.    Incompsta.    Seconda Specie.    Incompsta.

Tercia Specie.    Incomp.

## C A P. XIV.

## Dell' Effacordo Minore.

L' Effacordo Minore, è *Sesta Minore*, così chiamata da' Moderni, differisce dalla Maggiore, per esser composta di tre Tuoni perfetti, e due Semituoni; cioè una Composizione di sei Sillabe, è fuoni, quali contengono in sè tre Tuoni perfetti, e due imperfetti; e dicesi ancora *Semitonium cum Diapente*; come dimostra Giovanni Spadaro nelle sue Questioni, con queste parole: *Quid est Semitonium cum Diapente? Est vocis transitio à qualibet linea in tertium spatium; à quolibet spatio ad tertiam lineam; duo Semitonia, & tres Tonos intra se continens. Exemplum est: Mi, & Fa, Sextam Minorem vocant Cantores*, secondo la variazione, che in diversi Intervalli fa il Semituono. Questa Sesta Minore ha tre specie; la prima farà quella, che avrà il Semituono nel secondo, & ultimo Intervallo, con queste Note *Re, mi, fa, re, mi, fa*, è incomposte *re, fa*; è pure discendendo *Fa, la, sol, fa, mi, re*, come anche *fa, re* incomposte. La seconda specie avrà il Semituono nel primo, e quarto Intervallo, con queste Sillabe, è Note *Mi, fa, re, mi, fa, sol*, & incomposte *mi, sol*; come pure discendendo, con le stesse Sillabe *Sol, fa, la,*

*sol, fa, mi*, ò incomposte *sol, mi*. La terza specie ha il Semituono nel primo, & ultimo Intervallo, con queste voci *Mi, fa, sol, re, mi, fa*, ò incomposte *mi, fa*; ovvero discendendo *Fa, mi, la, sol, fa, mi*, ò incomposte *fa, mi*. Eccolo in chiaro.



## C A - P. XV.

## Dell' Eptacordo, ò Settima Maggiore.

**E**ptacordo è parola Greca, da *Epta*, che vuol dir *sette*, e *Cordo*, cioè *Corda*, ò pure *una Composizione di sette Sillabe*, ò *voci*, che contengono cinque Tuoni, ò Intervalli perfetti, & un imperfetto, & è di due forti, chiamato da' Moderni *Settima Maggiore*, che è questa, di cui discorriamo; e *Settima Minore*. Questa *Settima Maggiore* si scuopre con queste Sillabe, ò Note *Ut, re, mi, fa, sol, re, mi*, ascendendo, ò incomposte *ut, mi*; come anche discendendo *Mi, la, sol, fa, mi, re, ut*, ò pure *mi, ut* incomposte; e questa farà la prima specie. Ma siccome, secondo abbiamo detto altrove, per la variazione, che fa il Semituono, si muta anche la specie, così un' altra se ne trova nel Monocordo di Guido, cioè nelle Corde assegnate per il Canto Fermo, e si vedrà segnata con queste Sillabe *Fa, sol, re, mi, fa, sol, la*, ò incomposte *fa, la*; ascendendo; e parimente discendendo *La, sol, fa, mi, la, sol, fa*, ò pure *la, fa* incomposte. Da ciò, che abbiamo detto in questo luogo, si può conoscere la varietà negl' Intervalli, vedendosi la prima specie avere il Semituono nel terzo Intervallo, e la seconda nel quarto, come esprime la seguente Figura.



## C A P. XVI.

Dell' Eptacordo, ò Settima Minore.

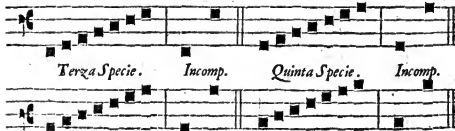
**L'** Eptacordo, ò Settima Minore, anch' ella è una distanza, ò Composizione di sette Sillabe al pari della Maggiore, ma differiscono tra loro in questo, che la Minore contiene tre Tuoni perfetti, e due imperfetti, che vale a dire due Semituoni. In questa specie di Settima Minore si variano li Semituoni cinque volte per tutto il Monocordo del Canto Fermo, ritrovandosi questi, ora in un luogo, & ora in un' altro, e per tal variazione ne derivano, e nascono cinque specie. La prima sarà segnata con queste Note *Ut, re, mi, fa, re, mi, fa*, ò composte *ut, fa*, ascendendo; e discendendo *Fa, la, sol, fa, mi, re, ut*, ò pure *fa, ut* composte; e questa sarà la prima specie, quale ha il Semituono nel terzo, & ultimo Intervallo. La seconda specie sarà quella, che ha il Semituono nel secondo, e quinto Intervallo, con queste Sillabe *Re, mi, fa, re, mi, fa, sol*, ascendendo, ò composte *re, sol*; ò pure discendendo *Sol, fa, la, sol, fa, mi, re*, e *sol, re* composte. La terza specie dovrà avere il Semituono nel secondo, & ultimo Intervallo, con queste Note *Re, mi, fa, sol, re, mi, fa*, ò composte *re, fa*, ascendendo; ò discendendo *Fa, mi, la, sol, fa, mi, re*, ò pure *fa, re* composte. La quarta specie ha il Semituono nel primo, e quarto Intervallo, con queste voci *Mi, fa, re, mi, fa, sol, la*, ò composte *mi, la*, ascendendo; e discendendo parimente *La, sol, fa, la, sol, fa, mi*, ovvero *la, mi* composte. La quinta specie avrà il Semituono nel primo, e quinto Intervallo, con questi suoni *Mi, fa, sol, re, mi, fa, sol*, ò composte *mi, sol*, ascendendo; & anche discendendo, cioè *Sol, fa, mi, la, sol, fa, mi*, & composte *sol, mi*. Nell' Esempio seguente si potrà vedere, e conoscere la varietà, che fa il Semituono nell' Eptacordo, ò Settima Minore, per tutte le sodette cinque specie.

Seconda Specie.

Incomp.

Quarta Specie.

Incomp.



Terza Specie.

Incomp.

Quinta Specie.

Incomp.

F 2

Pri-



## C A P. XVII.

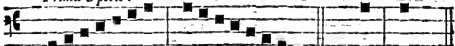
*Della Diapason.*

**D**iapason, così chiamata da' Greci, è composta da *Dia*, che significa *Per*; e *Pason*, che vuol dire *Tutto*, cioè è una Consonanza perfettissima, ò Composizione, ò Congiunzione, che è lo stesso, di otto voci, che in sè contengono cinque Tuoni, ò Intervalli perfetti, e due Semituoni, detta da' Moderni *Ottava perfetta*, quale racchiude in sè tutte le Consonanze perfette, & imperfette dimostrate fin' ora; perciò vien detta da molti Autori *Universitas Conventus*, e da altri *Mater*, & *sinus omnium Consonantiarum*, e da' Latini vien chiamata *Diapente cum Diatessaron*, imparando da Boezio, secondo alcuni, qual dice, *Diapente, & Diatessaron faciunt Diapason*. Alcuni Autori sono stati d'opinione, che debbanfi unire intieramente la Diapente, e Diatessaron, con dire, che la Diapente è una Congiunzione di cinque voci, ò Note, e la Diatessaron di quattro; e perciò, per costituire una Diapason, è necessario e l'uno, e l'altro, senza diminuirli, cioè tutte le nove Sillabe, intendendo in questo modo le parole di Boezio. Ma questi tali sono in grandissimo errore, mentre da tutti gli Autori antichi, e moderni, e da tutta la Scuola Musicale vien condannata la loro falsa opinione; mostrando, che l'ultima Nota della Diapente è principio della Diatessaron ascendendo, e che la prima della Diatessaron è l'ultima della Diapente discendendo, servendo in questo modo li sodetti Intervalli, quali senza fallo crescerebbero di numero, quando dovesse aver forza il parere di questi Opinanti, perciocchè verrebbero a costituire la Diapason di otto Tuoni, ò Intervalli perfetti, e due imperfetti, cioè Semituoni; il che è falsissimo, come lo dimostra il P. Illuminati nella sua Illuminata. Franchino nella sua Pratica di Musica, Part. 1. Cap. 7. dice a confirmazione, ò per meglio dire, per fondamento del mio detto: *Diapason est Consonantia octo sonorum, secundum Diatonicum Genus dispositum; quinque Tonis, & duobus Semitonis ducta. Fit enim ex Diatessaron, & Diapentes commixtione: medio, ac communi existente conjunctionis termino, quem quidem communem dixerunt: quum suis Diatessaron, fuerit & Diapentes principium, aut è converso*. Sette specie adunque differenti si trovano della Diapason in tutto il Monocordo per il Canto Fermo, Diatonicamente divise in Tuoni,

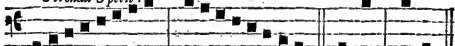
ni,

ni, e Semituoni, per esser sette le Lettere di detto Monocordo, quantunque replicare. Queste sette specie sono distribuite nella presente forma, cioè; la prima con il Semituono nel secondo, e quinto Intervallo, procedendo dal grave all'acuto, con queste voci *Re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la*, ò composte *re, la*; come anche discendendo con le medesime *La, sol, fa, la, sol, fa, mi, re*, ò pure *la, re* composte. La seconda specie con il Semituono nel primo, e quarto Intervallo, ascendendo con queste Sillabe *Mi, fa, re, mi, fa, sol, re, mi*, ò composte *mi, mi*; così discendendo *Mi, la, sol, fa, la, sol, fa, mi*, ò *mi, mi* composte. La terza specie, col Semituono nel terzo, & ultimo Intervallo, con queste Sillabe *Ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa*, ò composte *ut, fa*, ascendendo; e discendendo *Fa, mi, la, sol, fa, mi, re, ut*, ò composte *fa, ut*. La quarta, con il Semituono nel secondo, e sesto Intervallo, con queste voci *Re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol*, ovvero composte *re, sol*, ascendendo; e parimente *Sol, fa, mi, la, sol, fa, mi, re*, ò composte *sol, re*, discendendo. La quinta specie, con il Semituono nel primo, e quinto Intervallo, con queste Note *Mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, la*, ò composte *mi, la*, ascendendo; & anche per discendere *La, sol, fa, mi, la, sol, fa, mi*, ovvero composte *la, mi*. La sesta, con il Semituono nel quarto, & ultimo Intervallo, con le seguenti Sillabe *Fa, sol, re, mi, fa, re, mi, fa*, ò composte *fa, fa*, ascendendo; come discendendo *Fa, la, sol, fa, mi, la, sol, fa*, ò composte *fa, fa*. La settima, & ultima, con il Semituono nel terzo, e sesto Intervallo, con queste Sillabe *Ut, re, mi, fa, re, mi, fa, sol*, ò composte *ut, sol*; ovvero discendendo *Sol, fa, la, sol, fa, mi, re, ut*, ò composte *sol, ut*. Il sottoposto Esempio mostrerà il tutto ordinatamente.

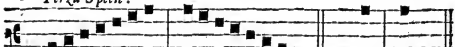
## Prima Specie.



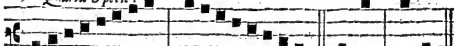
## Seconda Specie.



## Terza Specie.



## Quarta Specie.



*Quinta Specie.*



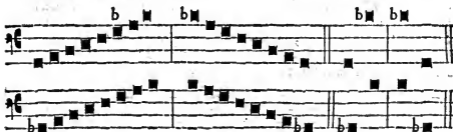
*Sesta Specie.*



*Settima Specie.*



Si può anche dare nel Canto Fermo la *Diapason Imperfetta*, ò *Diminuta*, & è quando la Cantilena avrà il *b* molle in uno de' suoi estremi, però nelle Corde, che hanno la Lettera *B*, ò *h*, cioè, ò in *B mi*, ò in *b fa h mi*. Si trova anche la *Diapason Superflua*, quale cresce un Semituono dalla perfetta a causa della figura  $\pi$  posta ad uno de' suoi estremi, ma nel Canto Fermo non può darli. Sicchè mostrerò solamente la *Diminuta*, ò *Imperfetta*, qual è la presente.



E' anche da osservarsi in questa specie di *Diapason*, come anche in tutte le altre *Consonanze* già dimostrate, che quando sono *incomposte*, cioè, che i loro estremi non sono *Diatonicamente* tramezzati da *Tuoni*, e *Semituoni*, allora sono di una specie sola.

Non ho messe in pratica le *Congiunzioni*, ò *Consonanze*, quando discendono, nè composte, nè *incomposte*, perchè ho giudicato, che possono essere intese, prendendo regola da quelle stesse, che ascendono.

Nelle *Figure* antecedenti mostrate in pratica, in vece di mettervi la *Sillaba Do*, vi ho posto la *Sillaba Ut*, per significare, che può dirli l'una, e l'altra; ma li *Moderni* si servono della prima, per accomodarsi meglio alla pronuncia, e in avvenire mi servirò di quella, per seguire la pratica comune.

Ho stimato bene mostrare ancora l'accidente in molte Figure delle passate, per maggior cognizione de' Principianti, composte, & incomposte, chiamandosi volgarmente *Salti* gl' incomposti, siano di qualsivoglia specie, quali se mai lasciati in avvenire, ò avessi lasciati per lo passato, questi sovrapposti ve ne daranno lume a sufficienza.

Con queste specie soprannotate della Diapason furono formati otto Tuoni, ò Modi Regolari, quali dimostrerò nel Terzo Libro seguente, al meglio, che saprà dettarmi la debolezza del mio talento, non avendo altro desiderio, che di esprimere il tutto con brevità; standocchè, come dice il Zarlino, *La brevità è amica de' Studiosi*, come ho procurato di osservare sino ad ora, affinché ognuno possa affaticarsi volentieri, per far acquisto di questa Angelica Scienza.

*Fine del Secondo Libro.*



# IL TUTTO IN POCO.

O V E R O

## IL SEGRETO SCOPERTO.

### LIBRO TERZO.

#### C A P. I.

*Della formazione degli Otto Tuoni Gregoriani.*



Erchè nella Prima, e Seconda Parte abbiamo spiegato a sufficienza li fondamenti del Canto Fermo, e le Congiunzioni, è anche di dovere dimostrare, come si formano gli Otto Tuoni regolatamente, con la sua Origine, e Natura. Ma perchè nascono molti accidenti, per li quali li sodetti Tuoni vanno variando con la *Mistione*, e *Commistione*, *Imperfezione*, & *Irregolarità*, voglio farvi vedere nella presente Parte tutti li sodetti accidenti, acciò possiate farvi ben pratici, e giungere ad un perfetto fine, e vera cognizione del Canto; e però diremo in primo luogo, e nel seguente

#### C A P. II.

*In quanti modi si può intendere questa parola Tuono, e che cosa sia.*

**N**On è lodabile il nascondersi ne' Laberinti, quando si trova altro scampo più facile, e più sicuro, per ricovrarsi: così non è dovere camminare all' oscuro, quando possiamo avere lume baltevole, per iscoprire tutto ciò, che fa al nostro proposito. Per procedere con chiarezza, dirò, che questa parola *Tuono* si può denominare, & intendere in diverse maniere. Primieramente si può considerare come Voce, ò Suono semplicemente, senz' altra Voce seguente, cioè, che non si estenda nè verso il grave, nè verso l'acuto, da cui nasce l' Intervallo; come per esempio, questa Sillaba *Ut* segnata, e pronunziata da sè sola, senza rispetto ad altra Nota, ò Sillaba, e questa non è veramente da dursi Tuono, ma  
 bensì



bensì *Sono*, origine, e primo elemento, dal quale deriva l'Intervallo Musicale, come dice l'Artusi nell'Arte del Contrapunto pag. 10. nel fine: così s'intende anche di qualunque altro Suono, che possa essere nel Monocordo, purchè non sia accompagnato; quantunque il P. Avella nelle sue Regole di Musica, voglia, che ogni semplice Voce da per sè sola sia Tuono; v. g. *Ut* Tuono, *Re* Tuono, *Mi* Semituono maggiore, *Fa* Semituono minore, &c. nulladimeno s'inganna di gran lunga, perchè con ciò si viene a negare l'Intervallo, qual nasce dal grave, & acuto, essendo questi li di lui estremi, come ingegnosamente vien dimostrato dal Zarlino nelle sue Istituzioni Armoniche, Part. 2. Cap. 15. trattandone diffusamente. Per Tuono si può considerare quell'Intervallo, che nasce dalle due Voci, grave, & acuta, quale propriamente vien detto *Tuono Vocale*, come dicevamo altrove.

S'intende anche per Tuono una forte, e sonora Voce, siccome quando diciamo, v. g. Francesco ha un buon Tuono, sonoro, e gagliardo, cioè una buona, sonora, e gagliarda voce; come insegna Orazio Tigrini nel suo Compendio della Musica, Lib. 3. Cap. 2. Ma quel Tuono, di cui dobbiamo discorrere, è una successiva formazione di molte Sillabe, ò Voci, che contengono molte delle Congiunzioni già dimostrate nel Secondo Libro, cioè di Tuono, Semituono, Ditono, Semiditono, Diatessaron, Diapente, & anche di Diapason, dalle quali nascono diverse melodie, chiamate *Tropo*, ò *Modo*, e da' Moderni *Tuono*. Orazio Tigrini dice, che il Tuono è una forma, ò qualità di Armonia, che si trova in ciascuna delle nominate sette specie della Diapason, modulata per le specie della Diapente, e Diatessaron, che alla sua forma sono convenevoli; il che è anche approvato dal Zarlino nella Quarta Parte delle Istituzioni; e questo dovrà essere il fondamento di questo Terzo Libro. Guido, secondo gli Autori, lo spiega con queste parole: *Tropus est modus cantionis, qui & Modus dictus est*. Il P. Illuminati nella sua Illuminata, Lib. 1. Cap. 15. dice, che è una Composizione di otto voci Diatonicamente distribuite, che contengono cinque Intervalli perfetti, e due imperfetti, insegnando con ciò altro non essere il Tropo, Modo, ò Tuono (che, come dicemmo, sono lo stesso) che una Diapason perfetta, formata di Diapente, e Diatessaron. Prima di andar più avanti, mi estenderò nel mostrare le di lui specie:

### C A P. III.

#### *Della Divisione de' Tuoni.*

**A**ppresso li Greci furono praticati solamente quattro di questi Tuoni, chiamandoli *Protus*, *Deuterus*, *Tritus*, e *Tetrardus*, quali in nostro linguaggio-

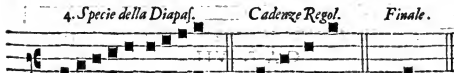
linguaggio altro non significano, che *Primo*, *Secondo*, *Terzo*, *Quarto*. Questi erano differenti da' moderni, mentrecchè ognuno de' detti Tuoni era composto di due Diatessaron, & una Diapente; cioè, in primo luogo una Diatessaron, nel secondo la Diapente, e nel terzo un'altra Diatessaron, che vuol dire, che ascendevano undici Note, ò Voci, & alcune volte di più, come vogliono alcuni Autori, coll' assegnare una Lettera finale propria a ciascheduno di essi, con la quale potessero distinguere il Primo dal Secondo, il Secondo dal Terzo, &c. Ma perchè riuscivano nell' ascendere molto scomodi, e nel discendere poco grati, e deboli, furono riformati dal Santo Pontefice Gregorio, cioè di quattro ne fece otto, chiamando gli ultimi quattro *Laterali*, ò *Collaterali*, ò pure, come dicono li Moderni, *Plagali*, assegnando a' primi l'intensione, & a' secondi la remissione. Ma per dare questa intensione, e remissione, rompendo l'ordine primiero, per gli Autentici si servì della Diapente, & ultima Diatessaron acuta, e per li Plagali della Diapente, e prima Diatessaron grave; per tale divisione restò comune la Diapente agli uni, & agli altri, e fece servire di compagni li secondi alli primi; cioè il Primo Autentico lo pose col Primo Plagale, il Secondo Autentico col Secondo Plagale, &c. essendo chiamati *Autentici* li primi sopradetti dal Santo Pontefice. Dunque li primi antichi non si dovranno più dire *Primo*, *Secondo*, *Terzo*, e *Quarto*, ma bensì *Primo*, *Terzo*, *Quinto*, e *Settimo*; e li secondi moderni *Secondo*, *Quarto*, *Sesto*, & *Ottavo*: dal che si comprende, che sono uniti il Primo col Secondo, il Terzo col Quarto, il Quinto col Sesto, il Settimo con l'Ottavo. Otto adunque sono li Tuoni, secondo S. Gregorio, confermati da Guido, quali sono regolati con le sette specie della Diapason dimostrate nel Cap. 17. del Secondo Libro, come vedremo a suo luogo; dicendo solo per ora, che gli Autentici sono formati delle quattro specie della Diapente ascendenti, unite alle tre della Diatessaron nella parte superiore, e li Plagali con le medesime quattro specie della Diapente rivoltate all'ingiu, e dalle stesse Diatessaron ordinate al contrario, e collocate sotto la Diapente discendendo. Perciò le quattro specie principali sono differenti dalle collaterali, primieramente per la diversità delle Diapenti, e Diatessaron nella variazione de' detti Intervalli imperfetti, ò Sèmituoni; secondariamente perchè le prime sono disposte per lo acuto, e le seconde per il grave; in terzo luogo perchè per la loro diversa composizione cagionano effetti, & affetti diversi negli animi nostri, come si dirà a suo luogo. Intanto cominceremo a mostrare la formazione de' Tuoni distintamente, e prima diremo nel seguente

## C A P. IV.

*Come si formi il Primo Tuono.*

**S**E vogliamo regolarfi con gli Autori moderni, diremo in primo luogo, che le Finali antiche furono da S. Gregorio trasportate una quarta più alta, affinché potessero aver luogo li Plagali da esso ritrovati, quali devono discendere sotto l'Autentico una Diatessaron, come si vedrà nell'andar più avanti. Dalla prima specie adunque della Diapente, e dalla prima della Diatessaron si forma il Primo Tuono Autentico; la prima con queste Sillabe *Re, mi, fa, sol, la*; la seconda, che farà la Diatessaron, con queste altre *Re, mi, fa, sol*, ambedue ascendenti; quali due specie occupano otto Corde, o Posizioni, formandosi una perietta Diapason, quale comincerà da *D solre* grave, fino a *d la solre* acuto, con le seguenti Sillabe *Re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol*, Sillabe della Proprietà di Natura, e 4 quadro; e questo Primo Tuono si dirà formato della quarta specie della Diapason, qual termina regolarmente nella Posizione di *D solre* grave, cadenza finale di questo Tuono, così dimostrarlo dal Zarlino nelle sue Istituzioni, Part. 3. Cap. 12.

Due forti di Cadenze si trovano nel Canto Fermo, cioè *Regolari*, & *Irregolari*. Le Regolari sono quelle, che terminano nell' estreme Corde di ciascheduna Ottava, della quale i modi sono formati, e nell' estrema acuta della loro Diapente, e nella Corda, che può mediare la Diapente, ò dividerla in due Terze; dimodochè ogni modo per natura avrà quattro luoghi determinati, ne quali si potranno fare le Cadenze Regolari de' Tuoni; e tutte le altre si diranno Irregolari. Così insegnano gli Autori pratici, e lo dimostra con bel modo l'Artusi nel Secondo Ragionamento delle sue Imperfezioni della Moderna Musica; pag. 68. e lo conferma il P. F. Andrea di Modona nel suo Canto Armonico, Part. 3. Cap. 3. Ecco gli Esempj.



## C A P. V.

*Della formazione del Secondo Tuono.*

**F**ormasi il Secondo Tuono Plagale dalle sodette prime specie di Diapente, e Diatessaron rivoltate all'ingiù; con la differenza però, che

che la Diatessaron, che stà sopra la Diapente negli Autentici, intendendomi anche così di tutti gli altri, si deve mettere sotto la detta Diapente al rovescio; formandosi con l'una, e l'altra un'altra specie di Diapason perfetta, quale si estende dalla Posizione di *a la mi re* acuta, sino ad *Are* grave, con queste Sillabe *La, sol, fa, la, sol, fa, mi, re*; essendo questa la prima specie della Diapason dimostrata, quale ha la sua regolare terminazione nella Posizione, ò Corda del suo Autentico, quale è la *D* grave. Le sue Cadenze regolari, e naturali dovranno essere *a la mi re, F fa ut, D sol re, & Are*, come si vede qui sotto.



## C A P. VI.

## Del Terzo Tuono.

**L**A seconda specie, sì della Diapente, cioè *Mi, fa, sol, re, mi*, & anche la seconda della Diatessaron ascendenti *Mi, fa, sol, la*, servono naturalmente al Terzo Tuono Autentico, poste come sopra, per gli Autentici; perlocchè la sua Composizione dovrà essere inclusivamente da *E la mi* grave, sino ad *e la mi* acuto, con queste Sillabe *Mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, la*, quali formano una Diapason perfetta; onde può dirsi, che il Terzo Tuono si formi dalla quinta specie della Diapason, quale regolarmente ha la sua terminazione in *E la mi* grave; e le sue Cadenze regolari sono quattro, cioè *E la mi* grave, *g sol re ut* acuto, *h mi* acuto, & *e la mi* acuto. L' Esempio seguente l' insegna, mentre si vede la sua formazione in pratica, con le sue Cadenze, & anche con la sua Finale regolare.



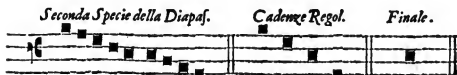
## C A P. VII.

## Come si formi il Quarto Tuono.

**I**L Quarto Tuono Plagale si forma della medesima Quinta del Terzo suo Autentico, ma discendente, cioè *Mi, la, sol, fa, mi*; e della stessa Diatessaron, ma sotto la Diapente rivoltata all' ingiù, con queste Sillabe

*La, sol,*

*La, sol, fa, mi.* La sua Composizione avrà principio in *mi* acuto fino a *B mi* grave, con queste Sillabe *Mi, la, sol, fa, la, sol, fa, mi*, formando una Diapason perfetta, quale avrà da essere della seconda specie, & avrà la sua Finale regolare in *E la mi* grave; ma le sue Cadenze regolari faranno in *mi* acuto, *g sol re ut* acuto, *E la mi* grave, e *B mi* pure grave. Così.



## C A P. VIII.

*Del Quinto Tuono.*

**L**A terza specie della Diapente ascendente *Fa, sol, re, mi, fa*, e la terza della Diatessaron *Fa, re, mi, fa*, serviranno naturalmente al Quinto Tuono Autentico, occupando otto Corde, cioè da *F fa ut* grave fino a *ffa ut* acuto, con le Sillabe *Fa, sol, re, mi, fa, re, mi, fa*; e questa sarà la sesta specie della Diapason, quale regolarmente termina nella Posizione, ò Corda di *F fa ut* grave, avendo le sue Cadenze regolari in *F fa ut* grave, *a la mi re* acuto, *c sol fa ut* acuto, e *ffa ut* acuto. L' Esempio ve lo dimostra.



## C A P. IX.

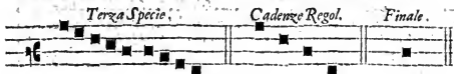
*Del Sesto Tuono.*

**L**Sesto Tuono Plagale formasi dalla terza specie della Diapente, come nel suo Autentico, ma con le Note rivoltate, cioè *Fa, mi, la, sol, fa*, e dalla stessa terza specie della Diatessaron per discesa, con queste Sillabe *Fa, la, sol, fa*, poste sotto la Diapente. Sicchè questo intieramente, & inclusivamente è compreso, & occupa lo spazio di otto Posizioni, formandosi una Diapason perfetta, quale sarà la terza specie della Diapason con la Cadenza in *F* grave, come nel suo Autentico. Saranno adunque le sue Cadenze regolari in *c sol fa ut* acuto, *a la mi re* acuto,

G

F fa ut

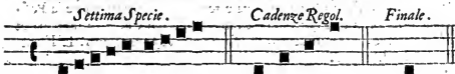
*F fa ut grave, e C fa ut grave, Il tutto si vede qui sotto:*



## C A P. X.

*Come si forni il Settimo Tuono.*

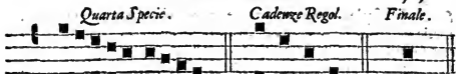
**D** Alla quarta specie della Diapente, che comincia da *g sol re ut acuto*, ascendendo fino a *d la sol re* pure acuto, con queste Sillabe *Do, re, mi, fa, sol*; e dalla prima specie della Diatessaron, che ha principio in *d la sol re* acuto, fino a *gg sol re ut* sopracuto, con queste Note *Re, mi, fa, sol*, viene formato il Settimo Tuono Autentico; e queste Sillabe, o Note unite insieme saranno le seguenti: *Do, re, mi, fa, re, mi, fa, sol*, quali vengono ad essere una Diapason perfetta, che sarà la settima specie, quale regolarmente termina in *g sol re ut* acuto, & ha le sue Cadenze regolari in quattro Corde, o Posizioni, cioè in *g sol re ut* acuto, in *h mi* acuto, in *d la sol re* acuto, & in *gg sol re ut* sopracuto. Questo è l'Esempio.



## C A P. XI.

*Dell' Ottavo Tuono.*

**F**ormasi l'Ottavo Tuono Plagale dalla stessa quarta specie della Diapente, però discendente da *d la sol re* fino a *g sol re ut* acuto, con queste Voci *Sol, fa, mi, re, do*; e dalla prima specie della Diatessaron, come sopra pure per discesa, avendo il suo principio in *g sol re ut*, fino a *D sol re* grave, con queste Sillabe *Sol, fa, mi, re*, poste sotto la Diapente alla forma de' Tuoni Plagali. Così con questa quarta specie della Diapente, e prima della Diatessaron formasi una Diapason perfetta, con queste Voci *Sol, fa, mi, la, sol, fa, mi, re*, e farà la quarta specie, quale termina regolarmente in *g sol re ut* acuto, & avrà le sue Cadenze regolari in *d la sol re* acuto, in *h mi* acuto, in *g sol re ut* acuto, e *D sol re* grave. Segue l'Esempio.



Gli Otto Tuoni mostrati di sopra, sono composti, e regolati con le sette specie della Diapason, dimostrate nel Secondo Libro Cap. 17. non potendosene dare, nè formare altra specie, che ascenda sopra il numero Settenario; fondato sopra le prime Posizioni, ò Lettere Gregoriane, che abbiamo vedute nel Primo Libro, quali vengono replicate più volte nel Monocordo di Guido. E quantunque si trovano le Diapason accidentali, nulladimeno tutte si riducono alle sopranotate specie regolari.

## C A P. XII.

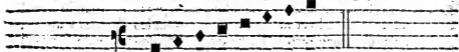
*Come non sono otto le specie della Diapason, come dicono alcuni.*

**A**ccordano tutti gli Autori da me osservati, e come credo, anche non osservati, sette specie della Diapason, e non più; discordando solo il P. F. Andrea di Modona nel suo Canto Armonico Part. 2. Cap. 15. quale vuole, che siano otto le specie della Diapason; dicendo formarli queste otto specie diverse, per causa delle Diapenti, e Diatessaron di detti Tuoni, formati ciascun di loro fra diverse Posizioni, ò Corde; e mostra la quarta specie, che serve per il Primo Tuono, inclusa fra *D solre* grave, e *d la solre* acuto, differente da quella quarta specie, con la quale vien formato l' Ottavo Tuono, che è da *d la solre* acuto, e *D solre* grave. Le ragioni apportate dal detto Padre a favore di questa nuova ottava specie, non giammai insegnata, ne meno sognata, sono, che la Diapente del Primo Tuono, si forma dalla Posizione di *D solre* grave, a quella di *a la mire* acuta, con queste Sillabe *Re, mi, fa, sol, la*; e la Diatessaron della stessa, dalla Posizione *a la mire* acuta, a quella di *d la solre* acuta, con queste Voci *Re, mi, fa, sol*; e per contrario la Diapente dell' Ottavo Tuono si forma dalla Posizione *d la solre* acuta a quella di *g solre ut* acuta, con queste Note *Sol, fa, mi, re, do*; e la Diatessaron per lo stesso, dalla Posizione di *g solre ut* acuta, a quella di *D solre* grave, con queste Sillabe *Sol, fa, mi, re*; e da ciò arguisce doverli dare l'ottava specie della Diapason differente dalle altre specie dimostrato, per ragione della quinta, e quarta ascendente per il Primo Tuono; e per la quinta, e quarta discendente per l' Ottavo; come pure per la variazione de' Semituoni.

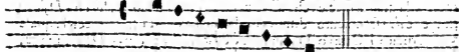
Questa discordanza del P. F. Andrea, mi pare condannata dalla comune

Scuola Musicale, mentre ella vuole, che debba essere differente una specie dall'altra specie, per causa de' Semituoni, quali vanno variando per diversi Intervalli; e questa variazione forma diverse specie, come abbiamo veduto antecedentemente nel Semiditono, nella Diatessaron, nella Diapente, nell'Essacordo Maggiore, e Minore, e nell'altre ancora; quali Congiunzioni hanno tante specie differenti, quante sono le varietà, che possono fare li Semituoni in detti Intervalli. E non varia specie quella Diatessaron, e Diapente, cioè quella Diapason, che va per discesa, da quella, che va per ascensione, qualunque volta non muti luogo il Semituono; perciò non è differente la Diapason del Primo Tuono da quella dell'Ottavo, essendo ambedue incluse nelle Posizioni di D, e d, servendosi e l'uno, e l'altro della quarta specie di detta Diapason; e nell'uno, e nell'altro Tuono stanno fermi al suo luogo li Semituoni; come dimostra la seguente Figura, quale mostra con le Note rotonde il luogo, dove naturalmente si trova il Semituono, tanto per il Primo Tuono, quanto per l'Ottavo.

*Primo Tuono formato dalla 4. Specie della Diapason.*



*Ottavo Tuono formato dalla stessa Specie sodetta.*



Insegna la sovrapposta Figura, non differir punto la quarta specie della Diapason, che serve per il Primo Tuono, da quella quarta specie, che serve per l'Ottavo; ritrovandosi il Semituono nel secondo, e sesto Intervallo, tanto per il Primo, che ascende; quanto per l'Ottavo, che discende. Sicché non mutandosi gl' Intervalli di ciascheduna delle dette due Diapason, non può dirsi ne anche mutata la specie; ma bensì, che si sia di gran lunga ingannato il detto P. F. Andrea di Modona, non essendovi altra varietà in dette Diapason, che nella Divisione Armonica, & Aritmetica da esso non osservata; cioè di quinta, e quarta ascendente; e di quinta, e quarta discendente; il che non fa, nè muta specie, come insegnano gli Autori pratici. Questo basti per questa materia.



## C A P. XIII.

*Della Imperfezione de' Tuoni.*

**O**Ra, che abbiamo osservati gli Otto Tuoni distintamente, quali, per dirsi perfetti, devono partirsi dalla Nota gravissima ascendendo, e portarsi all' acutissima della loro Diapason, passeggiando con qualche Sillaba, ò Voce da un' estremo all' altro, ò per grado, ò per salto, secondo la Scuola Musicale, per gli Autentici; e dall' acutissima alla gravissima discendendo per li Plagali; il che s' intende in generale. Sarà anche bene riflettere, che in molte Cantilene il Canto non si estende per tutte le otto Corde necessarie, per far perfetto un Tuono, onde in questo caso si dovrà dire Canto imperfetto; osservando, che quando si estende per meno Corde, allora farà più imperfetto. Questa Imperfezione non può darfi negli Autentici nella parte inferiore, dovendo essere la prima Nota della loro Diapason necessariamente il fine, dove hanno a terminare regolarmente; ma bensì nella parte superiore, ascendendo alcune volte sette sole Posizioni, ò pure solamente sei, & anche cinque, e qualche volta quattro sole, come vedremo a suo luogo. Ma quando una Cantilena non ascendesse sopra la terza Corda, cioè non passasse la terza, il che non ho mai veduto, non potrà dirsi in tal caso, che quella sia Tuono, mancando delle sue specie maggiori, quali compongono il Tuono; ma si dovrà più tosto chiamare *Canto*, e non altro; ò pure, come vuole il P. Illuminati nella sua *Illuminata Lib. 2. Cap. 17. buona Sonorità*. Possono essere imperfetti li Plagali, tanto di sopra, quanto di sotto; e quanto meno discenderanno, ò ascenderanno, tanto più saranno imperfetti.

## C A P. XIV.

*Della Mistione de' Tuoni, Perfetta, & Imperfetta; e della Commistione.*

**E'**Molto necessario a chi desidera farsi pratico, & anche agli stessi Pratici di Canto Fermo, saper conoscere la Mistione, e Commistione de' Tuoni, quali spesse volte si trovano nelle Cantilene. Dirò primieramente, che farà Mistio un Tuono Autentico col suo Plagale, allorchè l' Autentico avrà parte della Diatessaron del suo Plagale; che vale a dire, che discenda sotto l' Autentico più di una Nota; e in tal caso si dirà Tuono Autentico Mistio col suo Plagale; e se l' Autentico ascende la sua Diapason intiera, e discenda più d' una Nota sotto la sua finale, si dirà

Autentico perfetto, Misto imperfetto col suo Plagale, per non esservi intiera la Diatessaron. Che quando avesse tutta la Diatessaron, si dovrà chiamare Autentico perfetto, Misto perfetto col suo Plagale, parlando in generale. Così quando il Plagale partecipasse parte della Diatessaron del suo Autentico; cioè, che ascendesse sopra della sua quinta più d' una Nota, dovrà dirsi Tuono Plagale, Misto imperfetto col suo Autentico; ma se il Plagale occupasse tutta la Diatessaron del suo Autentico, si dirà Comme; cioè Autentico, e Plagale. Ma perchè in questo caso, come è il dovere, ogni cosa deve essere denominata dalla cosa più perfetta, e più degna, e più nobile, dovrà dirsi Autentico perfetto, Misto perfetto col suo Plagale; parlando generalmente. Questa è sentenza di Giuseppe Zarlino, posta nelle Istituzioni Part. 4. Cap. 14. & altri tanti Autori. Parlando poi in particolare, dirò, che tal Tuono sarà Autentico, quando avrà le specie appartenenti all' Autentico; che se avesse quelle del Plagale, dovrà dirsi Plagale perfetto, Misto perfetto col suo Autentico; e ciò s' intende in tutti gli altri Tuoni. Una sol Nota possono discendere sotto la sua Finale grave gli Autentici, cioè un Tuono, e non più, ò pure un Semituono; ma sopra la sua Finale acuta non possono ascendere veruna Nota; che quando ascendessero una sola Nota, sempre si farà la Commistione con l' Autentico a lui più prossimo. Ne fa fede il P. Penna nel suo Direttorio del Canto Fermo Direzione 16. Il Dionigi nella sua Introduzione del Canto Fermo Part. 2. Cap. 28. Gio: Battista Magone detto il Picino nella sua Ghirlanda Musicale pag. 42. Può discendere un Tuono l' Autentico, ò Semituono, quando avrà la sua Diapason intiera; che se sarà imperfetto, se gli nega assolutamente da tutta la Scuola Musicale. Li Plagali parimente possono ascendere un Tuono, ò Semituono sopra la sua Diapente, e non più; senza fare Mistione alcuna, nè Commistione; ma di sotto la loro Diatessaron, non possono discendere pure una sol Nota; che quando la discendessero, farebbero Commistione col Plagale seguente. Questa è sentenza del Zarlino, mostrata nelle Istituzioni, Part. 4. Cap. 13. come anche del P. Bonaventura da Brescia, Cap. 24. Il P. Vallara nella sua Scuola Chorale Part. 3. Cap. 9. dice, che quando un Tuono Autentico passa con più Note sopra la sua Diapason, & un Plagale con più Note sotto la sua Diatessaron, si chiamano Tuoni più, che perfetti; perchè l' Autentico quanto più ascende con Note sopra la sua Ottava, tanto più cresce di perfezione, & allora vien formato, e costituito di più Consonanze; e quanto più numero di Consonanze in sè contiene un Tuono, ò Canto, più si rende perfetto; e la medesima ragione apporta per lo Plagale, discendendo sotto la sua Diatessaron. Autorizza questo suo detto col nome del Zarlino; e pure nè il Zarlino, nè altro Autore, che

che professi di far capire le vere Regole del Canto Fermo, si è mai immaginata questa Dottrina, mentrecchè l'insegnano diversamente, come abbiamo veduto di sopra. Conosco anch'io, benchè di poco talento, da che nascano questi sbagli, quali da altro non derivano, che dalla troppa credenza prestata a molti di quelli, che hanno dato alle Stampe, quali anch'essi citano certi Autori, de' quali non hanno alcuna cognizione, e per dir meglio, non hanno ne pure veduti li Cartoni di essi; sicchè parlano alla cieca, e da questo nascono moltissimi sconcerti; ma io non ho voluto dar credenza a questi tali, mentre ho voluto esserne testimonia *de visu*, per non essermi rinfacciato all'occasione il contrario. Lasciamo da parte questo inutile discorso, e veniamo alla conclusione dell'incominciata Proposta. Rispondo brevemente al soderato P. Vallara, che quando un Tuono Autentico possa ascendere sopra la sua Diapason con più Note, e che quanto più ascende, tanto più divien perfetto; & il Plagale al medesimo modo, sotto la sua Diatessaron, sarà anch'esso più perfetto; potevano anche gli Antichi, e Moderni abbreviare le loro fatiche, per investigare le maniere di ritrovare altri Tuoni, perchè in questo caso ne basterebbero due soli, cioè un' Autentico, & un Plagale; e perchè avesse più numero di Consonanze, e fosse più perfetto, vi si potrebbero assegnare tutte le sedici Corde, ò Posizioni, che servono al Canto Fermo. Questa veramente sarebbe una regola brevissima, e facilissima; ma non fu, nè sarà mai, perchè le Consonanze furono distribuite col suo ordine, assegnandole a ciascheduno de' Tuoni, quali hanno le Consonanze differenti tra loro, a causa degl' Intervalli imperfetti, che cagionano diversa melodia. Non è dunque ben fondata la soderata regola, mentrecchè trovo di parere contrario gli Autori; & il Marinelli nella sua Via Retta Part. 2. Osservazione 5. insegna, che può discendere una Posizione sopra la sua Diapente il Plagale, e sotto la sua Diapente l' Autentico; e quando il Canto trapassa la detta Posizione, si dirà Mistto. Franchino nella sua Pratica di Musica, Part. 1. Cap. 8. dice: *Commixtus Tonus dicitur, si Autenticus est, quum in eo species alterius quam sui Collateralis disponuntur. Sin autem fuerit Placalis, dicetur Commixtus, quum alterius quam sui Ducis, & imparis consonantes continet formas. Mixtus Tonus dicitur, si Autenticus est, quum vel totum gravius sui Placalis attigerit tetrachordum, vel duas saltem ejus chordas.*

Il P. Giuseppe Frezza nel suo Cantore Ecclesiastico Part. 2. Lezione 4. non vuole, che sia Mistto quel Tuono Autentico, che partecipa delle Corde del suo Plagale, & al contrario; come sarebbe il Primo del Secondo, il Terzo del Quarto, &c. perchè l'Autentico col suo Plagale non fanno Tuono essenzialmente diverso; e quanto più sopra la loro quinta li Plagali toccano le Note del loro Autentico, tanto più ne partecipa-

tecipano, & in tal caso più tosto si diranno più che perfetti, ò eccedenti, che misti. Chiama Mistò quel Tuono Autentico, che partecipa qualche Cadenza, ò modo di procedere d'un'altro Tuono; come il Primo del Terzo, del Quinto, e del Settimo; & al contrario; così de' Plagali: e finalmente, che un'Autentico partecipi d'un Plagale d'altra specie, come il Primo del Quarto, ò del Sesto, ò pure dell'Ottavo; & all'opposto, il Plagale d'un'Autentico non suo, come il Secondo del Quinto, il Sesto del Primo, &c. e questa mi piace più, che la prima. Per quanto ho potuto vedere negli Autori considerati, non ho mai ritrovato chi approvi questa sua opinione; perchè in questo modo basterebbero solo quattro specie di Diapason, essendo ciò impossibile, per ragione della quarta bassa, che deve darfi a' Plagali. Sarà Commistò, e non Mistò quel Tuono adunque (parlo per ora degli Autentici) che partecipa di qualche specie d'altro Autentico, & il Plagale d'altro Plagale; e non faranno più che perfetti, nè eccedenti quegli Autentici, che partecipano delle corde del suo Plagale, nè li Plagali le corde del suo Autentico; ma realmente, e giustamente si devono chiamare Misti, come abbiamo veduto a suo luogo.

Questo è certo, che se noi vogliamo osservare il detto del Filosofo, che *Ultra perfectum nihil datur*, non può esser vero quello, che abbiamo detto di sopra; come in fatti lo nega il P. Illuminati nel suo Tesoro Illuminato Part. 2. Cap. 28. però nella sua Illuminata, concede all' Autentico una Nota sotto la sua Finale, standocchè è stata concessa dall' Autorità Ecclesiastica, e non Musicale, come affermano anche molti altri Autori. Io non so capire, come ci entri qui l' Autorità Ecclesiastica nel concedere agli Autentici una Nota sotto la sua Finale grave. Non è stata l' Autorità Ecclesiastica, ma un' abuso de' Compositori, quale è poi passato in uso; e questo più tosto è da crederfi, deformando le Diapason senza veruna necessità. Rispondono molti Autori, che gli fu concesso nel grave un Tuono, ò Semituono (parlo degli Autentici) per distinzione de' Plagali; essendo cosa giusta, che li Primi, come Signori, godano qualche privilegio, a differenza de' Plagali, come Sudditi, e Servi degli Autentici; e se si concedesse tale potestà a' Plagali, non si potrebbe discernere quale fosse il Signore.

Questa risposta mi pare assai debole, ò con poco, e niente di fondamento; perchè gli Antichi primi Maestri ordinarono li Tuoni con tanta maestria, che farebbe pazzia il volerli contraddire, perchè diedero la Padronanza all' Autentico, col farlo ascendere sopra al Plagale; e mostrarono con ciò essere superiore al Plagale, tendendo questo alla gravità discendendo. Se poi fu concesso agli Autentici il poter discendere il Tuono, ò Semituono sotto della loro Diapason, mi pare anche il dove-

re, che si debba concedere a' Plagali il poter ascendere un Tuono, ò Semituono sopra la loro Ottava, giacchè vediamo dove consiste l'Autenticità degli Autentici. Dirò ancora, che non può essere Mistò quel Tuono Autentico, che discende sotto la sua Diapason una sola Nota; e ne meno il Plagale facendo il simile nell' acuto, per ragione, che un solo Intervallo, ò Tuono, ò Semituono non forma specie veruna spettante ad altro Tuono; perchè, come abbiamo veduto, le specie minori sono il Ditono, e Semiditono, e perciò se gli può benissimo concedere la Nota all' Autentico sotto la sua Diapason, & al Plagale sopra, senza Mistione, ò Commistione.

Si deve però avvertire, che si dirà, ò Mistò, ò Commistò quel Tuono, che entro di sè avrà le specie maggiori d'altro Tuono, ò Autentico, ò Plagale, secondo mostrerà la Cantilena; e quando mancassero le maggiori, almeno le specie minori, quali hanno anch'esse tanta forza, che mutano un Tuono nell' altro; e per conseguenza possono anche fare la Commistione, ò Mistione. Da tutto ciò, che abbiamo detto, si arguisce, che ogni Tuono Autentico può discendere una sola Nota; & ascenderne una sola anche il Plagale. Si potrebbero addurre altre ragioni più torti; ma perchè conosco sufficiente quel poco, che ho detto, non voglio più dilungarmi, riserbandomelo in altra occasione.

Due forti di Commistione si danno, cioè *perfetta*, & *imperfetta*. La Commistione perfetta sarà, quando sopra la Diapason dell' Autentico il Canto ascenderà una; ò più di una Nota, & il Plagale sotto la sua Diapason pure una, ò più di una Nota. La Commistione imperfetta si trova in due maniere, cioè *maggiore*, e *minore*. Dovrà dirsi Commistione maggiore imperfetta, allorchè nella Cantilena vi saranno due Diapenti, ò composte, ò incomposte d'una stessa specie, che si appartenghino ad altro Tuono. La Commistione minore imperfetta sarà, quando nel Canto vi saranno tre volte una delle tre specie della Diatesifaron, ò composta, ò incomposta, ma meglio incomposte, appartenenti ad altro Tuono.

Stimo bene il tralasciare gli Esempj de' Tuoni Misti, e Commisti, per non essere troppo prolisso. Basta una semplice cognizione delli medesimi, perchè con l'esercizio si possono conoscere facilmente.

*De' Tuoni Irregolari, secondo alcuni, che di questi hanno scritto.*

**E'** Di dovere mostrarvi di nuovo li Tuoni Irregolari trasportati alla quarta sopra, ò alla quinta sotto; & alla quinta sopra, & alla quarta sotto. Tuoni Irregolari si diranno quelli, che non hanno la loro Cadenza nelle



di Commistione minore col Terzo Tuono, per aver la stessa specie della Diatessaron *Mi, fa, sol, la*. Quello, che è detto Decimo Tuono, sarà Secondo trasportato una quinta più alta dalla sua Finale regolare, avendo la stessa specie della Diapente del Secondo Tuono, *La, sol, fa, mi, re*, Commisto col Quarto, per aver la stessa specie della Diatessaron *La, sol, fa, mi* portata una quinta sopra la Finale regolare. Quello poi, che dicono Undecimo Tuono, è Settimo trasportato una quarta più alta dalla sua Finale regolare, avendo la stessa Diapente del Settimo, *Do, re, mi, fa, sol*, Commisto col Quinto, per aver la stessa Diatessaron del Quinto, *Do, re, mi, fa*. Il Duodecimo sarà Ottavo Tuono trasportato una quarta sopra la sua Finale, avendo la stessa Diapente dell' Ottavo, *Sol, fa, mi, re, do*, Commisto col Sesto, per aver la sua Diatessaron *Fa, mi, re, do*. Altrettanti ancora se ne possono dare col segno *b*; sicchè se noi vogliamo regolarli con queste Commistioni, lo possiamo fare; e in questa forma avranno ragione quelli, che dissero, e dicono darli Dodici Tuoni, ma otto Regolari, e quattro Irregolari Commisti. Così l'intendono li sopranominati Autori; ma per me non l'accordo assolutamente, perchè trovo Dodici Tuoni tutti regolari, come dimostrerò a suo luogo. Valerebbe l'opinione di questi anche nel Settimo, & Ottavo Tuono, che sarebbero Commisti col Primo, e Secondo, essendo loro in necessità di appropriarsi la Diatessaron delli detti Primo, e Secondo; consistente in queste quattro Sillabe *Re, mi, fa, sol*, per il Primo ascendente; & anche *Sol, fa, mi, re*, per il Secondo discendente; il che è falsissimo, per essere anch' essi Naturali, cioè secondo la vera Divisione. Il tutto vedremo.

Sin qui ho voluto mostrare la poco fondata opinione di quelli, che senza ragione negano li quattro ultimi Tuoni. Ma io mi accordo assai meglio con molti altri, quali parlano fondatamente, mostrando in pratica, che sono veramente Dodici li Tuoni del Canto Fermo, con sì vive ragioni, che assolutamente non può negarsi; del che tratterò più diffusamente nel Quinto Libro, parendomi bene disingannare li poveri Studiosi, quali non fanno a qual partito appigliarsi, trovando tante contrarie opinioni, e quello, che dirò, potrà servirli di giusta regola.

## C A P. XVI.

*Come si devono trasportare li Tuoni.*

**Q**uando per qualche accidente si vorrà trasportare un Tuono, ò una Cantilena, si dovrà osservare di accomodarla in tal maniera, & in tal luogo, che si possano, ascendendo, e discendendo, avere tutte quelle

quelle Corde, che faranno necessarie alla costituzione di tal Tuono; che vale a dire, che li Tuoni, e Semituoni necessarij, siano al suo essere essenziale; e si potrà servire del b molle per ascendere, come anche del h quadro, quando la Cantilena cantasse per detto b molle, come appunto insegna il Zarlino nelle Istituzioni, Part. 4. Cap. 17. come anche il Tigrini nel suo Compendio della Musica, Lib. 3. Cap. 5. qual nota queste parole nel margine: *Possunt Toni ordinari in quolibet loco manus, ubi species, qua ipsos formant, superius, & inferius possunt propriè ordinari.* Franchino Gafurio nella sua Pratica di Musica, Lib. 1. Cap. 8. lo afferma, dicendo: *Potest insuper unusquisque Tonus in Introductorio concipi, ubi eumque ejus latera, seu species noscuntur extendi.* Luigi Dentice ne' suoi Dialoghi di Musica, dice, che tutte le specie delle Ottave si possono trasportare, purchè si lochino li Semituoni ne' suoi proprj luoghi. Accorda con esso Gio: Maria Lanfranchi nelle sue Scintille Part. 3. Che se si facesse il contrario, non sarebbe un trasportare, ma un rovinare il Canto. Se ciò è vero, come in fatti è certissimo, non può essere, che quella Cantilena, che avrà la sua terminazione in *a la mi re* acuta, sia di Primo Tuono, ò Secondo Irregolari; ne meno quella, che avrà la sua Finale nella Posizione di *h mi* acuta, sia Terzo, ò Quarto Tuono Irregolari; ne anche quella, che avrà la sua Cadenza finale in *c* acuta, ò *C* grave, sia Quinto, ò Sesto Tuono, ò pure Settimo, ò Ottavo Tuono Irregolari; e finalmente quella, che finirà nella Corda di *d* acuta, sia di Settimo, ò Ottavo Tuono Irregolari, come quattro Note assegnate dagli Autori sodetti per li Tuoni Irregolari, ò pure, come vogliono, trasportati; e non sono differenti d'opinione il P. Avela nelle sue Regole di Musica, Tratt. 3. Cap. 53. 54. Vincenzo Lusitano nella sua Introduzione di Canto Fermo; il P. Vallara nella sua Scuola Corale Part. 3. Cap. 7. dicendo di più, che hanno la stessa forza, e virtù de' Regolari, per esser consimili nel fine, e nell' operare. Non si dobbiamo servire di queste Lettere Confinali *a, h, c, d*, per gli Otto Tuoni regolari trasportati, secondo il parere de' sodetti, e come insegnano molti, e molti Maestri di Canto Fermo, perchè non si possono ridurre naturalmente alla regolarità, cioè non possono avere le specie de' Regolari, con le quali vengono formati, se non con li segni non praticati nel Canto Fermo, cioè col *x* in *f fa ut* acuta. Per trasportarli adunque regolarmente, senza che venghino variate le specie di ciascun Tuono regolare, le Corde faranno *g, a, h, c* acute, portando il Canto una quarta alta con l'ajuto del b molle; e in questo modo nella Posizione di *g sol re ut* acuta verranno a terminare il Primo, e Secondo Tuono; in *a* il Terzo, e Quarto; in *h* il Quinto, e Sesto; in *c* il Settimo, & Ottavo Tuono. Così insegna il Tigrini nel suo Compendio della Musica, Lib. 3. Cap. 5.



Si possono anche trasportare una quinta bassa, parimente con l'ajuto del *b* molle, con le medesime specie de' Regolari; e le sue Corde faranno *r*, *A*, *B*, *C*. Così nella prima finirà il Primo, e Secondo; nella seconda il Terzo, e Quarto; nella terza il Quinto, e Sesto; nella quarta il Settimo, & Ottavo. Ma perchè in questo caso bisogna necessariamente uscire fuori della Mano di Guido, però il Secondo, e Quarto Tuono sono incapaci. Si deve di più avvertire, che il *b* molle sempre si deve mettere in Casa propria, cioè nella Lettera *B* grave, & acuta; come si vede nell' Esempio seguente.

Primo Tuono. 1. Tuono Trasport. 2. Tuono.

una 4. alta. una 5. bassa. una 4. alta.

3. Tuono. 3. Tuono. 4. Tuono.

una 4. alta. una 5. bassa. una 4. alta.

5. Tuono. 6. Tuono. 6. Tuono.

una 5. bassa. una 4. alta. una 5. bassa.

7. Tuono. 8. Tuono. 8. Tuono.

una 5. bassa. una 4. alta. una 5. bassa.

Li sovrapposti Esempj insegnano, che malamente intesero quelli, che assegnarono le sodeffe quattro Lettere Confinali, *a*, *h*, *c*, *d*, a' Tuoni irregolari, per ragione, che la Confinale *h* non è, nè può mai esser capace naturalmente di Tuono, per non poterli dividere la sua Diapason Armonicamente in quinta, e quarta; standocchè si vede benissimo, che dalla

Posizione B alla F, che dovrebbe essere la Diapente ascendendo, vi è una Semidiapente, che vuol dire una Quinta composta di due Tuoni, e due Semituoni; differendo dalla Quinta perfetta, quale, come abbiamo veduto, costa di tre Tuoni, & un Semituono; sicchè per questa parte è incapace di Tuono. In secondo luogo, se osserveremo le Posizioni F, e h, che dovrebbero formare una Diatessaron, sono da questa differenti, perchè la Diatessaron costa di due Tuoni, & un Semituono, e quella è composta di tre Tuoni perfetti, che vale a dire d'un Tritono. Questa è la causa, per cui non si può formar Tuono Autentico con questa Diapason B, e h, ò pure un' Ottava sopra, che farà il medesimo, e non perchè la Posizione di *bfa hmi* abbia due suoni differenti, come dicono alcuni. Il Zarlino nelle sue Dimostrazioni, Ragionam. 5. Prop. 10. lo spiega con la seguente Figura.

B	C	D	E	F	G	a	h
<i>Sem. dia.</i>	<i>Tuono.</i>	<i>Tuono.</i>	<i>Sem. dia.</i>	<i>Tuono.</i>	<i>Tuono.</i>	<i>Tuono.</i>	<i>Settima Specie della Diapason.</i>
B	<i>Semidiapente.</i>			F	<i>Tritono.</i>		h

Parimente se terminasse una Cantilena nella Posizione di *la sol re* acuta, non differirebbe punto dal Primo Tuono, se non per esser posto all' Ottava alta, essendo uniformi nella Diapente, e Diatessaron, come facilmente si può vedere; e non muta specie quella Diapason, che è trasportata dall' acuto al grave, nè dal grave all' acuto, mentre, come dice il P. Illuminati nel suo Tesoro Illuminato, Lib. 1. Cap. 39. non sono le Note, che fanno le Specie, ma sono gl' Intervalli; e le Note stanno come termini degl' Intervalli, cioè dividono gl' Intervalli. Da tutto ciò, che sino ad ora si è detto, possiamo benissimo conoscere, che si trovano nel Canto Fermo li dodici Tuoni sodetti; e quelli, che dissero, e di presente affermano essere se non otto, s' ingannano di gran lunga, perchè la pratica ce lo insegna. E questo basti, riferbandomi il discorrerne diffusamente in altro luogo.

## C A P. XVII.

*Della natura, e qualità de' Tuoni, e suoi effetti.*

**S**ARÀ necessario non solo per quelli, che bramano saper cantare agguistamente, e con le regole assegnate per tal' effetto, ma anche per chi volesse

volesse comporre qualche Canto sopra gli Otto Tuoni ordinarij, sapere la di loro natura, e gli effetti, che cagionano negli animi degli Aicolanti. Dicono gli Autori, che qualunque Tuono degli Otto fodetti per mezzo delle loro occulte qualità, è atto a placare, ò pure a muovere uno de' quattro Umori naturali, cioè, ò il Sangue, ò la Collera, ò la Malenconia, ò la Flemma. E che sia il vero, il Primo Tuono Autentico è atto a muovere la Flemma, e chiamare l' Uomo dal sonno, e scacciare la pigrizia, e malenconia; e di questo se ne possiamo servire, per ispiegare ogni sorte di senso; e quando si dovesse comporre qualche Cantilena, e si volesse spiegare qualche bellezza, ò qualche altra cosa di grande, questo Tuono sarà proprio, come afferma l'Avella nelle sue Regole di Musica, Tratt. 3. Cap. 52.

**Il Secondo Tuono Plagale** opera al contrario del suo Autentico, mentrechè questo più tosto è soave, e piacevole, provoca al sonno, e placa la Flemma già mossa dal Primo. Sotto questo Tuono si devono cantare sensi lagrimevoli, e lamentevoli, d'umiltà, e di bassezza, e simili.

**Il Terzo Tuono Autentico** si deve cantare sotto sensi d'ira, e di sdegno, come farebbe a dire di Guerra, di Crudeltà, di Vanagloria, di Superbia, e simili; e questo canta per 4 quadro.

**Il Quarto Tuono Plagale** è deprecativo, e si deve cantare sotto sensi di quiete, e di lamenti; e questo mitiga la Collera, e canta per 4 quadro.

**Il Quinto Tuono Autentico** è assai modesto, allegro, e dilettevole, e muove il Sangue. Il suo Canto solleva, e rallegra gli affetti, e quelli, che sono sottoposti ad umori malenconici.

**Il Sesto Tuono Plagale** si deve spiegare con sensi di Divozione, essendochè egli provoca al pianto, placa il Sangue, muove a pietà, & altri simili.

**Il Settimo Tuono Autentico** può rappresentare tutti li sensi già detti di sopra nel Terzo, Quarto, e Quinto Tuono; e si canta per 4 quadro.

**L'Ottavo Tuono Plagale** ha una dolcezza naturale più, che ogni altro Tuono, e domina la Malenconia, e le affezioni, e gli sconfolati: e quando si desiderasse di ottenere da Dio qualche Grazia, dobbiamo servirsi di questo, come più proprio; e si devono cantare ancora sotto di questo Tuono li sensi di Gloria, e di Beatitudine, mentre muove alla Divozione. Tutte le dette qualità per tutti gli Otto Tuoni, sono contenute ne' seguenti Versi.

*Latitiam Primus spirat, lacrymasque Secundus:  
Tertius asper adest, mollescit Quartus amore:  
Deleat Quintus, pietati Sextus inhaeret:  
Septimus inde minis, & questibus borridus exit:  
Octavus placido modulatur gaudia cantu.*

Questo modo fu offervato da S. Gregorio nel comporre l'Antifonario, e Graduale, & altri Libri di Canto, appropriando il Tuono al fenfo delle parole; e così farà a noi facile il giudicare i Tuoni senza vedere nè il principio, nè mezzo, nè fine della Cantilena, ma le sole parole, quando però sono regolati alla forma fodetta; non potendo regolarci in tal modo alcune Composizioni di cert'uni, quali per farsi creder saputi, ancorchè non sappiano li principali fondamenti del Canto, mettono moltissime Note sopra di una Carta rigata, non cagionando queste altro effetto, che mostrarci quel bel loro pensiero, e passaggio di Note; ma poi se si esamina bene il tutto, non si trova altro, che confusioni, senza alcuna forma, ò specie di Tuono; e con tant'altri errori, quali stimo bene tacere, per non esser considerato Critico delle altrui operazioni, quantunque io parli con giusto fondamento, e con verità infallibile.

## C A P. XVIII.

*Come la Finale non è sufficiente, per conoscere un Tuono.*

**C**oncordano li Pratici, che si debba giudicare di qual Tuono sia una Cantilena dalla Nota finale, e non avanti, essendocchè ogni cosa si giudica dal fine; ma questa loro opinione può essere molte volte fallace, secondo il Zarlino nelle sue Istituzioni Part. 4. Cap. 30. dicendo, che prima si deve giudicare dalla forma della Cantilena, e dopo dal suo fine, cioè dalla sua Corda finale; perchè essendo la forma quella, che dà l'essere alla cosa, è anche di dovere, che non dalla Corda finale solo, ma da tutta la forma contenuta nella Cantilena, cioè dal procedere, si faccia il giudizio. E che sia il vero: ne' Libri antichi ho ritrovato anch'io una Cantilena di Settimo Tuono, quale ha la sua Corda finale in hacuta, Corda mezzana della sua Diapente; e questo può praticarsi parimente negli altri Tuoni Autentici, quali possono anche terminare nell'estrema Nota acuta delle loro Diapenti, come si è detto ne' Tuoni. Sicchè dunque si vede, che bisogna giudicare la Cantilena da tutta la sua forma essenzialmente, e non dalla sua Corda finale solamente.

## C A P. XIX.

*Come si conoscono i Tuoni nelle Antifone, e Responsorj.*

**N**on è meno necessario il conoscere li Tuoni, ò Tropi, di quello, che sin'ora abbiamo veduto; e per regolarci secondo la Scuola comune, dirò, che le Antifone, quali, come dicevi, furono inventate da S. Igna-

S. Ignazio Martire, si conoscono dalla loro finale, e dalla prima delle sei Note seguenti immediatamente dopo la Pausa finale, sotto le quali stanno sei Lettere Vocali, con le quali vien formata la seguente parola *Evovae*, che vuol dire, che sono le sei Vocali estratte dal *Saeculorum Amen* de' Salmi, cioè, che si dicono dopo de' Salmi, come si vede in questa combinazione di Consonanti, e Vocali.

Consonanti.	S	C	L	R	M	M	N						
Vocali.	E	U	O	U	A	E							
Tutte congiunte.	S	E	C	U	L	O	R	U	M	A	M	E	N

Adunque quando l'ultima Nota, cioè la finale d'un'Antifona, sarà in D grave, e la prima dell'*Evovae* in a acuta, cioè una quinta sopra detta finale, allora il Canto dovrà dirsi di Primo Tuono; dicendosi *Primus ad quintam Re, La*, come afferma Franchino nella Pratica di Musica, Lib. 1. Cap. 8. con queste parole: *Principium autem Evovae Primi Toni Diapentes intervallo distat in acutum à finali præcedentis Antiphonæ corda.*

Se l'ultima Nota, cioè la finale d'un'Antifona, sarà nella medesima Corda D grave, e la prima dell'*Evovae* sarà in F grave, che vuol dire una terza sopra detta finale *inclusivè*, come s'intende di tutte, sarà Secondo Tuono; e si dice *Secundus ad Tertiam Re, Fa*. Franchino: *Cujus igitur Antiphona finierit in D sol re, ejusque Saeculorum in F fa ut gravem possideat primordii Secundi Toni lege judicabitur.*

Quando l'ultima Nota finale dell' Antifona sarà in E grave, e la prima del *Saeculorum* sarà in c acuta, cioè sei Note sopra detta finale, allora sarà Terzo Tuono; e si dice *Tertius ad Sextam Mi, Fa*. Franchino dice: *Evovae autem Tertii Toni incipitur in c sol fa ut, scilicet in Sextam supra finalem Antiphonæ.*

Essendo l'ultima Nota dell'Antifona in E grave, e la prima dell'*Evovae* in a acuta, cioè una quarta sopra detta finale, dovrà dirsi Quarto Tuono; dicendosi *Quartus ad quartam Mi, La*. Franchino: *Omne autem Evovae Quarti Toni incipitur in quartam cordam supra finalem Antiphonæ præcedentis.*

Se l'ultima Nota dell' Antifona sarà in F grave, e la prima del *Saeculorum* sarà nella c acuta, cioè una quinta sopra detta finale, allora sarà di Quinto Tuono; e si dice *Quintus ad quintam Fa, fa*. Franchino: *Evovae verò Quinti Toni incipitur in c sol fa ut, scilicet in quintam super finalem Antiphonæ cordam.*

Quando l'ultima Nota dell' Antifona sarà in F grave, e la prima dell'*Evovae* sarà in a acuta, cioè una terza sopra detta finale, dovrà dirsi

di Sesto Tuono; e si dice *Sextus ad tertiam Fa, La*. Franchino: *Quam autem Antiphona terminaverit in F fa ut gravem, cujus Evovae principium teneat in tertiam supra finalem, scilicet in a la mi re acutam, Sexto Tono describenda est.*

Se l'ultima Nota dell'Antifona farà in g acuta, e la prima del *Saeculorum* farà in d acuta, cioè una quinta sopra la detta finale, si dirà Settimo Tuono; e si dice *Septimus ad quintam Ut, Sol*. Franchino: *Evovae igitur incipiens in d la sol re, cujus Antiphona terminaverit in g sol re ut gravem, Septimo solet ascribi Tono.*

Se finalmente l'ultima Nota dell'Antifona farà in g acuta, e la prima dell' *Evovae* farà in c acuta, cioè una quarta sopra detta finale, farà di Ottavo Tuono; e si dice *Octavus ad quartam Ut, fa*. Franchino nella sua Pratica di Musica, Cap. e Part. come sopra: *Evovae autem octava Psalmodia incipit in c sol fa ut, intensum quidem Diatessaron intervallo supra finalem Antiphonae vocem.* E per maggior intelligenza mostrerò il tutto in pratica.

1.to.Fin. Evov. 2.to.Fin. Evov. 3.to.Fin. Evov. 4.to.Fin. Evov.

D re la. D re fa. E mi fa. E mi la.

5.to.Fin. Evov. 6.to.Fin. Evov. 7.to.Fin. Evov. 8.to.Fin. Evov.

F fa fa. F fa la. G ut sol. G ut fa.

Crederei, che si dovessero capire li sovrapposti E sempj, senza altra spiegazione, mentre si vede benissimo, che in primo luogo vi è la Lettera con appresso una Nota, quale farà la Finale; e la prima, che segue dopo la Sbarra, farà la Nota prima dell' *Evovae*; così di tutte s' intende.

Dovrassi osservare la stessa regola, per conoscere li Responsoj, cioè, che l'ultima Nota della prima Parte del Responso, che è l'ultima avanti al Verfetto, farà la Nota finale del Responso, e del Tuono; e la prima Nota del Verfetto dovrà servire come la prima dell' *Evovae*; così osservando in tutti li Responsoj, e si troverà, che sono uniformi alle regole date per le Antifone.

Sono però eccettuati alcuni Responsoj, quali poche volte seguono la suddetta regola; e particolarmente nel Primo Tuono, quale ha la sua finale in D grave nel fine della prima Parte, e la prima del Verfetto, quale

gene-

generalmente devesi considerare come la prima dell' *Evovae*, comincia in C grave, cioè un Tuono più basso. Sicchè essendo la Nota finale del detto Responsorio in D, & il principio del Verso in C, e non in a acuta, una quinta sopra detta finale, come dovrebbero essere, per esser Primo Tuono, sarà Secondo. Ve ne sono alcuni, quali per non dilungarmi troppo, stimo bene lasciargli conoscere al vostro talento, e alla vostra pratica.

Quando il Versetto comincerà nella stessa Posizione, nella quale terminerà la prima Parte del Responsorio, saranno sempre Autentici.

## C A P. XX.

*Modo di conoscere i Tuoni negl' Introiti, Graduali, Alleluja, Trattati, Offertori, e Postcomunioni.*

**P**ER conoscere di qual Tuono siano gl' Introiti, dobbiamo servirsi necessariamente del Tuono del Salmo seguente; che se l'Intunazione del Salmo sarà di Primo Tuono, cioè *Fa, sol, la*, anche di Primo Tuono sarà l'Introito: così di tutti gli altri Tuoni. Si conoscono parimente dalle Specie Maggiori, ò Minori, che sono la Diapente, e Diatessaron &c. quali Specie alcune volte si trovano nel principio della Cantilena, talora nel mezzo, & alle volte quasi nel fine.

Non si serve delle suddette regole. l'Introito di S. Gio: Battista, che incomincia con queste parole: *De ventre &c.* che è di Secondo Tuono, e pure il Salmo, che gli siegue, è di Primo. La ragione assegnata da alcuni Autori è, perchè essendo stato S. Gio: Battista *Porta utriusque Testamenti*, così la Chiesa volle mostrare, e mostra di presente il Testamento Vecchio nell' Introito di Secondo Tuono, spargendo lagrime senza la Persona del VERBO: & il Testamento Nuovo nel Salmo di Primo Tuono, che chiudendo la Porta alle lagrime, l'apre all'allegrezza, quale si spiega col detto Primo Tuono.

Non si devono giudicare li Graduali da per se soli, ma li Graduali, e Versi assieme, quali formano un Tropo, una sola Cantilena, un solo Tuono; e non può giudicarsi l'uno, quando non è unito con l'altro. Questi dal fine del secondo Verso si conoscono, e dalle Specie; e seguono la regola delle Finali delle Antifone, e da' principj dell' *Evovae* già sopra mostrati. Sono da molti chiamati misti li Graduali, perchè hanno la Diatessaron sopra, e sotto la Diapente, però computandovi il primo, e secondo Verso, essendo il primo Verso Plagale, & il secondo Autentico; però la terminazione principale del Tuono non è il fine del Verso, ma bensì quello del Graduale, perchè il termine del Verso non sempre termina

mina nella stessa Posizione, dove finisce il Graduale, come si può vedere nel Graduale della Feria terza della Prima Domenica di Quadregesima, qual finisce in *g sol re ut* acuta, & il Verso *Elevatio manuum &c.* termina in *4 mi* acuta. Sicchè si conchiude, che il solo Graduale non può dare la perfezione, e cognizione del Tuono, perchè può mancare delle sue quinte, ò quarte necessarie; ma quello, che manca nel Graduale, si ritrova nel Verso; & unendo l'uno con l'altro, si potrà fare il giudizio.

Non può dirsi di qual Tuono sia un' Alleluja, quando anch'esso non si unisce col suo Verso, perchè l'Alleluja col Verso formano il Tuono. E' vero, che per conoscere il Tuono per la finale, è bastevole il solo Alleluja; ma per conoscerlo per le Specie, vi abbisogna l'Alleluja, & il Verso uniti, per la ragione stessa de' Graduali; perchè non sempre finisce il Verso, ove termina l'Alleluja, come si può vedere nella Quarta Domenica dell'Avvento, ove l'Alleluja termina in E grave, & il suo Verso in D pure grave.

Sono parimente un solo Tuono li Tratti con li Versi; & ancorchè li Versi abbiano la stessa terminazione de' Tratti, tuttavia la principale terminazione del Tuono non è il fine de' Versi, ma quella del Tratto. Avvertasi però, che bisogna sempre considerare le Specie di Diapente, e Diatessaron, & in mancanza di queste li Ditoni, ò Semiditoni spettanti al Tuono: così in tutte le Cantilene, che non hanno di loro verun Verso; come farebbe a dire Postcomunioni, Kyrie, Glorie, Sanctus, Agnus, Sequenze, Credi, &c.

### C A P. XXI.

*Come si può giudicare un Canto di poca ascesa.*

Questa regola è assai necessaria, e ricerca non poco di studio, & applicazione, per saper conoscere le Specie Maggiori, e Minori della Cantilena, come abbiamo dimostrato in altro luogo, quali Specie sono, la Diapente, e Diatessaron; ma quando in detto Canto non vi si trovassero queste Specie, vi abbisogna un'altra cognizione, e farà il sapere conoscere un Tuono, per mezzo de' Ditoni, e Semiditoni: che però stimo bene mostrarvi praticamente li detti per tutti gli Otto Tuoni regolari.

Dirò adunque, che gli Otto Tuoni sono regolati, ò accompagnati a due a due, cioè l'Autentico col suo Plagale; e questi Tuoni hanno la loro Diapente comune, quale si divide in due Terze, l'una Maggiore, l'altra Minore. Mi spiego. Il Primo, e Secondo Tuono hanno la Diapente, che



che vien divisa in due parti, cioè in due Terze, una minore, chiamata Semiditono, l'altra maggiore detta Ditono; & è la presente, con la quale metterò anche le tre altre per li Tuoni Autentici, e Plagali.

Per il 2. T. 1. T. 4. T. 3. T. 6. T. 5. T.

Semiditono. Ditono. Semiditono. Ditono. Ditono. Semiditono.

8. T. 7. T.

Ditono. Semiditono.

Dovrassi avvertire, che per dividere queste Diapenti in due parti, si deve osservare la stessa regola mostrata nella divisione della Diapason ne' Tuoni; cioè, che la Nota mezzana di detta Diapente sia comune ad ambedue le Terze, servendo all'una, & all'altra, come si vede nel soprapposto Esempio: quella, che è di sopra, si dovrà assegnare per Terza a' Tuoni Autentici; e quella, che stà di sotto, cioè la prima, a' Tuoni Plagali.

Non a caso ho mostrato le divisioni di queste quattro Diapenti in Ditoni, e Semiditoni, ma solo per farvi vedere come possiamo servirsi di queste, per conoscere di che Tuono sia la Cantilena, che poco ascende. Hanno in simil caso tanta forza le fodette Terze, che bene spesso prevalgono a molte altre regole, come si può vedere in pratica in alcuni Canti Ecclesiastici; e in particolare nell'Antifona del *Benedictus*, *Euge Serve bone &c.* quale a causa dell'ascesa dovrebbe essere di Secondo Tuono, e pure comunemente vien giudicata di Primo, per ragione di quella Terza maggiore *Fa, sol, la*, e *Fa, la*. La stessa ragione si osserva nell'Antifona delle Vergini, *Hac est Virgo sapiens &c.* la prima delle Laudi; & in altrettanti luoghi, che con la pratica saranno da voi osservati. Così afferma il P. Illuminati nella sua *Illuminata*, Lib. 2. Cap. 12.

## C A P. XXII.

*Altro modo per conoscere un Canto di poca ascesa.*

**S**I possiamo anche servire di detta Corda media, che divide le Diapenti in due Terze, quale viene da' Pratici chiamata *Corda comune*. Per cono-

conoscere li Tuoni di poca ascefa, che non abbiano alcuna Specie, nè Maggiore, nè Minore, insegna il P. Avella nelle sue Regole di Musica il modo facilissimo. Questa Corda media, in questo caso vien chiamata con altro vocabolo, cioè *Corda Giudiciale*. La prima farà in F grave, che servirà per il Primo, e Secondo Tuono; la seconda in g acuta, che farà per il Terzo, e Quarto Tuono; la terza in a acuta, che dovrà servire per il Quinto, e Sesto Tuono; la quarta farà in h acuta, che farà per il Settimo, & Ottavo Tuono. Per saper dunque di che Tuono sia un Canto di poca ascefa, per esempio, se la Cantilena terminerà in D grave, e non avrà che quattro Note, ò cinque di sopra, e niuna sotto la detta D finale, si troverà subito la Corda Giudiciale, che farà F grave, per essere una Terza sopra la D fodetta; qual Corda F, se farà più spesso percossa dalla Terza sopra, cioè da *La di a la mire*, farà giudicata di Primo Tuono. Se per il contrario farà percossa più spesso dalla Terza sotto in D, farà Secondo Tuono: ò pure per maggior facilità; se sopra la Corda Giudiciale faranno più Note, che di sotto detta Corda, farà quel Canto Autentico; e se faranno più Note di sotto, farà Plagale. Se poi fossero eguali le Note, cioè, che ne fossero tanto sopra, quanto sotto, si dovrà dare la precedenza all' Autentico, come più degno, e Signore. Lascio gli Esempj, perchè crederò d'essermi spiegato abbastanza, e si può il tutto mettere in pratica da ognuno con grandissima facilità.

Si possono anche conoscere dalle loro proprietà, e motivi naturali questi Canti di poca ascefa, e tutti gli altri ancora; cioè, che l'Autentico si muove naturalmente ad un modo, & il Plagale ad un' altro. La proprietà degli Autentici è, che s'alzano subito alla loro Diapente, ò dopo poche Note; & i Plagali naturalmente discendono subito, ò dopo poche Note alla loro Diatesaron; e quand' anche non discendessero, ne meno ascendono alla Diapente, e quando vi arrivassero, non vi si fermano a far la prima Pausa; e queste sono regole generali. E' vero però, che qualche volta sono fallaci, verificandosi quel detto: *Omnis Regula exceptionem patitur.*

### C A P. XXIII.

*Altro modo di conoscere, se un Tuono è Autentico, ò Plagale.*

**P**Rima d' inoltrarmi, mi par bene dare qualche cognizione, per giudicare, se un Canto sia Autentico, ò Plagale; il che è assai necessario per chi desidera farsi ben pratico. Dirò primieramente, che se un Canto, v. g. terminerà in *g sol re ut* acuta, & ascenderà sino a *gg sol re ut* sopracuta, che farà la sua Diapason, e parimente discenderà una Terza sotto la sua

la sua finale regolare, certamente, secondo le regole comuni, diremo, che detto Canto sarà di Settimo Tuono perfetto, Misto imperfetto col suo Plagale. E pure se questo Canto avrà due Diapenti spettanti ad altro Tuono, cioè al suo Plagale Ottavo, dovrà dirsi Ottavo, e non Settimo, ancorchè ascenda la sua Diapason intiera, e perfetta, perchè in detto Canto vi si trovano quelle due Diapenti appartenenti all' Ottavo Tuono; e si dirà Ottavo imperfetto, Misto perfetto col suo Autentico. Questa è dottrina del P. Illuminati.

Parimente se una Cantilena terminasse in F grave, e non ascendesse all' Ottava, ma che ascendesse sette Note sopra la sua finale, e ne discendesse quattro, che è la Diatessaron perfetta del Sesto Tuono, non v'ha dubbio, che noi, senz'altra riflessione la giudichereffimo di Sesto Tuono perfetto, Misto imperfetto col Quinto; e pure se in detta Cantilena vi saranno almeno due Diapenti spettanti al Quinto Tuono, dovrà dirsi di Quinto; e si dirà Quinto Tuono imperfetto, Misto perfetto col Sesto suo Plagale. Ogni Cantilena adunque non dovrassi giudicare solo per l'ascesa, e discesa, ma necessariamente per le Specie Maggiori, e Minori, come abbiamo detto altre volte, essendo quelle, che danno la vera cognizione del Tuono, quando però vi saranno; e non essendovi, per l'altre regole accennate antecedentemente.

Crederò d'aver detto molto, benchè brevemente, intorno alli Tuoni. E se pensassi d'incontrare il genio de' Studiosi, direi anche d'avvantaggio; ma perchè so, che questo è sufficiente, per avere, se non in tutto, almeno in buona parte data la vera cognizione del Canto Fermo, voglio dar fine a questo Terzo Libro, riserbandomi nel seguente mostrare le Intuonazioni de' Salmi Maggiori, e Festivi, con le loro Finali proprie per ciascun Tuono; & altre cose necessarie ad un buon Cantore.

### *Fine del Terzo Libro.*



# IL TUTTO IN POCO,

O V E R O

## IL SEGRETO SCOPERTO.

### LIBRO QUARTO.

#### C A P. I.

*De' Principj di ciascun Tuono.*



Ono ormai così facili le Intuonazioni ordinarie de' Salmi, che quasi mi arrossisco in dimostrarle, essendo queste più, e più volte state spiegate dagli Autori; ma perchè rifletto, che queste sono anche necessarie, per compimento di quest' Opera, voglio parlarne brevemente. Prima di questo, stimo assai bene fare qualche discorso sopra li Principj de' Tuoni; cioè in quali Posizioni può regolarmente incominciare qualunque degli Otto Tuoni; il che non sapendo il Cantore, sarà sempre considerato poco pratico. Onde per dar principio a questo Quarto Libro, incomincerò dal Primo Tuono.

Questo ordinariamente, e regolarmente dovrebbe avere solo quattro principj; cioè sopra le stesse quattro Corde dimostrate per le Cadenze de' Tuoni, come dice il Zarlino nelle sue Istituzioni Armoniche; li Moderni però ne hanno cinque più usati, e sono nelle Posizioni seguenti, C, D, F, g, a: e che sia il vero; se osserveremo l'Antifona del *Magnificat* nella Vigilia di Tutti li Santi, che comincia *Angeli, Archangeli, &c.* vedremo, che ha il suo principio in C grave. L'Antifona *Sacerdos in aeternum &c.* ne' primi Vespri della Vigilia del Corpo del Signore, comincia in D grave. L'Antifona *Pulcra es &c.* nella Vigilia dell' Assunzione della Beata Vergine, ha il suo principio in F grave. L'Antifona *Ave Maria &c.* nell'Annonciatione della Vergine Santissima, comincia in g acuta; e finalmente l'Antifona finale *Salve Regina &c.* ha il suo principio in a acuta.

Il Secondo Tuono ha quattro principj più usati, che sono A, C, D, F gravi. Comincia in A l'Antifona *Miserator Dominus &c.* nella Vigilia del Corpo del Signore. In C l'Antifona *Angelorum etc. &c.* nella Vigilia del

del Corpo del Signore. In D l'Antifona *Ascendens Jesus in Navim &c.* nella Domenica Quarta dopo la Pentecoste, *ad Benedictus*. In F la prima Antifona del terzo Notturmo, nel Matutino di Santa Cecilia, *Credimus Christum &c.*

Può anche terminare in E grave, ma rare volte; come si vede nella prima Antifona del Vespro nell'Officio de' Morti *Placebo Domino &c.*

Quattro principj più usati ha il Terzo Tuono, e sono questi E, F, g, c. Comincia in E l'Antifona *Gloria laudis &c.* nella Festa della Santissima Trinità. In F *Nunc scio &c.* In g l'Antifona *Dum esset Rex &c.* nella Festa della B. V. della Neve. In c *Domine mi Rex &c.*

Il Quarto Tuono ha cinque principj più usati, e sono C, D, E, F, g. L'Antifona *Te Deum Patrem &c.* comincia in C, nella Festa della Santissima Trinità. In D l'Antifona *Stetit Angelus &c.* nella Dedicazione di S. Michele. In E l'Antifona *Sancta Maria &c.* nella Festa della B. V. della Neve. In F l'Antifona *Quid vobis videtur &c.* nella Domenica 17. dopo la Pentecoste. In g l'Antifona *O Mors ero &c.* la prima delle Laudi nel Sabato Santo.

Il Quinto Tuono ha ordinariamente quattro principj più usati, cioè F, g, a, c. In F l'Antifona *Qui pacem ponit &c.* nella Vigilia del Corpo del Signore. In g Postcom. *Circuibo, & immolabo &c.* In a l'Antifona *Ex quo omnia &c.* nella Festa della Santissima Trinità. In c l'Antifona *Ecce Dominus veniet &c.*

Quattro principj più usati ha il Sesto Tuono, e sono questi C, D, F, g. In C comincia *Qui manducat meam Carnem &c.* Postcom. In D Postcom. *Honora Dominum de tua substantia &c.* In F *Quæ Mulier &c.* nella Terza Domenica dopo la Pentecoste. In g l'Antifona *Observa Fili mi &c.*

Il Settimo Tuono ha sei principj più usati, cioè E, g, a, h, c, d. Comincia in E l'Antifona *Qui persequerantur justum &c.* nella Festa di S. Andrea Apostolo. In g l'Antifona *Lucia Virgo &c.* nella Festa di Santa Lucia. In a l'Antifona *Ipsæ præibit &c.* nella Natività di S. Gio: Battista. In h l'Antifona *Misit Dominus &c.* nella Vigilia di S. Lorenzo. In c *Confortatus est*, nel Comune degli Apostoli. In d *Cum jucunditate &c.* nella Natività della Beata Vergine.

Sei principj più usati ha l'Ottavo Tuono, quali sono C, D, F, g, a, c. In C comincia l'Antifona *Cum venerit Parachyus &c.* nel Sabato fra l'Ottava dell'Ascensione. In D l'Antifona *Hierusalem gaude &c.* nella 3. Domenica dell'Avvento. In F l'Antifona *Ego sum Pastor ovium &c.* nel Sabato avanti la 2. Domenica dopo Pasqua. In g l'Antifona *Corde, & animo &c.* nella Vigilia di S. Lorenzo. In a *Laurentius bonum opus &c.* In c l'Antifona *Ecce Ancilla &c.* nell'Annonciazione della Beata Vergine.

Tutti gli accennati Principj sono li più usati per ogni Tuono; e questi possono servire di qualche cognizione, per saper distinguere un Tuono dall' altro: con questo però, che si deve osservare la Finale della Cantilena, senza della quale, parlando generalmente, è impossibile poter giudicare, perchè, come si è veduto, molti Tuoni si servono d'una medesima Lettera, ò Posizione per loro Principio; perchè in C cominciano li Tuoni seguenti: 1. 2. 4. 6. 8. In D, 1. 2. 4. 5. 6. 8. In E, 3. 4. 7. 8. In F, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. In g, 1. 3. 4. 5. 6. 7. 8. In a, 1. 5. 7. 8. In h, 7. In c, 3. 5. 7. 8. In d, 7. In A, 2. Sicchè si vede, che le Lettere sono comuni a più Tuoni, fuorchè la h, e d, che servono solo per il Settimo Tuono; e la Lettera A, che serve solo per il Secondo, non essendovì altro Tuono, che possa avere regolarmente tali Principj, come si può vedere ne' Libri Corali, però corretti, perchè ne ho veduti alcuni, che sbagliano molto, per esser mal notati. Questo basti, avendo detto ciò, che può dirsi in questo particolare; e seguireremo a mostrare gli effetti, che oprano li detti principj.

## C A P. II.

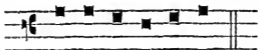
*Li diversi principj de' Sæculorum de' Tuoni fanno diversi effetti.*

**G**Ran diversità si scorge apertamente nelli *Sæculorum* de' Salmi, e questa vien cagionata dalla diversità de' Principj, i quali fanno, che venghino molti modi di Composizioni, ò specie, ò forme di melodia, e sonorità, secondo la disposizione delle Note, per il diverso lor motivo, ò per dir meglio, moto. Questi *Sæculorum*, che noi diciamo *Evovae*, siccome sono diversi, così diversi sono anche gli effetti, che oprano negli Uditori, & hanno diversi fini le loro terminazioni; e benchè molti dicono, che siano stati fatti a caso, perchè vedono, che in un' istesso Tuono si trovano molti, e diversi *Sæculorum*, questi fanno poco quello, che dicono in questo genere, e parlano da poco saputi; mentre questi sono stati fatti con grand' ordine, e maestria, & anche per necessità: perchè gli hanno così regolati a solo fine, che corrispondano li Principj sodetti alli *Sæculorum* seguenti; quali Principj dovendo replicare dopo il fine de' Salmi, è necessario, che corrisponda il fine dell' *Evovae* al principio dell' Antifona con consonanza, & ordine. Ma perchè vediate in pratica quanto si è detto, dirò, che siccome il Primo Tuono ha cinque principj più usati, così avrà ancora cinque *Sæculorum* differenti.

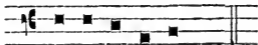
Quelle Antifone, che hanno principio in D grave, e toccando la C grave ascendono ad a acuta, Diapente loro, con alcune Note intermedie, come l' Antifona *Dum esset summus Pontifex &c.* d'un Confessore Pontefice; ò pure



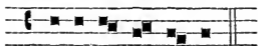
*Dominus &c.* nella 3. Domenica dell'Avvento, ricercano la seguente finale.



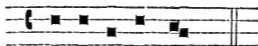
Il Secondo Tuono ha un solo *Saculum*, ò finimento di Salmo, quantunque abbia diverse specie di Cantilene, secondo la diversità de' principj, che ha; e tutti si riducono a questo.



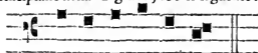
Il Terzo Tuono ordinariamente ha due *Saculum*, benchè quattro siano i di lui principj. Quando adunque l'Antifona comincerà in F grave, e si porterà a fare la prima Pausa nella c acuta per mezzo d'alcune Note, come l'Antifona *Calicem salutaris &c.* nella Vigilia del Corpo del Signore, avrà il *Saculum* nel seguente modo.



Quelle Antifone poi, che principiano nella g acuta, & ascendono alla c parimente acuta per salto, ò con una sola Nota tramezzata, come l'Antifona *Ecce Dominus noster &c.* nella 2. Domenica dell'Avvento, hanno la seguente *Evovae*.



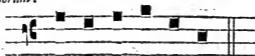
Il Quarto Tuono ha cinque principj più usati, come si è detto, e quattro *Saculum*; il primo de' quali si vedrà nelle Antifone, che cominciano nella D grave, e s'incamminano verso g sol re ut acuta, ò a la mi re, come l'Antifona *In odorem &c.* nella Vigilia dell'Assunzione dalla B. V. e simili, che principiano nella C grave, & è il seguente.



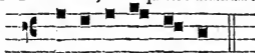
Quelle, che cominciano nella E grave, e calando in D grave, ascendono poscia fino nella g acuta, ò pure ad a, come l'Antifona *Gratia Dei &c.* nella



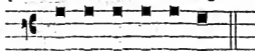
nella Conversione di S. Paolo Apostolo; ò pure, che principiano nella D grave, & ascendono alla g acuta gradatamente, come l'Antifona *Rubum, quem viderat* &c. nella Circoncisione del Signore, hanno il seguente *Seculorum*.



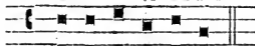
Quelle, che hanno l'origine dalla F grave, e discendendo per falto nella D, vanno poi ascendendo, come l'Antifona *Pater juste* &c. nel Sabato avanti la Domenica delle Palme; ò che cominciano nella D, & ascendono gradatamente, come l'Antifona *Inmuebant Patri ejus* &c. nella Natività di S. Gio: Battista, hanno questo *Seculorum*.



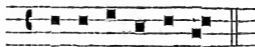
Le Antifone, che hanno principio in E grave, e si portano alla lettera g acuta, senza toccare la F grave, come l'Antifona *Fidelia* &c. ò pure cominciano nella g acuta, come l'Antifona *In mandatis* &c. l'una, e l'altra nel Vespro della Domenica; hanno il seguente *Evovae*.



Il Quinto Tuono, quantunque abbia quattro principj, tuttavia non ha, che un solo *Seculorum*, riducendosi tutti sotto al medesimo, & è il seguente.

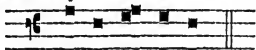


Vero è, che alcune volte, come si vede in certi Libri, si serve ancora d'un altro finimento di Salmo, ma però poco differente dal sodetto, mentre cresce una sola Nota di più per falto verso l'acuto, & è questo, che segue.

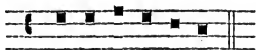


Il Sesto Tuono ha un solo *Seculorum*, e benchè abbia quattro principj più usati,

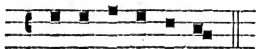
usitati, che fanno diverse melodie, tutte però si riducono sotto un finimento di Salmo, & è questo.



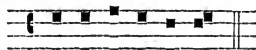
Il Settimo Tuono ha cinque *Saculorum*; il primo de' quali avranno tutte quelle Antifone, che cominciano in *a la mire* acuta; come l'Antifona *Misereor super Turbam &c.* nella Domenica 6. dopo la Pentecoste, & è il seguente.



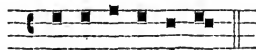
Tutte quelle Antifone, che cominciano in *g* acuta, e con Note intermedie ascendono alla loro Diapente in *d la solre* acuta, come l'Antifona *Dum praeliaretur &c.* nella Dedicazione di S. Michele, e simili, hanno questo *Saculorum*.



Quelle poi, che hanno il loro principio in *g* acuta, & ascendono per falto alla loro Diapente, cioè in *d la solre* acuta, come l'Antifona *Puer, qui natus est nobis &c.* nella Natività di S. Gio: Battista, hanno questo finimento di Salmo.

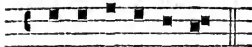


Le Antifone, che avranno l'origine dal *Mi* di *h mi* acuta, e gradatamente ascendono al *d la solre* acuta, come l'Antifona *Misit Dominus &c.* nella Vigilia de' Santi Pietro, e Paolo; ò che hanno principio nella *c* acuta, come l'Antifona *Confortatur est &c.* degli Apostoli, hanno il seguente *Evovae*.

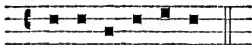


Quelle poi, che principiano in *d la solre* acuta, come l'Antifona *Salve Crux pretiosa &c.* nella Festa di S. Andrea Apostolo, e simili, hanno questo *Saculorum*.

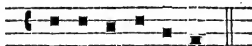
L'Or-



L' Ottavo Tuono ha due soli *Sæculorum*; il primo de' quali dovrà essere nel fine di quelle Antifone, che hanno principio nella c acuta, come l' Antifona *Euntes ibant* &c. nel Comune degli Apostoli; e farà segnato in questa forma.



Tutte le altre Antifone poi d' Ottavo Tuono avranno il seguente finimento di Salmo.



Alli principj adunque delle Antifone necessariamente devono corrispondere li *Sæculorum*, ò finimenti de' Salmi, per poter facilmente riassumere il Canto con sonorità; essendo stati regolati in tal forma dal Santo Pontefice Gregorio, e poscia riformati, e confermati da Guido per comando Apostolico, & approvati, & abbracciati da tutta la Santa Chiesa; e non già posti à caso, come credono alcuni ( mi sia lecito il dire ) poco intelligenti del Canto Fermo. Non si devono adunque alterare in verun modo, per la causa sodetta, essendo stati applicati con bellissimo ordine; e si devono considerare, come opera dello Spirito Santo, a cui dobbiamo sottomettere tutti noi stessi, se pure professiamo d' essere, e veramente siamo veri Cattolici.

### C A P. III.

#### *Delle Intuonazioni de' Salmi per gli Otto Tuoni.*

**A**Vrei potuto dilungarmi d' avvantaggio negli antecedenti Capitoli; ma perchè vi sono altre cose più necessarie da mostrare, ho voluto tralasciare tutto quello, che potrete vedere praticamente, parendomi a sufficienza quel poco, che pur è molto, che ho mostrato. Ma giacchè quello, che fin qui si è detto ricerca anche di più, mi estenderò al meglio, che saprò, a farvi conoscere, come si devono intuonare li Salmi per tutti gli otto Tuoni, acciocchè possiate meco lodare il Signore Iddio ordinatamente

tamente nella sua Casa . Dice il Berardi nella sua Miscellanea Part. 1. Cap. 4. che S. Damaso Papa fu quello, che inventò le Intuonazioni de' Salmi; e Leone II. di nazione Siciliano le riformò, e le ridusse a quella forma, che si pratica oggigiorno nella Santa Chiesa; come anche afferma il Zarlino nelle Istituzioni Part. 4. Cap. 4. Tre sorti adunque d'Intuonazioni si fanno, cioè *Feriale*, *Festiva*, e *Maggiore*, che noi chiamiamo *Solenne*. La Feriale si canta con minor Note, e minor tempo della Festiva; la Festiva è differente dalla Feriale in questo, che nell'Intuonazione vi si dicono più Note, e vi si mette più tempo della Feriale nel cantarle. La Maggiore, ò sia Solenne differisce dalla Feriale, e Festiva, perchè questa si canta con più Note, e posatamente. Da queste tre sorti d'Intuonazioni possiamo conoscere, che si deve fare la distinzione dall'una all'altra, e diversamente si devono usare. L'Intuonazione Maggiore, ò Solenne si deve fare solamente nelli Cantici, cioè *Magnificat*, e *Benedictus*. Le Feriali, e Festive in tutte le Ore Canoniche, ne' Vesperi, e Compieta, come anche ne' Salmi dopo gl' Introiti; così l'une, come l'altre Intuonazioni hanno le loro regole dalla finale; & hanno il principio d'Intuonazione diverso da quello delle Antifone mostrate di sopra.

## C A P. IV.

*Delle Intuonazioni Festive.*

**P**ER cominciare regolatamente, sarebbe bene mostrare le Intuonazioni Feriali, quali sono con minor Note delle Festive, come abbiamo detto nell'antecedente Cap. dovendosi servire della stessa regola delle Festive, quali mostreremo più avanti; ma si deve intuonare dove appunto farà la prima Nota dell' *Evovae*, e perciò voglio tralasciarle. Ma se qualche Salmo avesse tante Note, quante ne ha il Festivo, non per questo saranno simili, perchè il Feriale comincia in un modo, & il Festivo in un altro; e di più si distingue l'uno dall'altro; perchè il Feriale si canta speditamente, & il Festivo con più posatezza. Tralascio gli Esemplj, sì per brevità, come anche perchè credo d'essere stato inteso a sufficienza, per esser cosa assai facile da capirsi.

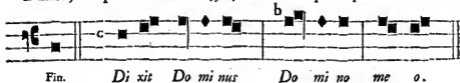
Mostrerò adunque le Festive, per essere più necessarie, quali daranno regola alle prime, che sono le Feriali, & incomincerò dal Primo Tuono, quale ha questa regola, cioè

<i>Primus ad Tertiam.</i>	<i>Fa, sol, la.</i>
<i>Secundus ad Secundam infra.</i>	<i>Do, re, fa.</i>
<i>Tertius ad Tertiam.</i>	<i>Do, re, fa.</i>
<i>Quartus ad Quartam.</i>	<i>Re, do, re.</i>

*Quintus*

<i>Quintus ibi unisonus.</i>	<i>Fa, re, fa.</i>
<i>Sextus ibi unisonus.</i>	<i>Fa, sol, la.</i>
<i>Septimus ad Quartam.</i>	<i>Fa, mi, fa, sol.</i>
<i>Octavus ibi unisonus.</i>	<i>Do, re, fa.</i>
<i>In Exitu, ad Quintam.</i>	<i>Mi, fa, la.</i>

*Primus*, che finisce in D grave, *ad Tertiam*; s'intuona una Terza sopra la Finale, con queste Sillabe *Fa, sol, la*. L'Esempio è questo.



*Secundus*, che ha la sua Finale nella D grave, *ad Secundam infra*; cioè s'intuona una Seconda sotto la sua Finale, includendovi però la stessa Finale, così intendendo di tutti gli altri, in questo modo.

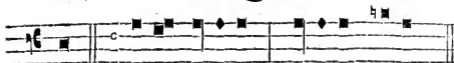


*Tertius*, che ha la sua Finale in E grave, *ad Tertiam*, cioè una Terza sopra, *Do, re, fa*; con questa riflessione, che devesi fare quel salto di terza nella Sillaba *xit* del *Dixit*, sciolto, e non composto come pratica l'abuso comune; essendo solo differente l'Intuonazione del Terzo Tuono da quella del Secondo, & Ottavo in questo, che in quella de' due ultimi la prima parola *Dixit* si canta con due sole Note, e quella del Terzo con tre Note, come insegna l'Esempio seguente; e benchè siano le due ultime Note legate, non per questo resta d'esser Terza incomposta.



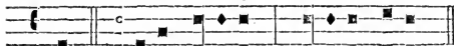
*Quartus*, che pure finisce in E, *ad Quartam*; s'intuona una quarta sopra la sua Finale, con queste Note *Re, do, re*, quando però si canta ordinariamente, e naturalmente; ma quando si canta per  $\natural$  quadro giacente, si diranno in altro modo, cioè *Sol, fa, sol*; & in  $\natural$ , cioè in  $\natural$  mi acuta, si dirà *la*. Questo è l'Esempio naturale.

*Dixit*



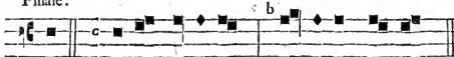
*Di xit Do mi nus Do mi no me o.*

*Quintus*, che termina in F grave, *ibi unisonus*, cioè s' intuona nella stessa Po-  
sizione, dove termina la Cantilena, ò sia Antifona, con queste Note  
*Fa, re, fa*, nel modo seguente.



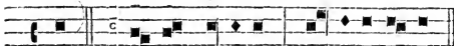
*Di xit Do mi nus Do mi no me o.*

*Sextus*, che pure termina in F grave, *ibi unisonus*; s' intuona nella stessa Po-  
sizione, dove termina l'Antifona, ò Cantilena, dicendo *Fa, sol, la*, co-  
me appunto fa il Primo; essendo solamente differenti tra di loro nella  
Finale.



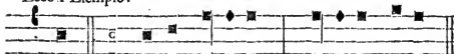
*Di xit Do mi nus Do mi no me o.*

Il Settimo Tuono, che termina nella g acuta, *ad Quartam*; cioè una quarta  
sopra la sua Finale, con queste Sillabe *Fa, mi, fa, sol*, in questo modo.



*Di xit Do mi nus Do mi no me o.*

L'Ottavo parimente nella g acuta, *ibi unisonus*; cioè s' intuona nella stessa  
Posizione, dove termina la sua Finale, con queste Note, *Do, re, fa*.  
Ecco l' Esempio.



*Di xit Do mi nus Do mi no me o.*

*In Exitu*, che termina nella d acuta ne' Libri moderni, *ad Secundam supra*;  
cioè







lle date ad alcuni circa una frivola propofita fatta intorno al *Saculorum* Solenne di Primo Tuono. Mi fpiego. Si cantava adunque in una Chiefa folennemente il Vefpro, per effer la Fefta della di lei Dedicazione: ora giungendo all'Antifona del *Magnificat*, *Sanctificavit &c.* quale ha la Finale del *Saculorum* in *g folre ut* acuta, volevano alcuni, anche de' più Saputi, che fi facesse terminare il detto *Saculorum* in *D* grave, dicendo, che per effer giorno di Solemnità, fi dovea fare la detta Cadenza. Ma il mio Maestro fodetto, volendofi regolare fecondo l'Antifonario approvato da tutta la Santa Chiefa, come Opera dettata dallo Spirito Santo al Sommo Pontefice Gregorio Autore del medefimo, cantando noi con effi, mi diffe, che foflentaffi la Finale in *g folre ut*, come appunto faceffimo, benchè con qualche difonanza. Terminato il Vefpro, fi difputò gagliardamente quefta differenza, e gli ftimati più fondati nel Canto, comechè avevano fatto l'errore, volevano foftenere, che confifteva la Solemnità nella Cadenza finale del *Saculorum*. Il mio Maestro allora incoraggiato dal fuo fapere, rifpofe, che non intendevano le vere Regole del Canto Fermo; e per dar forza a' fuoi detti, gli diffe, che *Non finis, fed principium Solemnitatem facit*. Che fe la Solemnità confifteffe nella Finale del *Saculorum*, farebbe Solenne la feconda Antifona nella fteffa Dedicazione *Domus mea &c.* quale ha la Cadenza in *D* grave, per effer anch' ella di Primo Tuono, e non il *Magnificat*; ò pure dandofi la fteffa Cadenza all'Antifona fodetta *Sanctificavit &c.* farebbe l'una, e l'altra Solenne; il che non può effer, per effer folo Solenne il Cantico. Di più: Dicono gli Autori di Canto, che qualunque volta fi trova un'Antifona di Primo Tuono, che abbia principio nella *g* acuta, e calando per falto alla *C* grave, pofcia toccando la *D* pure grave, afcende all' *a la mire* acuta per falto, dovrà avere la Finale del *Saculorum* in *g folre ut*, e la fteffa Antifona, & altrettante l' in fe gnano. Con quefte, & altre molte ragioni induffe que' tali ad un perpetuo filenzio, per effer stata abbattuta la nominata Propofita; e d'allora in quà mai più l'hanno pretefa, ma folo ricercata per cortefia, conofcendo loro fteffi, che chi compofe l'Antifonario, lo compofe fu le vere regole, e fapeva beniffimo, che nel giorno della Dedicazione fi dovea far Solenne per tutta la Santa Chiefa, e pure volle mettere la detta Finale, cioè in *g folre ut* acuta, e non in *D folre* grave, come indebitamente ricercavano que' tali, dando folo per regola della Solemnità l'Intuonazione a tutti li principj de' Verfi, con le diftinzioni accennate di fopra.

Altro non ho pretefo con quefto difcorfo, che di dare ad intendere, che in tutto, e per tutto dobbiamo offervare quello, che ftà ftampato ne' Libri Corali, sì per venerare in effi il Santo Pontefice, come anche per vietare tutte le controverfie, che poffono nafcere in pregiudicio del Culto Di-

vino, non ricercando altro il nostro comune Nemico, servendosi anche delle Chiese (così non fosse) per farci cadere in qualche colpa; il che Dio non voglia, per maggior Gloria sua, e salute delle Anime nostre.

## C A P. VII.

*Se dal principio d'una Cantilena si possa conoscere un Tuono.*

**V**I sono alcuni, che per mostrarsi molto acuti d'ingegno, si vantano di saper conoscere li Tuoni, solo col vedere la prima Nota dell' Intuonazione; il che quanto sia lontano dal vero, si può vedere nel passato Cap. 2. di questo Libro Quarto, dove si scorge, che molti Tuoni hanno il loro principio in una stessa Corda, ò Posizione: sicchè questo non può essere, fuorchè nel Secondo Tuono, quale comincia in *Are*, non essendovi altro Tuono, che cominci in tal Corda; & anche il Settimo, che ha il suo principio in *la sol re* acuta, qual Corda serve solamente al Settimo Tuono; come pure il *Mi* in *mi* acuta. Si possono bensì conoscere li Tuoni dalli principj, se dopo questi si vedrà la loro Finale, ò pure dalla disposizione delle Note avanti la prima Pausa; con questo però, che si abbiano bene a memoria li Principj di qualunque Tuono, come abbiamo veduto antecedentemente; che senza di questo, dico, che è impossibile conoscerli anche dalle dette disposizioni. Sicchè dunque il solo principio della Cantilena non può dar cognizione del Tuono, ma bensì con le altre cognizioni sodette; e di questo ne ho fatta la pruova più, e più volte, e non mi è riuscita, come credo non riuscirà agli altri.

## C A P. VIII.

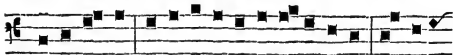
*Come le parole Monosillabe, & Ebraiche variano la Cadenza media del Salmo.*

**M**olti de' Salmi hanno alcuni Versi, che terminano con la Cadenza media, ò sia Pausa Principale dell' Intuonazione, con parole Monosillabe, cioè d'una sola Sillaba, come farebbe a dire *Sum, me, te, nos, vos,* & altre simili; parimente con parole Ebraiche, quali hanno l'accento nell' ultima Sillaba, v. g. *Israel, Syon, David,* & altre: ora si deve avvertire, che in quattro degli Otto Tuoni Ordinarj, cioè ne' Salmi di 2. 4. 5. & 8. le dette Monosillabe, ò parole Ebraiche si lasciano nel fine dell' Intuonazione una voce più alta della prima Nota del *Saculum*; e questo ci viene insegnato nel Libro intitolato *Directorium Chori*.

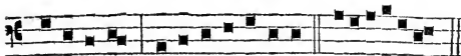
## C A P. IX.

*Che il Quarto Tuono per h quadro giacente, diventa Secondo.*

**N**ON avrà minor forza l'accidente di h quadro giacente, di quella, che hanno gli altri accidenti, benchè egli non sia apparente, ma nascosto; cioè di mutare un Tuono in un' altro. Questo a prima vista parerà ad alcuni alquanto strano, perchè mai più inteso dagli Autori, tanto Antichi, quanto Moderni; e pure se questo accidente sarà esaminato attentamente, non ho dubbio alcuno, che sarà inteso nella maniera appunto, che l'intend' io. Già si vede benissimo, che la Finale di questo, che dicono Quarto Tuono, è nella Posizione di *E la mi* grave; ma quantunque sia tale per il sito, & apparenza, non suona però *Mi*, ma bensì *Re*, a causa di detto h quadro giacente, ò nascosto; così *Mi* in *F fa ut*, *Fa* in *g sol re ut*, *Sol* in *a la mi re*, e finalmente *La* in *b fa h mi*; sicchè l'*Ut*, ò il *Do*, che è lo stesso, sarà in *D* grave, dove per Natura farebbe in *C* pure grave. Sebbene vediamo le Cantilene composte nella Proprietà di Natura, che mostrano la Diapente del Quarto Tuono, con queste Note *Mi, la, sol, fa, mi*, tuttavia questo non è, che un' inganno, per fare, che li Cantori itiano bene oculati, mentrecchè si cantano differentemente da quello, che rappresentano, e si muta la Diapente del Quarto Tuono apparente, in quella del Secondo Tuono *La, sol, fa, mi, re*. Dunque non sarà più la Cantilena, ò Antifona di Quarto Tuono, ma Secondo, perchè ha la Finale in *re*, e non in *mi*, come mostra il Canto. Il *Saeculorum* poi, che in apparenza mostra la prima Nota in *a la mi re* acuta, non deve si dir *la*, ma *sol*, per la sodetta ragione; perchè non può cantarsi naturalmente, a causa, che in *F fa ut* bisogna dire *mi*, e non *fa*, come si è detto. Se dunque la Cadenza di questo Tuono è in *re*, e la prima del *Saeculorum* in *sol*, non può servire il detto *Saeculorum* per questo Secondo Tuono, perchè si dice *Re, fa, Secundus ad Tertiam*; e questa dice *Re, sol*, che è una Quarta; ma in questo caso dobbiamo servirsi del *Saeculorum* del Secondo Tuono. Per conchiudere adunque, dirò, che l'apparenza non può distruggere la sostanza, ma bensì la sostanza può distruggere l'apparenza. Ecco l'Esempio.

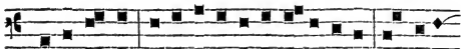


*In o do rem unguen to rum tu o rum cur ri mus; a do-*

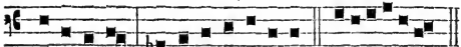


*le scen tu la di le xe runt te ni mis. E v o v a e.*

In questo modo stà notato su' Libri Corali, & è soggetto allo stesso accidente di  $\flat$  quadro giacente. In somma è un Secondo Tuono trasportato un Tuono più alto, quale nelle sue Corde naturali deve essere come il seguente.



*In o do rem unguen to rum tu o rum cur ri mus; a do-*



*le scen tu la di le xe runt te ni mis. E v o v a e.*

### C A P. X.

#### *Dubbio sopra il Quinto Tuono.*

**M**I viene suggerito un'altro dubbio dal Quinto Tuono, allorchè canta per  $\flat$  molle continuato. Si sa benissimo, che questo Tuono canta naturalmente per Natura grave, e  $\flat$  quadro acuto, servendosi di queste due Proprietà, & anche di Natura acuta con queste Note nella sua Diapente *Fa, sol, re, mi, fa*, avendo la Finale nella *F* grave. Ora cantando per  $\flat$  molle continuato, si muta la terza Specie della Diapente foderata, nella quarta Specie, che serve naturalmente al Settimo Tuono, con queste Voci *Do, re, mi, fa, sol*, quantunque abbia la sua Finale nella *F* istessa; e come dissi, mi nasce la difficoltà, se questa Cantilena per  $\flat$  molle continuato debba essere di Quinto, ò pure di Settimo Tuono, intendendosi il simile del suo Plagale. Trovo il P. F. Andrea da Modona, quale nel suo Canto Armonico Part. 4. Cap. 1. num. 6. dice, che detta Cantilena si deve dire di Quinto, e non di Settimo Tuono, mercecchè devsi considerare il di lui naturale, come anche le Posizioni, nelle quali formasi il Quinto Tuono, e non l'accidentale. Questa non mi par ragione, che possa sciogliermi il dubbio, mentre allora considero

il

il naturale d'un Tuono, quando ha in sè le proprie Specie. Il dire, che si deve riflettere alle Posizioni, nelle quali formasi il Quinto Tuono, non ha alcun fondamento, perchè non sono le Posizioni, che formano li Tuoni, ma bensì le Specie; insegnando gli Autori ben fondati in questa Scienza, che qualunque volta si troverà (per esempio) la quarta Specie della Diapente con queste Sillabe *Do, re, mi, fa, sol*, ò sia naturale, ò accidentale, sempre dovrà servire al Settimo Tuono: così delle altre Diapenti. Sicchè non si devono considerare le Posizioni, ò siano Corde, dove abbiano principio li Tuoni, ma solo le Specie, come s'è detto, benchè accidentali, purchè corrispondino alle naturali ne' Tuoni, e Semituoni, ò in ispazio, ò in riga che siano. Oltre di che il detto P. F. Andrea nella Terza Parte del suo Canto Armonico, Cap. 16. parlando della Irregolarità de' Tuoni, dice, che il Settimo, & Ottavo Tuono restano esclusi dalla Irregolarità, perchè se ciò a loro fosse concesso, avrebbero la loro terminazione Irregolare nella d' acuta; ma non se gli deve conceder questo, poichè in vece d'esser Settimo, & Ottavo Tuono, diverrebbero Primo, e Secondo, mentre farebbero formati con la stessa Diapente destinata al Primo, e Secondo Tuono, e non con quella quarta Specie dovuta alla loro formazione naturale, perchè dalla d' acuta alla aa sopracuta vi si trovano queste Voci *Re, mi, fa, sol, la*, quali formano la prima Specie della Diapente destinata al Primo, e Secondo Tuono. Fin qui il detto P. F. Andrea. Da questo si comprende, che in un luogo afferma, e dice una cosa, & in un' altro si contraddice; e la ragione è questa, perchè dice, come sopra, che dal naturale, e dalle Posizioni devesi giudicare un Tuono; e qui dice, che si nega la Irregolarità al Settimo, & Ottavo Tuono, perchè diverrebbero Primo, e Secondo, quantunque siano in diverse Posizioni. Adunque non dalle Posizioni, ma dalle Specie si devono giudicare li Tuoni; e dico infallibilmente, che quando il Quinto Tuono canta per b molle continuato, non è, nè Quinto, nè Settimo, ma Undecimo Tuono, ò Duodecimo, secondo che farà la Cantilena; & allora farà Quinto, ò Sesto Tuono, quando vi farà il b molle due, ò tre volte per accidente fra la Cantilena, per moderare li Tritoni, a' quali sono soggetti tali Tuoni, come afferma il Zarlino nelle sue Istituzioni Armoniche, Part. 4. Cap. 16. con queste parole, cioè: che quando nel principio d'una Cantilena, cioè alla Chiave di *c solfa ut* acuta, farà segnato il b molle, allora tal Corda farà naturale, e non accidentale, & avrà possanza di mutare un Tuono in un' altro, variando la Specie della Diapente, ancorchè sia nelle stesse Corde del  $\natural$  quadro. Ultimamente conchiude con queste parole, che qualunque volta porremo, ò vedremo in una Cantilena la Corda b in luogo della  $\natural$  continuata, che tal Corda farà sempre variare il Tuono; e così per lo contrario ponendo la  $\natural$  in

luogo della b; e lo mostra coll' Esempio seguente.

*Nono Tuono naturale, secondo la divisione del Zarlino.*



mente di terza diverrà quarta Specie. Così mostra, & afferma il P. Illuminati nel suo Tesoro Illuminato, Lib. 1. Cap. 39.

Se poi le Cantilene di Quinto Tuono, cioè composte sopra le Corde di Quinto Tuono, saranno segnate col b molle in *h mi* acuta, e dovranno dirsi, come vogliono alcuni Autori, di Settimo, ò pure d'Ottavo Tuono, per la Diapente *Do, re, mi, fa, sol*, dovrà anche farsi la Intuonazione del Salmo, non più di Quinto, se la Composizione mostrerà esser Autentico, ma bensì del Settimo; e se la Composizione mostrerà il Plagale, non più la Intuonazione del Sesto, ma dell'Ottavo. Dirà qualcheduno, che è falsa la mia proposta, standocchè la Intuonazione del Settimo si fa in *c solfa ut* acuta, dove stà segnata la Chiave, dovendosi fare una quarta sopra la sua Nota finale in *g solre ut* acuta; e quella dell'Ottavo si fa in *g solre ut* acuta, che è la stessa Finale, ascendendo al *c solfa ut* acuta. Al che rispondo, che in caso del b molle continuato non si devono considerare le Corde primiere, perchè quantunque restino nelle proprie Posizioni, e Corde, nulladimeno si muta col nome anche l'Intervallo a causa del Semituono, che fa mutare specie alla Diapente, come abbiamo veduto di sopra. Sicchè la Nota, che sarà situata nella Posizione di F grave, detta *Fa* per natura, dovrà dirsi *Ut*, per il b rotondo; e quella, che sarà in *c solfa ut* acuta, quale si diceva *Fa* per *h* quadro acuto, ora si dice *Sol* per il b segno accidentale; e perciò diremo, come si disse del Settimo Tuono, *Ut, sol, Septimus* per quinta: così s'intende per il Sesto, quale per il fodetto segno accidentale si fa Ottavo Tuono, dicendo *Ut* nella F grave, e *Fa* in *bfa h mi* per quarta, cioè *Ut, fa, Octavus*. Tanto ho detto per bocca d'Autori degni di fede, & anche in qualche parte come l'intendo io debolmente; & ora passerò a mostrare, come il *Saeculum* assegnato al Quinto Tuono, come dicesi, cantando per b molle, non se gli deve in alcun modo, secondo che si canta comunemente.

## C A P. XI.

*Come non accordano li Saeculum con le Antifone supposte di Quinto Tuono, segnate col b alla Chiave...*

**S**E è vero, come è verissimo, che li *Saeculum* de' Tuoni devono essere regolati dalle loro Composizioni, cioè dalle Antifone, ò senza segno accidentale, ò col detto segno, come insegna il P. Vallara nella sua Scuola Corale, Part. 3. Cap. 19. ne segue, che il *Saeculum* del supposto Quinto Tuono, non è ne meno cantato sotto lo stesso segno accidentale di b rotondo. Non sono lontano dal vero, perchè si sente continuamente cantare

cantare detto *Seculorum*, come se non vi fosse detto segno nella Posizione di *bfa h mi*, quale dovrebbe dire *Sol, sol, la, fa, sol, mi*, e cantano *Fa, fa, sol, mi, fa, re*, mostrando con ciò, & affermando quello, che negano, cioè che sia Settimo Tuono, perchè li *Seculorum* del Settimo hanno la loro Nota principale in *Sol*, come appunto ha questo segno accidentale. A questo si potrebbe fare una obbiezione, e dire, che se il Quinto Tuono cantando per *b molle* continuato dovrà essere, nè Quinto, nè Sesto, ne meno Settimo, nè Ottavo, ma, come ho mostrato, di Undecimo Tuono, questo non potrà ne anche accomodarsi nelle Antifone, perchè li *Seculorum* solamente sono accomodati agli Otto Tuoni regolari, & ordinarj. Si risponde brevemente, che quantunque siano stati assegnati agli Otto Tuoni ordinarj li *Seculorum*, non si è perciò inteso, che detti *Seculorum* non possino anche servire ad altri Tuoni, perchè si possono facilmente accomodare anche per li quattro ultimi, Nono, Decimo, Undecimo, e Duodecimo. Porterò questa ragione, e dirò, che questi ultimi quattro Tuoni sono composti delle stesse Diapenti d'altri quattro ordinarj, cioè il Nono ha la Diapente del Primo, & il Decimo del Secondo; così l'Undecimo, che ha la Diapente del Settimo, & il Duodecimo dell'Ottavo: adunque si potrà in occasione di una Cantilena di Nono Tuono assegnargli la stessa Intuonazione del Primo; così al Decimo quella del Secondo: parimente a quel Canto, che farà di Undecimo Tuono, l'Intuonazione del Settimo; e quello, che farà Duodecimo Tuono, se gli potrà dare quella dell'Ottavo. Tanto insegnano gli Autori.

Per la stessa regola passano il Primo, e Secondo Tuono, quando hanno il *b molle* nella Posizione di *B mi* grave, ò *bfa h mi* acuta, mutandosi di Primo in Nono, e di Secondo in Decimo Tuono, cioè faranno il Nono, ò Decimo trasportati una quinta bassa; così quello, che dicono di Quinto Tuono segnato col *b* alla Chiave, ò pure il suo Plagale, faranno l'Undecimo, ò Duodecimo trasportati una quarta alta, pigliando la Corda fondamentale nella *C* grave, che è *C fa ut*; e considerandola in *c solfa ut* acuta, come dovrebbe essere, faranno trasportati una quinta bassa. Si esaminino bene il tutto, e con diligenza, perchè il tutto è fondato sopra le vere Regole del Canto Fermo.

## C A P. XII.

*Nel Canto Fermo si devono fare li ♯, ancorchè non siano segnati.*

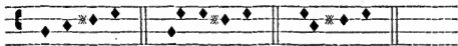
**G**Li Antichi, per dimostrare il ♯ Diesis, dove era il bisogno, lo dipingevano con color rosso, ò nero. Ad altri nostri Antecessori parve bene



bene levarli, e con esso il  $\sharp$  quadro, e  $\flat$  molle, chiamati *colori*, ò *segni*. Sicchè rimase il Canto Fermo incantabile, per così dire, a causa de' Tritoni, che nelle Cantilene continuamente si sentivano. Furono poi rimessi detti accidenti, ò segni dal P. F. Francesco dal Borgo Veneziano, secondo che scrive l'Avella Cap. 73. del Terzo Trattato delle sue Regole di Musica, con tanto ornamento, che in fatti rende meraviglia, poichè apposti a diverse Corde, fanno mirabile effetto. Tuttavia non furono posti in tutte le parti necessarie, perchè incerte Corde si devono fare alterazioni, non solo per abbellimento, ma anche per maggior perfezione, facendo suonare quella tal Corda con altro suono di quello, che mostra la figura, cioè di quello, che stà scritto. Tal suono vien detto *Diesis*  $\sharp$ , e questa è l'alterazione, di cui parliamo, quale dovrà farsi secondo li Tuoni. Li poco pratici dicono, che non istanno bene le Cantilene con queste alterazioni, perchè questi sono privi di quel gusto di cantare aggiustatamente; però appresso li Saputi sono assai considerate, e lodate, riuscendo la Cantilena più dolce, e soave: e in fatti si vede benissimo, che si fanno naturalmente li *Diesis*  $\sharp$ , e senza alcuno studio, secondo la disposizione delle Note, quali certamente stanno meglio coll' esservi, che col non esservi. Sarà dunque bene mostrare alcuni Esempj di quanto si è detto in questo Capitolo, per maggior facilità, acciocchè restino bene impressi nella mente; e facciamo metterli in pratica a suo tempo. Daremo principio nel Primo, e Secondo Tuono, quando farà le Cadenze medie nella C grave, come mostra la seguente figura.



Similmente quando il Primo Tuono ascende con la Diatessaron gradatamente, si suole alterare la  $c$  acuta, ò pure nel secondo modo; e fa lo stesso effetto nel Secondo Tuono, come l' Esempio mostra.



Il Terzo, e Quarto Tuono vengono alterati in  $g$  acuta, allorchè ascende la Cantilena in *a la mi re*, e torna ad *a la mi re* con una sola Nota in *g sol re ut*, come mostra la qui sotto figura.



Nel Settimo, & Ottavo Tuono parimente si altera la *g* acuta, partendosi dalla *c* acuta, e portandosi alla *g* foderata gradatamente, ò pure come insegna la Figura nel secondo modo mostrato nelle quattro righe di sopra.

Se ne potrebbero mostrare molte altre; ma queste sole potranno dar lume bastante, per conoscere tutte quelle, che possono occorrere nel Canto Fermo, riducendosi tutte alla regola del  $\natural$  quadro giacente, poichè dove per natura si dice *Fa*, cioè nelle due *C*, e *c*, grave, & acuta, in questi casi a causa del Diesis  $\sharp$ , si deve dir *Mi*; come anche si deve dir *Mi* nella *g* acuta segnata col Diesis  $\sharp$ , parlando generalmente. Ma perchè in una Cantilena vi può cadere l'alterazione foderata più volte, per maggior facilità, quando si dovesse solfeggiare, vogliono, che si possa lasciare il nome proprio alle Note, ma non la voce, perchè, come abbiamo veduto negli Esempj di sopra, si dovrebbe dire, v. g. *Fa, mi, fa*, per l'accidente si può anche dire *Sol, fa, sol*, ò pure *Re, do, re*, purchè si finisca un Semituono l'Intervallo naturale tra la *d* acuta, e *c* pure acuta; ò pure tra *D*, e *C* gravi, &c. quali hanno, ò costano d'un Tuono, ò Intervallo perfetto. Questa è opinione di certi Autori, posta per soddisfare alcuni, ma non in tutto commendabile.

Darò adunque fine a questo Quarto Libro, parendomi bastante quello, che si è detto intorno alle Intuonazioni de' Salmi, con li *Saculorum* proprij, & ordinarij per ciascheduno degli Otto Tuoni, regolati dalle Differenze de' principj delle Cantilene; come anche degli accidenti, che nascono ne' medesimi, con altre cose fondate su le vere Regole del Canto Fermo. Nel Quinto, & Ultimo Libro seguente darò altre cognizioni necessarie a chi veramente desidera, non dirò di perfezionarsi in questa Angelica Scienza, perchè non ho talento sufficiente, per mostrarvi quello, che può farvi giungere a questo grado, ma almeno di farvi un poco pratico, per poter servire, e lodare Sua Divina Maestà alla miglior forma sarà possibile in questo Mondo, e nell'altro perfettamente per tutta l'Eternità.

*Fine del Quarto Libro.*

## IL TUTTO IN POCO,

O V E R O

## IL SEGRETO SCOPERTO.

## LIBRO QUINTO.

C A P. I.

*Come è necessaria la buona voce ad un Cantore.*

**E**Urono necessarie le cose mostrate ne' Capitoli de' quattro Libri antecedenti, non solo a' Principianti, ma anche a' Cantori di Canto Fermo, avendo mostrato li primi Principj, come essenziale fondamento; e dopo la formazione degli Otto Tuoni ordinarj, come anche gli accidenti, che possono nascere: ma avendo tralasciato quasi il più bisognevole, non voglio mancare di suggerirlo, per farvi conoscere, che senza di questo, è infruttuosa ogni noitra fatica. L'essenziale adunque è la buona Voce, quale non avendo un Cantore, sebbene sapesse tutte le Regole del Zarlino, e di quanti Autori hanno trattato, e tratteranno di questa Materia, & anche tutta la Pratica immaginabile, non potrà mai soddisfare agli Uditori; ma avendo buona Voce, quantunque avesse poca Teorica, e Pratica, sempre soddisferà a chi lo sente; confermando i miei detti quel Proverbio antico, e comune, con queste due sole parole: *Vox cantat*. E certamente chi non è da questa accompagnato, non può giammai dare le voci aggiustate, ma più tosto cadrà spellissime volte in Semituoni infossibili; non già perchè non abbia la Teorica, e con essa la Pratica, ma solo per mancanza di buona voce, quale non si può avere in modo alcuno, quando non si ha buona, e perfetta salute, e che l'Uomo sia senza veruna indisposizione; il che mancando, non potrà cantare se non difertosamente. Osservai alcuni Autori, quali compassionando questi tali, gli vollero lasciare alcuni avvertimenti, acciocchè potessero perfezionarla, o almeno ridurla a buona sonorità; fra' quali Valerio Massimo, Tit. *de studio, & industria*, dicendo, che Demostene essendo zoppo d'una gamba, tanto l'esercitò, che guarì; e similmente aveva una voce tanto concertata, che non si poteva sentire senza nauca, a causa,

a causa, che aveva lingua assai grossa, quale si affottigliò in tal modo, che col portar esso in bocca continuamente alcune pietre picciole, e dure, divenne spedita, e con voce talmente soave, che in soavità, & arte superò ognuno de' Cantanti di que' tempi; perlochè il detto Valerio ebbe a dire le precise parole: *Præliatus est cum rerum natura*. Per quelli poi, che hanno la Voce buona, suggeriscono i rimedj necessarj, per conservarla, dicendo, che a loro è di grandissimo giovamento il moto, come anche lo stare un tempo in Villa, & un' altro tempo in Città; lo andare a caccia, a pescare, & alle volte riposare, perchè così facendo si consumano con questi divertimenti, accompagnati da qualche poco di fatica, gli Umori cattivi, la Bile, & altre cose, che possono impedire, e sminuire la Voce buona. Dicono parimente, che per conservar questa Voce, bisogna prendere la Voce Corista nelle Intuonazioni, perchè se si piglia troppo alta, *leduntur Arteriae*, come dice Cicerone, & *Canna Pulmonis impeditur*; e ben lo spiega Alberto Magno, dicendo, che questa Canna, a guisa di Mantice, attrae, e rende il fiato, per formar la Voce: ne meno si devono cominciare le Intuonazioni tanto basse, perchè a poco a poco riscaldandosi le Arterie, le riempiono d'umidità, che si genera, e la Voce non può sonare adeguatamente, e si rende dissonante. Il mangiare, e bere disordinatamente è assai contrario alla conservazione della buona Voce, come anche il mangiare poco, perchè si debilita lo stomaco; e questa è dottrina del Filosofo: *Sicut excessus, & defectus laborum vires corrumpit, eodem modo cibi, & potus nimis magni, aut nimis parvi sanitatem corrumpit*. Sicchè si deve servire d'un mezzo moderato, quale sarà virtuoso mezzo, che farà a proposito nostro; oltre di che si farà buona digestione, quale poi fa, che l' Uomo si conservi sano. Sopra il tutto si conservi l'Onestà, primieramente come Precetto Divino, e poi anche per le sodette cause, e si fuggano molte altre cose, come dice Giovenale, le quali *Sunt quæ Grisogonum cantare vetant*.

## C A P. II.

*Della formazione della Voce, per ben cantare.*

**P**ER allettare i Popoli, e per tirarli, & attrarli al Culto Divino per mezzo del Canto Fermo, ò sia Ecclesiastico, ò Gregoriano, è necessaria la vera, e giusta formazione delle Voci, quali non formandosi esteriormente, & interiormente, non potassi avere il desiato effetto. E se il Cantore non si trasformerà al più, che sarà possibile in quelle Voci, non solo potrà allettarli, ma più tosto li moverà a rifa, come pur troppo accade. Non vi è dubbio alcuno, che il Canto non cagioni in noi affetti  
piace-

piacevoli, e dispiaevoli a causa delle Voci allettatrici, dispiaevoli, dolci, &c. e tali qualità vengono caufate dalla formazione della Voce nelle sei Note *Ut, re, mi, fa, sol, la*, e gli effetti diverfi, che da esse ne vengono, furono già dimoftrati nel Cap. 18. del Terzo Libro. Quefte sei Note fi formano con variata maniera, cioè con diverfo affetto, fecondo le quattro qualità affegnate nel foddetto Cap. e fecondo quelle qualità, le sei Note, ò fuoni fi formano in quattro luoghi dell' Organo del noftro Corpo, perchè la Nota *Ut*, & il *Sol* fi proferifcono in un modo, e rifuonano in un luogo; il *Re*, & il *La* fi proferifcono con affetto allegro, e giocondo; il *Mi* fi proferifce con affetto fdegnofo, e con fiato gagliardo, che fpiri più tofto per il nafo, che per la bocca: fe dopo il *Mi* avrà da proferirfi il *Fa*, quefto fi proferirà con fiato competentemente gagliardo, e non molto allegro, e con bocca aperta. Le Note *Ut*, e *Sol* rifuonano nel profondo della gola, vicino al petto, quali fi dovranno intuonare con terribilità; il *Re*, & il *La* rifuonano nella lingua fra' denti; il *Fa* rifuona quali fuor della bocca. Alcuni forse potrebbero fprezzare il modo affegnato; ma fe faranno l'efperienza, troveranno, che fezza quefti modi non potranno cantare affettuofamente, ma bensì difettofamente, anzi bifogna tenerfeli a memoria, fe pure vogliono cantare con buona regola, che così fi alletteranno i Popoli, e fi obbligheranno a infervorarfi fempre più nel fervigio di Dio.

## C A P. III.

*Del modo d' intuonare ogni Cantilena regolatamente,  
e con fonorità.*

**Q**ualunque Tuono, ò fia Autentico, ò Plagale, ha otto Corde, per le quali la Voce deve fare il fuo corfo: per Corde intendo le Pofizioni, ò Note; onde per faperle regolare, e cantarle fonoramente, vi abbifogna ogni ftudio, e diligenza, effendo quefto il termine di tutte le Regole del Canto Fermo, e de' Cantori, effendo di poco valore la loro Teorica, quando con la Pratica operano altrimenti. Per intuonare adunque bene, cioè in maniera, che l'altezza, e baffezza non dia faftidio, farà neceffaria una Regola determinata, e ftabile, e particolare, affinché fi poffa effer ficuro di formar la Melodia a fegno, che reftino foddisfatti, e li Cantanti, e gli Uditori, non fervendofi della dottrina di quelli, che parlando fezza fondamento alcuno, dicono, che il Plagale fi deve intuonare all' altezza dell' Autentico, e l' Autentico alla baffezza del Plagale. L' altezza adunque è fimile in alcuni Tuoni, che vale a dire, è nella ftessa Corda, ò Pofizione: altri poi l'hanno più alta, & altri

L

più

più bassa, però ognuno di essi nella propria sua Corda determinata, chiamandosi questa *Voce Comune*, quale vien detta da alcuni Autori *Tbesaurum Cantorum*. Questa altezza di Voce farà quel Suono, ò Tuono, con il quale ciascuno espone il suo concetto naturalmente, chiaramente, & intelligibilmente, cioè non isforzando la Voce nell' alto, ne meno nel basso, e con fiato allegro. Il Primo Tuono, il Quarto, & il Sesto hanno la loro Voce Comune in *F fa ut* grave, perchè hanno simile l'altezza, e la bassezza; il Quinto Tuono in *c sol fa ut* acuta; il Terzo, & Ottavo in *g sol re ut* acuta; il Settimo in *d la sol re* acuta; il Secondo in *C fa ut* grave, come si può vedere nel qui seguente Esempio.



Fu già segnata questa Voce Comune nelle Intuonazioni de' Salmi in pratica, benchè non mostrassi qual fosse il loro significato, per riportarlo nel presente Capitolo, segnandola in questa forma C; e questa breve cognizione basterà per ora, lasciando ad ognuno il carico d'esercitarsi in quelle, come facilmente può farsi, ma però con qualche studio particolare, per impossessarsene.

#### C A P. IV.

*Contro di quegli Ecclesiastici, che non si curano d'imparare il Canto Gregoriano.*

**O**H quisi, che ho molto che dire per li grandi abusi, che si praticano nella Chiesa Santa intorno al Canto Gregoriano; come anche per la infossibile negligenza della maggior parte di quelli, che quotidianamente sono obbligati al Coro, nell'impararlo. Il Santo Padre, e Pontefice Gregorio ci diede tante intelligenze, e modi soavi per il Canto Ecclesiastico, ò Fermo, a solo effetto di spronarci soavemente, & allettarci al Culto Divino; e pure alcuni degli Ecclesiastici si abusano di tanta grazia, e non si curano di questo dono tanto prezioso, a segno tale, che non fanno intuonare una Cantilena senza grandissimo scandalo degli Astanti, e nè pure un Salmo; e quello, che è peggio, ne anche fanno intuonare un' Antifona da Morto, e pure se la passano con gran disinvoltura, quasi ch'è abbiano intuonato con la vera Regola, senza un minimo rimorso di coscienza. Ma voglia Dio, che questa loro volontaria ignoranza

ranza non ferva a loro di severiffima pena nell' altro Mondo, poichè in vece di lodare il Signore Dio, come sono tenuti, danno più tofto motivo di rifa, per cui fi viene a perdere la dovuta riverenza a' Luoghi Sagrofanti. Dirò anche di più a confufione di qualcheduno, e forse anche di me fteffo, non fanno ne meno leggere una Epiftola, un' Evangelo ( mi compatifca chi è nel cafo, perchè Iddio Nofiro Signore così mi fuggerifce alla mente, forse perchè cerchino con tutto lo sforzo d' emendarfi a prò delle Anime loro. ) Dal che ne nafce poi, che fi fentono continue mormorazioni per loro cagione, e tante diffonanze nel cantare le Divine Lodi, che è una vergogna, oltre il danno, che ne riporteranno: e quello, che più mi pefa, è, che quefti tali vogliono effere li primi ad incominciare, e gli ultimi fempere a finire, non accorgendofi, ò pure quasi vantandofi della loro troppo grande ignoranza. So, che quefto mio dire potrebbe effere confiderato per troppo appaffionato; ma lo fa Iddio *Scrutator cordium*; lo fa pur troppo anche il Mondo, così non foife, & io non mi arroffifco a dirlo, perchè *Veritatem non erubefco*: e fe rifletteffero al fine, per il quale fono ftati melli nelle Chiefe, forse fi vedrebbero più applicati, e ftudiofi, giacchè alcuni hanno la naturale difpofizione, & abilità, e ne renderanno ftrettiffimo conto nel punto della morte, e forse correranno pericolo, il che Dio non voglia, di tirarfi addoffo quella terribile Sentenza proferita, e fulminata dal Sac. Conc. Trid. Sefl. 22. *Maledictus Homo, qui facit opus Dei negligenter*. Penfiamoci bene.

## C A P. V.

*Come fi devono cantare li Tuoni Ecclefiaftici.*

**F**UONO compofti gli Otto Tuoni, come abbiamo veduto, dal Santo Pontefice Gregorio celebratiffimo Dottore di Santa Chiefa, oltre l' Antifonario, e Libri fopra gli Evangelj, & altre Opere degne dettategli dallo Spirito Santo, e perciò abbracciati da tutta la Santa Chiefa, comechè annidano Mifterj, e modi, acciocchè S. D. M. fi compiaceffe in tal Canto, e ne reftaffe fervita. Quefto non può negarfi, mercecchè per mezzo, e diverfità de' Tuoni, e fonorità ne' Tropi, come Antifone, Alleluja, Introiti, Graduali, Refponforj, & altre Cantilene Sacre, vengono allettati li Cattolici, & indi introdotti dolcemente a diverfi effetti, e fante Virtù. Le Antifone fanno il Canto foave, *suaviter fonant*, per avere le elevazioni piacevoli, per le quali fi allettano gl' Incipienti, che con dolcezza devono camminare la Via della Penitenza. Li Refponforj con il loro Canto deftano i fonnacchiosi, e gli efortano a vigilare, e lodare il Signore, a caufa delle loro elevazioni, e depreffioni; perciò fi

devono cantare *graviter*, & *dissolutè*. Il Canto de' Graduali deve essere *planè*, & *protensè*, standocchè per li loro estremi alti, & estremi bassi si mostra la Via alli Proficienti, per giungere ad una perfetta Umiltà nel primo Verso, e nel secondo l'altezza del Cielo a chi veramente l'esercita. Gl' Introiti si devono cantare quasi *Voce praecona*, per eccitare al Culto Divino. Li Tratt, gli Offerorj, e Postcomunioni ammaestrano li Popoli Cristiani nelle pie considerazioni, ne' pianti, e nelle continue offerte di un Cuor mondo, e rassegnazione alla Divina volontà, durante questa vita frale, per potere sperar di cantare eternamente l' Alleluja con grandissima soavità nella Patria Celeste. La loro soavità, e le tante redduplicazioni di cose, e moltitudine di Note, rassembrano appunto la Gloria infinita, che avranno quelli, che con perfeveranza serviranno Dio con tutto il Cuore. Se dunque Dio donò l'intelligenza di questo benedetto Canto al Santo Pontefice, & esso l'ordinò nella Chiesa per beneficio nostro, saremmo bene ingrati ad un tanto Benefattore, se non procurassimo di farne acquisto; e chi lo fa, è tenuto cantarlo come si deve, per guadagnarli, & impossessarsi di così grandi Virtù, e soavi modi di servire a Dio. Tutti questi sono sentimenti dell' Avella posti nelle sue Regole di Musica, Tratt. 3. Cap. 74. quali ho voluto ripetere in avvantaggio di ciascheduno Studente di Canto.

## C A P. VI.

*Come devouo regularsi li Cantori in Coro.*

**L**I Cantori sono destinati effettivamente, perchè cantino, e facciano cantare ordinatamente, acciò S. D. M. si degni placarsi, e disporli a concederci quelle grazie, che saranno per salute delle Anime nostre, e siamo fatti degni di sentire quelle dolci parole: *Sonet vox tua in auribus meis; Vox enim tua dulcis*. Noi siamo più che certi, che Dio ci assiste, e con esso tutta la Corte Celeste nel tempo, che cantiamo nelle Chiese; perciò dovrà ciascuno far tutto il possibile, per fargli cosa grata. E per meglio servirlo, sarà bene vedere, e rivedere prima quello, che si dovrà cantare, perchè molte volte *Latet Anguis in herba*; per quelli, che sono poco pratici nel Canto, vi sono qualche difficoltà, quali non sono così facili ad essere cantate aggiustatamente, e prontamente: bene è vero, che per puro atto di Carità fraterna deve il Cantore dargliene un' avviso, acciòchè stiano bene attenti con l'orecchio, per impedire le Dissonanze, & il Coro non vada, come fuol dirsi, a terra; e non farebbe male mostrare la difficoltà ad alcuni di quelli, che hanno voci gagliarde, ma poco pratici, acciò, durante quel passo, non disturbino gli altri, & avvifare quelli, che



che possono sostenere li deboli; ma il tutto si faccia con modestia, e con maniera religiosa. Occorrendo ad un Cantore di dare un'Antifona, ò altra cosa ad un'altro, avverti prima di fare una profonda riverenza al SANTISSIMO SACRAMENTO divotamente, e dopo si volti a quello, che dovrà invitare, accennandola ad esso con voce bassa, e poscia riveritolo, replichi la riverenza al SANTISSIMO, tornando al suo luogo: l'Invitato nello stesso tempo, che il Cantore lo riverisce, con interno affetto lo ringrazzi, per essersi degnato di eleggerlo con ispecial favore a lodare Iddio, e quel Santo, di cui si farà la Festa, come si fa nel Cielo. Uscendo l'Invitato in pubblico alla presenza di Dio, intuoni l'Antifona, ò altro nel modo migliore, che sarà possibile, e che saprà, sino alla prima Sbarra; e se a caso l'Intuonazione fosse riuscita, ò un poco alta, ò un poco bassa, ò in'altra maniera sopportabile, deve il Cantore lasciarla incorrere in quella forma; ma se poi fosse intuonata troppo alta, ò troppo bassa, con diligenza si ripigli dal Cantore prima, che finisca l'ultima Nota della Intuonazione, e messa in Tuono si segua dal Coro in quella forma.

Dato caso, che l'Invitato ad intuonare fosse indisposto, ò per'altra causa, come molte volte suole avvenire, non potesse, faccia cenno piacevolmente al Cantore, & il Cantore la dica lui, non essendo decente il darla ad altri.

Osservi il Cantore di dare le Antifone, ò altro a Persone pratiche nel Canto, per evitare quello, che suol'ordire il nemico del Culto Divino, cioè risa, & altro, come pur troppo accade.

Si osservi parimente dall'Invitato di fare la riverenza al SANTISSIMO, uscendo fuora, & intuonato la rifaccia; come anche li Cantori, dopo intuonato il Salmo.

Se per qualche accidente non si potesse rimettere il Canto malamente intuonato, e si vedesse la cosa irreparabile, farà meglio in tal caso seguitar il Canto così mal composto, per levare ogni confusione, come insegna l'Avella dottissimamente nel Cap. 75. delle sue Regole di Canto, Tratt. 3. Si adopri ognuno di fare quanto si è detto in questo Capitolo, essendò cose tanto necessarie a tutti quelli, che vogliono perfettamente servire a Dio nella Chiesa Santa, & esercitare puntualmente il loro Ufficio.

## C A P. VII.

*Della unione delle Voci, e degli errori, che in ciò si commettono.*

**I**N questo particolare vi sono molte cose da suggerire più che necessarie, mentrecchè per lo più, in vece della unione, si sente molta disunione

nelle Voci: cosa tanto abborrita da Dio, e da tutta la Santa Chiesa. Primieramente diremo, che tanto nel Salmeggiare, quanto nel cantare altre Cantilene di Canto Fermo, necessariamente dobbiamo accordare le Voci assieme in forma tale, che l'una non superi l'altra, nè in altezza, nè in bassezza, cioè egualmente in un medesimo suono; perciò fu detto il Canto Fermo *Cantus Unifonus*: e non fare come fanno alcuni, quali essendo lontanissimi da tal cògnizione, vogliono farla da Maestri, mostrando gran prontezza nel cantare, e poi in un subito, non potendo star nascosta la loro ignoranza, si fanno conoscere, non solo con le loro voci falsissime, che bene spesso fanno giungere all' orecchio degli Uditori; che è una cosa insoffribile, mà anche con mille errori; a segno tale, che se alcuni de' Cantanti non avessero un buon fondamento, & una buona pratica; gli obbligherebbero a seguirarli, e li leverebbero giù di Tuono; il che è assai considerabile; e questi si devono lasciar regolare da chi ne fa più di loro, e deporre la falsa opinione, che hanno di loro stessi: che se faranno in questo modo, avranno maggior merito presso Dio, & onore presso al Mondo; e se staranno avvertiti di non formar le Voci prima degli altri, mà solo di seguirli; facilmente impareranno a formarle bene, & avvezzeranno l'orecchio in tal forma, che farà quasi impossibile, che possino dissonare, purchè stiano bene attenti, & accanto a' quelli, che sono pratici, e che hanno un giusto tuono di Voce. In secondo luogo bisogna star circospetti, specialmente nel Salmeggiare, perchè appunto in questo si manca assaissimo volte, intuonandosi il Verso seguente, avanti che sia terminato l'antecedente; ò pure non facendosi la dovuta Pausa nell' mezzo del Verso: le quali cose sono tutte contrarie alla mente di quelli, che hanno dato ordine a' detti Salmi, volendo essi assolutamente, che si faccia la Cadenza media con un poco più di tempo, di quello, che si dà a tutto il restante del Verso; come anche nella finale, non dovendosi intuonare il Verso, che segue, se non pronunziata l'ultima Sillaba: e questa è regola generale, & infallibile, perchè comandata da Santa Chiesa: Dove si trovano le Stangherre, bisogna unitamente fermarsi, essendo state poste fra le Cantilene a solo effetto di respirare, e ripigliare il fiato, & anche per dare il suo proprio senso alle parole; il che non si fa da alcuni, mà si seguita il Canto, come se non vi fossero; e se si volesse respirare, non è permesso da questi frettolosi inconsiderati. Per vietar dunque tali, e tanti disordini, si osservino puntualmente le sodette riflessioni, che così vi farà l'unione delle Voci, tanto desiderata da Dio Signor Nostro; e tanto necessaria nella Santa Romana Chiesa.

## CAP. VIII.

*D'alcuni errori, che si commettono nel Canto Fermo.*

**T**Re forti di Canto si trovano, cioè *Canto Fermo*, principale fondamento di tutti gli altri, *Canto Fratto*, e *Canto Figurato*. Il primo si dice Canto Fermo, perchè tutti li Cantanti devono cantare, e formare la loro voce nel medesimo tempo sopra la stessa Nota, come si disse altrove; & anche perchè ha le Note ferme, cioè di più valore degli altri: Lascieremo da parte il Canto Fratto, e Figurato, per esser materia differente da quella, di cui solo voglio, & ho voluto parlare. Sono sforzato a dire quello, che sempre ho voluto tacere, non già per dar regola ad altri, ma solamente per fargli intendere il sentimento di tutti gli Autori antichi, e moderni, quali col Santo Pontefice Gregorio assolutamente negano, e proibiscono il cantare altrimenti di quello ricerca il Canto Fermo: e Guido stesso, secondo l'Avella Tratt. 3. Cap. 74. lo afferma, dicendo, che sarà temerario quello, che avrà ardire di depravarlo, con queste parole: *Ille maxime auctoritati Ecclesie contradicit, qui propter alios Cantus Divinum Beati Gregorii penitus pratermittit*. Al che si deve molto pensare, perchè è autorizzato da Santa Chiesa, che ha approvato, & introdotto detto Canto Fermo. Dirò anch'io con l'assistenza de' medesimi, che quel Salmeggiare ne' Cori, e nelle Chiese con Voci differenti dalle comuni, con Note ineguali, e con tempo misurato, non è lodabile, ne meno si deve fare; benchè continuamente si pratici per abuso; primieramente perchè lo comanda la Santa Chiesa, e poi anche perchè il Canto Fermo non fu inventato a fine, che dovesse dilettae l'orecchio de' Popoli, ma solamente per lodare Iddio, come egli dice per bocca di David nel Salmo. 149. *Cantate Domino Canticum novum, laus ejus in Ecclesia Sanctorum*. In questo so, che qualch'uno potrebbe dire, che quella forma di Canto ineguale tiene più sollevato l'Uditorio sonnacchioso, che per la di lui pigrizia si lascia pur troppo vincere dalle suggestioni dell'Infernal Nemico, quale non sapendo alle volte come indurci positivamente al male, invidioso del nostro bene, almeno procura distraerci da questo. Io però rispondo brevemente; e dico, che simil Canto più tosto distrae la mente del Cristiano, e fa, che stia solo attento, non già al significato delle parole Sacre, quali c'insegnano ad amare, lodare, e servire il Signore, ma a quelle diversità di voci; e lo spiega Orazio Tigrini nel suo Compendio della Musica, Lib. 2. Cap. 13. il Berardi ne' suoi Documenti Armonici Lib. 1. Docum. 30. dicendo essere stato introdotto ne' Sacri Tempj il Canto, per sollevare gli animi de'

de' Fedeli alla contemplazione delle cose Celesti. San Tommaso lo afferma con queste parole: *Cantus salubriter fit in Ecclesia ad devotionem excitandam*. Altro non cerca il Demonio, acciocchè li Cristiani non possino approfittarsene a prò delle Anime loro. Se dunque detto Canto è causa di un tanto male, si deve tralasciare affatto da tutti quelli, che da Dio sono stati eletti a lodarlo nelle Chiese con quel Canto, che fu approvato, ordinato, e confermato da' Sommi Pontefici; ma che veramente sia Canto Fermo, cioè Unifono, posato, e modesto. Se poi qualch'uno credesse, che il Canto Spezzato fosse migliore del Fermo, s'inganna di gran lunga, perchè il Fratto, e Figurato sono come due ruscelli, che sono scaturiti dal fonte, che è il Canto Fermo. Adopriamoci adunque, come si è detto, che così faremo causa, che il Demonio non se ne rida, che li Fedeli se ne approfittino, e che noi finalmente non ne abbiamo da render conto a Dio, essendò noi l'origine degli altrui mancamenti.

C A P. IX.

*Altra osservazione intorno al Canto Fermo.*

**O**ltredichè diremo, che si ritrovano ancora alcune cose, quali hanno bisogno di rimedio essenzialmente. La prima, che ho molte, e molte volte osservato in alcuni nel farè li salti di terza incomposta, & anche di quinta, che li cantano come se fossero composti, tanto nel solleghiarli, quanto anche, come dissi, nel cantarli. Io non ho mai saputo penetrare, per quanto abbia pensato, per qual causa li cantino in quel modo; e finalmente l'ho trovata, avendomela insegnata molti Autori, che dicono, che fanno ciò, perchè non li fanno cantare come stanno, quantunque s'imitino, e pretendino d'esser Maestri. Questa è ragione assai forte, e che molto mi appaga; ma son sicuro, che se ricercassi a questi la ragione, mi risponderebbero, che li cantano composti, per dar più grazia al Canto, & acciò resti più delicato all'orecchio degli Ascoltanti. Questa è una risposta da poco pratico, non avvedendosi questi, che per dargli grazia, come dicono, distruggono il salto, quale allora non è più salto, ma terza, ò quinta composta, cantata diversamente da quello, che ci rappresenta la Cantilena; e questo è evidente, che li Compositori vi hanno posti que' salti, perchè vogliono li salti; e se avessero voluto fraporre le Note intermedie, gliele avrebbero notate, perchè quelli, che hanno inventato il Canto, & hanno composti que' Libri, ne sapevano più di questi senza misura. Si devono adunque cantare li salti di qualunque sorte tali, e quali stanno segnati, cioè toccare solamente cantando li due estremi, che così adempiranno la mente di chi li compose, e gli ordinò nel Canto,

Canto, che fu S. Gregorio Papa, e faranno considerati veri Pratici del Canto, guadagnandosi quel nome di Maestri, che ingiustamente pretendevano. Così mi vien suggerito dal P. F. Andrea di Modona nel suo Canto Armonico Part. 4. Cap. 16.

## C A P. X.

*Come si deve regolare il Cantore nell' Intuonare.*

**Q**uesta è cosa assai considerabile, benchè poco considerata, e praticata da alcuni, che vogliono dar regola ad altri, e che pensano d'esser perfetti ne' Cori, & anche (bisogna, che il dica) più che perfetti nel Canto, e poi con gli effetti si fanno conoscere imperfetti. La riflessione, che deve fare chiunque de' Cantori è, che prima d'intuonare una Cantilena, si deve misurare il Canto con la voce de' Cantanti; imperciocchè, come dice il P. F. Andrea di Modona nella Quarta Parte del suo Canto Armonico, Cap. 14. avendo questi alle volte voci di testa, alte, e stridenti, dovranno incominciare il Canto con voce assai spiritosa; che se poi avranno voci di petto, gutturali, e basse, dovranno intuonarlo con voce grave. Questo al certo è un gran punto, che se non si osserverà puntualmente, ne nasceranno moltissimi sconcerti, come pur troppo si sono alcune volte sentiti, e si sentono ancora, e si sentiranno in avvenire, per la poca pratica de' Cantori, quali non dovrebbero essere ammessi a questo impiego, quando non avessero le cognizioni tanto necessarie; perchè molte volte intuonando questi una Cantilena fuor di Tuono, cioè tanto alta, che non si possi cantare senza gran fatica, sono causa di grandissime dissonanze, perchè dove non giunge la Voce naturalmente, sempre si semituona, come anche se troppo bassa. Sicchè servirà per regola generale, e sicura quella, che sono per dire; cioè, che s'intuoni sempre la Cantilena comoda a quella parte, che supera l'altra in qualità di Voce, perchè questi sostenteranno il Canto, col supplire alla inabilità degli altri. Vi sono ancora alcuni, che supponendo, anzi credendo d'aver buona Voce, quantunque sia cattiva, e falsa, e con poco fondamento nel Canto, cercano nel cantare di superar gli altri con la loro voce, e tanto strillano, che pare vogliano creppare; e questo non è un cantare, ma un urlare, come dicono gli Autori. Quanti ve ne sono di questi, quali più volte da altri, & ancora da me sono stati avvertiti di questo loro brutto modo, nulladimeno hanno voluto, e vogliono continuare, e sostenere la loro falsa opinione; e questo loro procedere, più tosto rende nausea agli Ascoltanti, che divozione. Si guardino dunque questi tali da simili inconvenienti, e tutti gli altri ancora, e procurino di cantare con la loro Voce naturale,  
 ò buona,

è buona, è cattiva che sia, senza punto sforzarla, se vogliono piacere a Dio con quest'atto d'Umiltà, guadagnarli l'affetto di tutti, & essere considerati prudenti, e buoni Cantori.

## C A P. XI.

*Gli Antichi erano contrarj a' Moderni nell'ordine de' Tuoni, e che regola teneano nel comporre.*

**G**LI Antichi, e li meno Antichi erano così differenti nel numero de' Tuoni, nella divisione, & ordine loro, che da essi non se ne cava che confusione, più tosto che buona conclusione, come dice Nicola Vicentino nella sua Teorica di Musica. Non è però meraviglia, perchè furono in diversi tempi, & in diverse età; perciò si può a loro attribuire qualche scusa; ma non ritrovasi esempio, o vestigio alcuno de' Tuoni Antichi, per mezzo de' quali si possa avere una vera, e perfetta cognizione, come dice il Zarlino nelle sue Istituzioni Armoniche, Part. 4. Cap. 3. avevano però questo di buono, che quando componevano qualche Cantilena, non passavano li termini, non facevano transito (per esempio) dal Primo al Secondo, o al Terzo Tuono, se non erano più che sforzati, ma stavano in Tuono, servendosi della Diapason perfetta, e delle Corde da quella comprese; e questo è il vero comporre regolato, ma poco osservato da' Moderni, le Cantilene de' quali sono composte di due, tre, & anche di quattro, o cinque Tuoni. *Se mai fu età, che fosse obbediente a preterire le Leggi de' Tuoni, questa appunto è quella, li Pratici della quale se non fanno Cadenze fuori delle Corde proprie, e che non toccino del Primo Tuono, per dir così, e poi quelle del Quarto, e quando dell' Ottavo, non le pare di far Cantilena, che renda diversità d' Armonia; ma questi tali nelle Imperfezioni della Moderna Musica dell' Artusi, Ragionam. 2. pag. 59. sono chiamati Ignoranti, essendo parole sue le sopradette, quali ho voluto scrivere, per far conoscere, e capire a tali Compositori, che bisogna star su le Corde di quel Tuono, sopra di cui vogliono comporre, e non uscir fuori del suo ordine retto. In questo loderò sempre le Composizioni del fu D. Antonio Morefchi mio Corresidente nella Chiesa Collegiata di S. Vitale di Parma, Maestro al Pubblico, e privatamente a' Cherici di detta Chiesa, quale nelle moltissime Composizioni da esso fatte, e non vi era dubbio, che trapassasse i limiti della Diapason, se non per qualche grande urgenza.*

Quanto al numero, sono anche discordi li Moderni, stando nell'opinione, che non si trovino altro, che Otto Tuoni; e quelli, che approvano ascendere fino al numero Duodenario, quanto sono differenti nel suo. Alcuni vogliono,

vogliono, che il Primo Tuono sia nella Corda della C grave, conforme la mente di Tolomeo, e Boezio, come dicono questi tali; altri nella D grave, secondo la descrizione di Boezio; sebbene non hanno mai veduto li Cartoni di questi Autori, avendo essi tenuta contraria opinione. Sin quì il detto Artusi.

Mi stupisco anch'io, come alcuni, quali appena fanno cantare quattro Note, senza saperne anche la ragione, vogliono far Composizioni, & in tal forma, che nè essi, che le hanno composte, nè quelli, che le vedono, non le fanno dar il nome, cioè non fanno sopra qual Tuono sia composta tal Cantilena; contuttociò pare a questi d'aver fatto un prodigio, per aver infilzate quattro Note a loro piacere, solo per far credere agl' Ignoranti, che sono Maestri in questa Scienza. Dissi, agl' Ignoranti, perchè se tali Composizioni fossero vedute da' Pratici, certamente verrebbe scoperta la loro presunzione, e perderebbero quel concetto, e quel nome, che con tal mezzo procurano procacciarsi. Mi fa forte in questo Orazio Tigrini nel Compendio della Musica, Lib. 3. Cap. 1. dicendo le precise parole: *Che si trovano alcuni tanto presuntuosi, & arroganti, che sebbene non fanno appena conoscere le Note, non si vergognano fare il Maestro di Capella pubblicamente per le Chiese, usando l' audacia in vece della Scienza; e questi sono assomigliati da Guido Aretino alle Bestie con queste parole: Nam qui facit, quod non sapit, definitur Bestia.* Leggasi il detto Capitolo, che è pieno di verità. Di questi ne conosco molti, e mi ricordo, che un giorno venni a discorso con uno di questo taglio, e gli chiesi, che differenza faceva da quel Tuono, che era misto, a quello, che era commisto; la qual cosa si fa sino da' Principianti: egli restò sospeso alquanto, poi mi rispose, che non gli era mai stato insegnato: So bene, soggiunsi io, che non si vede nelle vostre Composizioni, che mistioni, e commistioni, e da ciò comprendo, che, ò non sono vostre, ò che le scrivete a capriccio. Egli però per coprirsi, portò questa ragione, e disse, che importava poco, se non si sapeva questo, purchè le Composizioni fossero Armoniose, e che le difficoltà sono fatte per li Teorici, e non per li Pratici. Bella ragione in vero, ma da poco senno. Non può essere Maestro colui, che non ha Teorica; perchè il Maestro deve risolvere, e sciogliere tutte le difficoltà allo Scolare, primieramente con la Teorica, e poscia con la Pratica, se vuol essere inteso, altrimenti sarebbe un *frustra laborare*. Che se Guido Monaco avesse messo in oscuro le sue Regole di Canto, cioè con la sola Teorica, non farebbero state intese, almeno poco; e perciò volle anche metterle in pratica, dando a conoscere a' Successori, che la Teorica nulla vale senza la Pratica, & al contrario. Dunque questo Signore era tenuto, e con esso tutti gli altri Professori di Canto, a dare le ragioni Teoricamente, mostrate da esso

in .

in pratica. Conchiudo adunque col foderetto Artusi, che quando si compone qualche Cantilena, non si deve preterire l'ordine assegnato, cioè non uscire fuori delle otto Corde di quel Tuono, sopra di cui si vorrà comporre, se non per qualche urgente necessità, come osservavano gli Antichi, quali portavano ben degnamente il nome di Maestri, e per Teorica, e per Pratica, e non prender norma da questi Moderni; che così facendo, si avrà maggior onore appresso al Mondo, e si farà più stimato veramente Pratico in questa Angelica Scienza.

## C A P. XII.

*Come li Tuoni terminati in a, e C, non sono riducibili agli Otto ordinarij, con altre cose spettanti al Canto Fermo.*

**L**A Ignoranza è giunta a tal termine di presunzione, che fa ogni attentato, per atterrare la stessa Virtù; ma questa non iscostandosi punto dall'esser suo, si fa sempre più forte con quelle stesse emendicate, e deboli ragioni, che le sono proposte. E che sia il vero, ne fanno fede coloro, che di continuo si fanno sentire ne' circoli, allegando per fondamento delle loro opinioni la sentenza di quegli Autori, che non possono autorizzare i loro detti, perchè parlano, ò falsamente, ò da sè soli. Questo si può dire, e con giustizia, perchè qualche Moderno, che ha già dato alle Stampe, bisognerà, che neghi gran parte di ciò, che volle dare ad intendere, non solo a' Studenti, ma a' Pratici ancora del Canto Fermo, avendo, per dar forza a' suoi detti, chiamati in testimonio molti di quegli Autori, che negano assolutamente le loro Conclusioni, al sentimento de' quali dovrà piegarfi, allorchè gli avrà veduti, e considerati. Alcuni di questi Opinanti capiscono le cose a lor modo, lasciandosi regolare dal senso solo, senza riflettere ad altro, e pensano con questo d'esser giunti al non più oltre del Canto; ma il Zarlino fa loro intendere nel Cap. 36. della Quarta Parte delle sue Istituzioni, che di gran lunga s'ingannano, perchè il senso solo non è sufficiente, per dar giudizio certo, ma devevi accompagnare con la ragione, & allora il giudizio sarà prudente, e ben fondato; e questo vien confermato anche dall'Artusi nelle Imperfezioni della Moderna Musica, Ragionam. 1. cart. 12. e nell'Arte del Contrapunto cart. 79.

Alcuni altri poi, che non hanno, nè Teorica, nè Pratica, vorrebbero far capire, che gli Antichi hanno parlato a sproposito in molte cose da essi non intese, spettanti alle Regole di Canto Fermo, e come Giudici vogliono dar la sentenza, che per lo più non ha che fare con quello, che propongono; e questi ben li conobbe il Zarlino, perchè nel foderetto Cap. sono da esso chiamati presuntuosi, di poco giudizio, e temerarj. Ab-



Abbondano parimente certuni, che contenti di vedere un picciol Libretto, che pretende insegnare brevemente le Regole del Canto Fermo, quantunque pieno d'errori, vogliono impugnare la verità, perchè da essi non conosciuta, e con tanta violenza s'affaticano, per avvalorare le loro mal fondate opinioni, che solo ne ricavano confusioni in vece di conclusioni, e finalmente si guadagnano il nome di poco saputi. Di questo taglio sono quelli, che vogliono ridurre agli Otto Tuoni ordinarj li quattro ultimi, che hanno la loro terminazione nella Grave, & a acuta, volendo sostenere, che hanno questi quattro ultimi Tuoni le medesime Specie, che si ritrovano negli Otto, variando solo nel sito. Portano questa ragione, dicendo, che se vogliamo vedere, se sono riducibili agli Otto ordinarj, bisogna mutar le Chiavi, cioè se sarà posta nella Cantilena la Chiave di due Corpi, vi si ponga quella, che ne ha tre, ò pure al contrario, e la Cantilena verrà regolare, e farà uniforme ad uno de' sodetti Otto Tuoni. Fin qui non vi è dubbio alcuno, che il Canto non si faccia regolare, quantunque lo sia senz' altro; ma non per questo sarà simile a quello, che era prima su la Chiave di *c solfa ut*, se sarà posto sopra quella di *F fa ut*, perchè si mutano gl' Intervalli de' Semituoni, e variandosi questi, un Tuono si muta in un altro; e perciò li Compositori sono in questa necessità di comporre sopra quelle Corde, dalle quali possono avere quella modulazione, che desiderano, ò per dir meglio, che se gli deve; e se compongono nello acuto, è segno evidente, che non trovano quelle Specie nel grave. Non so capire, come alcuni Autori possono negare li quattro ultimi Tuoni, volendoli ridurre, come essi dicono, alla regolarità, mostrandolo in Esempio; e poi dicono in altro luogo, che si può abbassare, ò alzare tutto il Canto una quarta, ovvero una quinta, e che il Tuono può terminare in ciascuna Posizione della Mano, purchè le Specie, cioè la Diapente, e Diatessaron, si possono trovare ordinatamente; e fra questi vi è il P. Illuminati nella sua Illuminata, Lib. 3. Cap. 6. il P. Vallara nella sua Scuola Corale; Part. 3. Cap. 7. & il Marinelli nella sua Via Retta, Part. 3. Osserv. 6. che dice particolarmente, che si possono abbassare, ò alzare tutte le Note una quarta, ò una quinta, avendo riguardo sempre alle Specie maggiori, e minori, che non venghino alterate, nè mutate; ma farle incontrare ne' luoghi regolari in quello stesso modo, che erano nel luogo di prima; e quando non si potessero conservare tutte le Specie, almeno si procuri di mantenere le maggiori. A questo modo è infallibile, che si possono ridurre alla Regolarità; anzi dico, che si possono lasciare al suo luogo, quando solo basti incontrare le Specie maggiori: ma questo, al parere de' più dotti, non è sufficiente, perchè siccome non si possiamo servire della seconda Specie della Diatessaron, nè della terza, per formare il Primo Tuono, e della Diatessaron del Primo, per formare



e tutti gli Autori dicono, e vogliono, che sia Primo Tuono trasportato per quarta sopra la sua finale, come in fatti è tale, colle seguenti Sillabe *Re, mi, fa, sol, la*, dovendosi dir *fa* in *bfa*, per aver la Diapente uniforme al Primo Tuono, che comincia per terza minore; e dove per contrario si diceva *mi* in *h mi* acuta, senza il Segno accidentale, dovendosi cominciare il Settimo Tuono per terza maggiore, con queste Note *Do, re, mi, fa, sol*, di quarta Specie diventa prima, la quale serve al Primo Tuono. In somma dico, che in effetti non è Settimo, ma Primo Tuono, portato in tal Corda, perchè resti più spiritoso; e quelli, che negano, non hanno tutta la cognizione delle Specie sodette.

Quanti Seguaci poi vi sono di qualche Autore moderno, che volendo fare da Specolativo, si è dato ad intendere di ritrovare l'Ottava Specie della Diapason, come in fatti mostra in pratica, il che toccai anche nel Terzo Libro Cap. 12. ma perchè vi è qualche altra cosa da dire intorno questo particolare, ho voluto ripeterlo in questo luogo; volendo esso, che la quarta Specie, che serve all'Ottavo Tuono, per esser divisa in quinta, e quarta discendente, sia altra Specie dissimile alle sette già mostrate, e non sia quella quarta Specie della Diapason, che serve al Primo Tuono, divisa in quinta, e quarta ascendente. Secondariamente per ritrovarsi la Diapason dell'Ottavo posta in altre Posizioni diverse da quelle del Primo Tuono, che vuol dire di grave in acuto. In terzo luogo, che si mutino gl' Intervalli di ciascuno de' detti due Tuoni, soggiungendo, che gli par bene, per non far torto all'Ottavo Tuono, afferire darli l'Ottava Specie della Diapason.

Non s'accorgono questi, che sono ingannati, e condannati da tutta la Scuola Musicale, quale non approva, e non ammette se non le sette Specie della Diapason, ò siano ascendenti, ò discendenti, che nulla vale. Dirò in questo caso, che non sono, nè sette, nè otto le sodette Specie, ma dodici; il che non è stato penetrato per anche da quelli, che vogliono l'Ottava Specie. Vengo alle ragioni; e se avranno da opporsi alla mia opinione, rispondino allegramente. Niuno può ragionevolmente negare, che non si trovino nel Canto Fermo Cantilene, che abbino la loro terminazione, ò sia Corda, ò Nota finale nella *a* acuta, quali ascendendo otto voci, ò Note, formano la loro perfetta Diapason da *a*, & *aa*, acuta, e sopracuta (parlo per l'Autentico); e questa Diapason, che è la prima, secondo l'ordine del Santo Pontefice Gregorio, come s'è detto altrove, serve al Secondo Tuono, quale vien divisa in quinta, e quarta discendente, per essere egli Tuono Plagale: pure si ritrova nelle Cantilene sodette divisa in altra forma, cioè in quinta, e quarta ascendente, & in altre Posizioni, servendo al Nono Tuono: dunque per la ragione dell'Ottava Specie da essi ritrovata, questa sarà Nona. Il Plagale poi delle terminate

nella a acuta fodetta, ha le sue Corde estreme nella e acuta, & E grave, Diapafon divisa in quinta, e quarta discendente, differente dalla quinta Specie divisa in quinta, e quarta ascendente nel Terzo Tuono, & in diverse Posizioni, secondo la loro opinione: dunque questa sarà Decima Specie. Vi sono parimente nel Canto Fermo Cantilene, quali hanno la loro terminazione nella C grave, coll' ascendenza sino alla c acuta, formandosi con questi due estremi mediati perfetti, cioè da Tuoni, e Semituoni, così intendo di tutti, la Terza Specie della Diapafon, divisa in quinta, e quarta ascendente per l' Autentico, differente da quella Terza Specie, che serve al Sesto Tuono Plagale, divisa in quinta, e quarta discendente in diverse Posizioni; e quella sarà l' Undecima Specie. Si osservano ancora Cantilene con la sua Nota finale nella C grave, quali hanno la loro Diapente nella g acuta discendente, e la Diatesfaron dalla C pure grave finale alla f grave discendente. Sicchè li loro due estremi, acuto, e grave, formano la Settima Specie della Diapafon, ma non uniforme a quella, che serve al Settimo Tuono, divisa in quinta, e quarta ascendente, & in diverse Posizioni; e quella sarà la Duodecima Specie della Diapafon. La conclusione di quanto sin' ora s'è detto è, che se vogliamo ammettere l' Ottava Specie della Diapafon, secondo vogliono far capire, bisogna anche concedere, che vi siano le Dodici di sopra mostrate; ma non possono darli, nè le Otto, nè meno le Dodici per tutto il Monocordo di Guido, perchè quantunque siano divise in forma differente, & in altre Posizioni, in questo caso bisogna necessariamente far questo torto all' Ottavo Tuono, per non dare indebitamente ragione anche alla Nona, Decima, Undecima, e Duodecima Specie.

Sono adunque sette le Specie della Diapafon, con le quali vengono formati gli Otto Tuoni per li Salmi, e li quattro per altre Cantilene, gli uni, e gli altri Regolari per composizione, e terminazione, solo divise in due maniere, cioè con la divisione Armonica, e l' Aritmetica, Irregolari per chi non intende: l' Armonica per li Sei Autentici, e l' Aritmetica per li Sei Plagali, non essendovi altra differenza in dette Specie. Il tutto si può vedere nelle Istituzioni di Giuseppe Zarlino Part. 4. Cap. 9. e nelle sue Dimostrazioni, Ragionam. 5. Definiz. 12. nella Miscellanea del Berardi, Part. 3. Cap. 11. nel Compendio della Musica del Tigrini, Lib. 3. Cap. 32. nell' Arte del Contrapunto dell' Artusi, cart. 73. e nelle Imperfezioni della Moderna Musica del medesimo, Ragionam. 2. cart. 66.

Nella Scuola Corale del P. Vallara, Part. 3. Cap. 13. trovo, che detto Autore nega li quattro ultimi Tuoni, oltre gli Otto, e poi accenna la divisione Armonica, & Aritmetica, forse da esso veduta, e non molto considerata, perchè vediamo, che negli Otto Tuoni ordinarj solo la quarta Specie della Diapafon è regolata con tal divisione. Nel Primo Tuono è divisa

divisa in quinta, e quarta ascendente, e nell'Ottavo l'Aritmetica in quinta, e quarta discendente; ma la Quinta, Sesta, e Settima Specie vengono divise solamente con l'Armonica in quinta, e quarta ascendente; e la Prima, Seconda, e Terza con l'Aritmetica in quinta, e quarta discendente. Sicchè se ogni Specie della Diapason, purchè sia capace, si divide con l'Armonica, & Aritmetica divisione, perchè la Quinta, Sesta, e Settima non devono avere l'Aritmetica? e la Prima, Seconda, e Terza Specie l'Armonica divisione? ò che parlano con fondamento, ò no.

La divisione Armonica adunque della prima Specie in quinta, e quarta ascendente l'avranno le Cantilene terminate nella a acuta con la loro Diapason perfetta, che serve al Nono Tuono. La seconda Specie è incapace dell'Armonica. La terza Specie Armonicamente divisa in quinta, e quarta ascendente, quelle, che hanno la loro Nota finale nella G grave, con la sua Ottava perfetta ascendente, da cui vien formato l'Undecimo Tuono. La Quinta divisa Aritmeticamente in quinta, e quarta discendente, le Cantilene terminate nella a acuta, cominciando dalla estrema Nota della Diapente in acuto, che farà e, come principio della Diapason discendente sino alla E grave, cioè e, & E, quale forma il Decimo Tuono. La Sesta è incapace dell'Aritmetica. La settima Specie Aritmeticamente divisa in quinta, e quarta discendente, si ritrova in que' Canti, che hanno la finale nella G grave, cominciando dalla estrema della Diapente, che farà la g acuta, per fondamento della Diapason discendente nella F grave, cioè g, e F, dalla quale vien formato il Duodecimo Tuono. Se approva adunque il detto P. Vallara la divisione Armonica, & Aritmetica con la Teorica, e con la Pratica, non può negare li quattro ultimi Tuoni; e se li nega, nega ancora un'evidenza incontrastabile. O' negare l'una, e l'altra, ò concederle ambedue.

## C A P. XIII.

*Sette sono le Specie della Diapason, e non più.*

**D**Ice Nicola Vicentino nella Prima Parte Cap. 1. della sua Antica Musica ridotta alla Moderna Pratica, che il fine della Scienza Specolativa da noi detta Teorica, è la Verità di essa Scienza; & il fine della Pratica sono le azioni, e dimostrazioni dell'Arte. Per mettere adunque in chiaro, e ridurre alla Pratica tutto ciò, che s'è detto nell'antecedente Capitolo, diremo, che da ogni Specie della Diapason, capace, vengono formati due Tuoni, l'uno Autentico, l'altro Plagale; ma dalla medesima Specie, che serve per l'Autentico, non si può avere il suo Compagno Plagale, ma bensì un Plagale, che serve ad altro Autentico. Mi spiego.

Vediamo benissimo, che il Primo Tuono Autentico vien formato dalla quarta Specie della Diapason D, & d, grave, & acuta; ma dalla stessa Specie d, & D, acuta, e grave, non si può formare il Secondo Tuono suo Collaterale, ò Plagale, perchè se ciò fosse, ne verrebbe, che il Primo avrebbe la sua terminazione, ò finale nella D grave, & il Secondo nella g acuta; perciocchè si piglia per Corda finale di ciascun Tuono, come abbiamo veduto altrove, la Corda gravissima di ciascuna Diapente; sia poi la Diatesifaron posta nel grave, ovvero nello acuto, che non ha cosa alcuna di vario, come dice il Zarlino nelle Istituzioni Armoniche, Part. 4. Cap. 13. Sicchè essendo la g acuta Corda assegnata dal Santo Pontefice Gregorio all' Ottavo Tuono, non potrà essere Secondo Tuono Plagale, e Compagno al Primo Tuono Autentico. Così il Terzo Tuono, quale prende forma dalla quinta Specie della Diapason E, & e, grave, & acuta; e pure il Quarto suo Collaterale non può formarfi dalla stessa Diapason e, & E, acuta, e grave, perchè il Terzo Autentico avrebbe la sua terminazione nella E grave, & il Quarto Plagale nella a acuta, qual finale serve al Decimo Tuono. Il Quinto Tuono parimente, quale si forma dalla sesta Specie della Diapason F, & f, grave, & acuta, non può avere dalla stessa Diapason f, & F, acuta, e grave il suo Compagno, per ragione, che il Quinto Autentico terminerebbe nella F grave, & il Sesto suo Plagale nella F acuta, quando da questa Diapason si potesse avere tal divisione; ma è incapace per Tuono Plagale. Il Settimo anch' esso si forma dalla settima Specie della Diapason g, & gg, acuta, e sopracuta; ciò non ostante dalla stessa Diapason gg, & g, sopracuta, & acuta, non può formarfi il suo Plagale Compagno: la ragione è chiara, perchè il Settimo Autentico avrebbe la finale nella g acuta, & il suo Plagale Ottavo nella c acuta, qual serve al Duodecimo Tuono. Segue la stessa regola il Nono Tuono, quale ha la sua formazione dalla prima Specie della Diapason a, & aa, acuta, e sopracuta; tuttavia non può formarfi il suo Collaterale dalla stessa Specie aa, & a, sopracuta, & acuta, per causa della loro finale, perchè l'avrebbe nella a acuta il Nono Autentico, e nella d acuta il Decimo Plagale, qual finale serve al Secondo Tuono. L' Undecimo Tuono finalmente è formato dalla Terza Specie della Diapason C, & c, grave, & acuta, e dalla stessa Diapason c, & C, acuta, e grave, non può averfi il suo Plagale Compagno, perchè avrebbe l' Undecimo Tuono la sua terminazione nella C grave, & il suo Plagale nella F pure grave, quale serve al Sesto Tuono. A questo modo non farebbero sei le Corde Finali de' Tuoni, ma bensì Undici, dovendosi assegnare agli Autentici le sei ordinarie, e praticate, cioè D, E, F, g, a, C, & a' Plagali cinque altre differenti, che sono g, a, c, d, F, restando fuori il Sesto Tuono Plagale per la ragione foderata. Ecco l' Esempio.

*Finale*

The image displays twelve musical staves, each representing a pair of tones. Each staff is divided into two sections by a double bar line. The left section is labeled 'Finale del' followed by a number and 'Tuono Autent.' (Authentic Tone). The right section is labeled 'Fin. del' followed by a number and 'Plagale.' (Plagal Tone). The notes are represented by squares and diamonds on a five-line staff, with a treble clef on the left of each staff. The pairs are: 1. Tuono Autent. / 2. Plagale., 3. Tuono Autent. / 4. Plagale., 5. Tuono Autent. / 6. Plagale incapace., 7. Tuono Autent. / 8. Plagale., 9. Tuono Autent. / 10. Plagale., 11. Tuono Autent. / 12. Plagale.

Regolando adunque li Tuoni nella forma di sopra mostrata, non possono essere più che Undici per la ragione sodetta. Ma perchè considerarono gli Antichi, che ciò facendo, restavano gli Autentici, e Plagali sopra le stesse Corde, cioè contenuti da una stessa Diapason, senzacchè il Sesto Tuono avesse la sua vera, e naturale formazione, assegnarono al Nonno, e Secondo Tuono la Prima Specie della Diapason; A, & a per il Secondo; & a, & aa per il Nonno, che è la stessa, variando solo fra esse per il grave, & acuto; la Seconda Specie al Quarto Tuono B, & b, grave, & acuta; la Terza all' Undecimo, e Sesto Tuono C, & c, grave, & acuta; la Quarta Specie al Primo, & all' Ottavo, D, & d, grave, & acuta; la Quinta al Terzo, & al Decimo, E, & e, grave, & acuta; la Sesta Specie della Diapason al Quinto Tuono F, & f, grave, & acuta; la Settima al Settimo, e Duodecimo Tuono g, & gg, acuta, e sopracuta. Così le-  
 vorono

vorono tutte le confusioni, e difficoltà, che nel sodetto ordine si ritrovavano; oltrechè diedero l'essere al Sesto Tuono tanto necessario, e volero, che ognuna delle dette Specie dasse forma a due Tuoni, Autentico, e Plagale, & in tal maniera poterono facilitare le Corde Finali adoprare anche al presente nel Canto, coll' assegnare le Diapenti Comuni, e stabili, cioè che doveessero servire agli Autentici, & a' Plagali Compagni. In questo modo di Undici Tuoni ne vennero Dodici, tutti regolari, come quì si vede.

Primo. 4. Specie. 2. 2.

Secòdo. 1. Specie. 3. 2.

Terzo. 5. Specie. 1. 1.

Quarto. 2. Specie. 4. 3.

Quinto. 6. Specie. 4. 3.

Sesto. 3. Specie. 1. 1.

Settimo. 7. Specie. 3. 2.

Ottavo. 4. Specie. 2. 2.

Nono. 1. Specie. 2. 1.

Decimo. 5. Specie. 3. 3.

Undec. 3. Specie. 3. 3.

Duodec. 7. Specie. 2. 1.

Questi a prima vista pajono confusi, ma non è così; anzi sono posti con ordine regolato, e segnati con le Note rotonde, dove cade il Semituono in ciascuna



ciascuna Diapente, e Diatessaron, ascendenti, e discendenti unire, dalle quali vengono formati li Tuoni Autentici, e Plagali, che servono al Canto Fermo; e vi ho posto le Specie, dalle quali vengono composti li detti Tuoni, acciò ognuno possa apertamente vedere, e conoscere, che sono solamente Sette le Specie della Diapason, e non Otto, come dissero alcuni. Sicchè vediamo benissimo, che la Prima Specie della Diapente ascendente, che serve di Specie maggiore al Primo Tuono Autentico, ha il Semituono nel secondo Intervallo, e la Diatessaron pure ascendente, Specie minore del detto Tuono, lo tiene nel secondo Intervallo, quali Specie, maggiore, e minore, formano la Diapason da D, & d, grave, & acuta, assegnata al Primo Tuono. Parimente la stessa Diapente, che serve all' Ottavo Tuono discendente Plagale, ha il Semituono nel secondo Intervallo, e la Diatessaron similmente discendente lo tiene nel secondo Intervallo: dunque la Quarta Specie della Diapason serve al Primo, & Ottavo Tuono, & è una Specie sola, e non due Specie, come vogliono alcuni. La Seconda Specie della Diapente, che serve al Terzo Tuono Autentico ascendente, ha il Semituono nel primo Intervallo, e la Diatessaron anch'essa nel primo; e tale ancora farà la Diapente del Sesto Tuono Plagale discendente, quale ha il Semituono nel primo Intervallo, e la Diatessaron anch'essa nel primo: dunque questi due Tuoni vengono formati da una sola Specie di Diapason. La Terza Specie della Diapente, che serve al Quinto Tuono, ha nel quarto Intervallo il Semituono, e la Diatessaron nel Terzo; come anche la Diapente del Quarto Tuono, quale nel quarto Intervallo tiene il Semituono, e la Diatessaron nel terzo Intervallo: dunque il Quinto, & il Quarto Tuono sono formati da una sola Specie di Diapason, e non da due. La quarta Specie della Diapente ascendente, che serve al Settimo Tuono, ha il Semituono nel terzo Intervallo, e la Diatessaron pure ascendente nel secondo Intervallo; così la Diapente del Secondo discendente ha il Semituono nel terzo Intervallo, e la Diatessaron nel Secondo: dunque essendo e l'uno, e l'altro simili d' Intervalli, non farà che una sola Specie della Diapason, e non due. La Diapente ascendente, che serve al Nono Tuono, ha l' Intervallo imperfetto, ò Semituono nel secondo Intervallo, e la sua Diatessaron nel primo; come fa appunto la Diapente discendente del Duodecimo Tuono, quale ha il Semituono nel secondo Intervallo, e la sua Diatessaron discendente nel primo: dunque una sola Specie di Diapason serve a questi due Tuoni. La Diapente ascendente dell' Undecimo Tuono ha il Semituono nel terzo Intervallo, e la sua Diatessaron parimente nel terzo Intervallo; similmente la Diapente del Decimo Tuono discendente Plagale ha il Semituono nel terzo Intervallo, e nel terzo ancora la sua Diatessaron: dunque essendo ambedue simili negl' Intervalli, si servono d'una

d'una sola Specie di Diapason, e non di due, come viene inteso da certi Autori.

L'Esempio seguente metterà in chiaro quanto ho voluto dire intorno a questo particolare, & è il seguente.

The image displays 12 musical staves, each representing a different voice part and its corresponding species of Diapason interval. The staves are arranged in two columns and six rows. Each staff is labeled with a voice part on the left and a species number on the right. The notes are represented by black squares and diamonds on a five-line staff. Below each staff, the number of intervals between notes is indicated by a number followed by a period (e.g., '2.', '3.', '4.').

- Primo:** 4. Specie. (Intervals: 2., 2.)
- Ottavo:** 4. Specie. (Intervals: 2., 2.)
- Terzo:** 5. Specie. (Intervals: 1., 1.)
- Sesto:** 3. Specie. (Intervals: 1., 1.)
- Quinto:** 6. Specie. (Intervals: 4., 3.)
- Quarto:** 2. Specie. (Intervals: 4., 3.)
- Settimo:** 7. Specie. (Intervals: 3., 2.)
- Secondo:** 1. Specie. (Intervals: 3., 2.)
- Nono:** 1. Specie. (Intervals: 2., 1.)
- Duodec.** 7. Specie. (Intervals: 2., 1.)
- Undec.** (Intervals: 3., 3.)
- Decimo:** (Intervals: 3., 3.)

Sono adunque simili negl' Intervalli il Primo Tuono coll' Ottavo; il Terzo col Sesto; il Quinto col Quarto; il Settimo col Secondo; il Nono col Duodecimo, e l'Undecimo col Decimo, quantunque in diverse Posizioni ascendenti, e discendenti, perchè li Semituoni formano le Specie, e non le Posizioni. Questo mi par sufficiente, per ben capire, che non sono nè dodici, nè otto le Specie della Diapason, ma sette sole Armonicamente, & Aritmeticamente divise, con buona grazia de' Contraddicenti. CAP.

## C A P. XIV.

*Li Tuoni Moderni non sono regolati con il suo Ordine retto.*

**F**U approvato dalla Santa Romana Chiesa il nuovo Ordine, ò Monocordo ritrovato da Guido Aretino per il Canto Fermo, e Figurato, approvato dico, e praticato da tutto il Mondo, come cosa mai più sentita, & anche la di lui divisione, e tutto ciò, che in esso si osserva, non già per impedire all' Uomo, che si avanzasse più oltre con la Specolativa, come fu fatto, ma solo perchè gli pareva un modo assai facile, benchè difficile, e necessario a chi desidera cantare con regola. Ma siccome l'ingegno umano sempre più va crescendo, e va specolando nuove maniere, e più facili, e più regolate in qualunque Virtù, & Arte, così vi fu chi ritrovò un' ordine perfetto per tutti li Dodici Tuoni Regolari del Canto Fermo, ritrovati da Enrico Glareano, come si vede nel suo Libro intitolato *Il Decacordo*, considerando la Proporzionalità Armonica, e l'Arithmetica, di cui, come dice l'Artusi nelle Imperfezioni della Moderna Musica, Ragionam. 2. cart. 68. prima di lui Franchino ne fu il primo Motore; il che non fu osservato da Guido. Tutto ciò, che sono per dimostrare in questo Capitolo, parerà ad alcuni assai difficile; ma ponderato bene da chi mai più l'ha inteso, sarà senza fallo tenuto a lodare, non il mio, ma il loro pensiero approvato, e regolato da Giuseppe Zarlino, discorrendone a tutto potere nelle sue Istituzioni, e Dimostrazioni, Ragionam. 5. Definiz. 8. Li nostri Antichi adunque ritrovarono nel Monocordo loro sette Specie della Diapason, quali nascono dalla varietà de' luoghi, che tengono il Semituono, come già si è osservato altrove; la Prima delle quali considerarono nella A grave; la Seconda nella B; la Terza nella C; la Quarta nella D; la Quinta nella E; la Sesta nella F (tutte le Lettere nominate sono gravi), e nella g la Settima: Qui bisogna stare bene attenti, perchè la materia lo richiede. Sia il principio del mio discorso il dire, che Guido credendo di riformare il Canto Gregoriano, e ridurlo a tutta perfezione, restò ingannato da sè medesimo, come dice l'Artusi nelle Imperfezioni della Moderna Musica, Ragionam. 2. cart. 67. dando Guido troppa fede ad un tale Abbate Odo, che fu prima di lui, avendo ambidue inteso Boezio tutto al contrario, e minutamente adduce detto Autore le ragioni; perchè nel regolare ordinatamente le dette Specie della Diapason, vi è corso uno sbaglio notabile, poco osservato da moltissimi di quelli, che vanno investigando le difficoltà del Canto; & è, che volendo esso Guido aggiungere al Monocordo Antico un' altra Lettera nella parte grave, chiamata *Γ st*, cioè *Gamma st*, non doveva incominciare

ciare le sette Specie nella A, ma nella sua Lettera Γ, perchè aggiugnendovi detta Lettera, venne a guadagnare una Diapason, & un'intero Effacordo. In secondo luogo noi vediamo benissimo, che gli Otto Tuoni presentemente praticati, & ordinarj, non abbracciano più di quattordici Corde, incominciando dalla A grave fino alla gg sopracuta geminata, restando fuori la Γ nella parte grave, come se non vi fosse, e pure quella è il fondamento di tutto il suo Monocordo; & anche resta fuori la aa sopracuta geminata. In terzo luogo la Divisione fatta dal medesimo in tre Parti, cioè Grave, Acuta, e Sopracuta, non è buona, se pure è tale, quale viene insegnata. La ragione si è, perchè siccome comincia la Prima Specie della Diapason nella A grave, senza considerare la Γ, così doveva far terminare la Parte grave inclusivamente nella g acuta secondo i Moderni, e la parte acuta pure nella gg seconda, il che si vedrà più avanti. E così le mostra il Zarlino nelle sue Dimostrazioni, Rogionam. 5. Prop. 6. segnandole come qui nella seguente Figura.

Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	h	c	d	e	f	g	aa
Tono.	Tono.	Sem. ma.	Tono.	Tono.	Sem. ma.	Tono.	Tono.	Sem. ma.	Sem. mi.	Sem. ma.	Tono.	Tono.	Sem. ma.	Tono.	Tono.	

Osservo anch' io, che non sono veramente sette le prime Lettere Gravi, ma sono otto, così segnate nella sovrapposta Figura; ma bisogna anche sapere, che la prima Lettera Γ non è grave, ma gravissima; e perciò vien segnata con Lettera differente, siccome sono differenti nella Lettera le Gravi dalle Acute, e le Acute dalle Sopracute. Se sono adunque fondate le sette Specie della Diapason nelle prime sei Lettere gravi, e nella prima acuta, secondo la divisione delle tre Parti, Grave, Acuta, e Sopracuta di Guido, posso anche credere, che egli non abbia avuta alcuna parte nella regola degli Otto Tuoni, ma che gli abbia lasciati in quelle Corde stesse, nelle quali furono collocati dal Santo Pontefice Gregorio, perchè se da esso fossero stati riformati, e regolati, certo è, che secondo il suo Monocordo sarebbero stati disposti in altra forma. Ma se poi ho da concedere, che fossero regolati da Guido, come vogliono alcuni, dirò anch' io ciò, che dice il detto Zarlino in questo particolare.

L'ordine delle suddette sette Specie della Diapason vien chiamato dal Zarlino *Ordine disordinato*, perchè essendo stato ridotto l'Ordine delle Corde Musicali di Tetracordi in Effacordi, & avendoli attribuito quest'ordine di Voci, *Do, re, mi, fa, sol, la*, più tosto bisognava dar principio a queste Specie nella prima Voce *Do*, ovvero *Ut*, che è lo stesso, più tosto che

che nella *Re*, che è la Seconda, affinchè non si avesse a ritornare indietro, come appunto si fa, secondo l'ordinaria disposizione, che nella Settima Specie della Diapason comincia dalla prima Voce *Ut*, quale giustamente deve tenere il primo luogo, e non l'ultimo, e così ordinarle regolarmente, e gradatamente sopra le dette sei Sillabe; cioè la prima Specie in *Ut*; la Seconda in *Re*; la Terza in *Mi*; la Quarta in *Fa*; la Quinta in *Sol*; la Sesta in *La*. A questo modo verranno regolati li Dodici Tuoni con ordine naturale, e non interrotto, come s'è fatto fin' ora, essendocchè accomodando il Primo Tuono alla prima Diapason *C*, & *c*, grave, & acuta, & alla prima Voce *Ut*, e gli altri Tuoni per ordine ascendendo, le loro Corde finali termineranno ordinatamente nelle sei lettere *C, D, E, F, g, a*; e le modulazioni loro finiranno con bello, e regolato ordine nelle Voci *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*, e le Sedici Corde  $\Gamma, A, B, C, D, E, F, G, a, h, c, d, e, f, g, aa$ , verranno a contenere tutti li detti Tuoni, tanto Autentici, quanto Plagali, senza avanzare, ò tralasciare Corda alcuna. Io non intendo distruggere le cose degli Antichi con questi miei detti, essendo lontanissimo da questo pensiere, per essere io poco pratico in questo genere, ma solamente di palesare il sentimento del detto *Zarlino*, come modo più facile, più naturale, e più regolato, essendocchè nulla si varia delle cose intrinseche, & essenziali, approvato da molti Autori, fra' quali l'*Artusi* nell'Arte del Contrapunto, cart. 76. e nelle sue Imperfezioni della Moderna Musica, Ragionam. 2. cart. 68. dicendo, che il terminare li Tuoni in *D, E, F, g*, è stato un'abuso; & il *Tigrini* nel Compendio della Musica, Lib. 3. Cap. 32.

Sicchè dunque si conchiude, che se gli Antichi attribuirono la prima Specie della Diapason alla lettera *A*, lo fecero, perchè la prima Corda dell'Ordine de' loro Suoni era nella stessa lettera; essendo cosa giusta, che dassetto principio alle loro Specie in cotal Corda, come la prima d'ogn'altra: Ma essendo stata accresciuta da Guido un'altra Corda, ò lettera sotto la detta *A*, farebbe anche stato bene, e necessario avere lo stesso ordine, e la stessa considerazione degli Antichi, cioè cominciare la prima Specie della Diapason nella  $\Gamma$ ; la seconda nella *A*; così seguendo con le altre; che facendo in questo modo, li Tuoni farebbero stati più regolati.

Tutto ciò, che ho proposto, si vedrà in pratica, e prima mostrerò per ordine tutti li Modi, ò Tuoni Autentici, il Primo de' quali è collocato nella Quarta Specie della Diapason *C*, & *c*, quale vien divisa Armonicamente dalla Corda *G* in una Diapente *C*, & *G*, & in una Diatessaron *G*, & *c*. Il Terzo è collocato nella quinta Specie della Diapason *D*, & *d*, quale vien divisa Armonicamente dalla Corda *a* in una Diapente *D*, & *a*, & in una Diatessaron *a*, & *d*. Il Quinto Tuono posto nella

Sesta Specie E, & e Armonicamente divisa dalla Corda h in una Diapente E, & h, & in una Diatessaron h, & e. Il Settimo vien collocato nella Settima Specie della Diapason F, & f Armonicamente divisa dalla Corda c in una Diapente F, & c, & in una Diatessaron c, & f. Il Nonno vien posto nella prima Specie G, & g Armonicamente divisa dalla Corda d in una Diapente G, & d, & in una Diatessaron d, & g. L' Undecimo vien collocato nella Seconda Specie a, & aa Armonicamente divisa dalla Corda e in una Diapente a, & e, & in una Diatessaron e, & aa.

Si conchiude adunque, che le Corde, che dividono le fodette Sei Specie Armonicamente, sono le seguenti G, a, h, c, d, e; e questi sei Modi, o Tuoni sono collocati tra le tredici Corde più acute delle sedici mostrate di sopra, che sono le qui notate, cioè C, D, E, F, G, a, h, c, d, e, f, g, aa. La presente Figura darà ad intendere quanto s'è detto in questo Capitolo intorno alli sei Tuoni Autentici. Si osservi attentamente.

Ho spiegato, o mostrato in pratica, come le tredici Corde più acute servono alli sei Tuoni Autentici: resta ora il vedere, come nelle tredici più gravi sono collocati li sei Tuoni Plagali. Dirò perciò, che nella prima Specie della Diapason Aritmeticamente divisa dalla Corda C in una Diatessaron C, & c, & in una Diapente G, & C, quella posta nel grave, questa nello acuto, ambe discendenti, è collocato il Secondo Tuono Plagale contenuto in queste lettere G, F, E, D, C, B, A, c. Il Quarto Tuono è posto nella Seconda Specie della Diapason a, & A divisa Aritmeticamente dalla Corda D in una Diatessaron discendente D, & A, & in una Diapente a, & D, quella nel grave, questa nello acuto; così s'intende di tutti gli altri seguenti. Il Sesto Tuono è posto nella Terza Specie della Diapason Aritmeticamente divisa dalla Corda E in una Diatessaron E, & B, & in una Diapente h, & E. L' Ottavo è collocato nella quarta Specie della Diapason Aritmeticamente divisa in una Diatessaron F, & C, discendente, & in una Diapente pure discendente c, & F. Il Decimo Tuono è posto nella quinta Specie della Diapason Aritmeticamente divisa in una Diatessaron discendente G, & D, & in una Diapente d, & G. Il Duodecimo Tuono è collocato nella Sesta Specie della Diapason divisa Aritmeticamente in una Diatessaron nel grave a, & E discendente, & in una Diapente nello acuto parimente discendente e, & a.

Queste sono le Specie divise al contrario de' Tuoni Autentici, quali si dividono in quinta, e quarta ascendente, essendo questa la Divisione Armonica; e queste in quinta, e quarta discendente, per esser tale la Divisione Aritmetica, come altre volte s'è detto. Le Corde, che le dividono, sono C, D, E, F, G, a; e come ho promesso mostrare, questi Sei Tuoni Plagali







MODI NON PRINCIPALI, O' PLAGALI.

<i>Corde.</i>	G	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e
<i>Secundo.</i>	G	A	B	C	D	E	F	G					
		<i>Tuono.</i>	<i>Tuono.</i>	<i>Tuono.</i>	<i>Tuono.</i>	<i>Tuono.</i>	<i>Semituono maggior.</i>	<i>Tuono.</i>	<i>Tuono.</i>	<i>Tuono.</i>	<i>Semituono maggior.</i>	<i>Tuono.</i>	<i>Tuono.</i>
<i>Quarto.</i>	G	A	B	C	D	E	F	G	a				
<i>Stilo.</i>			B	C	D	E	F	G	a	a			
<i>Ortavo.</i>				C	D	E	F	G	a	b	c	d	
<i>Decimo.</i>					D	E	F	G	a	b	c	d	e
<i>Dodecimo.</i>						E	F	G	a	b	c	d	e

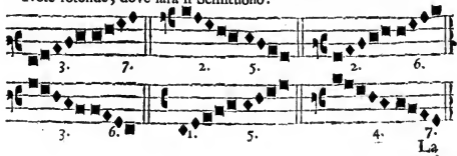


Plagali sono collocati nelle tredici Corde più gravi delle fedici già mostrate avanti, e sono le seguenti,  $\Gamma, A, B, C, D, E, F, G, a, h, c, d, e$ . Crederò, che quanto s'è detto fino ad ora sia a sufficienza, per ben capire tutti li Dodici Modi tanto bene accomodati, & ordinati dall' eruditissimo Giuseppe Zarlino, non restandovi altro per ora, che l'osservar bene la seconda Figura antecedente, quale mostra in pratica li sei Tuoni Plagali per ordine, e passeremo ad altro discorso.

## C A P. XV.

*Che li Tuoni sono necessariamente Dodici.*

Qualch'uno potrebbe replicarmi, che li Tuoni non possono essere altrimenti Dodici, ma solamente Otto, come mostrai nella Terza Parte, ò sia Terzo Libro, Cap. 15. dicendo io, che li quattro ultimi erano riducibili a quattro degli Otto ordinarj: io feci ciò, per mostrare il sentimento di certi Autori, quali vogliono assolutamente, che siano solo Otto li Tuoni. Ma se avranno osservato minutamente detto Capitolo, avranno anche ritrovata una Clausula, che dice: *Così parlano molti Autori; ma per me sono di contrario parere, e credo assolutamente, che li Tuoni siano Dodici, come mostrerò nella Quinta Parte.* Il che non può negarsi, se pure è vero, che nel Canto si dia il Semituono, e che dalla Unione della Diapente con la Diatesaron nascano li Tuoni; anzi non possono essere meno di detto numero, perchè quante saranno le maniere, che si potranno comodamente unire queste parti insieme, ora ponendo di sopra, ora di sotto la Diatesaron alla Diapente, tanto anche farà il numero de' Tuoni, come si può vedere ne' sovrapposti Esempj in pratica; e tali Specie non si possono accompagnare in altro modo l'una con l'altra, se non con il Segno accidentale, e con grande incomodo. Ma per maggior chiarezza mostrerò un'altro Esempio, dove si vedranno tutti li Dodici Tuoni differenti tra loro a causa de' Semituoni, che variano luogo, divisi Armonicamente, & Aritmeticamente, e segnati con le Note rotonde, dove farà il Semituono.





La Prima Specie della Diapason C, & c contiene il Semituono tra la terza, e quarta Corda, e tra la settima, & ottava. La Seconda lo contiene tra la seconda, e terza, e tra la sesta, e settima Corda, quale si trova tra D, & d. La Terza lo contiene tra la prima, e seconda Corda, e la quinta, e sesta da E, & e. La Quarta, F, & f, tra la quarta, e quinta Corda, e tra la settima, & ottava. La quinta Specie G, & g, tra la terza, e quarta Corda, e tra la sesta, e settima. La Sesta, a, & aa, lo contiene tra la seconda, e terza, e tra la quinta, e sesta Corda. La settima Specie tra la prima, e la seconda, e tra la quarta, e quinta, procedendo sempre dal grave all' acuto, ò sopracuto, h, & hh.

Non ho posta la Figura della Settima Specie, perchè *divisa Armonicamente* per l'Autentico, non è capace di Tuono, come abbiamo veduto in altro luogo.

Benchè abbia chiamata Prima quella, che è Terza Specie della Diapason secondo Guido, e quarta secondo il nuovo ordine, tuttavia non intendo di pervertir l'ordine vero, & ultimo mostrato, avendo ciò fatto per maggior facilità.

Queste Specie sono quelle, che compongono diversamente li Tuoni, secondo sono disposti gl' Intervalli de' Semituoni, e non già, come mi disse, discorrendo di queste Specie, un' Amico, quale voleva, che le Specie fossero tra loro differenti, solo perchè erano distanti l'una dall' altra, cioè perchè l'una era più acuta dell' altra; e tal distanza si diceva Specie, senza considerer li Semituoni. Dodici adunque sono li Tuoni, nè più, nè meno, perchè in fatti ce li mostra il Canto Fermo con queste Finali C, & a, chiamati da' poco pratici *Tuoni Irregolari* per le sodette terminazioni, ma *Regolari* trasportati, ò alla quinta bassa, come la C grave, che dicono Quinto, ò Sesto Tuono, il che non è, nè sarà mai per essere, perchè in primo luogo il Quinto Tuono dice *Fa, sol, re, mi, fa*, e quello in C *Do, re, mi, fa, sol*, non avendo altro del Quinto, che la Diatesfaron, quale non può aver forza di formar Tuono Armoniale, quando vi sono Specie maggiori. In secondo luogo quel Tuono, ò Cantilena, che termina in a acuta, non può mai essere Primo Tuono, perchè varia

lo Intervallo imperfetto, ò Semituono nella Diatessaron con queste Note *Mi, fa, sol, la*, avendo già veduto ne' passati Capitoli, che il trasporto deve essere simile in tutto, e per tutto al suo Naturale. Il dire poi, come ho mostrato per l'addietro, che quella Cantilena, che termina nella *C* grave, sia Settimo Tuono, Commisto col Quinto; e quello, che termina nella *a* acuta, sia Primo Tuono, Commisto col Terzo, come vogliono alcuni, è un grande errore, perchè qualunque volta si volesse comporre una Cantilena con le stesse Finali, ò nella *C*, ò pure nella *a*, si farebbe sempre in questa necessità di comporla con la Commistione; il che viene assolutamente negato dagli Autori, e ne fa fede in particolare il P. Illuminati nella Illuminata, Lib. 3. Cap. 6. e nel suo Tesoro Illuminato lo conferma nel Lib. 3. Cap. 38. dicendo, che siamo tenuti naturalmente ridurre l'imperfetto al perfetto, dandosi, e permettendosi solo la Commistione per pura necessità; ma quella è necessità continuata, che si converte in naturale; e se è naturale, non può essere, nè Commisto, nè Trasportato, come dicono, ma se gli deve dire, secondo li Moderni, ò Undecimo, ò Duodecimo Tuono in *C*, ò Nono, ò Decimo in *a*. Così è senza alcun fallo con buona pace de' Contraddicenti, dandolo a conoscere li più approvati Autori in pratica, fra' quali l'Artusi nelle Imperfezioni della Moderna Musica, e nell'Arte del Contrapunto; il Tigrini nel suo Compendio della Musica, il Bononcini nel suo Musico Pratico, e tanti altri, che per brevità si tralasciano.

## C A P. XVI.

*Le Cantilene terminate nella C non sono, nè Undecimo, nè Duodecimo Tuono; nè le terminate in a, di Nono, ò Decimo Tuono.*

**Q**uelli, che vollero, e vogliono ancora chiamare Undecimo, ò Duodecimo Tuono quelle Cantilene terminate nella *C* grave, non ebbero, nè hanno avute tutte le necessarie riflessioni, mentrecchè, se avessero ben considerato, e considerassero la disposizione de' sodetti Tuoni, forse sarebbero stati da essi regolati in altra maniera. Non so capire, come si debbano chiamare le dette Cantilene di Undecimo, ò Duodecimo Tuono, mentre trovo, che nel Monocordo antico, e moderno la *C* è inferiore alla *D* per un Tuono perfetto; e quelle, che hanno la *Finale* in *a*, si debbano chiamare di Nono, ò di Decimo Tuono, se non perchè siano stati così disposti da alcuni capricciosi Moderni, e non per altra ragione. So, che mi potrebbero dire, perchè essendo regolati gli Otto Tuoni Regolari, & Ordinarj sopra le quattro Lettere *D, E, F, g*, e ritrovandosi Cantilene terminate in *a*, & in *C*, necessariamente se le devono assegnare

gnare li quattro ultimi Tuoni, come sopra; ma anche questo è un'errore considerabile, perchè siccome il Primo, e Secondo Tuono ha la Finale in D; il Terzo, & il Quarto in E; il Quinto, & il Sesto in F; il Settimo, & Ottavo in G, e vanno gradatamente dal grave all'acuto, così devono anche esser disposti li quattro ultimi, cioè il Nono, & il Decimo in C; l'Undecimo, e Duodecimo in a, perchè la C è più grave della a, come benissimo c'insegna la loro Figura, e disposizione, la prima delle quali è segnata con Lettera Majuscola, e la seconda con Minuscola, & in questo modo farebbero stato meglio. Potrebbero anche ripetere, che le Cantilene terminate nella C grave non sono nel suo luogo proprio, dovendo essere nella c acuta, ma trasportate dallo acuto al grave per una Ottava, essendocchè in detto luogo proprio sarebbe incantabile per il Canto Fermo; e benchè sia nella C grave, si deve però considerare come nella c acuta, acciò siano regolati con lo stesso ordine degli Otto. Ma questi non s'avvedono, che per coprire un'errore ne fanno un'altro maggiore, perchè se non può cantarsi la Cantilena terminata nella c acuta per la troppa altezza, se non si trasporta all'ottava bassa, non è nemeno di dovere, che si debba considerare l'acuto, dove in fatti si ritrova il grave; e benchè sia segnata con la C grave, nulladimeno ha le medesime Specie, come se fosse nella c acuta, non variandosi altro, che il sito; e la forma della Lettera. Giacchè sono stati trasportati l'Undecimo, e Duodecimo Tuono per una Diapason nel grave, per farli cantabili, si devono regolare secondo l'Ordine del Zarlino, come si è mostrato più addietro, e chiamarli Primo, e Secondo Tuono nella C, & Undecimo, e Duodecimo Tuono le terminate nella a acuta. Conchiudo adunque, che il vero Ordine de' Tuoni è l'incominciare nella C il Primo, e Secondo; nella D il Terzo, & il Quarto; nella E il Quinto, & il Sesto; nella F il Settimo, & Ottavo; nella G il Nono, & il Decimo, e nella a l'Undecimo, e Duodecimo.

## C A P. XVII.

*Le Lettere del Monocordo di Guido ascendono sopra il numero Vigesimo.*

**E**ssendo questa una delle prime cose, che insegnano li Maestri di Canto Fermo, era anche necessario, che io la mostrassi nella prima Parte; ma perchè ho voluto stare su le Regole comuni, e più volgari, ho stimato bene portarla in questo Capitolo, per non confondervi le specie. A differenza adunque di quegli Autori, e Maestri, che insegnano il Canto Fermo, che danno ad intendere a' semplici Scolari essere solo Venti le Lettere dell'Introduttorio, ò Monocordo di Guido, divise in tre parti, Grave, Acuta, e Sopracuta, cioè le prime sette Gravi, le seconde Acute, e le sei,







le sei, che rimangono, Sopracute, dirò anch'io, che le Lettere di Guido ascendono sino al numero di ventidue, divise anch'esse in tre parti, ma però otto gravi, otto acute, e sei sopracute. Questa è dottrina poco insegnata, perchè poco intesa, e in conseguenza parerà a prima vista cosa detta a capriccio, e senza fondamento, quantunque sia regolata su la vera Mano, ò Monocordo di Guido, mostrata, come nella qui annessa Figura, da Giuseppe Zarlino nelle sue Istituzioni Armoniche, Part. 2. Cap. 30. come anche nelle sue Dimostrazioni, Ragionam. 5. Defin. 18. e per prova di quanto ho proposto, dirò, che sono ventidue, per ragione, che nella Posizione di *bfa $\natural$ mi* vi sono segnate due Lettere, cioè un *b* rotondo, & un  $\natural$  quadrato; e ritrovandosi per due volte nel Monocordo detta Posizione, perciò ancora due saranno li *bb* rotondi, e due li quadrati  $\natural$ , quali  $\natural$  quadrati aggiunti alle venti, ascenderanno al numero di ventidue. Fu da me proposto un giorno in un circolo di Studenti di Canto Fermo questo parere, il qual sentito fu prontamente rigettato, col dire, che non possono essere più di venti le Lettere, perchè se Guido mise li due *b*  $\natural$  nella Posizione di *bfa $\natural$ mi*, ciò fece per puro motivo di mostrare il Semituono, che nasce in detta Posizione fra le dette due Lettere, e non già per moltiplicare le Lettere, come si può vedere nel suo Monocordo, essendo questi segni accidentali. Sentendo io tale risposta, fui in necessità di dirli, che non sapevano come fosse veramente segnata la Mano di Guido in Pratica, perchè se l'avessero veduta, forse non avrebbero parlato in tal forma, mentrecchè ella non segna la  $\natural$  quadrata al pari della *b* rotonda, ma bensì sopra, come mostra la sovrapposta Figura. Se poi Guido, che voi intendete, non pensò di moltiplicare le Lettere, non gliel doveva mettere; e se volete, li dissi, che non siano che venti, negatemi, che la  $\natural$  quadrata non vi sia.

Non può dirsi adunque, che Guido non abbia voluto moltiplicare le Lettere, perchè sono già moltiplicate, & accresciute, segnando la  $\natural$  quadrata, quale necessariamente si deve connumerare nella detta Mano, ò Monocordo, e fra le altre Lettere. Nulla però risposi sopra li due Tuoni imperfetti, ò Semituoni differenti, non ritrovandosi questi nel Canto Fermo; anzi li dissi, che il segno della  $\natural$  quadrata si poteva assolutamente lasciare da Guido nella detta Posizione, perchè è *Mi* naturale, e non accidentale, come dissero que' tali, e solamente si dice accidentale, quando un Compositore vuol fare qualche passaggio, e poi ritorna al suo naturale, però quando la Cantilena canterà per *b* molle. Sicchè allora detto segno accidentale ad altro non serve, che per mostrare, che cessa il *b* molle, e subentra il  $\natural$  quadrato, ma non per mostrare la differenza de' Semituoni. Quand'anche fossero unite le due Lettere *b*, &  $\natural$ , e che Guido le avesse così disposte a solo effetto di mostrare li Semituoni, nè men per questo deve

esser esclusa la  $\text{h}$  quadrata dal suo Monocordo. Vengo alla ragione. Sappiamo benissimo, & è indisputabile, che dalla difuguaglianza delle voci gravi, & acute, & pure acute, e gravi nasce l'Intervallo, e che dalla distanza che si trova da B, & C, da E, & F, cioè dal Mi di *B mi* al Fa di *C fa ut*, e dal Mi di *E la mi* al Fa di *F fa ut*, ò siano gravi, ò a acute, nasce l'Intervallo imperfetto, chiamato Semituono, diremo per esempio, maggiore, che costa di cinque Comme; così anche dal Fa al Mi, situati in *b fa h mi*, quantunque nella stessa Posizione, nasce l'Intervallo imperfetto, ò sia Semituono minore, che vale quattro Comme: dunque se vi si trova l'Intervallo, vi deve anch' essere la distanza delle lettere, per mezzo delle quali si forma il Semituono. E poi, che vuol dire, che tanto gli Antichi primi Inventori, come anche i loro Successori, e Moderni, distribuirono le Lettere l'una sopra l'altra, e non tutte del pari sopra una stessa riga, ò spazio? se non per dare ad intendere, che per formare un Tuono, ò Semituono la voce deve ascendere, ò discendere per grado; che se le a vessero poste tutte sopra uno spazio, ò riga, farebbero state intese Unifone senza alcuno Intervallo, come dimostra l'Artusi nelle sue Considerazioni Musicali, cart.

11. dicendo: *Et Unifonæ quidem sunt, quæ unum, atque eundem singillatim pulsa reddunt sonum*: per esempio, in *G sol re ut* vi sono tre note, *Sol, Re, Ut*, e pure sono senza Intervallo, & Unifone. Per queste ragioni adunque la lettera  $\text{h}$  quadrata non deve essere del pari alta  $\text{b}$  rotonda, ma di sopra, per mostrare il grave, e lo acuto, come mostra il Lanfranchi nelle sue Scintille, Pietro Aron nel suo Toscanello, e Franchino Gaffurio nel suo Libro Intitolato *Practica Musica Utriusque Cantus*, Lib. 1. Cap. 1. con le precise parole lo conferma: *Verùm Ecclesiastici nostri Guidonis hujusmodi traditionem, quam manum vocant, in grave acutum, & superacutum distinguunt, ut viginti ac duarum Cbordularum lineis, & intervallis, seu spatiis alternatim inscriptarum, connumeratis scilicet ipsius Synemenon Tetracordi causa, & imitatione duobus conjunctis, octo priores, quasi silentio, & taciturnitati proximas appellant graves: octo verò his superductas, acutas vocant, ac reliquas sex superacutas*; e lo mostra in pratica nel suo *Introduitorium Guidonis Diatonicum*, nello stesso Capitolo.

Non s'accorgono quelli, che vogliono negare essere ventidue le Lettere del Monocordo, che negano nello stesso tempo le venti da essi approvate. La ragione si è, che se non ha luogo nel detto Monocordo la  $\text{h}$  quadrata, situata nella Posizione di *h mi* acuta, in conseguenza nè anche la  $\text{h}$  situata nella terza Posizione grave ascendente deve essere numerata nelle Lettere Gregoriane. Dunque le Lettere gravi non faranno che sei, e non essendo che sei le gravi, il Monocordo di Guido non farà composto di venti Posizioni, ma di diecinove.

Trovo di sentimento contrario il P. Vallara nella sua Scuola Corale, mentrecchè

trecchè vuole assolutamente escludere dalle sette Lettere Gregoriane la **b** rotonda, e dar luogo alla **h** quadrata, per essere accidentale la prima, e la seconda naturale. In primo luogo dirò, che io con altri l'intendo diversamente, perchè se consideriamo bene la concatenazione del Monocordo, troviamo primo interiore il **b** rotondo, avendo la sua origine in **F** grave, dicendoli *bfa hmi*, e non *hmi bfa*, perchè il Vicentino nella sua Antica Musica conferma, che fu aggiunta sopra la Mano la Sillaba **Fa** per il vigor del segno del **b** rotondo; sicchè aggiunta la Sillaba **Fa** al *hmi*, non dissero però *hmi bfa*, perchè la pronuncia della Sillaba **Fa** fosse aggiunta dopo, ma perchè nell'ascendere dalla **a** alla **h** lettera quadrata, si tagliò il Tuono col **b** rotondo, & in questa maniera fu detto *bfa hmi*, succedendo dopo esso il **h** quadrato, quale ha il suo **Ut** in *G sol re ut*. Per questa giusta ragione adunque non deve essere escluso il **b** rotondo, perchè esso è numerato nelle vere, e giuste lettere del Monocordo, e perchè *Locus est primi occupantis*. Secondariamente il **b** rotondo in questo caso non è accidentale, ma naturale; e farà accidentale quello, che detto Padre mostra con queste parole: *Inventum est b rotundum ad temperandum Tritonum; ubi enim Cantus asperior sonat, b rotundum, loco h quadrati, ad temperandam Tritoni duritiem furtim interponitur. Sed ubi Cantus ad suam naturam recurrerit, statim debet auferrì. Igitur b rotundum est accidens, vel accidental: ubi necessarium fuerit apponatur. Io credo, che gli Autori Moderni, parlando generalmente, facciano dire a lor modo Guido Areentino, non ritrovandosi memoria alcuna delle sue Regole per il Canto, quantunque alcuni si vantino d'averle vedute; e per me non crederò mai, ch'egli abbia dette le sodette parole, per provare, che la Proprietà di **b** molle sia accidentale, perchè questo **b** rotondo, che chiamano accidentale, è differente da quello, che essi vogliono dare ad intendere. Mi spiego. *Inventum est b rotundum ad temperandum Tritonum*: Questo è infallibile: *furtim interponitur*, questo appunto è quel **b** rotondo, che chiamano accidentale, perchè *furtim interponitur*, *Sed ubi Cantus ad suam naturam recurrerit, statim debet auferrì*. Quando in un Canto di **h** quadro continuato accade il Tritono, che naturalmente si forma dal **Fa** in **Fa** *ut* al **Mi** di *hmi* acuto, come a suo luogo abbiamo osservato, allora, per isfuggirlo, bisogna mettere il **b** rotondo, ò molle al **Mi** di *hmi* acuto, che così di Quarta maggiore diverrà minore, e sarà cantabile; & allora quel **b** rotondo sarà veramente accidentale, perchè *furtim interponitur*, servendosene solamente per quell' accidente, e poi ritorna al suo naturale.*

Quando poi il Canto sarà per **b** molle continuato, segnato sotto la Chiave di *c sol fa ut*, io dico assolutamente, che è naturale, e non accidentale, come vogliono questi, perchè la Proprietà di **b** molle non *furtim interponitur*. Che sia il vero, vediamo, che lo stesso effetto fa il **h** quadro nella

Proprietà, e Canto di b molle continuato, in cui essendovi un qualche passaggio, dove sia necessario il ♯ quadro, *furtim interponitur*, & allora detto ♯ quadro in effetto è accidentale, perchè *statim debet auferrì*. Non mi lasciano mentire l' Artuffi nelle Imperfezioni della Moderna Musica, Ragionam. Primo, cart. 28. dicendo, che la b posta fra la Cantilena è accidentale, e posta alla Chiave è naturale; Vincenzo Lusitano nella sua Introduzione di Canto Fermo, cart. 6. il Bononcini nel suo Musico Pratico, Part. 1. Cap. 11. e per far conoscere, che veramente è naturale posto alla Chiave, dice, che ha forza di mutare un Tuono in un' altro, e questo nella Seconda Parte, Cap. 18.; e Nicola Vicentino dice, che Guido ha posto li due b ♯ in *bfa♯mi*, perchè allora si segnavano alla Chiave ambidue, cioè quando il Canto era per ♯ quadrato, si segnava detta ♯ alla Chiave, e similmente per b molle, Lib. 1. Cap. 3.

Sono adunque differenti le Proprietà dagli accidenti, e li due Segni, b rotondo, e ♯ quadrato sono stati assegnati dagli Antichi per gl' inconvenienti, che possono nascere nel Canto, e non hanno luogo fermo, e stabile, e sono come un Corpo volante in un' Armata, perchè, come abbiamo detto avanti, se ciò non fosse, non avrebbe segnato il ♯ quadrato nella Posizione di *mi* acuto, per esservi naturalmente. Il dire poi del foderetto P. Vallara, che *istante* si canta per la Proprietà di b molle, perchè è segnata la sua Posizione, e levato il b molle, subito cessa, e resta sospesa la sua Proprietà, è facile il crederlo, perchè se anche si levassero le Chiavi all' altre Proprietà, ♯ quadro, e Natura, resterebbero anch' esse sospese, e non si saprebbe da qual capo incominciare.

Poteva adunque tralasciare di segnare il ♯ quadrato in detta Posizione, perchè nel Canto Fermo basta solo il segno del b rotondo, mentrecchè sono due Proprietà distinte; che se vogliamo concedere, come sopra, sarà anche necessario segnare la lettera ♯ in tutte quelle Posizioni, ò Corde, che servono alla Proprietà di detto ♯ quadro; come sarebbe a dire, al *G solre ut grave, a la mire, c sol fa ut, d la solre, & e la mi acute*, ò pure metterlo alla Chiave, come si mette la b rotonda.

Dunque se Guido mise la lettera ♯ nella Posizione di *bfa♯mi*, il fece solo, per dare ad intendere, che la b rotonda, ò molle sia in Casa della quadrata, e per far conoscere, che quella Nota, che per ♯ si diceva *Mi*, per b molle si deve dir *Fa*, cantandosi per due Proprietà. Non seppero che rispondere nè l' uno, nè l' altro di que' tali, chiamandosi soddisfatti delle mie ragioni, & io per mia maggior soddisfazione ancora volli avanzarmi più oltre col proporre un' altro dubbio, dicendo, come Guido abbia voluto anteporre quella, che dicono Proprietà accidentale, quale è quella del b molle, alla naturale, che è quella del ♯ quadrato. Uno d' essi rispose, perchè volendo Guido porre la Proprietà di b molle nella Casa, ò Proprietà

di

di  $\natural$  quadro, biſogno neceſſariamente, che poſeſſe prima quella di  $b$  molle, a cauſa che ha il ſuo *Ut* in *F fa ut* grave, chiamandoſi per ciò  $b$  molle grave, ſeguendo dopo quella di  $\natural$  quadro col ſuo *Ut* in *G ſol re ut* acuto, ſecondo la Mano Comune; e non trovo altra ragione da poterſi addurre, non trovando Autore, che ne parli.

Mi piacque aſſai tale riſpoſta, & appunto ho voluto metterla in Carta, acciò ſe mai foſſe ricercata da qualcheduno, ſi ſappia prontamente riſpondere. Però avrebbe riſpoſto meglio, ſe aveſſe detto, che il  $b$  molle non ſi ſerve totalmente della Caſa di  $\natural$  quadrato, perchè, come ſ'è detto, ha il ſuo *Ut* fondamentale di tutto il ſuo Eſſacordo, non già nella Proprietà di  $\natural$  quadrato, ma in quella di Natura; come in fatti lo ſpiega bene il Lanfranchi nelle ſue Scintille di Muſica, Part. 1. cart. 5. dove dice, che nella Poſizione di *b fa  $\natural$  mi*, ſi trovano due forti di  $b \natural$ , una rotonda, che è la prima, e l'altra quadrata; la prima delle quali porta il *Fa*, la ſeconda il *Mi*, diverſe di ſuono. Ma perchè il più delle volte, e quaſi ſempre la troppa vicinità genera inimicizia, per eſſerſi loro troppo vicini, l'uno non può ſtar con l'altro; perciò ritrovarono due forti di Cantilene, l'una detta di  $\natural$  quadro, l'altra di  $b$  molle, ciaſcuna d'eſſe prevalendoſi delle Note di Natura, forſe così detta, perchè è Neutrale. Sin qui il detto Autore.

## C A P. XVIII.

*Contro di quelli, che negano li Quattro ultimi Tuoni nelle Antifone.*

**M**Olte ſono le difficoltà, che hanno quelli, che negano li quattro ultimi Tuoni, e particolarmente il P. Illuminati nel ſuo Teſoro Illuminato, Lib. 3. Cap. 47. moſtra, che non poſſono darſi li detti quattro Tuoni, col dire, che la Scuola Muſicale inſegna, che ritrovando nel Monocordo *Re, mi, fa, ſol, la*, ſempre ſarà Prima Specie della Diapente ſpettante al Primo Tuono; *Mi, fa, ſol, re, mi*, Seconda Specie pertinente al Terzo Tuono; *Fa, ſol, re, fa mi, fa*, Terza Specie, che ſempre ſerve al Quinto Tuono; *Do, re, mi, fa, ſol*, Quarta Specie ſpettante al Settimo Tuono; e ſiccome ſono le Specie, che compongono il Tuono, così eſſendo la Diapente Specie maggiore, come tale ſupera la minore, che è la Diateſſaron, tenendo ſopra di queſta il Principato; onde da quella ancora, ò per mezzo di quella ſi dovrà conoſcere, e denominare il Tuono. Altri poi, che non poſſono nè meno ſentirli a nominare, perchè non li conoſcono, portano queſta ragione, e dicono, che ſe doveſſero aſcendere li Tuoni al numero Duodenario, dovrebbero anche ritrovarſi nelle Antifone con le Intuonazioni de' Salmi, ſecondo la Regola degli Otto Tuoni Gregoriani Ordinarj; il che non ſi trova in tutto il Canto Eccleſiaſtico.

Risponderò in primo luogo al foderetto Padre Illuminati, e dirò, che li quattro ultimi Tuoni da esso negati, non si sono sommersi nel Mare, come egli vuole, ma abbattuti da' suoi detti contrarj, solo s' allontanarono alquanto dal Lido, ò da Terra, e favoriti poscia da Venti benigni, si sono salvati, e tuttavia vivono nel suo primiero vigore, perchè ebbero Nocchiero veramente pratico, che è la Ragione, quale non temendo nè meno li Venti nemici, se ne va prosperosa per tutto l' Univerfo a far pompa di sè medesima, ad onta di chi tenta, non solo di fargli oltraggio, ma anche d' atterrarla, quando gli fosse permesso. Non bastano le ragioni del foderetto Autore per levar la Vita a questi poveri Meschini perseguitati, perchè una leggier puntura non può apportare un tanto disordine, ma più tosto farli incoraggiare, servendosi essi delle stesse ragioni, per abbattere le di lui opinioni, come necessariamente vogliono fare, dicendo:

Padre mio, potrebbe credere chiunque professa questa Virtù Angelica del Canto, che noi quattro ultimi Tuoni fossimo privi dell' Esser nostro, quando gli Antichi nostri Antecessori, dopo tante loro fatiche, non avessero ritrovato il Semituono, quale voi non negate, e dal quale derivano tutte le Specie Maggiori, e Minori, come voi concedete; e non avessero lasciate a loro Successori le Sette Specie della Diapason, quali voi ci accordate, e non vi avessero fatte vedere le Divisioni delle medesime in Diapenti, e Diatessaron per la Formazione de' Tuoni Autentici, e Plagali. Se fosse vero, che le Diapenti fossero battevoli, per dar forma a qualunque Tuono, diremo, che sono superflue le Specie della Diapason, quando voi non le considerate in noi stessi, volendo, che la Diatessaron, come Specie minore, si possa metterè ovunque si voglia. La ragione si è, perchè la Prima Specie della Diapente *Re, Mi, Fa, Sol, La*, fu dagli Antichi assegnata per il Primo, come v' accordiamo, ma non gli fu assegnata la Seconda Specie, nè la Terza della Diatessaron, quali servono ad altri Tuoni; solo la Prima Specie della Diatessaron fu congiunta con la Prima Diapente; così la Seconda Specie della Diapente, quale si serve della Seconda Specie della Diatessaron, e non d' altre &c. Adunque benchè la Diatessaron sia Specie Minore, non per questo deve stare in questa libertà, ma in Casa propria, come stanno le Diapenti perchè Specie Maggiori; il che non facendo, basterà solo il comporre per quarta, ò per quinta, come mostrate in esempio nel vostro Tesoro Illuminato.

E' vero, che può dirsi Tuono quella Cantilena composta per quarta, ò per quinta, secondo il vostro parere, e secondo voi date ad intendere; ma tal Tuono sarà imperfetto, perchè per giungere alla perfezione, deve essere composto d' una Diapason intiera; e diremo ancora, che voi negate nello stesso tempo quello, che volete approvare, mentre dite, che si deve sempre procedere dall' imperfetto al perfetto; e pure per ridurre al niente noi

noi altri quattro ultimi Tuoni, non avete difficoltà procedere dal perfetto all' imperfetto, il che non sarà mai approvato, nè abbracciato da quella Scuola Musicale, che voi dite, quale vuole, che le Specie Maggiori unite alle Minori componghino li Tuoni, e non che le Specie Maggiori sole siano quelle, che diano forma alli Tuoni, avendo ritrovata la Diapason a questo effetto.

Condanna parimente la Scuola Musicale il vostro Tesoro Illuminato, quale assegna nel Lib. 2. Cap. 20. per Corda finale la Lettera  $\sharp$  al Terzo, e Quarto Tuono Irregolare, mentre sapete benissimo, Padre caro, che questa Diapason  $\sharp$ , &  $\sharp$  non è capace di Tuono; ma supponiamo, che non sia vero, che lo sappiate, perchè v' affrettate, e vi riscaldate a farlo credere, e in Teorica, e in Pratica con l' esempio? e quello, che ci preme, è, che negate noi altri, che siamo realimente, e ragionevolmente perfetti, e regolari, e poi volete ammettere gl' incapaci, come fate vedere nel Terzo Libro, Cap. 47.

Siamo adunque Regolari, e non Irregolari noi altri quattro ultimi Tuoni; anzi soggiungeremo, che quando siamo considerati sopra la Chiave di *F fa ut*, quando siamo veramente sopra quella di *c sol fa ut*, ò pure al contrario, allora non siamo Regolari, come eravamo sopra le nostre corde naturali, ma Irregolari; e questo è infallibile, siccome farebbero tali gli Otto Ordinarij, quando fossero portati in altre corde, secondo il vostro sentimento; ma gli uni, e grati namo regolari, e non siamo, e non possiamo essere, nè più, nè meno di Dodici, Otto quelli di S. Gregorio, e Quattro quelli di Enrico Glareano, che sono gli ultimi.

Risponderò in secondo luogo a quelli, che non vogliono accordare li quattro ultimi Tuoni, per non ritrovarli, come essi dicono, nelle Antifone, con le Intuonazioni de' Salmi, che non hanno alcuna cognizione del Canto, mentre vogliono negare quello, che la Pratica insegna, e che cantano continuamente sotto le stesse Antifone. Lo provo.

Il Nono, e Decimo Tuono si cantano sotto quelle Antifone, che da essi sono supposte di Primo Tuono, segnate col  $b$  molle nella Posizione di  $\sharp mi$  acuta; e quelle dell' Undecimo, credute da loro di Quinto Tuono, allora quando è segnata la Lettera  $b$  sopra la detta Posizione. E' certo, che senza il segno accidentale  $b$  sotto quelle Antifone sono di Primo Tuono, che sono contenute dalla Quarta Specie della Diapason  $D$ , &  $d$  per l' Autentico, perchè ha la Prima Specie della Diapente *Re, mi, fa, sol, la*, e la prima della Diatessaron *Re, mi, fa, sol*, ambe assegnate per il Primo; ma col  $b$  molle, come abbiamo detto di sopra, si muta in Prima Specie della Diatessaron in Seconda Specie, *Mi, fa, sol, la*. Sicchè non è più Primo, ma Nono Tuono, quale, come vedessimo, vien segnato con queste Note *Re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la*, facendosi mutazione di quarta,  
dove

dove prima era di quinta, quantunque sopra le stesse Corde; non però sopra la stessa Quarta Specie della Diapason, ma sopra la Prima Armonicamente divisa A, & a, perchè non sono, nè le Lettere, nè le Posizioni che fanno distinguere un Tuono dall' altro, ma le Specie cagionate per la instabilità de' Semituoni, come altrove abbiamo veduto. Così quelle Cantilene, che avranno il segno accidentale nella Posizione di *B mi* grave nella Prima Specie della Diapason a, & A assegnata per il Secondo Tuono, non faranno di Secondo, ma di Decimo, perchè la Diapason del Secondo è segnata con le seguenti Sillabe, *La, sol, fa, la, sol, fa, mi, re*, Prima Specie Aritmeticamente divisa; ma col *b* molle non farà più Prima Specie, ma Quinta con l' Aritmetica divisione, con queste Note, *La, sol, fa, mi, la, sol, fa, mi*, da e, & E per la ragione foderata. Ecco l' Esempio del Primo divenuto Nonno per il *b*, e del Secondo divenuto Decimo.

*Primo Esempio.*

Three staves of musical notation. Each staff begins with a bass clef and a flat sign (b). The notes are represented by small black squares. The first staff has a treble clef-like symbol at the beginning. The second and third staves have a similar symbol. The notes are arranged in a sequence that corresponds to the syllables 'E v o v a e.' written below the staves.

*E v o v a e.*

*Secondo Esempio.*

Three staves of musical notation, identical in structure to the first example. Each staff begins with a bass clef and a flat sign (b). The notes are represented by small black squares. The first staff has a treble clef-like symbol at the beginning. The second and third staves have a similar symbol. The notes are arranged in a sequence that corresponds to the syllables 'E v o v a e.' written below the staves.

*E v o v a e.*



Il di sopra primo Esempio è comunemente giudicato, però da chi è poco pratico nel Canto, di Primo Tuono, per essere le stesse Corde, sopra delle quali esso vien formato; ma la Scuola Musicale non gliel' accorda, perchè quantunque in apparenza pajano le stesse, tuttavia non sono tali, a causa del b rotondo cagione della mutazione della Specie Minore, che è la Diatessaron, e di Primo, che è senza detto Segno accidentale, si fa Nono Tuono trasportato una quinta bassa nelle stesse Corde, come si vede.

Non hanno adunque ben considerate le Cantilene di tal sorte, quali appunto sono di quelle, che dicono non ritrovarsi in tutto il Canto Ecclesiastico; e pure vi sono, e con le loro Intuonazioni, come si vede, avendo esse li *Secularum* a misura degli altri.

Insegna il Zarlino nelle sue Istituzioni, Part. 4. Cap. 28. come abbiamo a regularsi per le Intuonazioni de' Salmi, e *Secularum* per li Quattro ultimi Tuoni, dicendo, che gli Ecclesiastici hanno solamente segnate le Intuonazioni per Otto Tuoni; ma per questo non si può dire, che ritrovandosi alcuna Antifona, che fosse composta sotto alcuno di questi quattro ultimi Tuoni, non se le potesse applicare una delle otto Intuonazioni nominate, ò Salmodie; perciocchè al Nono Tuono si può comodamente applicare la Salmodia del Primo, & al Decimo la Seconda; all' Undecimo la Quinta, & al Duodecimo la Sesta Salmodia.

Dirà sempre bene il foderetto Autore, perchè regolato con la ragione, e perchè non solo si serve della Teorica, ma anche della Pratica, avendo esso osservati i Libri Ecclesiastici prima di dare alle Stampe le di lui gran fatiche.

L' Undecimo, e Duodecimo Tuono sono in quelle Antifone, che sono giudicate di Quinto, ò Sesto Tuono, segnate col b rotondo sopra le stesse corde senza alcun segno; e non mostrerò l' esemplo, per non dilungarmi troppo, bastando il sovrapposto. Il tutto si farà conoscere con la pratica.

Sono di parere, che coloro, che negano li foderetti quattro ultimi Tuoni, non abbiano avuto altro motivo, che di fuggire la fatica, per rintracciarne la verità; e per non saper render ragione d' essi, li vogliono porre, e trasportare nelle Corde di D, & F, chiamandoli Primo, e Secondo; Quinto, e Sesto. Si potrebbero dire altre cose intorno la Mano, ò Monocordo di Guido, e degli accidenti, che per esso possono nascere; ma stimo bene il tralasciarle per ora, lasciando luogo agli Studiosi di ritrovarle, benchè con qualche fatica; come anche l' investigare quelle molte difficoltà, che rimangono nel Canto Fermo: che se io avessi voluto esporle tutte in questo Libro, troppo mi farei allungato, sì in pregiudicio della mia poca salute, come pure per tedio de' Leggenti. Altre cose potrai vedere ne' miei Ragionamenti, che quanto prima, a Dio piacendo, avrai dalle

dalle Stampe, dove scoprirai meglio il mio pensiero. Ho tralasciate ancora alcune cose non tanto necessarie, solo per averle osservate in molti Aurori, quali potrai vedere, e fartene pratico, parendomi d'aver detto a sufficienza, & a tal segno, che sapendo quel poco, che ti ho esposto in questo picciolo Volume, secondo la debolezza del mio talento, ho speranza, che tu possa cantare regolatamente, e francamente, & anche sapere quello, che canti: e se verrà il caso, crederò, che potrai rispondere adeguatamente a quanto ti farà proposto. Che se poi non fosse riuscito, come pur troppo farà vero, quale mi son prefisso, e quale merita la tua aspettazione, incolpane solamente la mia insufficienza, & assieme la mia troppa audacia, e compatisci nello stesso tempo l'ardenza del mio inarrivabile desiderio, quale ambisce, benchè impotente, di giovare, più che ad ogn'altro, a Signori Residenti di S. Vitale di Parma, per essere anch'io fra quelli, quantunque indegnamente, connumerato, acciò adoprino ogni studio, per impossessarsi del Canto Fermo, affinchè esercitandolo bene, come è loro, e mio dovere, possino essi meco lodare, e ringraziare S. D. M. per averci eletti, e scelti fra gli altri a questo Angelico Ministero. Voglia Dio, che sia adempito il mio desiderio a maggior Gloria della Santissima Trinità, della Vergine Santissima, e di tutta la Corte Celeste, & in suffragio de' poveri Defonti, e siamo noi tutti fatti degnamente lodare in terra, durante questa nostra vita mortale, e poscia nella Patria Celeste per tutta l'Eternità.

*Fine del Quinto, & Ultimo Libro.*



# INDICE

## DE' CAPITOLI

Contenuti nella presente Opera.

### LIBRO PRIMO.

<b>D</b> ell' Origine del Canto. Cap. 1. pag. 1	
Guido riformò di nuovo il Canto.	
Cap. 2.	6
Come erano segnate le Cantilene antiche, e chi inventò le Cbivi, e Note moderne.	
Cap. 3.	10
Delle tre Proprietà, h quadro, Natura, e b molle. Cap. 4.	13
Che le Cbivi possono stare in qualunque riga.	
Cap. 5.	14
Come si trova nel Canto un' altra Cbiave.	
Cap. 6.	17
Quante forti di Note si trovano nel Canto Fermo. Cap. 7.	18
Come si devono conjunctare alcune Note segnate ne' Libri antichi. Cap. 8.	19
Di alcuni Segni, che si vedono nel Canto.	
Cap. 9.	21
Delle Mutazioni. Cap. 10.	22
Come s' intenda il Verso di Guido, Ut, re, mi, scandunt; Fa, sol, la, quoque descendunt. Cap. 11.	23
Non tutte le Venti Lettere, o Posizioni sono capaci di Mutazione. Cap. 12.	26
Quante forti di Mutazioni si trovano nel Canto Fermo. Cap. 13.	28
Quando si deve dir Fa a quella Nota, che ascenderà sola sopra del La. Cap. 14.	30

### LIBRO SECONDO.

<b>C</b> ome si può cantare il Canto Fermo senza Mutazioni. Cap. 1.	35
Che Guido non ha penetrato tutto ciò, che si di bisogno nel nostro Canto. Cap. 2.	39
Tutte le Corde della Mano Universale contengono un' intero Essacordo. Cap. 3.	40
Delle Congiunzioni del Canto Fermo, o Consonanze. Cap. 4.	49

Contro quelli, che negano le Consonanze, e Dissonanze nel Canto Fermo. Cap. 5.	50
Che cosa sia Tuono. Cap. 6.	51
L' Intervallo perfetto non può dividerli in due parti eguali. Cap. 7.	51
Del Ditono, e Semiditono. Cap. 8.	53
Del Tritono, o Quarta maggiore. Cap. 9.	54
Altro Segno su ritrovato, per temperare il Tritono. Cap. 10.	55
Quello, che sia Diatesaron. Cap. 11.	57
Che cosa sia Diapente. Cap. 12.	58
Dell' Essacordo Maggiore. Cap. 13.	60
Dell' Essacordo minore. Cap. 14.	61
Dell' Eptacordo, o Settima Maggiore. Cap. 15.	62
Dell' Eptacordo, o Settima minore. Cap. 16.	63
Della Diapason. Cap. 17.	64

### LIBRO TERZO.

<b>D</b> ella formazione degli Otto Tuoni Gregoriani. Cap. 1.	68
In quanti modi si può intendere questa parola Tuono, e che cosa sia. Cap. 2.	68
Della Divisione de' Tuoni. Cap. 3.	69
Come si formi il Primo Tuono. Cap. 4.	71
Della formazione del Secondo Tuono. Cap. 5.	71
Del Terzo Tuono. Cap. 6.	72
Come si formi il Quarto Tuono. Cap. 7.	72
Del Quinto Tuono. Cap. 8.	73
Del Sesto Tuono. Cap. 9.	73
Come si formi il Settimo Tuono. Cap. 10.	74
Dell' Ottavo Tuono. Cap. 11.	74
Come non sono Otto le Specie della Diapason, come dicono alcuni. Cap. 12.	75
Della Imperfezione de' Tuoni. Cap. 13.	77
Della Missione de' Tuoni, Perfetta, e Imperfetta, e della Commissione. Cap. 14.	77
De' Tuoni Irregolari, secondo alcuni, che di questi	

# I N D I C E.

questi hanno scritto. Cap. 15.	81
Come si devono trasportare li Tuoni. Cap. 16.	83
Della natura, e qualità de' Tuoni, e suoi effetti. Cap. 17.	86
Come la Finale non è sufficiente, per conoscere un Tuono. Cap. 18.	88
Come si conoscono li Tuoni nelle Antifone, e Responsorj. Cap. 19.	88
Modo di conoscere i Tuoni ne' Introiti, Graduali, Alleluja, Trattati, Offertorj, e Post-comunioni. Cap. 20.	91
Come si può giudicare un Canto di poca ascesa. Cap. 21.	92
Altro modo, per conoscere un Canto di poca ascesa. Cap. 22.	93
Altro modo, per conoscere, se un Tuono è Autentico, o Plagale. Cap. 23.	94

## LIBRO QUARTO.

<b>D</b> E' Principj di ciascun Tuono. Cap. 1.	96
Li diversi Principj de' Sæculorum de' Tuoni fanno diversi effetti. Cap. 2.	98
Delle Intuonazioni de' Salmi per gli Organisti. Cap. 3.	103
Delle Intuonazioni Feslve. Cap. 4.	104
Avvertimento per le Intuonazioni de' Salmi. Cap. 5.	107
Contro quelli, che vogliono consista la Solennità nell' Evovae, o Sæculorum. Cap. 6.	108
Se dal principio d'una Cantilena si possa conoscere un Tuono. Cap. 7.	110
Come le parole Monosillabe, & Ebraiche variano la Cadenza media del Salmo. Cap. 8.	110
Che il Quarto Tuono per h quadro giacente, diventa Secondo. Cap. 9.	111
Dubbio sopra il Quinto Tuono. Cap. 10.	112
Come non accordano li Sæculorum con le Antifone supposte di Quinto Tuono, segnate col b alla Cbiave. Cap. 11.	115
Nel Canto Fermo si devono far li x, ancorchè non siano segnati. Cap. 12.	116

## LIBRO QUINTO.

<b>C</b> ome è necessaria la buona voce ad un Cantore. Cap. 1.	119
Della formazione della voce, per ben cantare. Cap. 2.	120
Del modo d' intuonare ogni Cantilena regolarmente, e con sonorità. Cap. 3.	121
Contro di quegli Ecclesiastici, che non si curano d'imparare il Canto Gregoriano. Cap. 4.	122
Come si devono cantare li Tuoni Ecclesiastici. Cap. 5.	123
Come devono regularsi li Cantori in Coro. Cap. 6.	124
Dell'Unione delle Voci, e degli errori, che in ciò si commettono. Cap. 7.	125
D'alcuni errori, che si commettono nel Canto Fermo. Cap. 8.	127
Altra osservazione intorno al Canto Fermo. Cap. 9.	128
Come si deve regolare il Cantore nell' Intuonare. Cap. 10.	129
Gli Antichi erano contrari a' Moderni nell'ordine de' Tuoni <del>nel</del> comporre. Cap. 11.	130
Come li Tuoni terminati in a, & C, non sono ridicibili agli Otto Ordinarij, con altre cose spettanti al Canto Fermo. Cap. 12.	132
Sette sono le Specie della Diapason, e non più. Cap. 13.	137
Li Tuoni Moderni non sono regolati con il suo Ordine retto. Cap. 14.	143
Che li Tuoni sono necessariamente Dodici. Cap. 15.	151
Le Cantilene terminate nella C, non sono nè Undecimo, nè Duodecimo Tuono; nè le terminate in a, di Nono, o Decimo Tuono. Cap. 16.	153
Le Lettere del Monocordo di Guido ascendono sopra il numero Vigesimo. Cap. 17.	154
Contro di quelli, che negano li Quattro ultimi Tuoni nelle Antifone. Cap. 18.	161

Fine dell'Indice.





c. Buca E. 1/2 C. B.

2000 E

