

V783.5
F896c

VAULT

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA



ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

V783.5
F896c

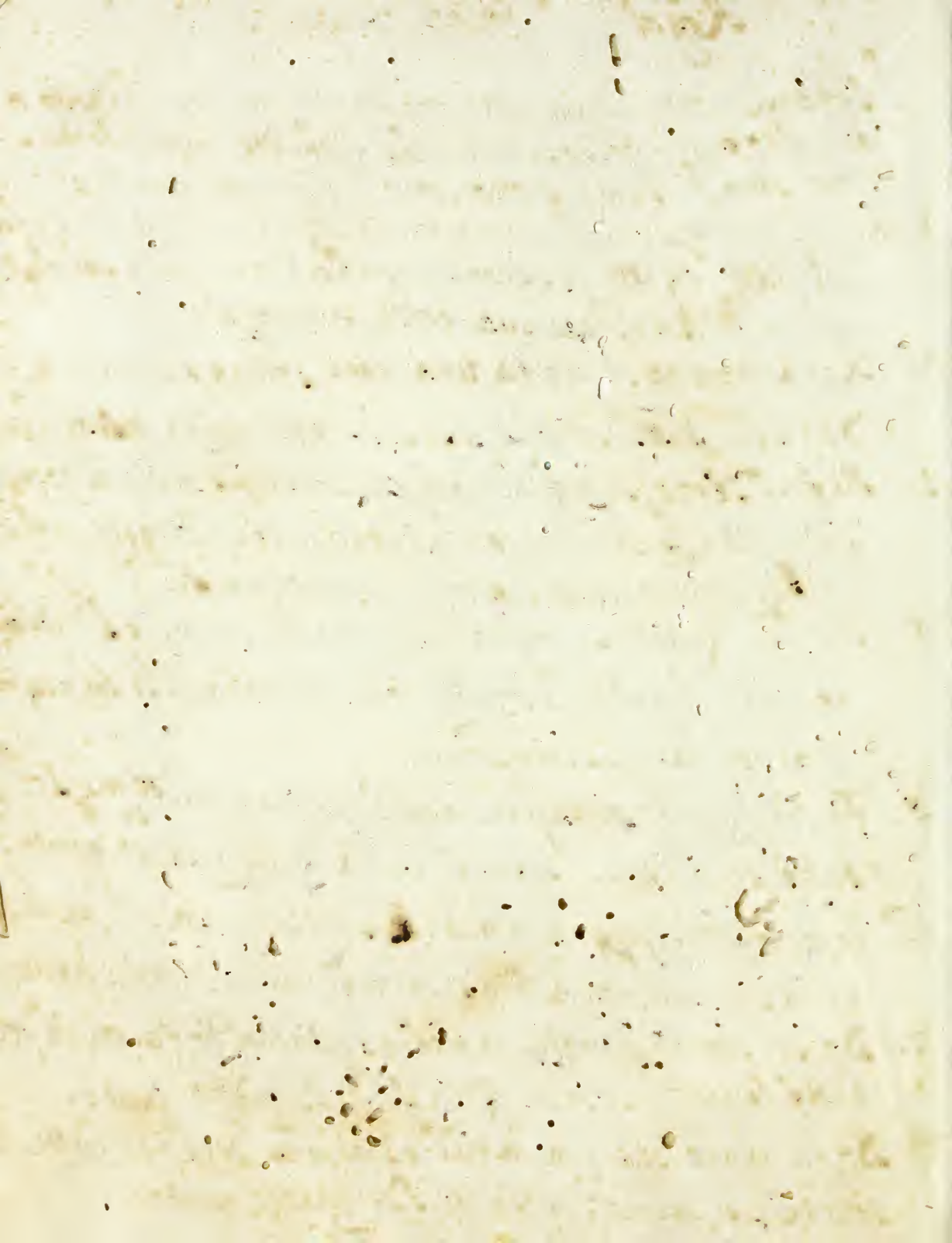
MUSIC LIB.

Regola per intonare i salmi.

L'intonazione non è altro, che dar principio al Canto o più alto, o più basso secondo, che richiede la Cantilena.

Otto sono li Tuoni, e otto sono le intonazioni.

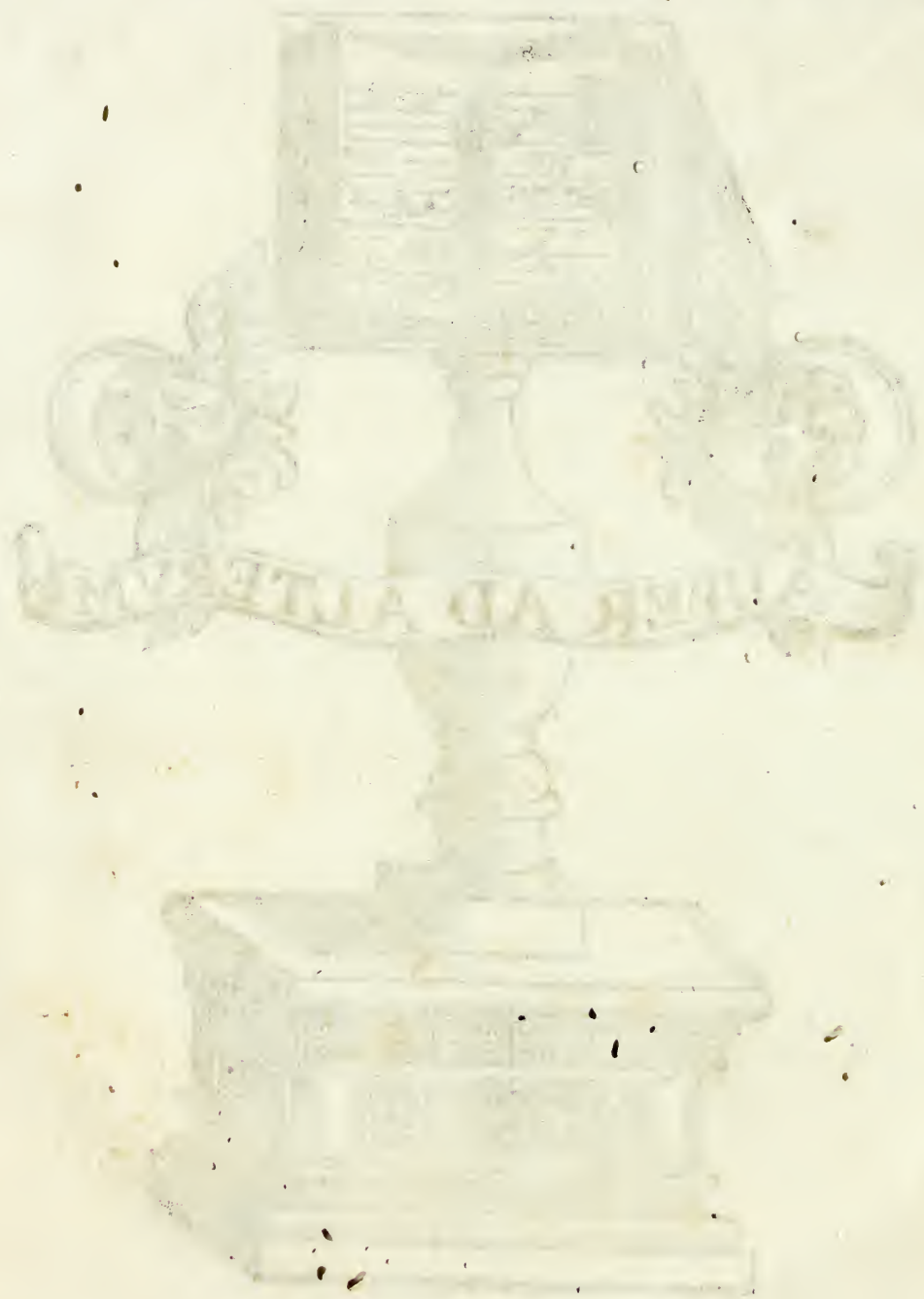
1. Re, la primo, si piglia una terza sopra, e s'intuona, fa, sol, la, legata la seconda con la terza, e si salmeggia nel, la, di Nat: Grave sua corda principale.
2. Re, fa' secondo, si piglia una nota sotto, e s'intuona: do, re, fa', tutte sciolte e si salmeggia nel fa' di Nat: Grave.
3. Mi, fa' Terzo, si piglia una terza sopra, e s'intuona do, re, fa' legata la seconda con la terza, e si salmeggia nel fa' di B: quadro acuto sua corda principale.
4. Mi, la, Quarto si piglia una quarta sopra, e s'intuona re, do, re, legata la seconda con la terza, e si salmeggia nel la, di Nat: Grave.
5. Fa, fa' quinto si piglia la med: e s'intuona do, mi, sol, tutte sciolte e si salmeggia in fa' di B: quadro acuto.
6. Fa, la, sesto si piglia la med: e s'intuona fa', sol, la, legata la seconda con la 3^a, e si salmeggia nel la, di nat: grave.
7. Do, sol settimo si piglia la med: e s'intuona do, fa, mi, fa, sol, tutte legate, e si salmeggia in sol di B: quadro acuto.
8. Do, fa' ottavo si piglia la med: e s'intuona, do, re, fa, tutte sciolte, e si salmeggia in fa di B: quadro acuto.



IL CANTORE ECCLESIASTICO.



IL CANTORE ECCLIASTICO.



IL CANTORE ECCLESIASTICO

Per istruzion de' RELIGIOSI
MINORI CONVENTUALI,

E beneficio comune di tutti

GLI ECCLESIASTICI,

DEL P. GIUSEPPE FREZZA DALLE GROTTI
Maestro in Sacra Teologia.

TOMO PRIMO.

Terza Impressione.



IN PADOVA, MDCCXXXIII.

Nella Stamperia del Seminario.

Appresso Gio: Manfrè.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

M. DAWSON

ECOLOGICAL

BY M. DAWSON

MINING & CONVERSION

THE

JOINT

THE

THE

THE



THE

THE

THE

THE

THE

THE

THE

THE

AGLI ECCLESIASTICI desiderosi di ben servire a DIO.

IL Sacrificio di Lode, tanto gradito all' Altissimo, è un Tributo sì ragionevole, che il semplice dubitar dell' opposto può esser sufficientissimo indizio o d' un' Anima senza Ragione, o d' un Cuor privo di Fede. Non v' ha per ciò fra gli Uomini chi viva esente da un obbligo sì doveroso, come che tutti ugualmente fummo da Dio beneficati sopra ogn' altra Creatura, tolta l' Angelica. Ne corre nondimeno un Debito particolare per gli Ecclesiastici, massime Claustrali, i quali non per altro segregati dal secolo, ed impressi con i sagri Caratteri, vennero destinati in qualità di nobilissimi Corteggiani ad assistere ogni giorno alla sovrana Maestà d' un Monarca sì grande nella Reggia del sago Tempio. Richiede per tanto il dovere, che in un' Azione sì degna non si tralasci veruna di quelle Condizioni, che possono concorrere a qualificarla. Una di queste è l' Artificio del Canto,
sen-

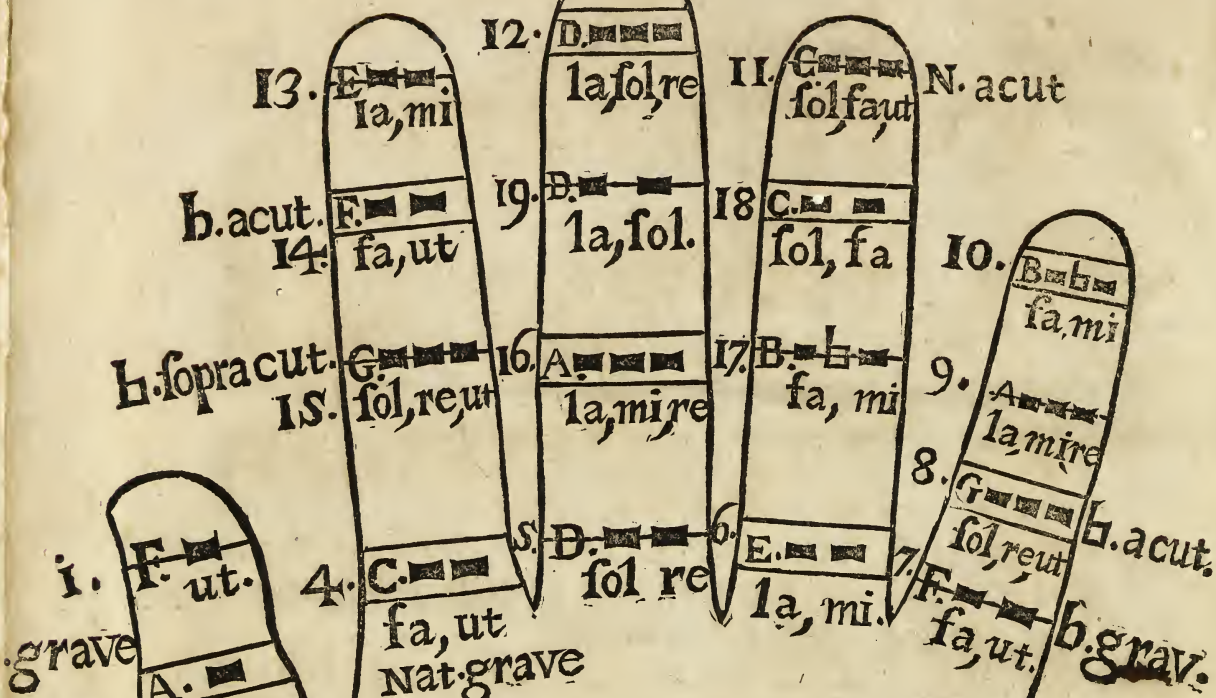
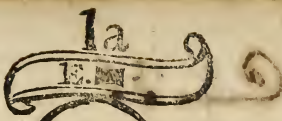
senza di cui difficilmente può praticarsi l'avvertimento di servire a Dio con allegrezza, inculcatoci dal coronato Cigno della Giudea, il quale appunto in un simile affare fu sì geloso del Cantò, che trattando delle divine Lodi, rare volte le scompagna dagli Accenti canori; anzi egli stesso non contento d'aver composte con metrico stile le misteriose Canzoni de' suoi Salmi, non isdegnava di condirle sovente con le melodie della gioconda sua Voce, e d'alternarle con le sinfonie del suo Plettro sonoro. Nè per altro questo sagacissimo Prencipe all'assistenza del' Arca sol dall' Ordine Levitico scelse i Cantori più eccellenti, se non per darne ad intendere, che le Persone destinate al sagro Tempio, tra l'altre Doti, delle quali han da essere adorne, dovrebbero altresì possedere almeno una competente notizia del Canto. Che se gl' Istrioni più sfrontati con tanto studio si preparano per comparire in pubblico a recitar non solo l' Opere eroiche; ma eziandio le Comedie ridicole: con quanto maggior premura dovranno gli Ecclesiastici applicarsi, acciòchè le sagre Funzioni non riescano senza il dovuto Decoro, quali con ingiuria non lieve di Misterj sì degni, pur troppo riescono, mentre vengo-

no essercitate da tanti, che per lo più ignorando sino i Rudimenti del Canto, convertono le Chiese de' Cristiani in Sinagoghe d' Ebrei? E (ciò che è deplorabile) non v'è scarsezza di quelli, che stimano cosa da Grande non saper il Canto Fermo, quasi che un Gregorio, ed un Leone, che lo riposero tra gli Affari più importanti del Vaticano, avessero derogato alla sublimità del lor Grado. Questa sola considerazione, accompagnata da frequentissimi impulsi di Religiosi zelanti, fu appunto il motivo, che m'indusse a distender la presente Operetta; perchè riflettendo, che l'apparente difficoltà, massime d' insegnare il Canto Fermo, priva la maggior parte degli Ecclesiastici (che per altro ne vivono desiderosissimi) d' un ornamento sì necessario: mi giova di sperare, che ridotto a metodo facile, ed esatto, possa inanimità alcuni ad insegnarlo, e molti ad apprenderlo. Ho qui tralasciate molte Erudizioni, che si potrebbero addurre, sembrandomi più curiose, che necessarie. Nè sto a citare Autori, perchè il Maestro principale, che ho avuto, è stata la continua Pratica di molto tempo, e la curiosità importuna di sodisfarmi in ogni dubbio, che mi s'è offerto in tal materia. Onde spero di non lasciar qui notizia, che

che possa esser giudicata necessaria per istituire un buon
CANTORE ECCLESIASTICO. Voglia il Signore, che non riesca vana questa mia, tutto che lieve fatica di pochi giorni; ma ricavandosene qualche profitto da chi vi s' applicherà di buon cuore, rendansene le dovute Grazie al Dator d' ogni Bene. Che in quanto a me mi dichiarerò soprabbondantemente appagato, quando sappia d' aver avuto la sorte d' esser compatito.

Q 35





E				la
D				la sol
C				sol fa
B				b. fa mi
A				la mi re
G				sol re ut b. sopra cut
F				fa ut b. acut.
E			la mi	
D			la sol re	
C			sol fa ut Nat. acut.	
B			b. fa mi b.	
A			la mi re	
G			sol re ut b. acuto	
F			fa ut b. grave	
E	la mi			
D	sol re			
C	fa ut Nat. grave			
B	mi			
A	re			
F	ut b. grave			

D I V I S I O N E
D E L L' O P E R A .

SArà la presente Opera divisa in quattro Parti, ed ogni Parte in diverse Lezioni, ed ogni Lezione in diversi Punti, per maggior comodo di riportare il Lettore da un luogo all'altro.

Nella Prima Parte si darà l'esatta notizia di leggere puramente le Note in ogni occasione possibile, col loro valore, ed altri accidenti.

Nella seconda si discorrerà de' Toni Regolari, Irregolari, Misti, e Trasportati, e delle Intonazioni pratiche per ogni occorrenza.

Nella Terza si tratterà del modo d'intonare in tutti i Generi di Canto, e dell'unione dell'Organo col Coro, con altri utilissimi Avvertimenti.

Nella Quarta si daranno ad intender le Regole di comporre nel Canto Fermo.

NOI REFORMATORI

Dello Studio di Padova.

HAvendo veduto per la fede di revisione, ed approvazione del P. F. Ambrosio Lisotti Inquisitore, che nel Libro intitolato, *Il Cantore Ecclesiastico*, Opera del R. P. Giuseppe Frezza Min. Conv. non vi è cos' alcuna contro la Santa Fede Cattolica, e parimente per attestato del Segretario nostro niente contro Principi, e buoni costumi, concedemo licenza, che possi esser stampato, osservando gli ordini in materia di Stampe, e presentando le solite copie alle pubbliche Librerie di Venezia, e di Padova.

Dat. li 27. Aprile 1698.

(Sebastiano Foscarini Cav. Proc. Ref.
 (Girolamo Venier Cav. Ref.
 (Francesco Cornaro Proc. Ref.

Agostino Gadaldini Segret.

 Approbatio Reverendis. P. Generalis.

Quantum in nobis est, Ecclesiasticorum utilitati consulentes, cum opus, quod dicitur, *Il Cantore Ecclesiastico*, a P. M. Josepho Frezza de Cryptis elaboratum, & a P. M. Bartholomæo Filaroli de Padua Definitor Perpetuo, & Josepho Ferrari in Ecclesia nostra S. Antonii Ord. Min. Conv. Musicae Mag. revisum, ex eorum attestazione, ut liquet, nil Catholicæ Fidei, & bonis Moribus, aut Sacris Ritibus contrarium contineat, imo plurimum necessitati, & utilitati Ecclesiæ pro Psalmodia profuturum speremus, luce dignum judicamus, ac proinde licentiam eidem concedimus, ut servatis servandis typis mandare possit. In fidem, &c.

Dat. Paduæ die 24. Aprilis 1698.

Fr. Felix Rotondi Th. Minister Generalis.

F. Ignatius Tevo de Plebe Sacci Secr. & Assist. Ord.

DEL

DEL CANTORE
ECCLESIASTICO
PARTE PRIMA.

*In cui si danno le Regole per leggere perfettamente le Note,
e conoscere il loro valore, cogli altri accidenti.*

LEZIONE PRIMA.

*Che cosa sia il Canto Fermo, e quante siano le Note,
e Chiavi del Canto.*

I. **I**L Canto Fermo è una Modulazione di Voce, senz' Armonia, e senza diversità notabile di Tempo, usata negli Uffizj Ecclesiastici. Dicesi Modulazione di Voce, ed in ciò conviene col canto Figurato, perchè l'uso della Voce senza Modulazione è più tosto un leggere, che un cantare. Dicesi senz' Armonia, perchè questa producesi da più Parti, cioè gravi, ed acute, che nel medesimo tempo cantano con voci concordemente diverse, come accade nel canto Figurato; ma nel canto Fermo tutti cantano all' Unifono, cioè alla medesima voce, e perciò forse fortì il nome di Fermo. Dicesi senza diversità notabile di tempo, perchè nel canto Fermo quasi tutte le Note si misurano con la medesima durazione, eccettuate quelle, che sono formate in figura di Rombo, o in altra forma, come si dirà nella Lezione 8. di questa Parte num. 1. e 2. Dicesi per fine usata negli Uffizj Ecclesiastici; perchè appunto per questi fu inventato il canto fermo, sì per la sua sodezza, e Maestà, come per l' Unisonanza delle Voci, che ben esprime la perfetta Unione de' Cuori, che richiedesi in coloro, i quali s' adunano a lodare il Signore, per mezzo della Cristiana carità.

II. L'accennata Modulazione si fa col moto della voce o in sù, o in giù per via de' Tuoni, e Semituoni, de' quali si parlerà nella Lez. 1. della 3. Parte num. 2. e 3. Segni di questi Tuoni, e Semituoni sono alcune figure, che si chiamano Note, o per dir meglio Caratteri, ed Elementi del canto, le quali non son altro che sei, cioè

Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La.

Ben è vero, che la prima fu da' Moderni cangiata in *Do*, forse per esser tra le vocali più sonora l'*O*, che l'*U*, (Alcuni però non *Do*, ma *Du* pronunciano, acciochè tutte le vocali abbian la sua nota) Da noi si confonderà l'una coll'altra, e diremo *Do*, per uniformarci all'uso più comune. Di queste Note tre servono per ascendere, cioè *Do*, *Re*, *Mi*; e 3. per discendere, cioè *La*, *Sol*, *Fa*.

III. Queste Note nel Canto fermo si trovano per lo più disposte fra quattro Linee parallele, che si chiamano Righe, cioè o nelle Righe medesime, o ne' spazj di mezzo, o sotto, o sopra alle medesime Righe. Dissi *per lo più*, perchè l'aver 4. o 5. Righe non fa differenza tra'l Canto fermo, e Figurato, potendosene non men che in questo, usar 5. anche in quello. Ma s'usan 4. perchè tra 4. Righe si comprendono al più 9. voci, che agevolmente possono esser toccate da tutti, dove tra 5. Righe ne capirebbero 11. che non da tutti possono esser battute. Oltre di che, occorrendo salire, o calare il Canto più sù, o giù delle 4. Righe, può supplirsi con la mutazion della Chiave, come sovente si pratica.

IV. Ma perchè le predette Note nel Canto fermo non han sito determinato, per ritrovarle fa di mestieri la cognizion delle Chiavi. Queste dunque (che son la Guida del Canto) sono alcune *Figure composte di due, o tre segni*, situate ordinariamente nel principio d'ogni Verso in una delle 4. Righe.

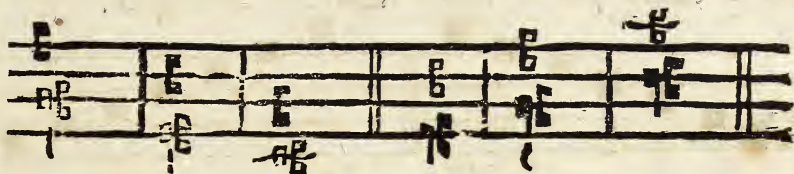
V. Le Chiavi del canto fermo son due!. Una si chiama di *C. Sol, Fa, ut*, & è composta di due segni, o Note, che abbracciano una delle 4. linee. L'altra si chiama di *F. Fa, ut* composta di tre segni, o Note, che pur comprendono una linea. Se bene in alcuni Libri antichi si trova questa ancora figurata con due segni; con questa differenza dalla prima, che i segni di quella tondeggiano, e in questa han del quadro, e vi si scorgono sotto, e sopra due lineette, il che deve avvertir chi canta in tal sorte di Libri, per non equivocar nelle Mutazioni. Ecco la figura distinta di tutte tre le chiavi accennate.

Chiave di C. Sol Faut *C. di F. Faut* *C. di F. Faut antica*



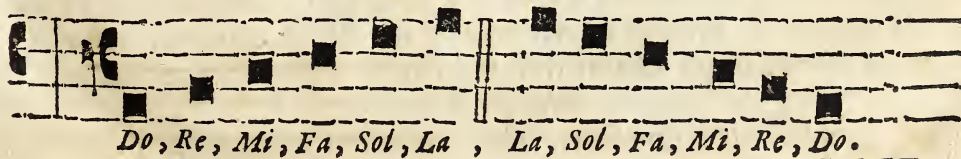
La chiave di *G, Sol, re, ut* non si pratica nel canto fermo, usando questa ne' sopracuti, che non anno qui luogo; benchè per altro implicitamente vi sia anche nel grave, come può conoscere chi ben pondera le Lettere del canto, delle quali non è qui tempo di favellare.

VI. Queste chiavi han fra di loro tal connessione, che sempre tre Righe inclusive sotto a quella di *C. sol, fa, ut* s'intende infallibilmente quella di *F. fa, ut*; e tre Righe sopra a questa s'intende quella. Non mai però tre Righe sopra alla prima s'intende la 2. nè 3. Righe sotto la 2. s'intende la 1. e la ragione apparirà discorrendosi delle Lettere nella lez. 6. di questa Parte. Per ora basta farne vedere il sito in ogni occasione possibile, avvertendosi, che la chiave bianca significa, quella, che s'intende.



VII. Le medesime chiavi si trovan talora situate nel mezzo al verso, e ciò accade, quando le Note han da salire, o calar tanto, che di sopra, o di sotto non vi è luogo da scriverle; e però dovendo salirsi, s'abbassa la chiave; ed all'incontro dovendo calarsi, s'inalza; come si vedrà negli esempj, che si porranno nella Pratica delle Note, massime nelle mutazioni.

VIII. Per legger dunque distintamente le Note, osservisi prima il luogo della chiave, ed ivi (per ora) si dica *Fa*, e da questo *Fa*, si proceda ordinatamente così nel salire, come nel calare dicendosi *Fa, Sol, La* in sù, e *Fa, Mi, Re, Do* in giù, collocando una Nota nella Linea, ed una nello spazio, come vedesi qui sotto nell'ordine semplice, e gradato delle predette Note, che si chiama la Scala, in ambedue le chiavi.



LEZIONE SECONDA.

Del Fa finto, e de' Salti.

O Corre spesse volte, che sopra il *La* vi sia un'altra Nota, e questa, purchè sia sopra la chiave di *F. fa, ut*, per ordinario suol chiamarsi *Fa*, e dicesi *Fa finto*; ma però sopra la chiave di *C. Sol fa ut* questa Regola non vale, come si vedrà nella futura Lezione 4. num. 5. trattandosi della Mutazione di 4. e questo *Fa finto* suole additarsi alcune volte col segno precedente, o d'un *b.* rotondo, o d'una meza chiave, come si dirà del *b. molle*; ma però non è necessario tal segno, quando il canto per se stesso richiede. Esempio,



II Fallisce questa Regola nel Terzo, e Quarto Tono, quando il canto non frequenti il *Fa* della predetta chiave di *F. fa ut*, perchè in tal caso, (come a suo Tempo si dirà trattandosi de' Toni) non ha luogo il *fa finto*. Come anche in altri Toni, e particolarmente nel Settimo, ed Ottavo, quando prima di calare alla chiave di *F. fa ut* si fa cadenza.

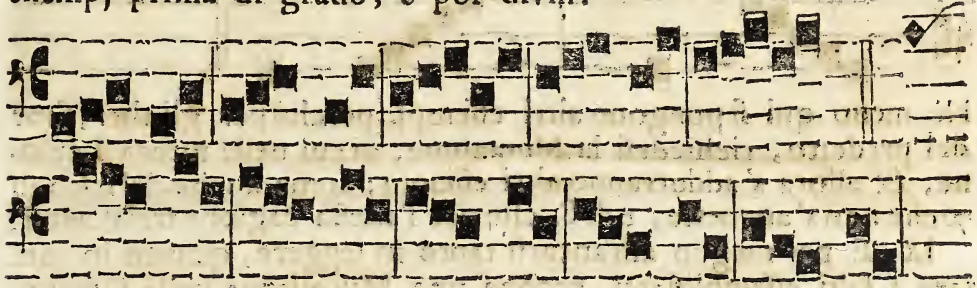
III. Veduto l'ordine semplice delle Note poste gradatamente, siegue la notizia de' Salti. Allora dunque due note si dicono di salto, quando tra l'una, e l'altra framezza il luogo per una, o più note, e secondo la distanza d'una nota dall'altra, diversi sono i salti.

IV. Se dunque tra la prima, e seconda nota framezza il posto per una, talmente che tra l'una, e l'altra inclusive con quella, che vi manca si contino tre note, allora si chiama salto di Terza. Così discorrasì proporzionatamente de' salti di Quinta, Sesta, ed Ottava, benchè gli ultimi due nel canto fermo son molto rari.

Salti di Terza.

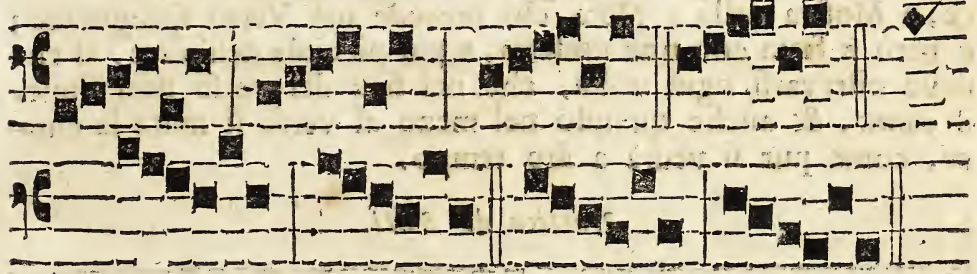
V. Questi son di due sorti, cioè di Terza maggiore, che costa-

no di due Tuoni intieri, come dal *do* al *mi*, e dal *fa* al *la* per salire; e vice versa dal *la* al *fa*, e dal *mi* al *do* per calare; o di Terza minore, che costano d'un Tuono, e d'un semituono, come dal *re* al *fa*, e dal *mi* al *sol* per salire; e dal *sol* al *mi*, e dal *fa* al *re* per calare. Che cosa poi sia Tuono, e Semituono, si vedrà nella 3. Parte lez. 1. num. 2. Eccone gli essemplj prima di grado, e poi divisi.



Salti di Quarta.

VI. Questi costano sempre di due Tuoni, ed un Semituono, così



Salti di Quinta.

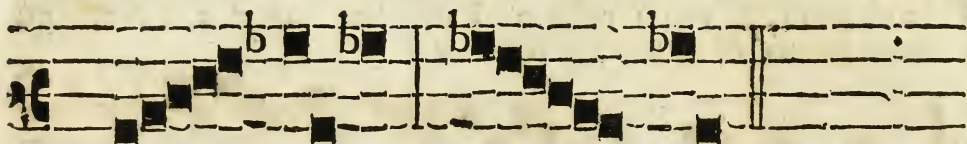
VII. Questi costano sempre di tre Tuoni intieri, ed un Semituono così.



Non si pongono altri essemplj di Salti di 5. perchè dal *mi* al *fa* finto non v'è 5. perfetta, per esservi due Semituoni, e per gli altri richiedesi la mutazione.

Salti di Sesta.

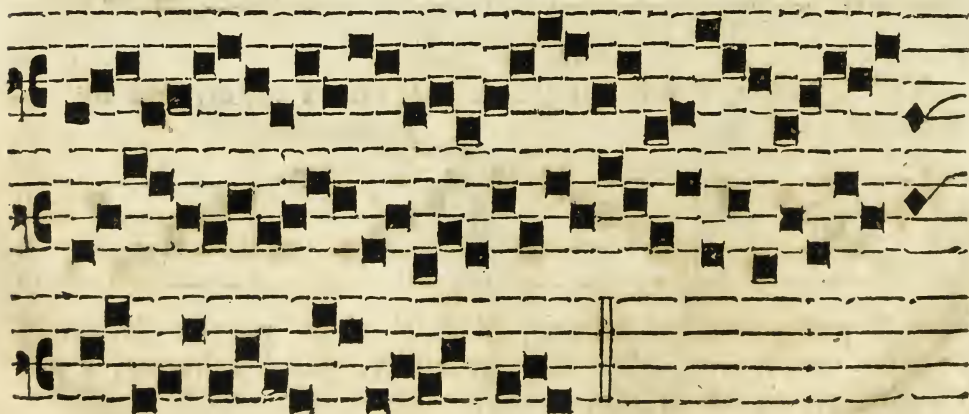
VIII. Questi costano di tre Tuoni, e due Semituoni, come dal *re* al *fa* finto, e viceversa, così.



Nè meno qui si pongono altri essemplj, perchè per gli altri, fuor del predetto, richiedesi la Mutazione, di cui nella futura Lezione, & allora s' addurranno altri essemplj; come anche del salto di 7. che non s' ammette, e di 8. che per l' istessa cagione tralasciansi.

IX. E per meglio affrancarsi tanto in leggere, quanto in cantare i salti essemplificati, eccone una Miscellanea nella sottoposta Pratica, dove s' avverta, che la Figura ultima, che si trova nel verso di quattro Righe non è Nota; ma solo un Indice, o Mostra della 1. Nota, che succede nel Verso susseguente; e però è fatta con una codetta, e più picciola dell' altre. Il che deve osservarsi ogni volta, che nel fine del verso non finisce il canto, & anche quando nel mezzo al verso si muta la chiave, come pur si vedrà a suo tempo.

Prattica de' Salti.



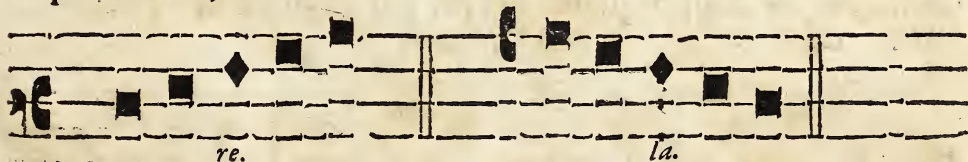
LEZIONE III.

Delle Mutazioni.

I. **P**Oichè le note non son altro che sei, e per lo più il Canto transcende più note sopra il *la*, o cala sotto il *do*: è necessario di replicar le medesime note, acciochè quelle, che sopravanzano alla scala, non restino senza nome. E ciò si fa per mezzo delle Mutazioni.

II. Le Mutazioni adunque communemente son di due sorti, cioè o di quinta, o di quarta. La mutazione di 5. e quella, in cui da un *fa* all' altro si numerano cinque note inclusive, di modo che nel salire si dica *fa, sol, re mi, fa*, e nel calare *fa, mi, la, sol, fa*. Così la mutazione di 4. e quella, in cui da un *fa* all' altro inclusive si contano quattro Note, dicendosi *fa, re, mi, fa* nel salire; e *fa, la, sol, fa* nel calare.

III. Accade la mutazione di 5. (che è la più commune) quando il Canto dalla Chiave di *F. fa, ut*, salisce tre righe, cioè fino al *C. sol fa ut*, o pure all' opposto, quando dalla Chiave di *C. sol fa ut* cala 3. righe, cioè fino all' *F. fa ut*. Onde nel 1. caso nel luogo del *la* si dice *re*, e da questo *re* si prosegue a leggere ordinatamente le Note di sopra fino all' altro *la*, quando vi siano; nel 2. caso in luogo del *re* si dice *la*, e da questo *la* si prosegue a legger le Note susseguenti fino al *do*, quando vi siano. Sicchè nella riga, che framezza fra l' una, e l' altra Chiave, si dice *re* per salire, e *la* per calare, così.

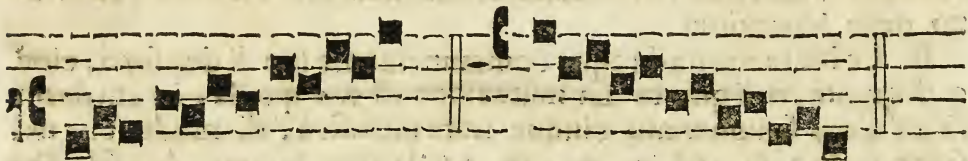


IV. Accade questa Mutazione nel Canto ancora per B. molle, e potrebbe succedere parimente sotto la Chiave di *F. fa ut*, quando questa si ponesse nella 4. Riga (cioè nella Riga superiore) ed il canto calasse fino allo spazio sotto la prima Riga da basso; ma del primo caso si parlerà a suo luogo, e del 2. se ne formerà un essemplio nella futura lez. al num. 8. benchè non ritrovisi mai
prat-

praticata ne' Libri di canto fermo, trattandosi di calare alle Note fottogravi, e profonde, che nel canto fermo, per esser estreme, e da pochi potendo esser toccate, non hanno luogo; tanto più, che dandosi un tal caso, dovrebbe calarsi una corda sotto alla prima della Mano, che è *Gamma ut*, sotto la quale non c'è altra corda, come si vedrà nella 6. Lez. di questa Parte. Può ben vederfi tal mutazione frequentata nella parte del Basso nel canto figurato.

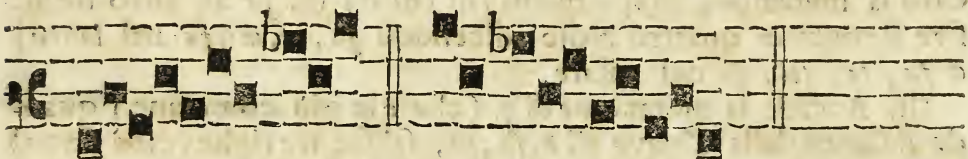
V.

Salti di Terza.



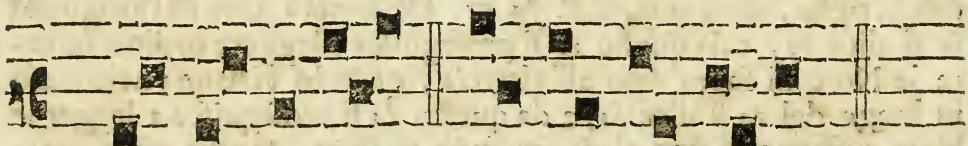
VI.

Salti di Quarta.



VII.

Salti di Quinta.



E qui s' avverta, che il Salto di 5. da un *fa* all' altro *fa* è incantabile dopo quello del *mi* all' altro *mi*; come anche nel discendere quello del *mi* doppo quello del *fa*, per cagione del Tritono.

VIII.

Salti di Sesta.



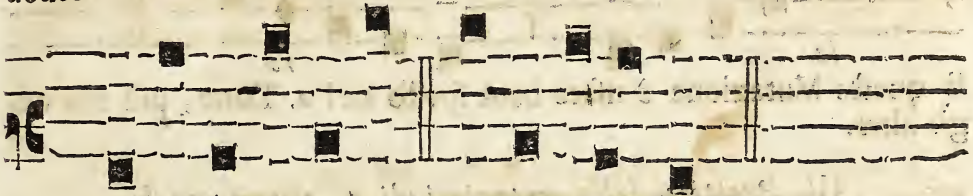
Non si danno altri essemplj del Salto di 6. in questa Mutazione, perchè per assegnarli per essemplio dal *do* alla, e dal *fa* della chiave *F. fa ut* al *sol* sopra *C. sol fa ut* si richiederia il *Diesis* nel *do*, e nel *fa* (altrimenti saria di quatro Tuoni intieri, e d' un Semituono

contro

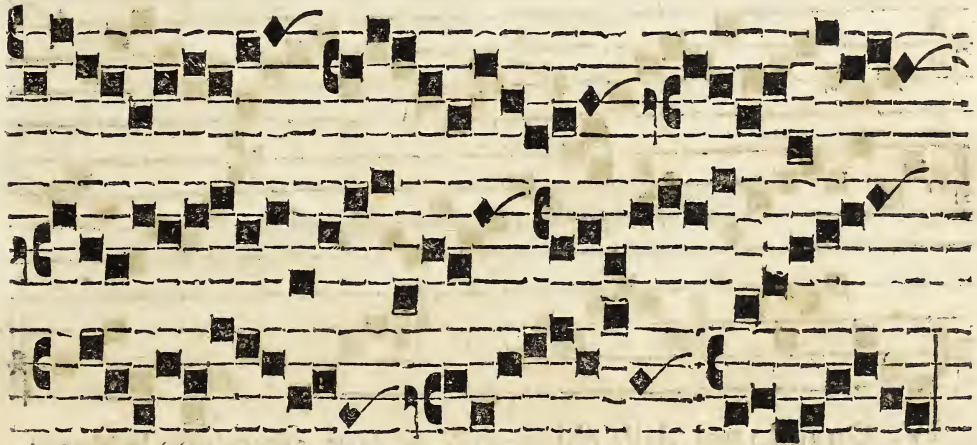
contro la natura del Salto di 6.) che per questo tanto non è necessario d' usarlo.

Salto d' Ottava.

IX. Questi richiedono cinque Tuoni, e due Semitonioni, e sono l' istessa Voce, se non che una Nota è nel grave, l'altra nell' acuto.



Prattica della detta mutazione con la mutazione delle Chiavi.



LEZIONE IV.

Della Mutazione di Quarta.

I. **L**A Mutazione di 4. accade per ordinario, quando 3. Righe sopra, o sotto una chiave non intendesi l'altra, e però viene usata sotto la chiave di *F. fa ut*, e sopra la chiave *C. sol fa ut*; e benchè sembri diversa in quella, & in questa, nulladimeno è la medesima, se non che sotto la chiave di *F. fa ut* è di natura grave, e sopra quella di *C. sol fa ut* è acuta come chiaramente si mostra di sotto al num. 4. di questa lez.

V. S' ingannano per tanto coloro, che pretendono di legger sopra questa chiave, come se vi fosse il *fa* finto, quando il canto non faglia alla 3. Riga, perchè chi è pratico delle Lettere, ben può vedere, che nel 2. Spazio sopra il *C. sol fa ut* si trova la Lettera *F.* che porta seco la chiave di *F. fa ut*. Sarà ben *fa* finto la Nota, che troverassi nella 4. Riga sopra il *C. sol fa ut*, come si vedrà nella seguente

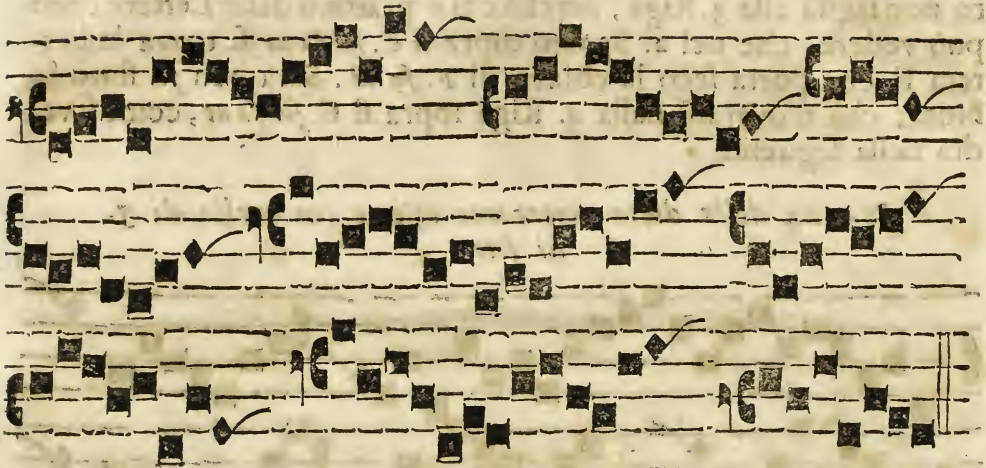
Prattica della detta mutazione assieme con quella di 5. di sotto.



VI. Or come questa Mutazione sia la medesima sotto la chiave di *F. fa ut*, e sopra quella di *C. Sol fa ut*, chiaramente si vede negli esempj infra scritti, dove si leggono le medesime Note un' Ottava distante.



VIII. Miscellanea di tutte le predette mutazioni.



questa però, come che è incantabile, serve puramente per esercitarsi nel leggere.

VIII. Può esser (ma, come s'è detto di sopra nella Lez. 3. nu. 4. non se ne trova esempio nel canto fermo) che il canto discenda allo spazio sotto alla 4. Riga dopo la chiave di *F. faut*; o pure che ascenda allo spazio sopra la 4. Riga dopo la chiave di *C. sol faut*. In tal caso serva di Regola generale, che sempre dopo una Mutazione di 4. siegue quella di 5. e vice versa, dopo quella di 5. siegue quella di 4. così.

IX. Il che deve intendersi ancora, se fossero 5. 6. 7. o più Righe

ghe in infinito, benchè per altro con voce piena sarebbero incantabili tante Note, come apparisce dall' esempio, che segue.

la la la la

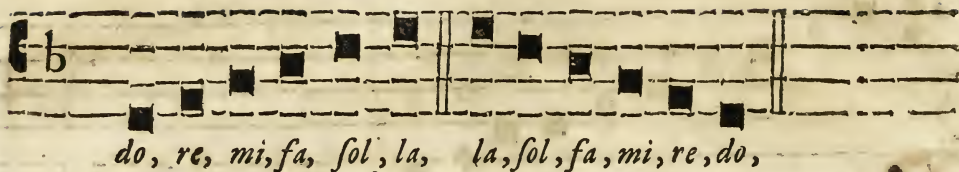
re re re re

LEZIONE QUINTA.

Del B. molle, e sue mutazioni.

I. **O**gni qual volta nel principio del Verso di 4. righe nello spazio immediatamente sotto alla chiave di *C. solfa ut* si trova notata questa Lettera *b.* o pure una mezza chiave, come si vede ne' Libri antichi, sarà segno, che tutta la cantilena deve cantarsi per *B. molle*, cioè trasportar le Note dalla riga allo spazio, e dove il *fa* si diceva nella riga della chiave, deve dirsi nello spazio segnato col *b.* il quale serve per direttore del canto come una chiave. Il che per ordinario accade nel 5. e 6. Tuono, ancorchè non vi fosse notato il *b.* eccettuati quei casi, de' quali si parlerà di sotto in questa medesima Lez. nel num. 4. e più diffusamente nella 4. Par. Lez. 6. num. 2. perche molte volte si trova il Quinto Tono anche in *b.* quadro, come si vedrà.

Scala del B. molle.

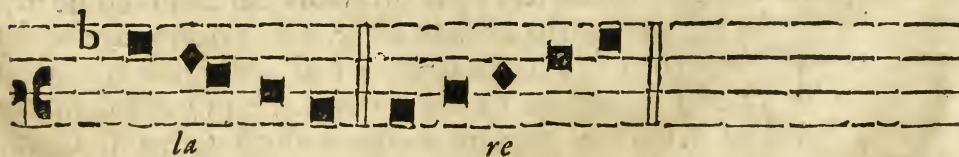


II. Questo canto non oltrepassa il progresso della sudetta Scala, cioè dalla chiave di *F. fa ut*, (dove principia) non s'estende più alto, che allo spazio sopra la chiave di *C. sol fa ut*. Onde se le Note trascendessero sopra al *la*, o calassero sotto al *do*, non più si canta per *B. molle*, ma v'hà d'uopo la Mutazione. Se dunque il canto salirà alla riga sopra il *C. sol fa ut*, allora deve usarsi la Mutazione di 5. sì nel salire, come nel calare, dicendosi *re*, e *la* nello spazio sopra al *b*, così.



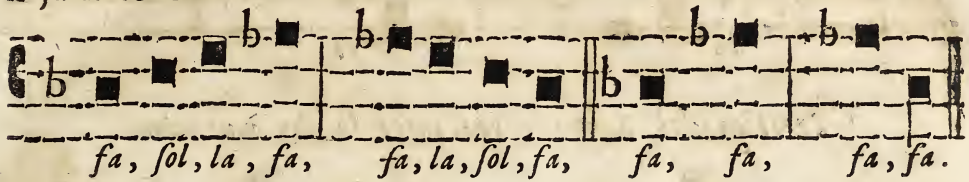
Nè può usarsi il *fa* finto in quell' ultima Nota, se pur non fosse per isfugire il Tritono, di cui sotto al numero 4. o pure il Tono fosse trasportato, come vedesi nell' Inno *Placare Christe Servulis* di tutti i Santi, e del Natale, come si discorre nel libro 2. lez. 5. nu. 2.

III. Calandosi poi dal *b*. al 3. spazio di sotto, cioè sotto la chiave *F. fa ut*, allora richiedesi la Mutazione di 4. dicendosi *la* nella riga immediatamente sotto al *b*. e *re* nello spazio di mezzo trà 'l *b*, e l' altro di sotto. così.

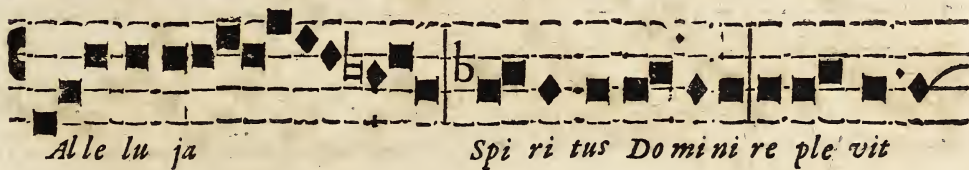


IV. Mà se per fortuna dal *b*. si procedesse gradatamente sino alla 2. riga di sopra, senza passar più su, o pur di salto dal *b*. si bat-

battesse una Nota in quella 2. riga; allora per isfuggire il Tritono, si può, anzi devesi prender licenza dal canto Figurato d'usarvi il *fa* finto così.



o pure nelle Note precedenti si lascia di legger per b. e procedi per b. quadro, come se non vi fosse, o non vi s'intendesse il b. ed in ciò si richiede molt'avvertenza, e giudizio, trovandosi molte cantilene, massime ne' Responsorj di 5. Tono, nelle quali ora si procede per b. ora no. Uno di questi è l'Invitatorio della Pentecoste, che deve intonarsi così.

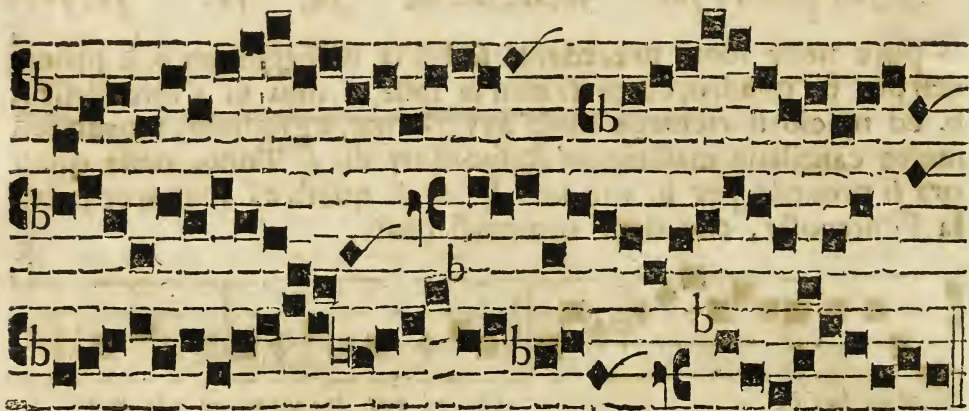


Coll' istessa osservazione si canta il resto del *Venite*, &c.

V. Se finalmente occorresse il b. 3. righe sotto la chiave di *F. fa ut*, (come se ne trovano esempj nel 6. Tono) in tal caso in vece della Mutazione di 4. che suol farsi sotto la detta chiave, dovrà farsi quella di 5. dicendosi nella riga sotto la chiave *la* per calare, e *re* per salire, e ciò benchè in quella 3. Riga sotto la detta chiave non fosse espressamente notato il b. così.



Prattica del B. molle con tutte le sue mutazioni.



LEZIONE SESTA.

Delle Lettere del Canto.

I. **T**utto quello, che habbiamo detto fin' ora per legger perfettamente le Note, dipende dalla cognizion delle Lettere, che servono per Direttrici delle medesime Note. Invenzione ingegnossissima del virtuoso Monaco Guido Aretino per facilitar la cognizione del canto, come si vedrà nella futura Lezione.

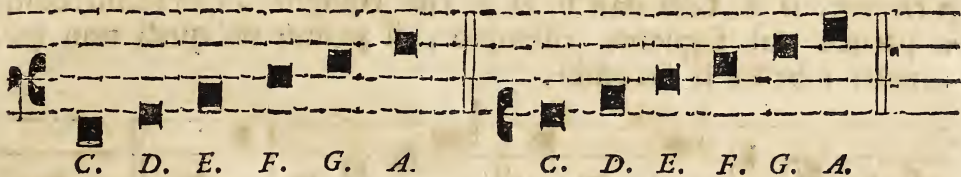
II. Le Lettere adunque, che servono al canto, non son altro che 7. cioè dall' *A.* fino al *G.* e queste Lettere si trovano o in Riga, o in Spazio, dove possono collocarsi le Note. Ma per saper determinatamente dove si trovi o l'una, o l'altra, deve osservarsi il posto della chiave, e dalla Lettera della chiave si procede in su coll' ordine Alfabetico, & in giù al contrario: avvertendosi, che finite le Lettere fino al *G.* si ritorna all' *A.* come si fa de' Giorni della Settimana, ritornandosi al Primo do-

po il Settimo. Così all' opposto dopo che nel tornar in dietro s' è gionto all' A. si ripiglia dal G. in infinito , così.



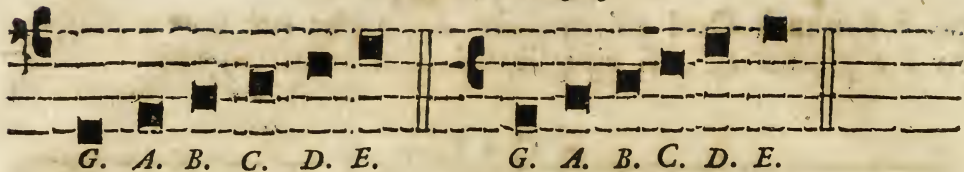
III. Or per comprendere il significato; e' il valore di queste 7 Lettere, deve prima sapersi, che tre forte , o proprietà di Canto si trovano. Il Primo chiamasi di *Natura*, o *Naturale*. Il Secondo per *B. quadro*. il Terzo per *B. molle* : non parlandosi qui del Canto Diatonico, Cromatico, & Enarmonico, che trascendono la Sfera del Cantore Ecclesiastico.

IV. Il *Canto per Natura* è quello , che ha la sua Origine, e fondamento dall' *ut* della Lettera C., o siavi espressa la Chiave *C. sol faut*, o no ; e comprende tutta la Scala insino al *la*, come apparisce ne' seguenti essemplj, il 1. de' quali è Grave, il 2. Acuto.



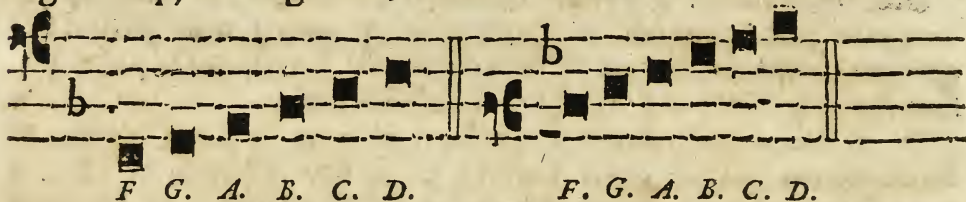
E questo dicesi *Canto Naturale* , perchè tra le sudette 6. Note non ve n' è alcuna, che sia variabile; ma tutte in ogni caso si cantano sempre con la medesima Voce, purchè il canto non sia trasportato, o siavi necessaria qualche Licenza.

V. Il *Canto per B. quadro* è quello , che ha l' origine dall' *ut* fondato nella Lettera G. e comprende la sua Scala intiera di 6. Note , come vedesi ne' due essemplj , che sieguono Grave, ed Acuto.



E questo canto non è Naturale, perchè tra le 6. Note ve ne ha una, che può variar la sua Voce, qual è quella, che si trova nel b. la quale ora si dice *mi* per b. quadro, ora *fa* per b. molle; e dal *mi* al *fa* v'è differenza di meza Voce; e però a distinzione del b. *molle* (che per esser raddolcito, e mollificato dal *fa* segnasi col b. tondo) il b. quadro in segno della sua durezza si nota con un □. quadrato.

VI. Il canto finalmente per b. molle è quello, che ha l'origine dall'*ut* fondato nella Lettera F. benchè non vi si noti la chiave di *F. fa ut*, e prosegue fino al suo *la*, come vedesi negli essemplj che seguono, Grave l'uno, e l'altro Acuto.



E questo Canto è stato necessario per togliere l'Asprezza del Tritono, o 4. falsa dall'*F.* al b. che ripugna all'orechio, come apparisce dal seguente essemplio, il primo de' quali non può cantarsi; bensì il secondo.



VII. Tutto ciò dunque supposto, tra le lettere accennate 4. vi sono, che portan seco tre Note, e tre, che ne han due sole; onde comunemente sogliono nominarsi così.

A. <i>la, mi, re.</i>	E. <i>la, mi.</i>
B. <i>fa, B. mi.</i>	F. <i>fa, ut.</i>
C. <i>sol, fa, ut.</i>	G. <i>sol, re, ut.</i>
D. <i>la, sol, re.</i>	

E di fatto in tal guisa si ritrovàn disposte nella mano di Guido. Ma per hora sarà meglio di leggerle coll' ordine, che segue per la ragione, ch'or ora s'addurrà.

A. <i>mi, la, re.</i>	E. <i>mi, la.</i>
B. <i>fa, B. mi.</i>	F. <i>ut, fa.</i>
C. <i>sol, ut, fa.</i>	G. <i>re, sol, ut.</i>
D. <i>la, re, sol.</i>	

III. Or perchè quelle Lettere, che han tre note, significano, che secondo le tre proprietà del canto (cioè Naturale, per B. quadro, e per B. molle) può variarsi il nome di quella nota: Se noi leggeremo le 7. Lettere nella 2. maniera, ritroveremo, che sempre nelle Lettere, che han 3. note, la prima nota si leggerà per b. molle, la seconda per natura, e la terza per b. quadro, come chiaramente dimostra la sottoposta Tabella, in cui le note poste a perpendicolo sotto la lettera b. è segno, che si cantano per b. molle; quelle che sono sotto la lettera n. per natura; e l'altre sotto al b. quadrato, per b. quadro. Dove poi sarà il segno O. sarà indizio, che quella lettera è priva di quel canto, che viene accennato dalla lettera sovrapposta, come son B. E. F. che han due sole note.

b. n. b.

A.	mi.	la.	re.
B.	fa.	O.	mi.
C.	sol.	ut.	fa.
D.	la.	re.	sol.
E.	O.	mi.	la.
F.	ut.	fa.	O.
G.	re.	sol.	ut.

IX. E da quì apparisce distintamente il Transito, che si fa da un canto all' altro nelle mutazioni, poichè dovunque si prenda l' *ut*, e si segua per la medesima colonna la Scala, si scorge, che gionto che siasi al *la*, si trova il segno O, che mostra non potersi andar più avanti in quel canto; onde bisogna o nella nota immediata, o nella antecedente far passaggio all' altra Colonna, il che non succede nella seguente Tabella disposta nel primo modo.

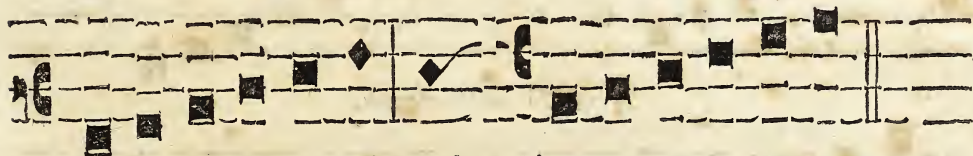
A.	la.	mi.	re.
B.	fa.	B.	mi.
C.	sol.	fa.	ut.
D.	la.	sol.	re.
E.	la.	mi.	
F.	fa.	ut.	
G.	sol.	re.	ut.

Con tutto questo però nella futura Lezione'al n. 3. si vedrà, come hanno la sua disposizione ordinata le lettere, anche leggendosicosi. Ma per ora farà più facile l'ordine della 1. Tabella.

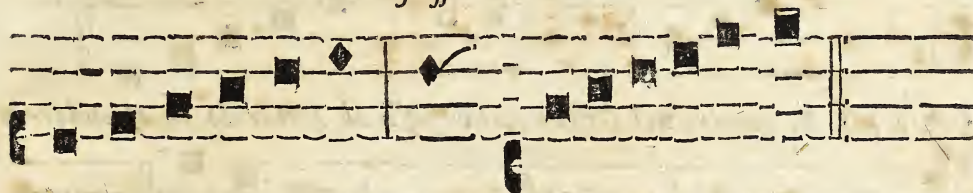
X. Tenendo adunque la disposizione della 1. Tabella: quando noi diremo A *milare*, farà segno, che nel luogo (sia Riga, o Spazio) dove si trova la lettera A. deve dirsi *mi* per b. molle, *la* per natura, e *re* per b. quadro. E così discorrasi di tutte le lettere che han 3. note. Quando poi diremo b. *Fa*. b. *Mi*, farà segno, che nel luogo ove si trova il b. si dirà *Fa* per b. molle, e *mi* per b. quadro; ma per natura non può cantarsi; così a proporzione discorrasi dell'altre.

II. E per far veder in pratica quanto s'addita nella Tabella, ecco più esempj de i tre canti, quando passano uno nell'altro

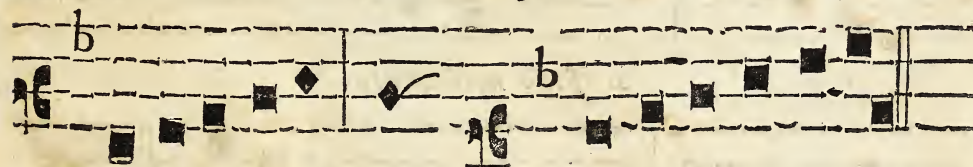
Canto per Natura nel Grave, che passa al B. quadro in ascendere.



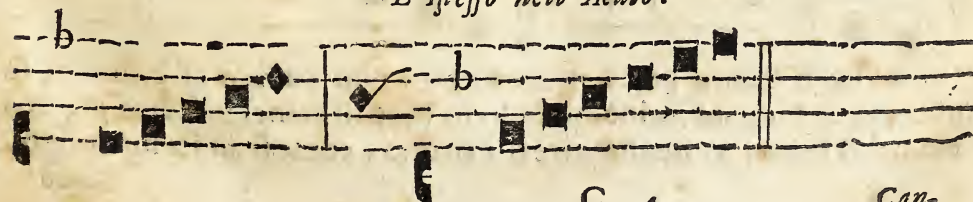
L' istesso nell' Acuto.



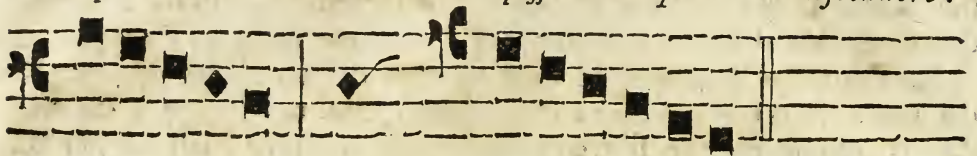
Canto per Natura nel Grave, che passa al B. Molle in ascendere.



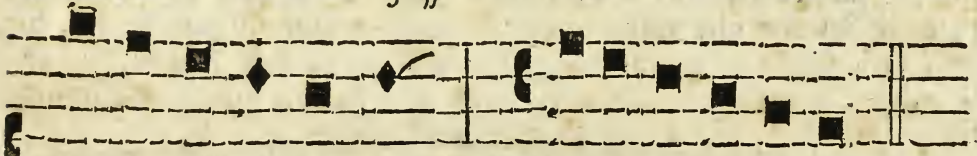
L' Istesso nell' Acuto.



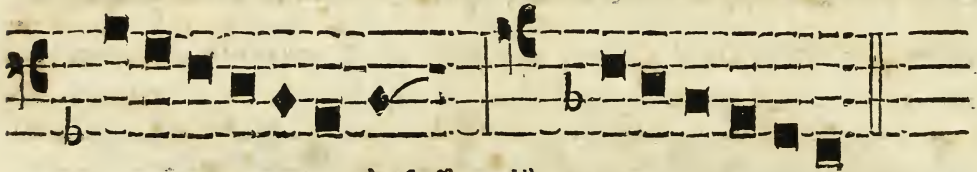
Canto per Natura nel Grave, che passa al B. quadro in discendere.



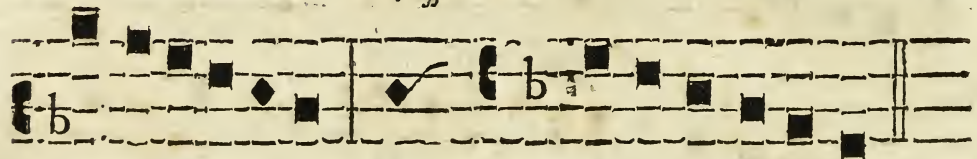
L' Istesso nell' Acuto.



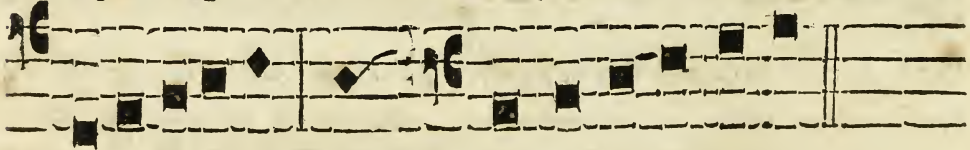
Canto per Natura nel Grave, che passa al B. molle in discendere.



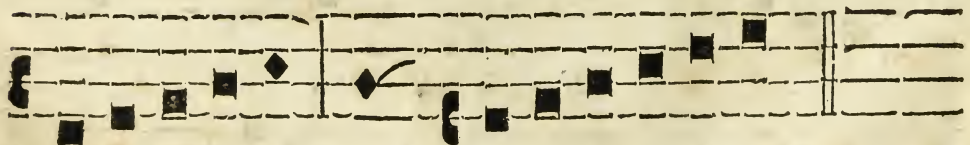
L' Istesso nell' Acuto.



Canto per B. quadro nel Grave, che passa al Naturale in ascendere.

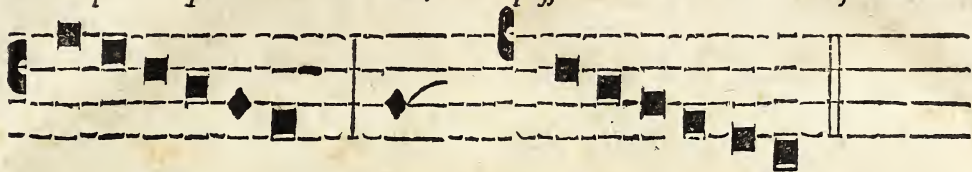


L' Istesso nell' Acuto.

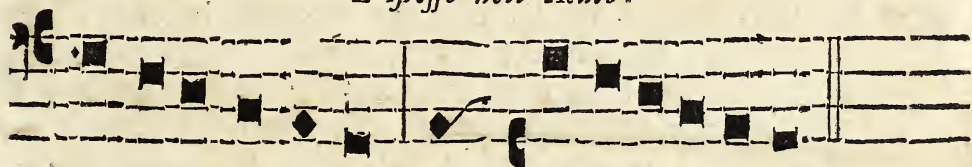


Nota che il Canto per b. quadro non può passare al b. molle, se non per accidente, cioè quando in vece di *mi* nel b. si dice *fa*, come nel *fa* finto; o per fuggire il Tritono, come si dirà a suo luogo.

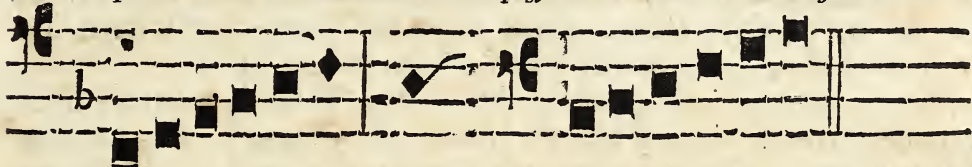
Canto per B. quadro nel Grave, che passa al Naturale in discendere.



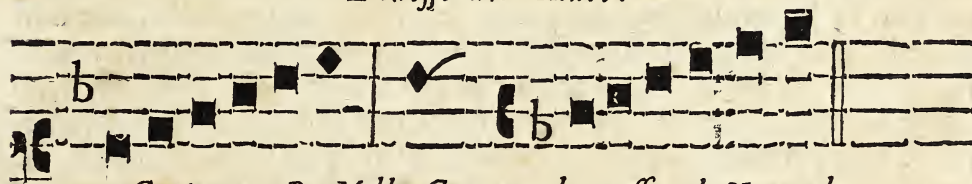
L' Istesso nell' Acuto.



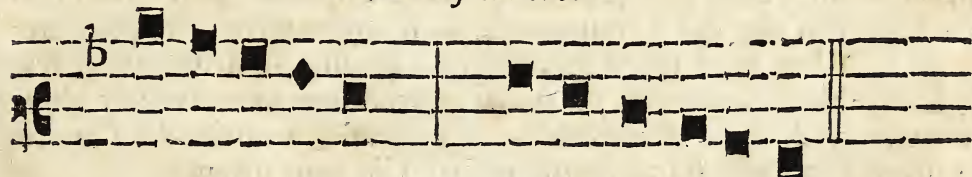
Canto per B. Molle Grave, che passa al Naturale in ascendere.



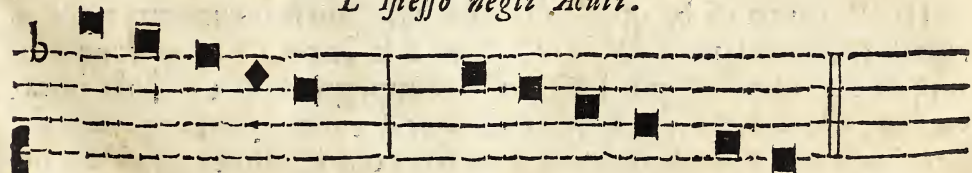
L' Istesso nell' Acuto.



Canto per B. Molle Grave, che passa al Naturale nel discendere.



L' Istesso negli Acuti.



Ciò che s'è detto di sopra del canto per b. quadro, dicasi adesso del b. molle, cioè, che non passa al b. quadro se non per acci-

accidente per evitare il Tritono ; ma cessata la necessità si ritorna al canto per b. molle.

LEZIONE SETTIMA.

Della Mano di Guido.

I. **C**ON tutto che la notizia data fin ora delle lettere, e lor valore paja sufficiente per legger francamente qualsivoglia progresso di note: pure per maggior chiarezza resta da dare ad intendere le medesime lettere disposte nella Mano, su gli Articoli di cui il famoso Guido situò con bell'ordine le suddette lettere, acciochè i Studiosi l'abbiano (come suol dirsi) per la punta delle Dita, dove converrà legger le lettere nel primo Modo, come si disse nella Lez. passata n. 7.

II. Ma prima deve sapersi, che il canto (sia di Natura, di b. quadro, o di b. molle) altro è Grave, altro Acuto, altro Sopracuto. Il canto Grave comprende tutte quelle voci, che si formano con la Ripercussione del petto. L' Acuto tutte quelle, che han la Sede nella Gola. Il sopracuto tutte quelle, che corrispondono alla Testa. Se bene (come accennammo altre volte) dovendosi nel canto fermo cantare all' Unifono ogni sorte di Voce, non deve questo nè troppo profundarsi col Grave, nè troppo elevarsi col Sopracuto; ma conservarsi in una tal mediocrità, che nel discendere non precipiti alle corde più basse del primo, e nell' ascendere non trapassi alle più alte del 2. imperochè se il canto fermo di sotto imitasse il basso, e di sopra il contralto (non che il soprano) trascenderebbe i suoi limiti, e pochi potrebbero cantarvi; la dove trattenendosi nelle corde mediocri del basso, e quelle del Tenore, rendesi cantabile senza incommodo. Ciò non ostante,

III. Il canto di b. quadro Grave ha il suo fondamento nella 4. riga sotto la chiave di *F. fa ut*, dove è la lettera G. e perchè non suppone altre corde più basse, s' accompagna con una sola nota, cioè *ut*, dicendosi *Γ. ut*, cioè *Gamma ut* (e diceasi così in grazia de' Greci, da' quali riconosciamo la perfetta disposizione delle Voci nel canto) Doppo il *Γ. ut*, nello spazio siegue l' *A. re*. Poi nella riga *B. mi*, e fin ora tanto l' *A*, quanto il *B*. leggonfi con una sola nota,

ta, perchè non riconoscono altro principio, che il canto di b. quadro dal Γ . Siegue nello spazio il C. e qui cominciansi a raddoppiar le note, dicendosi C. *fa ut*, cioè *fa* riguardo al *do* del B. quadro, e *ut* perchè vi comincia il canto per *Natura* grave. Succede il D. *sol re* nella riga, cioè *sol* per b. quadro, e *re* per N. Indi E *la mi*, cioè *la* per b. quadro, e *mi* per n. e qui termina il canto di b. quadro grave, continuando quello di natura grave col F. *fa ut* nella riga, cioè *fa* per n. e *ut* per fondamento del b. molle grave; e così vadasi scandagliando di mano in mano, come si vede distintamente nella Tabella della seguente

MANO DI GUIDO ARETINO.

IV. Per disporre adunque le dette Lettere nella descritta Mano, si fa così. Nella cima del Dito Pollice della Man sinistra si porrà *G. ut*, nella 2. Giontura *A. re*; nella 1. *B. mi*; nella 1. Giontura dell' Indice *C. faut*, nella seguente del Medio *D. sol re*; nell' altra dell' Annulare *E. la mi*, ed in quella dell' Auricolare *F. faut*. Poi ascendendo su l' medesimo Auricolare, nella 2. giontura si porrà *G. sol re ut*, nella 3. *A. la mi re*; nella cima *B. fa B. mi*. Successivamente nella cima dell' annulare *C. sol faut*; nella cima del Medio *D. la sol re*; ed in quella dell' Indice *E. la mi*. Calando poi all' ultima Giontura dell' istesso dito vi si pone *F. faut*; nella giontura di mezzo *G. sol re ut*; nella Giontura di mezzo del medio *A. la mi re*; in quella dell' annulare *B. fa B. mi*; e poi salendo all' altra giontura del medesimo, vi si pone *C. sol fa*; nella consimile del medio si pone *D. la sol*; e finalmente nella parte dell' ugnà del medesimo medio denotata dalla cartella soprapposta si pone *E. la*. Il che per minor confusione si vedrà nella predetta Figura ordinata con i suoi numeri. Le lettere accompagnate con una linea significano quelle, che stanno in riga; quella da due, nello spazio.

V. Nella Palma poi ho giudicato bene riporvi la Tabella delle lettere per dar maggior commodo, e facilità a' Studiosi d' applicar in pratica la Teorica della medesima mano.

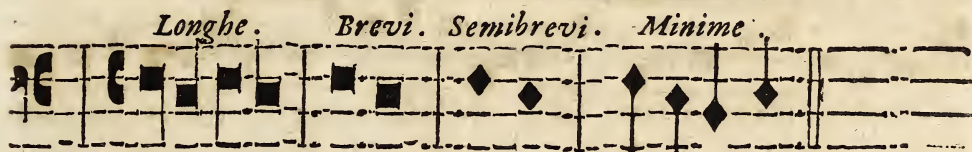
LEZIONE OTTAVA.

Delle Figure, e Tempi delle Note.

I. **G**l' à fin dal principio della 1. Lezione fu detto, che una delle differenze principali tra' l' canto Fermo, e Figurato è, perchè questo richiede molte diversità di Tempo, e quello nò. Con tutto ciò non può negarsi, che anche il canto Fermo ammette i suoi Tempi diversi, secondo le diverse Figure, che anno le note. Perciò fu detto nella Definizione del canto Fermo: *Senza diversità notabile di Tempo*, per avvertire, che qui ancora vi son diverse misure, benchè non tante, quante nel Figurato.

II. In quattro modi adunque trovansi Figurate le note nel canto Fermo. Cioè altre in quadro perfetto; ma coll' Afta o nel principio,

cipio, o nel fine, o in sù, o in giù. Altre pur in quadro perfetto; ma senz' Asta. Altre in quadro acuto in forma di Rombo; e senz' asta. Altre finalmente in quadro acuto, e coll' asta o di sotto, o di sopra. Le prime si chiaman *Longhe*, le quali vogliono due tempi, cioè durano per due battute. Le Seconde chiamansi *Brevi*, e costano un tempo, cioè durano una battuta per una. Le Terze si dicono *Semibrevi*, e costan mezzo tempo l'una, cioè si cantan due per battuta. L' ultime si diranno *Minime* (benchè presso i Musici sian dette Semiminime, perchè le *Minime* presso di loro son dell' istessa figura, ma bianche) e costano un quarto di tempo, cioè ne vanno quattro a battuta. Ecco la figura di tutte.



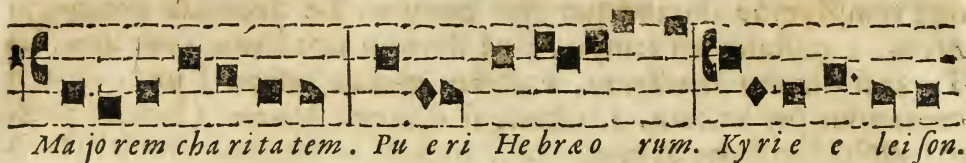
Trovansi ancora (massime ne' Libri antichi) alcune note in figura pur quadrata, ma bislonghe; le quali in realtà non sono altro, che *Minime* attaccate, che ora vaglion per due *Minime* poste di grado, ora in salto di Terza; ora di Quarta, e sempre in discendere, come si vede qui sotto.



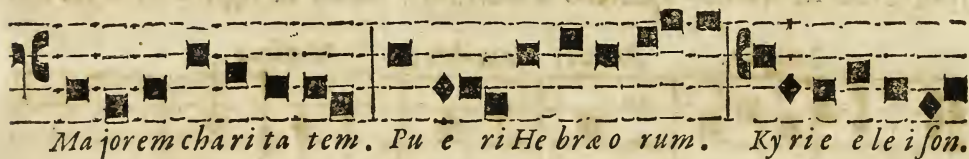
III. A dire il vero però questa diminuzione di note, infino a 4. battuta, non si pratica, se non nel canto Semifigurato, cioè in quelle cantilene, che partecipano del Figurato, delle quali nell' ultima Lezione della quarta Parte.

IV. Occorrono alle volte alcune Note di tal figura, che nel principio son quadre, e nell' ultimo tondeggiano con qualche pendenza in giù, chiamate da alcuni note rotte; ma io le direi più tosto note doppie, che servono per due, cioè per quella
nota

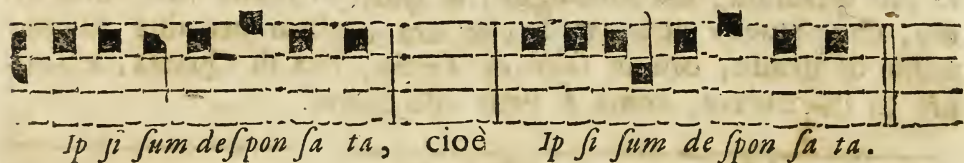
nota, nel di cui luogo si trovano, e per un'altra di sotto, o immediata, o per una terza, & talora anche per una quarta, anzi per una quinta. L'esempio della doppia con la seconda vedesi ne' Libri antichi in molte Antifone, particolarmente nelle seguenti.



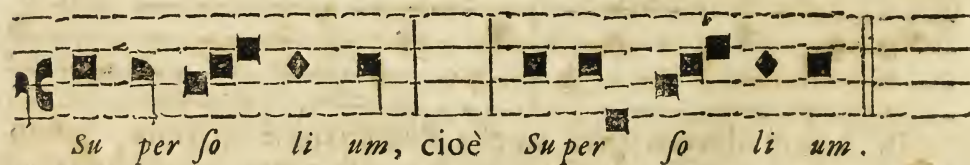
le quali devono cantarsi, come se fossero segnate così.



L'esempio della nota doppia con la 3. di sotto vedesi nella 2. Antifona delle Laudi di S. Agata così.

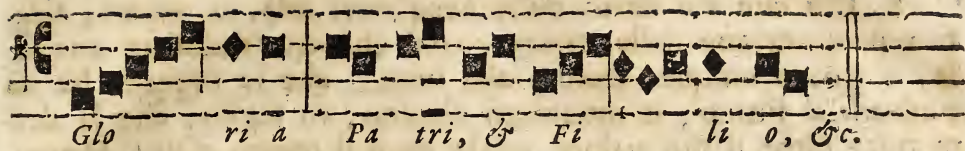


L'esempio della doppia con la 4. di sotto vedesi nell'Antifona al Benedictus della Dom. 3. dell'Avvento.



Può trovarsi ancora con la 5. come si vedrà nella Lez. 6. della 3. Par. num. 6.

V. E' anche da notarsi, che spesse volte le Brevi legate vogliono esser misurate come le *Semibreui*, mentre in altra forma il canto riesce stiracchiato, e tedioso, in particolare quando trovansi due per due. Per esempio nel Versetto del Responsorio di 2. Tono.

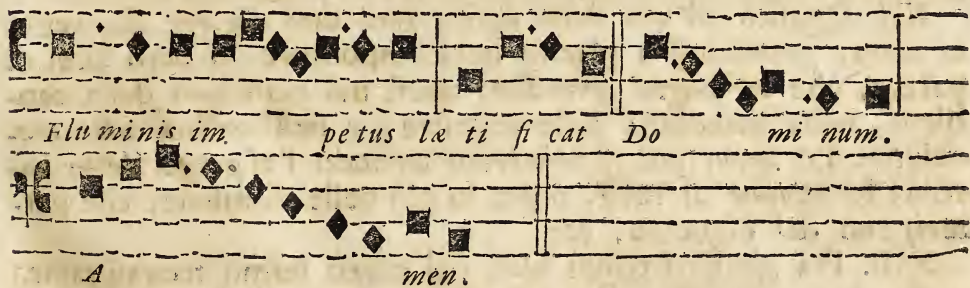


Il che maggiormente deve osservarsi negl' Inni, come può vedersi nel *Decora lux*, e negli altri de' S. S. Pietro, e Paolo, & anche nelle Seguenze.

Le *Longhe* poi, che son ligate, non vagliono più d' una *Breve*, toltene la prima, e la penultima, e l' ultima della cantilena.

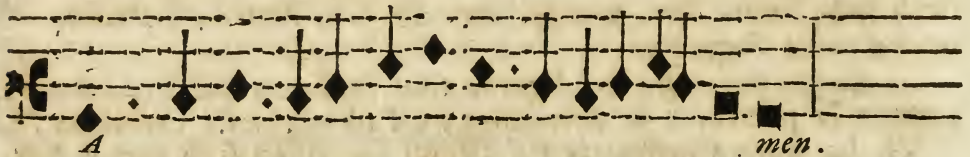
VI. La misura ordinaria de' Tempi accennati si fa con la Battuta, cioè col moto uguale della mano in giù, e in sù. Sicchè un tempo, o sia una battuta principia nell' atto d' abbassar la Mano, e termina nell' atto d' alzarla. Onde la *Longa* richiederà due battute; la *Breve* una; la *Semibreve* mezza, cioè deve cantarsi una nell' atto d' abbassar la mano, e l' altra nell' alzarla, e delle *Minime* si manderanno due in giù, e due in sù.

VII. Che se delle *Semibrevi* non si ritrovasse altro che una, o più assieme, ma in numero dispare, cioè o 3. o 5. in tal caso deve segnarsi, o almeno intendersi un punto dopo la nota *Breve* che antecede, il qual punto accrescendo a quella il Tempo d' una *Semibreve*, viene ad uguagliar la battuta, toccandosi la prima *Semibreve* nell' alzar della mano. Per esemplo.



VIII. E l' uso del punto o espresso, o inteso è sommamente necessario, massime per esprimere le Sillabe brevi nelle Parole sdrucchiole, ponendosi il detto punto, o intendendosi nella Sillaba antecedente, acciochè spicchi l' accento grave, che dà la spinta alla susseguente, come vedesi nell' esemplo sudetto *Fluminis Impetus, &c.*

IX. Ciò che s'è detto delle Semibrevi sole, o dispari, dica-
si a proporzione delle *Minime*, cioè che trovandosene una so-
la, o tre, o cinque, sempre alla nota, che le precede ha da
posporfi il Punto, o intendersi almeno, in segno, che la det-
ta nota oltre il suo valore vuole anco il tempo d'una *Minima*,
come si potrà veder dal seguente esempio.



X. L'intervallo poi della battuta dall'abbassare, e alzare la
mano non deve esser nè troppo veloce, nè troppo tardo; ma
farfi con gravità senza stircchiatura, avendosi principalmente
riguardo al Rito dell'Offizio, che corre. Perchè vuol il dove-
re, che il canto sia più adagiato nelle Solennità maggiori, che
nelle ordinarie; più nelle Feste, che ne' di feriali; più ne' dop-
pj, che ne' Semidoppj, e Semplici.

XI. Ma per darne una regola certa per le Solennità, potria
misurarsi la battuta col moto del polso non alterato di chi re-
gola il Coro, che riuscirà molto adagiato; sicchè ad ogni toc-
co di polso si batta una Breve, ad ogni due tocchi una Lon-
ga, ed in ogni tocco due Semibrevi, e 4. Minime.

XII. Quanto all'uso delle figure, non può darsene una rego-
la certa, ponendosi a placito del Compositore. Io però farei di
parere, che le *Longbe* dovessero usarsi nel principio della can-
tilena, nella penultima delle cadenze, e nell'ultima delle me-
desime. Le *Brevi* poi, e *Semibrevi* secondo l'esigenza delle pa-
role; le *Minime* di raro, e per lo più nelle cantilene, che par-
tecipano del Figurato, &c.

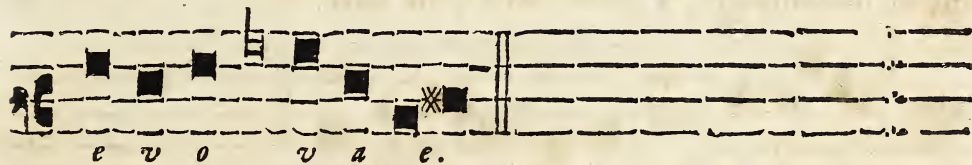
XIII. Fra gli altri tempi usati nel canto fermo trovasi talora
anche la *Tripla*, & anche *Sestupla*, massime negl'Inni, e Se-
guenze; ma di questi Tempi si tratterà nella Par. 3. Lez. 6. n. 2:
dove si parla delle licenze del canto.

LEZIONE IX.

Degli altri Accidenti delle Note nel Canto Fermo :

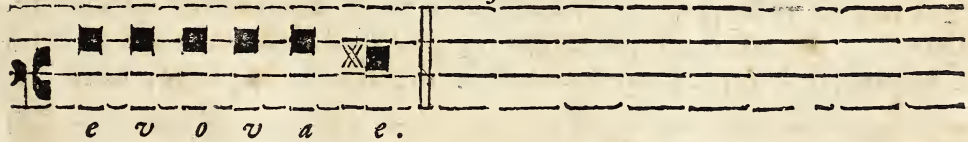
I. **S**embra ad alcuni, che certi accidenti sian proprj del canto Figurato; e pure, se ben si osserva, possono convenire anche al canto fermo; anzi vi son necessarj, mentre si sperimenta, che in altra forma alcune cantilene non potrian cantarsi senza offender l'Orecchio.

II. Fra gli altri un de' principali suol essere il *Diesis*, che nel canto figurato suol segnarsi così \times per la ragione, che si dirà nella Par. 3. Lez. 1. num. 5. ed è indizio, che la nota, che siegue, deve alterarsi un mezzo tuono, che però suol chiamarsi *Semituono Maggiore*. Il simile accade nel canto fermo, massime nel 4. e 3. Tono; se non che, senza segnarsi, ha da intendervisi, come succede nella 2. terminazione del Salmo in 4. tono, in cui l'ultima nota vuol alterarsi, così.



il che si fa per evitare il tritono dal *B:mi*, al *F.fa*.

III. L'istesso par che richieda il detto tono in quella terminazione, che si fa nel *Confitebor*, e *Beatus Vir* della Domenica, che comunemente si canta nel *sol* così.



E'ben vero, che da altri si canta ancora, come se non vi s'intendesse il *Diesis*; ma in realtà vi si deve, perchè quel *sol* così alterato corrisponde per 3. alla nota Fondamentale del 4. tono, che è il *mi*, a cui, suonandolo nell'Organo, si deve la sua 3. maggiore.

IV. Nè solo nell'ultima nota; ma anche nel progresso del canto richiedesi alcune volte dal 4. tono nell' *F. faut* il *Diesis*, massime quan-



quando procedè aspramente, cioè, che non batte sovente la detta chiave, come apertamente il dimostra la seguente Antifona, e simili a cagione del Tritono.

In o do rem unguen to rum tu o rum cur ri mus, A-

do le scentu la di le xe runt te ni mis.

V. Dissi accader l'istesso nel 3. tono, quando pur procede aspramente, e ben si vede nell'ultimo versetto dell'Inno *Deus tuorum Militum*, che senza l'uso del *Diesis* nel *F. fa ut* è totalmente incantabile, e però deve dirsi così.

per ve nit ad cœ le sti a.

Se pure non gli si deve un tal' accidente per esser un 1. tono trasportato, come dirassi nella seguente Parte Lez. 5. nu. 3.

VI. Tal volta par che richiedasi il *Diesis* anche fuor de' casi accennati; ma però di passaggio, come nelle cadenze del 1. tono toccandosi il *do*, ed anche dell' 8. dicendosi *sol fa sol*, così.

Al le lu ja. Al le lu ja.

Anzi in questi casi è necessario, perchè quella nota col *Diesis* ben si sente toccar dall'Organo ogni volta, che si fa cadenza finale.

VII. L'istesso dicasi del 5. tono facendovisi cadenza in *fa sol*, anche

anche procedendosi col b. perchè allora si canta, come si disse *mi fa*, come può vederfi nel *Credo* degli Angeli alle parole, & *Homo factus est*, così.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of square notes on a four-line staff. The notes are: G4 (first line), A4 (first space), B4 (second line), C5 (second space), D5 (third line), E5 (third space), F5 (fourth line), G5 (fourth space), A5 (fifth line), B5 (above the staff), C6 (above the staff), D6 (above the staff), E6 (above the staff), F6 (above the staff), G6 (above the staff), A6 (above the staff), B6 (above the staff), C7 (above the staff), D7 (above the staff), E7 (above the staff), F7 (above the staff), G7 (above the staff), A7 (above the staff), B7 (above the staff), C8 (above the staff). The notes are connected by a single line. The text 'Et Ho mo fa ctus est, &c.' is written below the staff.

qui però non si dice propriamente *Diesis*; ma b. che per altro crescendo mezza voce sopra il b. fa l'effetto medesimo del *Diesis*.

VIII. L'altro accidente è il b. molle, che dicesi Semituono Minore, perchè suol calare mezza voce dove si trova. Nè si parla qui del b. che posto al principio del verso sotto la chiave di *C. sol fa, ut*, o pure intesovi, regola tutta la cantilena, di cui s'è favellato a bastanza; ma di quello, che trovasi alle volte nel progresso del canto, che per altro è di b. Onde trovandosi una nota col b. precedentemente significa, che ivi in vece del *mi* deve dirsi *fa*, calandosi mezza voce. Il che succede, quando ha da sfuggirsi il Tritono, come si vede nella seguente Antifona.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of square notes on a four-line staff. The notes are: G4 (first line), A4 (first space), B4 (second line), C5 (second space), D5 (third line), E5 (third space), F5 (fourth line), G5 (fourth space), A5 (fifth line), B5 (above the staff), C6 (above the staff), D6 (above the staff), E6 (above the staff), F6 (above the staff), G6 (above the staff), A6 (above the staff), B6 (above the staff), C7 (above the staff), D7 (above the staff), E7 (above the staff), F7 (above the staff), G7 (above the staff), A7 (above the staff), B7 (above the staff), C8 (above the staff). The notes are connected by a single line. The text 'Tu es Pa stor o vis um Prin cept Ag no rum' is written below the staff.

IX. Una simil necessità occorre, quando per isfuggire il Tritono dal B. all'E. o pur da questo a quello si pone il b. nell'E. dove di ragione non si richiede, non trovandosi in questa lettera, che il *la*, ed il *mi*. E pure per necessità deve dirvisi *fa* finto, come nel 3. versetto dell'Inno *Jesu Redemptor* di Natale, così.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of square notes on a four-line staff. The notes are: G4 (first line), A4 (first space), B4 (second line), C5 (second space), D5 (third line), E5 (third space), F5 (fourth line), G5 (fourth space), A5 (fifth line), B5 (above the staff), C6 (above the staff), D6 (above the staff), E6 (above the staff), F6 (above the staff), G6 (above the staff), A6 (above the staff), B6 (above the staff), C7 (above the staff), D7 (above the staff), E7 (above the staff), F7 (above the staff), G7 (above the staff), A7 (above the staff), B7 (above the staff), C8 (above the staff). The notes are connected by a single line. The text 'Pa rem Pa ter na Glo ri a, &c.' is written below the staff.

X. E questo ancora avviene spesse volte senza necessità di tri-

tono in alcuni passi, dove si sente realmente, che a cantarli col *mi*, anche nell' *E*, riesce il canto tropp' aspro; e però bisogna modificarlo col *b*. come fra molti esempj ne' casi, che siegnono, benchè non vi si trovi ne' libri notato segno veruno.

A musical staff with a treble clef and a common time signature. The notes are represented by black squares on a five-line staff. A flat sign (b) is placed below the staff under the note 'g' in 'gne' and under the note 't' in 'tibus'. There are also diamond-shaped symbols (accents) above some notes.

Au di be ni gne Con ditor nostras pre ces cum fle ti bus .

A musical staff with a treble clef and a common time signature. The notes are represented by black squares on a five-line staff. A flat sign (b) is placed below the staff under the note 't' in 'tus' and under the note 't' in 'tis'. There are also diamond-shaped symbols (accents) above some notes.

Nunc san cte nobis Spi ri tus . Ut que ant la xis re so nare fi bris .

s' aggiunga a' sopradetti l' intonazione dell' Offertorio della Croce, che per esser 4. tono naturalmente non vuole il *b*. nella 3. riga sotto la chiave di *F. fa ut*; e pure in tal caso, riuscendo spiacevole col *b*. è forza di moderarlo col *b*. così.

A musical staff with a treble clef and a common time signature. The notes are represented by black squares on a five-line staff. A flat sign (b) is placed below the staff under the note 's' in 'sis'. There are also diamond-shaped symbols (accents) above some notes.

per si gnum Cru cis de, &c.

Da' casi sopradetti si potrà regolare il prudente Cantore in altri consimili.

XI. Occorre parimente nel canto fermo, fra gli altri accidenti, un segno semicircolare rivoltato all' ingiù sopra la nota, che perciò chiamasi *Coronata*, a cui alcuni aggiungono anche un punto. E questo segno propriamente si pone per indizio d' un certo spirito, o enfasi, col quale ha da batterfi quella nota, alterandola alquanto; ma men del *Diesis*, non senza molto garbo, il che però non può darsi ad intendere, che con la voce viva. E dovrebbe usarsi particolarmente alle cadenze dell' Epistola nell' antepenultima nota; così.

A musical staff with a treble clef and a common time signature. The notes are represented by black squares on a five-line staff. A flat sign (b) is placed below the staff under the note 'o' in 'o'. There are also diamond-shaped symbols (accents) above some notes. A decorative flourish is placed above the final note.

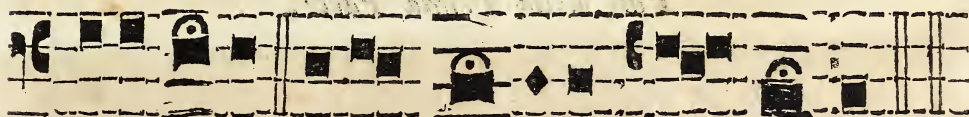
Le cti o E pi sto la Beati Pauli Apostoli ad Ro ma nos .

XII. Il simile può dirsi della penultima nota (o antepenultima, quan-

quando sia Parola (sdrucchiola) nelle cadenze giacenti, tanto finali, quanto non finali, quali appunto son quelle, che finiscono con due, o tre Sillabe nella Nota medesima, dove non essendovi varietà di Note, per far spiccar la cadenza può coronarsi la Penultima, o Antepenultima, così



Ecce Sacerdos magnus, &c. & inventus est justus. Al le lu ja



Al le lu ja, Di cit Do minus. Alle lu ja.

E così dicasi degl' altri casi, benchè non sia solito a notarsi tal Segno, perchè deve intendersi dal Discreto Cantore.

XIII. Non di raro la Nota *Coronata* vien posta per segno, che il canto vuol esser portato con maggior gravità, come suole usarsi ne' Credo all' *& incarnatus, &c. simul adoratur, &c.* ma pur quivi, toccandosi le Note con quello spirito, dà molta grazia al canto. Et il simile significa altresì nelle Note finali del canto, nelle quali sempre s' intende.

XIV. Trovansi finalmente nel canto Fermo le Pause, le quali però son sempre ad un modo, e s' additano con alcune Lineette, che a perpendicolo attraversano tutte e 4. le Righe. E queste significano, che in quel luogo deve prendersi il fiato per quanto costa una Semibreve, servendo queste Pause per distinguere i Periodi, e talora i membri de' medesimi Periodi, appunto in que' luoghi, dove nel leggere, o recitare si prenderebbe fiato. E però vorria il dovere, che le Pause succedessero sempre ad una Clausola, o Cadenza, se non Finale, almeno Media, o Partecipante.

XV. Dove poi si notino queste Pause raddoppiate, farà segno dello spartimento d' una Parte della cantilena dall' altra. Come

per essemplio del Responsorio dal suo Versetto; dell' Antifona dal Salmo, e cose simili. E tanto basti per compimento della Prima Parte, per ciò che appartiene a legger le Note, distinguer le Mutazioni, saper il valor delle Lettere, la Misura de' Tempi; e la Forza degl' Accidenti.

Fine della Prima Parte.

DEL CANTORE
 ECCLESIASTICO
 PARTE SECONDA.

In cui si tratta de' Toni, & Intonazioni di qualsivoglia sorte.

LEZIONE PRIMA.

Che cosa sia Tono, e di quante sorti.

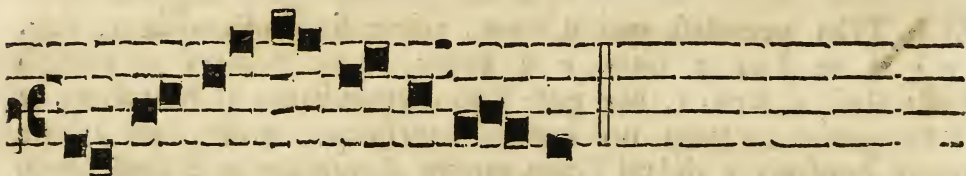
I. **N**ON prendesi qui il *Tono*, come fu preso nella 1. Parte Lez. 2. num. 5. e come se ne parlerà *ex professo* nella Par. 3. Lez. 1. Ma per *Tono* intendiamo il Metodo, e 'l Progresso di tutta un' intiera cantilena, onde suol dirsi: quest' Antifona è del tal Tono, questo Responsorio è dell' altro, e simili, essendo cosa indubitata, che mai non si canta cosa veruna, che non sia di qualche Tono. Che però a togliere ogn' equivoco, questi (de' quali tratteremo nella Parte presente) si chiameranno *Toni*, a differenza degli altri, che nominaronsi, o si nomineranno *Tuoni*.

II. I *Toni* adunque in rigore non son altro, che quattro, che da' Greci furon chiamati *Dorius*, *Phrygius*, *Lydius*, *Mixolydius*. Ma perchè da ciascun de' 4. accennati ne deriva un altro, cioè dal primo, quello che chiamarono *Hypodorius*; dal secondo l' *Hypophrygius*; dal terzo l' *Hypolydius*; e dal quarto l' *Hypomixolydius*, perciò si contano in fino ad' Otto.

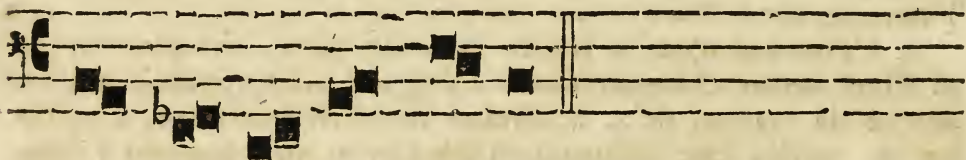
III. Di questi, quattro si chiamano *Autentici*, cioè fondamentali, e Radicali, che sono il 1. il 3. il 5. e il 7. e quattro diconsi *Plagali*, cioè Laterali, e Dipendenti, che sono il 2. il 4. il 6. e l' 8. Nè v' ha altra differenza tra gl' *Autentici*, & i *Plagali*, se non che gl' *Autentici* son più alti, & i *Plagali* più bassi, poichè i Primi possono molto ascendere doppo la Nota Fondamentale, e i secondi molto discendere, parlandosi rispettivamente.

IV. Anzi se ben si osserva, vedesi apertamente, che i *Plagali* non son altro, che supplementi degl' *Autentici*; poichè questi por-

tandosi per lo più in alto, non lasciano campo al cantore di toccar sotto alla nota fondamentale tutte quelle corde, che si potrebbero, perchè non farian cantabili da tutti. Onde per compire il Tono s'è supplito col Plagale. Per esempio il 1. Tono, come vedrassi nella futura lezione, è fondato nel *re* del D. Da questo *re* il suo progresso perfetto sarà fino alla sua ottava, e quando ecceda, anche fino alla nona: che numerata con una nota sotto alla Fondamentale, che è il *do* [sotto il quale per ordinario non cala il 1. Tono] compirà il numero di 10. note, che competentemente possono battersi da ogn'uno, pur che siasi presa giusta la Voce, così.



V. Or non ripugna alla naturalezza del primo tono, che discendasi alla quarta, & anche alla quinta di sotto alla fondamentale, così.



Ma perchè [come accennossi] non faria cantabile da tutti con voce chiara un Progresso di Tono tant' alto, e tanto basso, cioè di 13. Voci, qante si contano dalla più alta del 1. esempio alla biù bassa del 2. perciò è stato necessario di supplir col suo Plagale, che lasciando le note alte dell' autentico può toccar le più basse del medesimo; ma però con intuonarsi più alta la nota fondamentale, come altrove dirassi.

LEZIONE SECONDA.

In qual modo si conoscano i Toni.

I. **S**ARÀ caso raro, che alcuno canti giusta un' Antifona, un' Introito, o altra cantilena Ecclesiastica [tuttochè per altro ben toccasse le Note] non sapendo prima, di che tono ella sia. Per tanto è da supporfi, che quattro sono le lettere fondamentali de' toni, cioè *D. E. F. G.* In queste lettere quattro sono le note, che additano i toni, cioè *re, mi, fa, ut*; se bene in vece dell' *ut* può essere anche il *sol*, non come tale, ma perchè sta nel luogo dell' *ut*. In queste quattro lettere han per finale una delle predette note regolarmente tuttigl' 8. Toni; cioè nel *re* del *D.* il 1. & 2; nel *mi* dell' *E.* il 3. e '14; nel *fa* dell' *F.* il 5. e '16; e nell' *ut* del *G.* il 7. e '1 8. Diffi regolarmente, perchè non vi mancan de' toni Sregolati, e Trasportati, come a suo luogo si mostrerà.

II. Chi dunque vorrà saper, di qual tono sia la cantilena, che ha da cantare; dovrà oservar non già la 1. nota, perchè questa non ha regola certa; ma bensì l'ultima, che sempre è l'istessa, e limitata. Onde se questa sarà *re* del *D.* senza fallo il tono sarà o 1. o 2; se *mi* dell' *E.* o 3. o 4; se *fa* dell' *F.* o 5. o 6; se *ut* del *G.* o 7. o 8.

III. La difficoltà maggiore sarà il conoscer, se il Tono sarà autentico, o plagale. Questa però potrà facilmente superarsi da chi terrà a memoria i 4. Versi che sieguono.

Re la dat Primum; re fa dat jure Secundum;
Mi fa Ternus amat; mi la solet esse Quaternus;
Fa fa dat Quintum; fa la dat noscere Sextum;
Ut sol Septenum; Octavum sed praedocet ut fa.

o pure la Tabella Volgata, che siegue.

<i>Re la Primus.</i>		<i>Fa fa Quintus.</i>
<i>Re fa Secundus.</i>		<i>Fa la Sextus.</i>
<i>Mi fa Tertius.</i>		<i>Ut sol Septimus.</i>
<i>Mi la Quartus.</i>		<i>Ut fa Octavus.</i>

IV. La sudetta Tabella non solo serve per conoscere il tono de' Salmi, che sieguono dopo l' Antifone, come alcuni si danno a credere;

dere; ma ancora a conoscer il Tono delle medesime *Antifone*; anzi di qualsivoglia cantilena tanto Regolare, quanto Irregolare, e Trasportata, come fra poco vedremo. E ciò supposto,

V. Ha da sapersi, che le cantilene ecclesiastiche altre sono Assolute, cioè che dopo di se non hanno altre cantilene, che sieguano, o non dipendon da quelle, come sono gli *Offertorj*, i *Post-communio*, &c. gl' *Inni*, & anco i *Præfatio*, a' quali benchè succede il *Sanctus*, non per ciò han che far con questo nel Tono. Altre son ordinate ad altre cantilene, comel' *Antifone*, egl' *Introiti*, a quali sieguono i *Salmi*; gl' *Invitorj*, a quali siegue il *Venite*; i *Graduali*, i *Tratti*, & i *Responsorj*, a' quali succedono i *Versetti*.

VI. Per conoscere adunque, di che tono sia una cantilena assoluta, osservisi primieramente, in qual nota finisce; indi scorrafi con un'occhiata tutto'l progresso della cantilena, per veder qual nota sia più battuta di quelle, che nella sudetta tabella corrispondono alla nota finale. Per essemplio, se la nota finale è *Re*, e nel progresso del canto è più battuto il *la*, che il *fa*, dicasi di 1. tono; e se all'opposto è più frequentato il *fa*, che il *la*, dicasi di 2. Così con proporzione si discorra degl' altri.

VII. Venendo poi alle cantilene ordinate: Per conoscer primieramente, di che tono sia un' *Antifona*; osservisi l'ultima nota di quella, e la prima di quelle poche note, che s'aggiungono, che additano la conclusione, o sia terminazione del Salmo, sotto le quali sogliono porsi quelle vocali *evovae*. E così facilmente si saprà, di che tono ella sia, e di qual tono abbia da intonarsi il Salmo, che siegue. Onde se l'ultima dell' *Antifona* sarà *re*, e la prima dell' *evovae*, *la*, s'additerà il 1. tono, se poi questa sarà *fa*, s'additerà il 2. e discorrafi.

VIII. Negl' *introiti*, ove si pone tutta l'intonazione del Salmo tutta distesa, potrà per la più sbrigata usarsi la regola detta nel numero 6. osservandosi però l'ultima nota dell' *introito*, e la più frequentata nel susseguente *versetto*; che senza difficoltà si scorderà, di che tono saranno; anzi senza osservar nel *versetto*, basterà osservar la nota più frequentata nel medesimo *introito*. Con tutto ciò con osservarsi la prima nota del Salmo può darfi la regola che siegue. Se l' *introito* finirà in *re*, & il Salmo cominci in *fa*, sarà 1. tono, e così degl' altri conforme alla tabella seguente.

Re fa Primus.

Re do Secundus.

Mi sol Tertius.

Mi la Quartus.

Fa fa re fa Quintus.

Fa fa sol fa Sextus.

Ut ut fa mi Septimus.

Ut ut re ut Octavus.

IX. Negl' *Invitatorj* osservisi l'ultima nota dell' *Invitatorio*, e la prima del *Venite*, che sarà facile a saperne il tono da ciò, che s'è detto. Così ne' *Graduali*, e *Tratti* badando all'ultima di questi, & alla prima de' susseguenti *Versetti*. Ne' *Responsorj* finalmente deve badarsi all'ultima della *Replica*, & alla prima del *Versetto*; e quando in alcuni non riesca, abbiassi riguardo alla più frequentata, che è più sicuro.

X. Deve avvertirsi però, che non vi mancano delle cantilene; massime ne' *Graduali*, che han la loro finale nel *re* dell' *A.* la quale (come si vede) non è tra le fondamentali de' toni nel canto fermo. In tal caso abbiassi tal cantilena per 7. tono, perchè ancora in *re* può terminare questo tono. Come pure i compositori del canto figurato talora lo terminano in *Elami* con la cadenza di 4. in sù, e pur la sua fondamentale è il *D.* con la sua 3. maggiore con la contro cadenza di 5. in sù. Onde a quel *mi* dell' *E.* nel figurato, corrisponde il *re* dell' *A.* nel canto fermo, cantandosi con la voce fondamentale del *D.* con la 3. maggiore; mà notandosi il canto fermo una 4. sopra al figurato.



Vedasi fra gli altri l'esempio nel *Graduale* della *Messa de' Morti Requiem aeternam*. E qua può ridursi l'intonazione dell' *In exitu*, il quale quando sia sotto la *Chiave di C. sol fa ut*, come si vede ne' Libri

Libri antichi, termina in *re* del A. Se bene più chiaramente si scuopre dal principio, progresso, e fine dell' Antif. *Nos, qui vivimus*, che termina in *sol* del D. dove pure ha una delle sue cadenze il 7. tono, come dimostra l' Inno *En clara Vox redarguit*. L' istesso può dirsi del *Credo* Dominicale, se si porti con la chiave di *C. sol fa ut*; nè importa, che finisca l' *Amen* in *mi*, perchè questo *mi* riguarda il suo *do* come 3. maggiore; se poi in *F. fa ut*, farà misto.

XI. Che se in tal caso la cantilena, che termina in A. portasse con se il b. come in alcuni libri antichi si vede l' Antif. *Hæc dies, &c.* allora per esser tono trasportato, richiede altra notizia della presente, di cui nella Lez. 5. di questa Parte nu. 10.

LEZIONE III.

De' Toni Perfetti, Imperfetti, e Più che Perfetti.

I. **N**ON ogni cantilena ecclesiastica fondata in uno degl' 8. Toni è portata con tutto 'l progresso delle note, che richiede quel tono; e ciò o per mancanza delle Parole, o per arbitrio di chi compone. Di qui avviene, che de' toni già detti altri sono *Perfetti*, altri *Imperfetti*, ed altri *Più che Perfetti*. *Toni Perfetti* son quelli, i quali comprendono tante note, che tra 'l calare, e 'l salire non eccedono un' *Ottava*, che commodamente può toccarsi da tutti quelli, che cantano. *Imperfetti* son quelli, che mancano sotto l' *Ottava*, a segno, che si cantano adagiatissimamente senza verun incommodo. *Più che Perfetti* finalmente son quelli, che oltrepassano l' *Ottava* a segno, che per toccar tutte le note v'ha di bisogno qualche sforzo di voce.

II. Per venirne poi al particolare: I *Toni Autentici* allora sono *Perfetti*, quando cominciando dalla sua nota fondamentale sagliono alla 5. e sopra questa 5. anmettono anche una 4. che viene ad esser un 8. Allora sono *Imperfetti*, quando o non eccedono, o poco eccedono sopra la 5. tenendosi sempre sotto l' 8. e allora son *Più che Perfetti*, quando trascendono l' 8. della fondamentale.

III. Così i *Toni Plagali* sono *Perfetti*, quando sagliono alla 5. e calano alla 4. *Imperfetti*, quando alzano una 5. ma non calano alla 4. *Più che Perfetti*, quando salendo alla 5. calano sotto la 4. eccone l' esempio di tutti i Toni nella seguente Tabella.

Per-

Perfetti.

Imperfetti.

più che Perfetti.

The image displays eight numbered musical staves, each containing square notes on a five-line staff. The staves are numbered 1 through 8. Staff 1 begins with a treble clef. Staff 2 begins with an alto clef. Staff 3 begins with a bass clef. Staff 4 begins with a treble clef. Staff 5 begins with a bass clef and a flat sign (b). Staff 6 begins with a treble clef and a flat sign (b). Staff 7 begins with a treble clef. Staff 8 begins with a treble clef. The notes are arranged in a rhythmic pattern across the staves, with vertical bar lines separating measures. The notation is a form of shorthand or shorthand notation, likely for a specific instrument or voice part.

IV. Da ciò, che habbiamo detto, s'è eccettuato il 3. tono fra gli *Autentici*, ed il 4. fra i *Plagali*. Poichè il 3. *Tono* allora è *Perfetto*, quando alza una 6. e di sopra ammette una 3. allora è *Imperfetto*, quando sopra alla 6. non giunge alla 3. ed allora *Più che Perfetto*, quando eccede sopra la medesima 3. Così il 4. *Tono* allora è *Perfetto*, quando alza una 5. e cala una 3. allora *Imperfetto*, quando non tocca la 3. di sotto; ed allora *Più che Perfetto*, quando tocca di sotto la sua 4.

V. Oltre i *Toni Più che Perfetti* si trovano ancora gli *eccedenti*, che son quelli, che sopra l' 8. negli *Autentici* ammettono una 3. talora una 4. E ne' *Plagali* si approfondano più d'una 4. e nel salire toccan le note degli autentici. Tali sono alcune *Antifone*, e *Responsorj* negli *Uffizj* del N. S. P. S. *Francesco*, e di *S. Antonio* ne' libri non moderati, dove si vede, che in tutti i toni per lo più eccedono in salire, e calare, a segno che da pochi possono battersi tutte le note con voce intiera; e se s'intonano più basso gli autentici non si possono batter le corde inferiori; e se più alto i *Plagali*, non riesce a toccar le più acute, come può chiarirsi chi vi si prova.

LEZIONE IV.

De' Toni Misti, ed Irregolari.

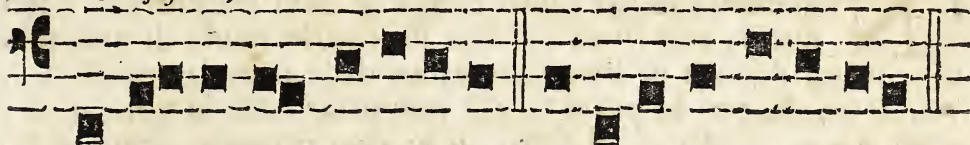
I. **N**ON è così rigoroso il Progresso d'un Tono, che sovente non possa partecipar dell'altro; anzi la digressione dell'uno all'altro fatta con garbo, è quella, che con la sua varietà rende più grato il canto, pur che poi si ritorni al proprio tono, come fanno gli *Oratori*, che talora escono dal soggetto intrapreso; ma poi quasi insensibilmente vi ritornano.

II. In tre maniere adunque può dirsi misto un tono, cioè, o che un autentico partecipi le corde del suo *Plagale*, come il 1. del 2. il 3. del 4. ec. ed all'opposto il *Plagale* dell'autentico, come il 2. del 1. il 4. del 3. ec. o vero che un autentico partecipi qualche cadenza, o modo di procedere d'un altro autentico, come il 1. del 3. del 5. ec. il 3. del 1. del 5. ec. il 5. del 1. del 3. e così degli altri; ed all'incontro un *Plagale* d'un altro *Plagale*, come per esempio il 4. del 6. il 6. dell' 8. ec. e finalmente, che un autentico partecipi d'un *Plagale* d'altra specie, come

come il 1. del 4. del 6. ec. ed all'opposto il Plagale d'un autentico non suo, come il 2. del 5. il 6. del 1. ec.

III. Il tono dunque che farà misto nel 1. modo, rigorosamente parlando non può chiamarsi *Misto*; perchè (come fu detto) l'autentico col suo Plagale non fanno tono essenzialmente diverso. Nel 2. modo possono veramente i toni dirsi *Misti*, perchè (per esempio) il 1. ed il 3. differiscono essenzialmente. Nel 3. modo non solo son *Misti*, ma anche *Irregolari*; perchè oltre la differenza essenziale v'aggiungono l'accidentale dell'autentico al Plagale, come faria il 1. tono col 4. perchè primieramente hanno la nota fondamentale diversa, e poi l'uno è autentico, l'altro Plagale.

IV. Venendo dunque al particolare: allora il 1. tono (per esempio) sarà *Misto* nel 1. modo, quando parteciperà nel discendere le note del suo Plagale, che son quelle, che si trovano sotto al *re*, come vedesi fra l'altre nel *Dies iræ*, massime nel 3. Versetto della prima Strofa, e nella *Salve Regina* al Versetto & *Jesum*, così.



Te ste Da vid cum Sybil la. Et Jesum be ne dictum, &c.

onde quanto più cala un autentico sotto alla sua fondamentale, tanto più partecipa del suo Plagale. Così all'opposto discorrandosi del 2. e degli altri Plagali, cioè, che quanto più sopra la loro 5. toccan le note del loro autentico, tanto più ne partecipano. Ma in tal caso più tosto si diranno *Più che perfetti*, o *Eccedenti*, che *Misti*.

V. Nel 2. modo sarà *Misto* il 1. tono, quando si servirà d'alcune cadenze proprie del 3. o del 5. (non dico del 7. perchè non han la chiave comune) per esempio il *Kyrie doppio* nella cadenza del *mi*.



Kyrie e

e

*le i son.
E que-*

E questo con proporzione può servir per conoscere il 3. misto col 1. ec. come il 2. col. 4. ec.

VI. Nel 3. modo finalmente può il 1. tono esser misto, o Irregolare partecipando qualche cadenza, o modo di procedere con alcuno de' Plagali, come farebbe l'Intonazione dell' *In exitu*, se fosse nella chiave *F. faut*; come si trova notato in alcuni libri antichi, appunto perchè in tal caso principierebbe col modo proprio del 1. tono, farebbe la Pausa con la cadenza del 6. e poi terminerebbe nella finale del 1. come si vedrà nella lez. 6. di questa Parte dopo l'intonazione de' Salmi ne' Doppj trattandosi del tono irregolare; quando però si trovi con la chiave di *C. sol fa ut*, come si vede ne' libri moderni, allora farà puramente 7. e solo dirassi irregolare in ordine all'Intonazione ordinaria del 7. tono.

LEZIONE V.

De' Toni Trasportati.

I. **N**ON mancano nel canto fermo de' toni trasportati, e son quelli, che senza perdere il proprio modo di procedere trovansi disposti in altre lettere fuor delle 4. fondamentali *D. E. F. G.* E questo per lo più si fa col trasportar tutte le note o alla 4. di sopra, o alla 2. di sotto, o in altra maniera, come si farà palese cogl'infrafcritti essemplj.

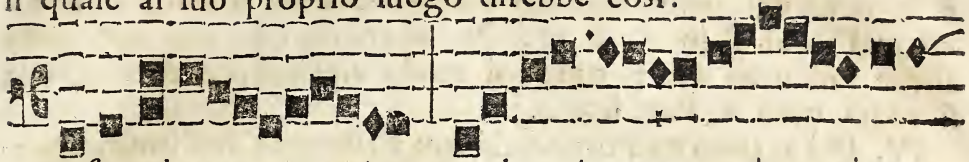
II. Del 1. tono trasportato alla 4. di sopra v'è l'esempio degl'Inni *Placare Christe* di tutti i Santi, e *Jesu Redemptor omnium* di Natale, che dovrebbe esser nel *D.* e si trova nel *G.* e per dargli il suo *fa* della 3. minore si porta col *b.* come altresì per dargli il *fa* finto nella sua 6. si pone il *b.* nell' *E.* dove di ragione non può esser, così.

The image shows two musical staves with square notes and a clef (C-clef with a flat sign). The first staff is for the hymn "Placare Christe Servulis, qui bus Patris cle men ti am." and the second staff is for "Tu & ad Tribunal Gra ti & Patrona Vir go po stulat. il qua-".

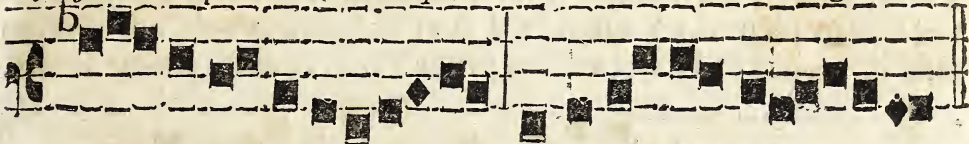
Placare Christe Servulis, qui bus Patris cle men ti am.

Tu & ad Tribunal Gra ti & Patrona Vir go po stulat. il qua-

il quale al suo proprio luogo direbbe così.



Ite, memento *Redemptor omnium, quem lucis ante originem*



Patrem Paternam gloriae Patrem primum et dedit.

III. L' istesso 1. tono trasportato alla 2 di sopra par che si veda nell' Inno *Deus tuorum Militum*, dove per ben cantarlo richiedesi il Diesis nel 3. Versetto; il quale però trasportato una nota di sotto si canta naturalmente, e sembra del 1. tono. Eccolo come fuol notarfi.



Deus tuorum Militum Sors, & Corona primum,



laudescentes Martyris absolve nexu criminis.

Eccolo una voce più basso.



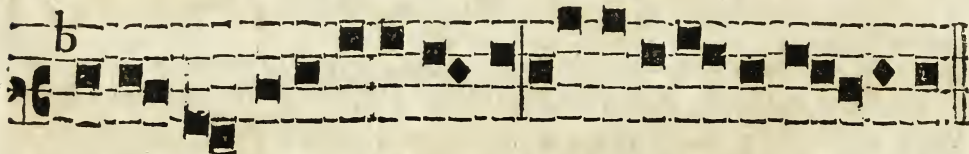
Deus tuorum Militum Sors, & Corona primum,



laudescentes Martyris absolve nexu criminis.
E e di

e di fatto nel canto figurato frequentemente si trova il 1. tono in E. col X in F. fa ut . Per altro non è, che non possa anche sostenerfi del 3. tono col modo aspro di procedere, come si vedrà nella 4. Par. lez. 4.

IV. Del 2. tono trasportato abbiám l' essemplio nell' Inno, *Quem Terra, Pontus, Sidera*, che si nota fondato in G. col b. (come s' usa nel Canto Figurato) quando il suo fondamento nel Canto Fermo esser dovrebbe in D. Eccone i 2. primi Versi, come sogliono notarsi.

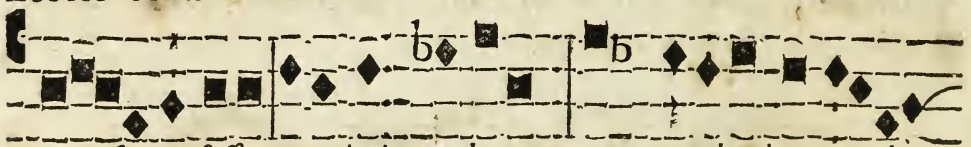


Quem Terra, Pontus, Sidera, colunt, adorant, praedicant.
Ecco, come devono trovarsi al suo posto.



Quem Terra, Pontus, Sidera, colunt, adorant, praedicant.

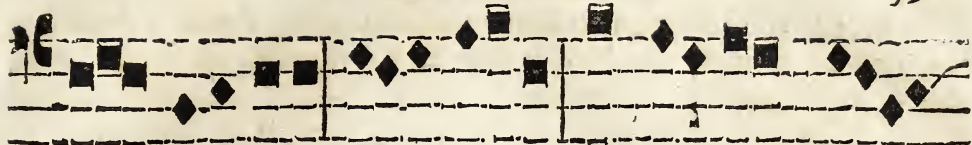
V. Il medesimo par che succeda nell' Inno *Iste Confessor*, creduto da non pochi dell' 8. tono; mentre dal modo, con cui si canta, si scuopre un 2. tono trasportato, sentendosi manifestamente il b. nel B. benchè non vi si noti, il che ripugna all' 8. Ecco come si canta.



Iste Confessor Domini colentes, quem prae laudant populi



per Orbem, hac die laetatus meruit beatas scandere Sedes.
Ecco adesso, come naturalmente rende il medesimo canto al posto del 2. tono.

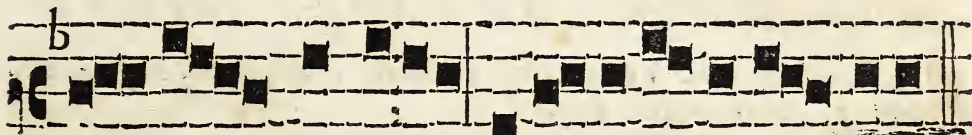


I *ste Confessor Domini colentes, quem pi e laudant populi*



per Orbem, hac di e la tus me ru it be a tas scan de re Se des.

VI. L' istesso dicasi dell' Inno del 2. Vespero del N. S. P. S. Francesco, il quale stà notato così.

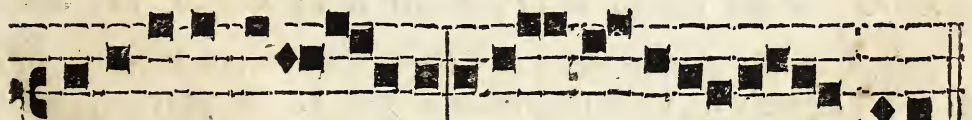


De cus morum, Dux Minorum Franciscus te nens Bra vi um.
 or eccolo nelle corde naturali del 2. tono.



De cus morum, Dux Minorum Franciscus te nens Bra vi um.

VII. Del 3. tono trasportato alla 4. non ho saputo ritrovarne essemplio; si può ben fingere in A. procedendo col b. come l' Antifona *Ista est*, che stà così.



Ista est speci o sa inter fi li as Je ru salem.
 Eccola adesso, come potrebbe mettersi alla 4.

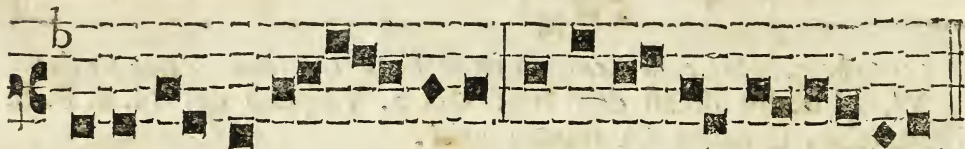


I sta est speci o sa inter fi li as Je ru salem.

VIII. Lo trovo bensì trasportato una voce sotto, come apertamente si vede nell' Inno *Vexilla Regis prodeunt* di Passione, che si legge così.

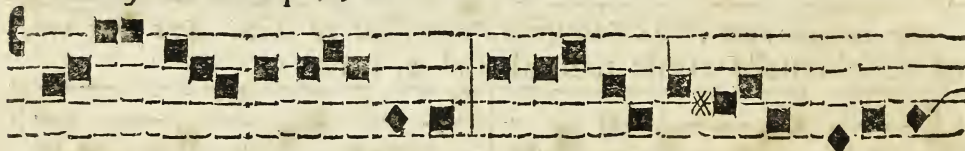


Vexilla Regis prodeunt, fulget Crucis mysterium,

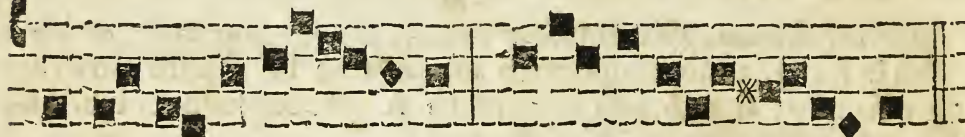


qua Vita Mortem tulit, & Mortem vitam protulit.

ma trasportato una Voce sopra richiede il *Diesis* nel *F. faut* riu-scendo 3. tono aspro, così.

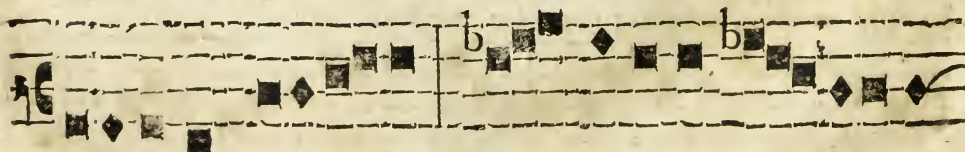


Vexilla Regis prodeunt, fulget Crucis mysterium,



qua Vita Mortem tulit, & Mortem vitam protulit.

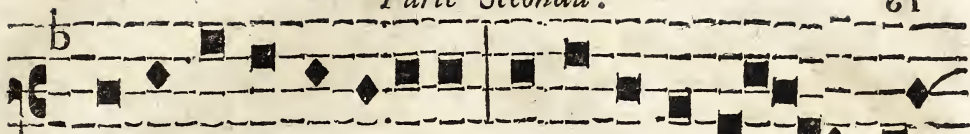
IX. L' istesso accade nel *Pange lingua* del *Corpus Domini*; onde il *Palestina* in vece di portarlo per *D.* lo porta appunto per *E.* eccolo nel suo sito, che par 1. tono.



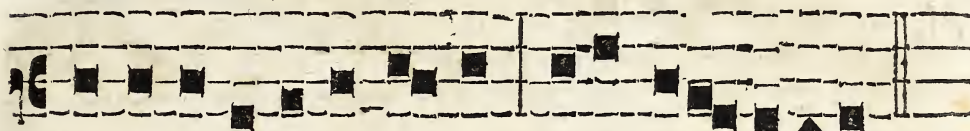
Pange Lingua gloriosi Corporis Mysterium,
San-

Parte Seconda.

61

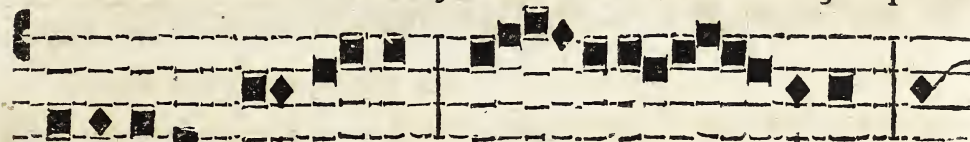


San guinis que pre ti o si, quem in Mundi pre ti um.

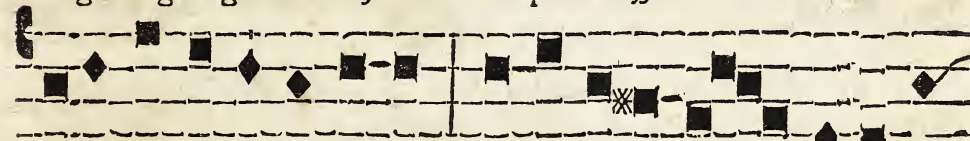


fructus Ventris gene ro si Rex effu dit Gentium

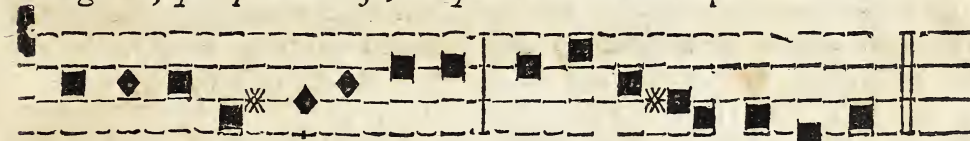
Eccolo adesso in E. col *Diesis* nell' *F. faut*, come il 3. aspro.



Pange Lingua glori o si cor poris Myste ri um,



Sanguinis que pre ti o si, quem in Mun di pre ti um



fructus Ven tris gene ro si Rex effu dit Gen ti um.

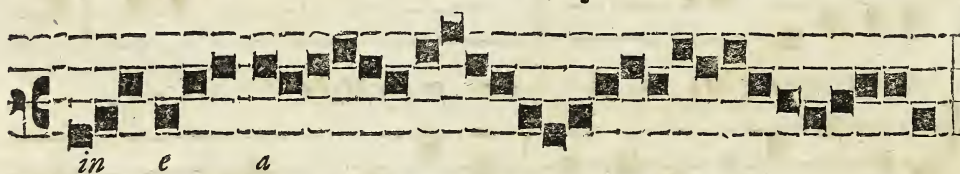
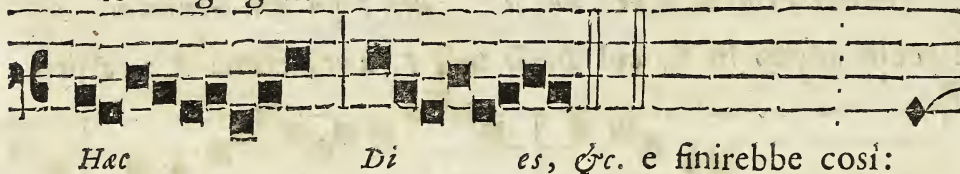
E che ciò sia così, quel modo di procedere massime nel 3. Versetto *Sanguinis que pretiosi* proprio del 3. tono apertamente il dimostra, come pur nell' altro essemplio l' istessa intonazione del *Vexilla Regis* ha il principio, come appunto s' intonano i Salmi di 3. tono.

X. Del 4. tono trasportato alla 4. vedesi l' Antifona *Hac dies* di Pasqua, che procedendo per b. e terminando in a. come vedesi in molti libri corretti, ha giusto l' andar del 4. eccola per b. come si trova.





E a suo luogo giusto saria così.



XI. Se bene non si direbbe fuor di proposito, che fosse di 5. tono, benchè non vi fosse b. continuato, perchè questo tono anche può terminare in *A. la, mi, re*, per esser questa la 3. della nota fondamentale, massime con quella cadenza finale dalla 3. di sopra, a differenza del 7. tono quando termina in tal lettera, che vien dalla sua 2. come si vede qui sotto.



E però sono in errore coloro, i quali col supposto, che terminando in *re* sia 2. tono, intonano appunto in questo i Salmi dell' Ore, e di Compieta fra l'ottava di Pasqua, non riflettendo, che il *re* del 2. ha da essere in D. o, se è trasportato, in G. e non in A.

XII. Del 5. tono trovasi l'esempio nell' Inno *Aeterna Christi munera*, che notasi, come s'usa nel canto figurato, alla 4. bassa, cioè in C.

Parte Seconda.

63

Æterna Christi Mu nera, Apo stolorum Glo ri am,

Palmas, & hymnos de bitos la tis canamus men tibus.

ridotto però al suo naturale del canto fermo si noteria così.

Æterna Christi Mu nera, Apo sto lo rum Glo riam,

Palmas, & hymnos de bitos la tis canamus men tibus.

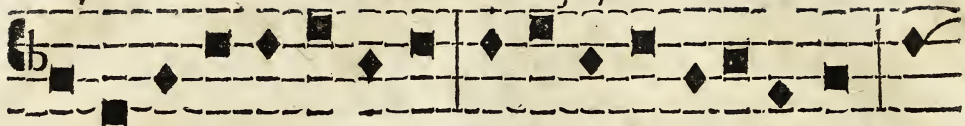
XIII. L'istesso dicasi dell'Inno *Creator alme Siderum*, che dall'andar saltellante ben si scuopre per Quinto, benchè termini nel *mi*, perchè questo *mi* riguarda come 3. maggiore il *do* fondamentale del 5. tono, come può avvedersi chi con la 3. di sotto va cantando l'ultime parole *Votis supplicum*. Eccolo come notasi.

Cre a tor al me Side rum Æter na lux Creden ti um,

Je su Redemptor o mni um in ten de Vo tis Supplicum

e questo ancora si ridurrà al suo posto una 4. sopra così.

E 4 *Crea-*

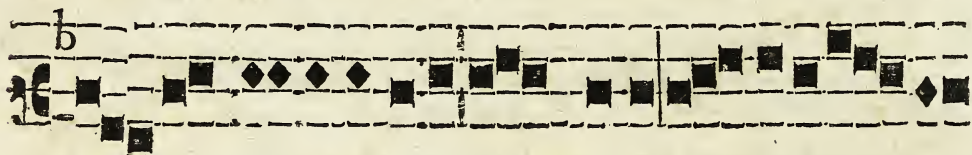


Cre a tor al me Si de rum, Æ ter na Lux Cre denti um

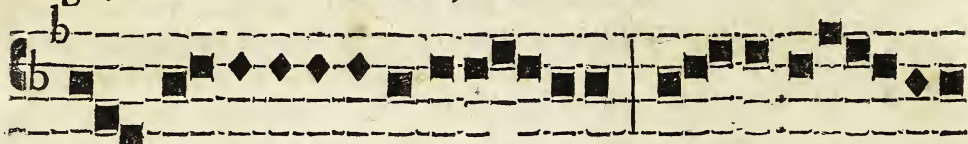


Je su Redemptor omni um in ten de Vo tis sup plicum

XIV. Del 6. tono, che io abbia veduto, fin ora non trovo es-
 sempio trasportato. Non ripugna però trasportarlo come il 5. alla
 4. di sotto, o per dir meglio alla 4. di sopra. Sia per essem-
 pio l' Antifona *O quam metuendus*, che nel suo luogo stà così.



O quam metuendus est locus iste! ve re non est hic aliud
 Eccola alla 4. di sopra; ma vi bisogna il b. non solo al suo
 luogo; ma anche in *E. la mi*, così.



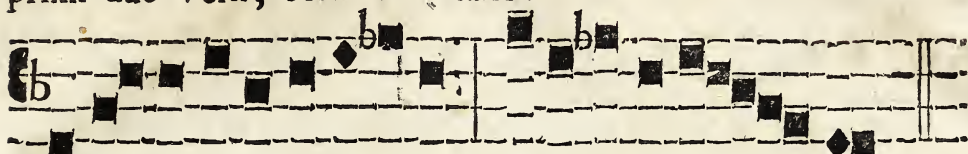
O quam metuendus est locus iste! ve re non est hic aliud

Affai più facile riuscirebbe il trasportarlo alla 5. sopra, e ciò
 con finger la chiave di *C. sol fa ut* dove nel 1. essem-
 pio stà quella di *F. fa ut*, togliendone il b. O pure alla 4. di sotto, ponen-
 do la chiave di *F. fa ut* nella quarta riga da capo, che pur
 riuscirebbe l'istesso Canto.

XV. Del 7. tono trasportato alla 2. sotto v'è l' Inno del N. S.
 P. S. Francesco *Proles de Caelo prodiit*, ed altri di simil tono, ben-
 chè da molti venga preso per 5. a cagion del b. Ma il 5. non am-
 mette regolarmente il b. in *E.* come si vede in tal caso; onde al-

zato

zato il dett' Inno una voce, riesce un 7. giustissimo. Eccone i primi due Versi, come si notano.

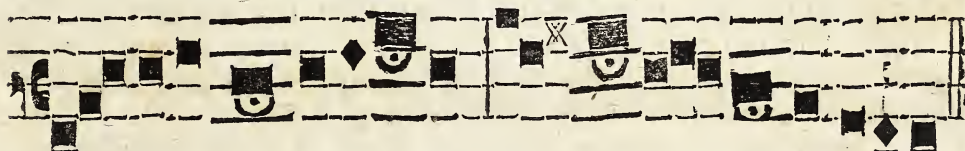


Proles de Cælo pro di it no vis utens pro di gi is, &c.
Eccolo al luogo proprio del 7. tono.



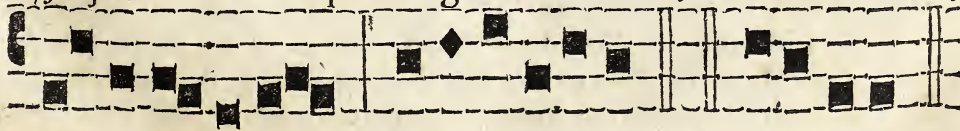
Pro les de Cælo pro di it, no vis utens pro di gi is, &c.

Quei però che pretendono un tal Inno di 5. tono, sono astretti (ed io medesimo l' ho sentito da persone, che fanno studio di canto fermo) con un asprezza molto insoave ad alterar la giocondità di sì bel tono per mezzo d' un tritono assai spiacevole dal *fa* del B. al *mi* dell' E. o dal F. al b. come se fosse notato nella forma che segue ad uso del canto figurato: dove s' osservi, quanto duro all' orecchio riesca il passaggio delle note segnate di sotto.



Proles de Cæ lo pro di it novis u tens pro di gi is.
Nel resto non vi ha difficoltà.

XVI. L' Ottavo, per ciò che ho potuto osservar fin ad ora, è privo d' essemplio fuor del proprio sito. Può nondimeno trasportarsi con garbo alla 4. di sopra, servendosi però del b. sotto al C. *sol fa ut*. Per essemplio la seguente Antifona, che sta notata così,



Ve ni Spon sa Christi, ac ci pe Coronam, &c. in a ter num.
po-

potria esser trasportata nel modo seguente.



Ve ni Spon sa Christi, ac ci pe Co ronam, &c. in a ternum.

Overo potriasi trasportare alla 4. di sotto, come l'usano i Musici, massime ne' canti a Cappella, cioè al D. usando il \times nell' *F. fa*, ut, così.



Ve ni Spon sa Christi, ac ci pe Co ronam, &c. in a ternum.

LEZIONE VI.

Dell' Intonazione, e Conclusioni de' Salmi.

I. **L** Intonazione de' Salmi dopo l' Antifone ha da esser diversa nelle Feste doppie da quella, che si fa ne' Riti Semplici, e Feriali, non già essenzialmente, perchè il tono in sostanza è il medesimo; ma solo per accidente. Ne' Doppj, intonandosi il Salmo dopo l' Antifona intiera, vi si fanno alcune ligature, che si lasciano, quando l' Antifona semplicemente s' accenna. Qui dunque in 1. luogo si darà la pratica d'intonare i Salmi ne' Doppj, dopo la quale riuscirà poi facile l'intonazione degli altri Riti.

II. Deve per tanto avvertirsi, che ogni intonazione di Salmo ha due parti, cioè la prima, che termina all' Asterisco, o Pausa del Versetto, e la 2. sino al fine del medesimo Versetto, come per cagion d' esempio nel *Dixit* le prime parole *Dixit Dominus Domino meo* son la prima parte; l' altre poi *sede a Dextris meis* son la 2. L' intonazione della prima parte in ogni tono è una, e sempre l' istessa; ma quella della 2. parte per lo più è diversa, e di più forti, eccettuatone il 2. il 5. e 6. tono, che nel Rito Romano moderno non anno altro che una terminazione, benchè non ripugni al tono formarne dell' altre.

III.

III. Queste diverse intonazioni della 2. Parte (che si dicono Terminazioni, e conclusioni de' Salmi) non s'ongia poste a caso dopo qualsivoglia Antifona; ma secondo il diverso principio dell' Antifona, diverse sono le conclusioni, come vedrassi. E ciò non per altro, che per render più facile la Replica dell' Antifona dopo il fine del Salmo. E perchè non tutti i Salmi han le Sillabe d' ugal numero, sogliono additarsi le sudette Conclusioni coll' ultime parole del *Gloria Patri*, cioè *Saculorum Amen*, ma però con le sole vocali per maggior brevità cioè *evovae*.

IV. Avvertasi in oltre, che la 1. nota, che si troverà nell' infrascritte intonazioni, dinota l'ultima dell' Antifona, dopo di cui ha da intonarsi il Salmo. Si pone poi ad ogni intonazione il 1. Versetto del *Dixit Dominus*, per togliere ogni confusione, ad imitazione del quale si potranno intonar gli altri Salmi.

V. *Primo Tono, e sue Conclusioni.*

Dixit Dominus Do mi nome o. 1. evovae.

2. *evovae*. 3. *evovae*. 4. *evovae*.

La 1. delle accennate conclusioni viene usata, quando l' Antifona comincia in una delle infrascritte maniere, ed in particolare quando comincia in *fa sol*; o pure in *do re la*.

1.

evovae. Domine quinque talenta. Sanctifica vit.

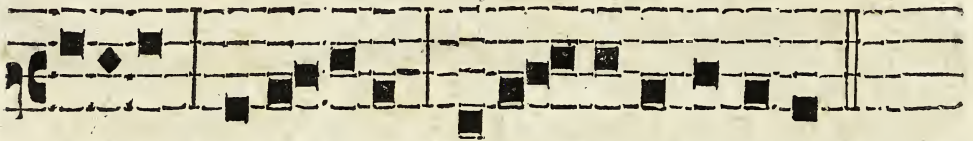
Fran cis cus. Esto te fortes in Bel lo.

La 2. conclusione viene usata incominciando l' Antifona in una dell' infrascritte maniere, ed in particolare per *re do fa sol la*; o per *re mi fa sol*.

2.



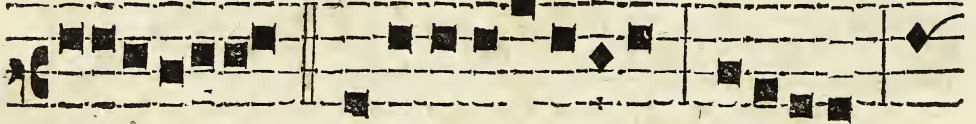
e v o v a e. En ge Serve bo ne. Alliga



Domine. Vi si o nem. Cx cus ma gis, ac magis.

La 3. Conclusione vien usata per lo più, quando l' Antifona principia in uno de' modi infrascritti, ed in particolare in *re re fa la sol la*, ma però col 2. *re* in 5. & il *fa* in C. *sol fa ut*; o pure in *fa mi re*.

3.



e v o v a e. Fon tes, & omni a. Vo lo Pa ter.



Ve ni et Do mi nus. Al le lu ja Al le lu ja.

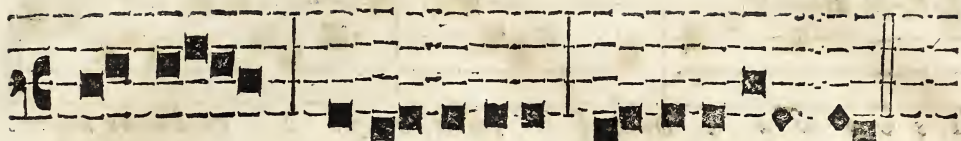
L'ultima finalmente s'adopera, quando l' Antifona comincia per *do*, o *re*, trattenendosi il canto basso nel principio, in una delle maniere sottoscritte.

4.



e v o v a e. Ho di e comple ti sunt. Domus

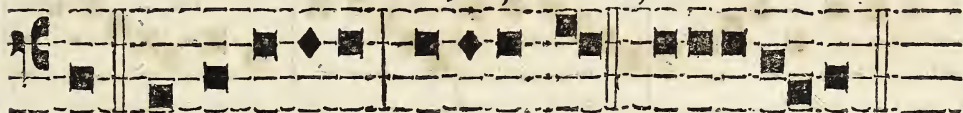
mea



me a. Cum es set se ro. O Crux splendi di or.

E quest' ultima conclusione è la più vaga, e perfetta, perchè termina nella nota fondamentale del tono; onde non so, come in alcuni luoghi venga ella abusata nel *Miserere* accompagnandosi i morti, e perciò schivata ne' Salmi, e Cantici ove se ne serve S. Chiesa nelle maggiori Solennità. Mi do a creder però, che sia un abuso introdotto da' Secolari, o da chi poco intende di simil materia, il che però non ha da far lasciar sì bella cadenza, quando vien richiesta; e più tosto dismetterla in occasione sì funebre.

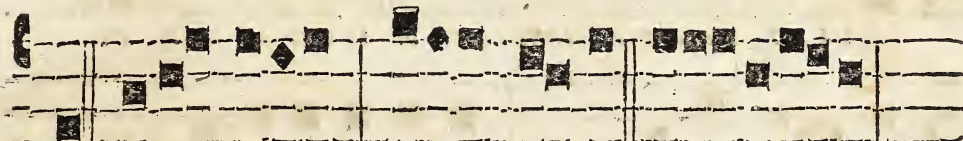
VI Secondo Tono, e sua conclusione.



Di xit Do mi nus Do mi no me. e v o v a e.

In questo tono, come s' accennò, non s' usano altre conclusioni fuor di quella, che v' è posta; non ripugna però, che se ne possan formar dell' altre.

VII. Terzo Tono, e sue conclusioni.



Di xit Do mi nus Do mi no me o. 1. e v o v a e.



2. e v o v a e. 3. e v o v a e.

La Prima delle accennate conclusioni viene usata, quando l' Antifona comincia per *do*, e per salto salisce al *fa*, o pur comincia per *fa re*; o in altro modo, come segue.

1. *e u o v a e. Dum es set Rex. Vi vo e go. Fac be nigne.*

La 2. s'adopra, quando l' Antifona comincia dal *mi* fondamentale del tono, così.

2. *e u o v a e. Gloria lau dis. Hac est, qua ne sci vit.*

La 3. si pratica ne' Salmi feriali, quando l' Antifona principia dal *do*, e di grado ascende al *fa*, così.

3. *e u o v a e. Om ni a. Ma los. Multa qui dem.*

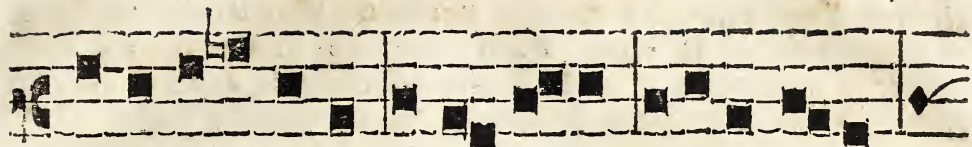
VIII.

Quarto Tono, e sue conclusioni.

Di xit Do mi nus Do mi no me o. 1. e u o v a e.

2. *e u o v a e.* 3. *e u o v a e.*

La 1. conclusione dell' accennate suol usarsi con diversi principj d' Antifone; ma principalmente, quando il cantar dell' Antifona procede col *fa* dal *F. fa ut*; o pur quando l' Antifona comincia in *re*, o in *mi*, e poco dopo ascende al *la* senza toccar nell' Intonazione il *mi* del B. benchè lo tocchi poco dopo, o in altra maniera dell' infrascritte.

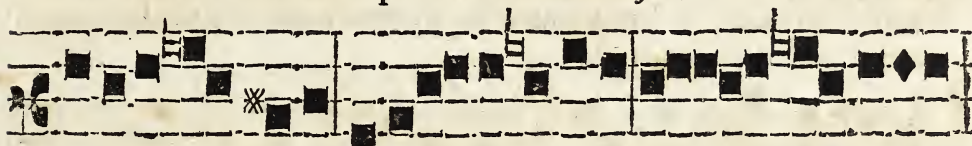


1. e v o v a e. Ha bi ta bit. Cre do vi de re.



Pater ju ste. Tur ba mul ta. Ex hor ta tus est.

La 2. viene ufata, quando l'antifona comincia in re, e v' a toccare il mi del B. o pur in do re mi sol, cioè do del G.



2. e v o v a e. U bi du o, vel tres. Si on re no vabe ris.

La 3. si trova ufata, quando l'Antifona comincia per mi, e subito tocca il sol, o pure comincia dal medesimo sol, ma con modo diverso dall'ultimo esempio della conclusione passata; e sol si pratica ne' Semidoppj, e Feriali, così.



3. e v o v a e. Fi de li a. In man da tis.

IX. Qui però nasce un dubbio, cioè se l'ultima nota di questa 3. Conclusione del 4. tono debba cantarsi col *Diesis*, o no. Per una parte par che no, perchè tra l'altre clausule, o cadenze del 4. tono, ammette ancora quella del G. senza *Diesis*, come si vede praticato in molti Versetti del *Te Deum*, e nell'istessa Intonazione dell' *In mandatis* notata di sopra. Per l'altra, l'uso quasi commune d'alterar quel *sol* col *Diesis* par che possa salvarsi col riguardo alla sua nota fondamentale, rispetto a cui vien ad esser 3. maggiore. Io per me m'atterrei alla 2. opinione; ma la consuetudine m'obbliga ad accordarmi cogli altri in quei Cori, dove

ritro-

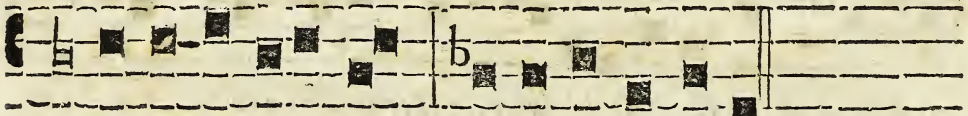
ritrovo l'opposto. Nè corre la parità de' Versetti del *Te Deum*, che finiscono in G. senza *Diesis*, perchè in questi vi è altro modo di procedere; oltre di che tal cadenza è presa dall' 8. tono, di cui è misto il 4. del *Te Deum*, come si dirà.

X. *Quinto Tono, e sua conclusione.*



Di xit Do minus Domino me o. e v o v a e.

S'usa talvolta questa intonazione senza il b. secondo il proceder dell' Antifona, nè riesce men grato. E questo ancora ha ordinariamente la sola conclusione accennata, se non che in alcuni libri antichi ho veduta la prima delle seguenti, ed in alcuni Cori ho sentito la 2.



1. *e v o v a e.* 2. *e v o v a e.*

Questa 2. però è un contrapunto in 3. della 1. conclusione ordinaria, come sentirà, chi farà l'esperienza in cantar assieme ambedue.

XI. *Sesto Tono, e sua conclusione.*

In due maniere trovasi usata l'intonazione del 6. tono; ma lo stile Romano usa la prima, che è la seguente.



Di xit Dominus Do mi no me o. e v o v a e.

L'altra maniera è la seguente.



Di xit Do minus Do mi no me o. e v o v a e.

E a dire il vero la Prima intonazione, dovendosi accompagnar coll' Organo, dà campo di far la prima cadenza diversa dalla 2. cioè in B. *fa*; la dove nella 2. bisogna far la medesima Cadenza in F. *fa* ut sì nella prima parte, come nella conclusione.

Circa alla conclusione di detto tono, non oſta, che non ſe ne poſſan far dell'altre; ma più vaghe, e più ſode dell'unica uſata non è poſſibile.

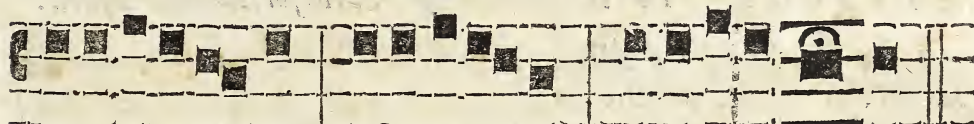
XII. *Settimo Tono, e ſue Conclusioni.*



Di xit Dominus Do mi no me o. I. e u o v a e.



2. e u o v a e. 3. e u o v a e. 4. e u o v a e.



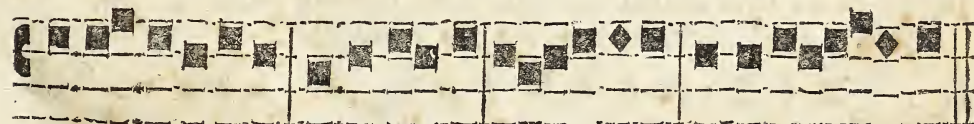
5. e u o v a e. 6. e u o v a e. 7. e u o v a e.

La prima delle dette Conclusioni trovaſi, quando l'Antifona comincia per *ſol mi*, o *ſol fa mi*, così.



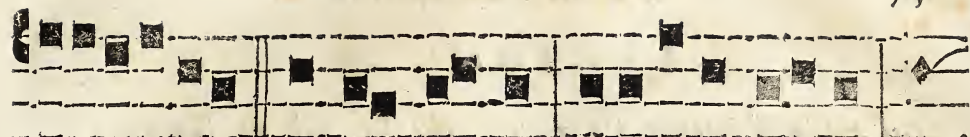
1. e u o v a e. Ecce Sa cer dos Magnus. Propri o Fi li o.

La 2. adopraſi per ordinario, quando l'Antifona comincia per *mi fa ſol*, o in *fa mi fa ſol*, o in altra forma, così.



2. e u o v a e. Seruebo ne. Mu li er. Conforta tus eſt.

In molti Cori ho io ſentito la ſudetta conluſione coll'ultima nota alterata per X ; il che (ſe non è mero abuſo) può ſalvarſi col riguardo al *re* di ſotto, a cui quel *fa* ſerve di 3. maggiore, mentre anche in *re* può terminare queſto tono; maperò ſi ſente, che ſuona molto grato all'udito queſt'ultimo *fa* ſenza quel X .

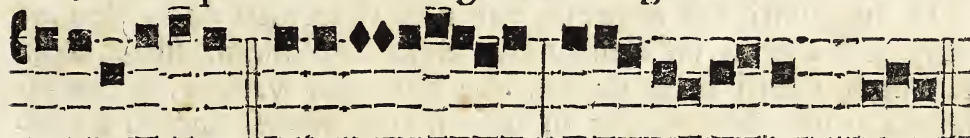


1. *e v o v a e. I ste San ctus. I sto rum est e nim.*



Comple ti sunt. Sancte Pau le. Spi ri tus. In Pace in, &c.

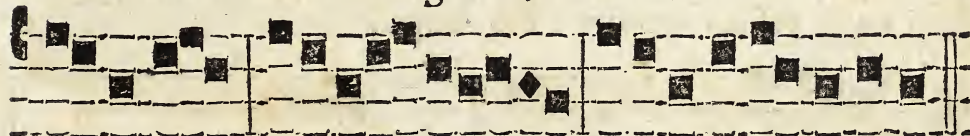
La 2. viene usata ogni volta, che l' Antifona comincia in *fa*, purchè dal *fa* non si cali subito al *mi do*, perchè allora virtualmente si presuppone in *do*, come l' accennato essemplio *In Pace*, onde quì sotto li distingueremo dagli altri.



2. *e v o v a e. Zelus Domus tu a. Hoc est Pra ce ptum me um.*

E un tes i bant. Col lo cet eum Do mi nus.

I casi eccettuati son i seguenti, e simili.



Lux de Luce. Omnes de Saba ve nient. Lumen ad revelati onem.

XIV. Tono Irregolare.

Oltre le predette intonazioni de' Salmi v'è anche quella dell' *In exitu* nell' Offizio della Domenica fuor del tempo Pasquale, che si chiama Irregolare, così.



In e xi tu Is rael de Aegypto, Do. fac. de Populo bar baro.

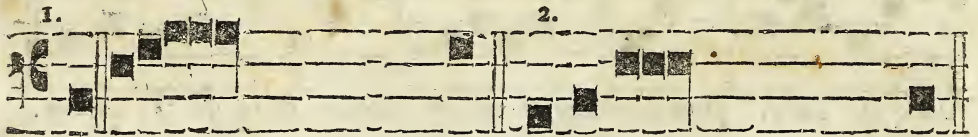
Trovasi quest' intonazione anche nella Chiave di *F. faut*; ma più facilmente si riduce al tono giusto cioè al 7. (come fu detto nella lezione 2. di questa Parte al nu. 10.) sopra la chiave di *C. sol faut*.

LEZIONE VII.

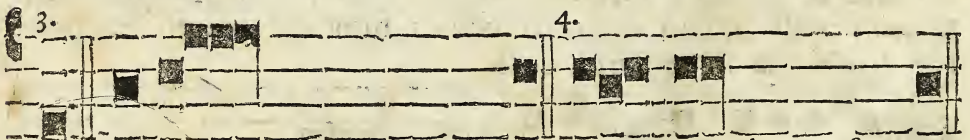
Del modo d'intonar i Versetti, che han più di due Parti.

I. **V**I sono alcuni Versetti de' Salmi, che oltre le due Parti principali, che notammo nel principio della passata lezione, hanno la prima Parte composta di più Sentenze, come faria il primo Salmo del Salterio: che nel primo versetto ha 3. parti, cioè: *Beatus Vir, qui non abiit in consilio Impiorum*, eccone una; & *in via Peccatorum non stetit*, ecco l'altra; & *in cathedra Pestilentia non sedit*, ecco la 3. Il simile si dica d'altri Versetti in mezzo a' Salmi, come: *Jucundus homo, qui miseretur, & commodat: Dispomet Sermones suos in judicio; quia in aeternum non commovebitur*.

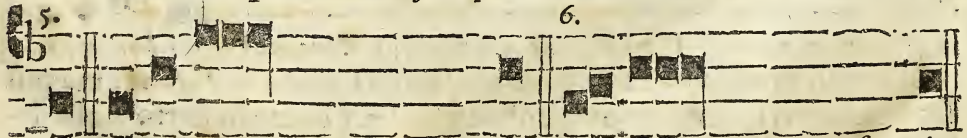
II. In questi casi adunque per non tirar tutti due i Membri della 1. Parte in un'istessa nota, deve nell'ultima sillaba della 1. sentenza farsi certa calata, che serve per variare, e per far mezza pausa. Ma perchè in diversi toni diversa ancora è questa nota, cioè ora una 2. ora una 3. bassa, per maggior brevità, eccone l'esempio in tutti sopra l'accennato versetto del 1. Salmo, lasciandosi il resto dell'intonazione, che può vedersi nella passata lezione a suo luogo.



Beatus Vir, q.n.ab.in con.Impior. Be atus V.q.n.ab in conf. Impior.



Be atus V. q. n. ab. in conf. Impior. Be a tus V. q. n. ab. in conf. Impior.



Be a tus V. q. n. ab. in conf. Impior. Be a tus V. q. n. ab. in conf. Impior.

7. Bea-

7. 8.

Be a tus V. q. n. ab. in conf. Impior. Be atus V. q. n. ab. in conf. Impior.
 Ma nus habent, & non pal pa bunt.

LEZIONE VIII.

Dell' Intonazione de' Salmi, che hanno la Monosillaba, o l' Ac-
 cento acuto nella Prima Parte.

I. **S**Pesse volte la prima parte del versetto de' Salmi finisce o in una monosillaba, come *sum, me, te, fac*, e simili; o pure in una parola ebraica, che nell' ultima sillaba richiede l' Accento acuto, come *Sion, David, Jacob*, &c. E perchè le monosillabe, e gl' accenti acuti, terminando con abbassar la voce, perdono il suo spirito, come accaderebbe nel 2. 4. 5. 6. & 8. tono, ne' quali l' ultima nota della 1. Parte dell' Intonazione cala sotto la Penultima (ilche non succede nel 1. 3. e 7. tono) a questo fine s'è ritrovato il ripiegò d' esprimer l' accento acuto, e la monosillaba, con abbassar la penultima, & alzar l' ultima nota, come si vede negl' infra scritti esempj in tutti i 5. toni assegnati.

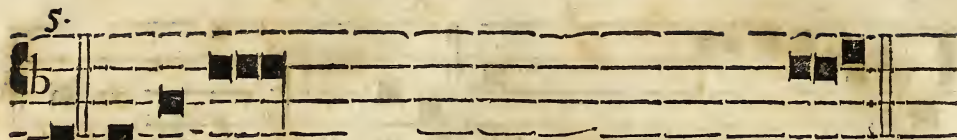
2. 8.

De us in no mi ne tu o sal vum me fac.
 Do mi ne pro ba sti me, & co gno vi sti me.

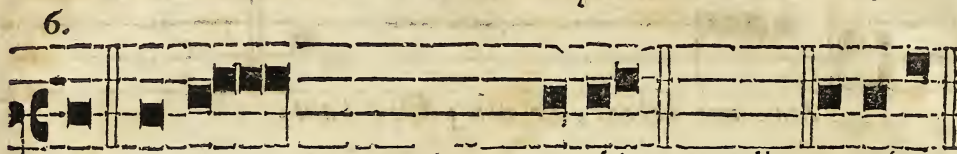
4.

Cre di di pro pter quod lo qu utus sum.

F 3 In



In con ver ten do Do mi nus ca pti vi ta tem Si òn.

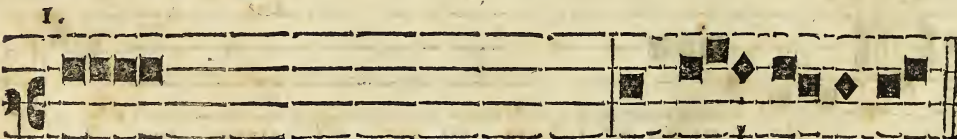


Me men to Do mi n e David. o meglio Da vid.

Nel 6. Tono però ordinariamente non si pratica, ma si fa male, perchè ivi ancora corre la medesima necessità, che negli altri.

II. E ciò che s'è detto de' primi versetti, dicasi ancora di tutti gli altri, che occorrono nel progresso del Salmo, dovunque si trovano monosillabe, o parole d'accento acuto; se non che dopo il 1. in tutti gli altri si tralascian le ligature, che si pongono nel principio dell'intonazione, ritenendosi puramente le note più battute, come si dirà sotto nella 9. lezione de' semidoppj, e semplici.

III. Nè qui voglio tralasciar d'avvertire il modo, con cui ha da portarsi la 1. parte de' versetti, che finiscono in monosillaba; come *doce me, timentes te*, particolarmente nel 1. 3. 7. tono. Ne quali è necessario di preparar la cadenza nelle sillabe antecedenti, e farsi appunto come se terminasse con una parola sdrucchiola. Cogli esempj mi farò intendere, dove si lascieranno le prime note dell'intonazione, e solo si porranno l'ultime della 1. Par. servendomi d'alcuni versetti di terza, dove per lo più occorre il caso, così.



Am pu ta op pro bri um me um quod su spi ca tus sum

Defectio te nu it me

Fu nes Pec ca to rum cir cuple xi sunt me

Bo num mi hi qui a hu mi li asti me

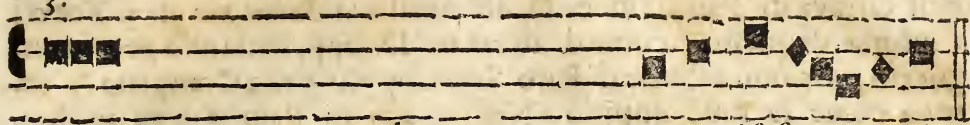
Manus tuae fecerunt me & plasmaverunt me

Con fun dantur sup. q. in. ini qui ta tem fe ce runt in me

Con ver tan tur mi hi ti men tes te.

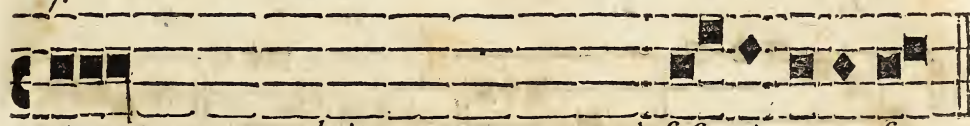
Ampu-

3.



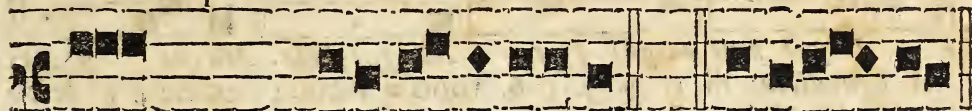
Am pu ta op pro bri um me um quod sus pi ca tus sum.
 così s' applichino anche gl' altri.

7.



Am pu ta op pro bri um me um, quod sus pi ca tus sum.
 così degl' altri.

IV. Così a proporzione si dica delle conclusioni, dove il versetto termina con la monosillaba, massime se a questa precede una parola sdrucchiola, come *Vivifica me*, &c. eccone l' esempio nel 1. tono per tutti.



In A qui ta tetra vi vi fi ca me. e non vi vi fi ca me.
 così d' altri simili casi.

LEZIONE NONA.

Dell' Intonazione de' Cantici Vangelici.

I. **T**re cantici *Magnificat*, *Benedictus*, e *Nunc dimittis*, come che tolti dal Vangelo, sogliono intonarsi con distinzione da' semplici Salmi, e cantici del vecchio Testamento. Oltre di che dovendosi (massime nelle Solennità) mentre si cantano i due primi, incensar l' Altare, e'l Coro; a cantarli ordinariamente come gl' altri Salmi, riuscirebbero troppo brevi. Perciò ne' doppj in alcuni toni sogliono intonarsi appunto, come i versetti de' Salmi, che sieguono all' Introito della Messa, come qui sotto vedremo; avvertendosi, che nel primo Versetto del *Magnificat* per esser così poche sillabe, solo accennasi l' Intonazione, riservandosi intiera per i versetti susseguenti, a quali servirà di norma il *Benedictus*.

II. In quanto al *Nunc dimittis*, come che nel Rito Romano fuor

Il Cantore Ecclesiastico

dell' Ottava di Pasqua succede all' Antifona *Salva nos* di 3. Tono, s' intona di questo, come il *Dixit* ne' Doppj; bastando per distinguerlo, che non ostante il Rito Semidoppio della Compieta, s' intona come se fosse doppio. Nell' ottava di Pasqua deve uniformarsi all' Antifona, che gli precede, o succede, cioè o *Vespere autem* nel Sabato Santo, o pur *Hac dies* negli altri giorni.

1. 2. 3. 4.

Magni fi cat. Magni ficat. Magni ficat. Magni ficat.

5. 6. 7. 8.

Magni ficat. Magni ficat. Magni ficat. Magni fi cat.

Il *Benedictus* di 1. 3. 5. e 6. tono s' intona, come s' è detto del *Dixit*. Nel 2. & 8. tono, come segue.

2. 8.

Bene di ctus Do mi nus De us Is ra el.

Anche nel 4. tono suol usarsi come il *Dixit*; ma non faria male ad intonarlo così.

4.

Be ne di ctus Dominus De us Is ra el.

7.

Be ne di ctus Do mi nus De us Is ra el.

LEZIONE DECIMA.

Dell' Intonazione de' Salmi ne' Semidoppj, Semplici, e Ferie .

I. **E**ssendo che negl' Ufficj Semidoppj, Semplici, e Feriali l' Antifone solamente s' accennano prima del Salmo ; per ciò i medesimi Salmi s' intonano senza la solennità, con cui costumasi ne' Doppj dopo l' Antifona intiera ; cioè, toltene via le ligature, e le note del principio, si battono semplicemente le note più frequentate, e più essenziali del tono, in quella guisa, che dopo il 1. versetto intonato da' Cantori ne' Doppj, soglion cantarsi i susseguenti dal coro, come or ora vedrassi. E per ciò non si porrà la nota finale dell' Antifone, essendo incerta l' ultima della semplice intonazione. Si lasciano altresì le conclusioni de' Toni, non essendo diverse da quelle, che si addussero diffusamente ne' Doppj.

1. *Dixit Dominus Domino meo. Dixit Dominus Domino meo.*

2. *Dixit Dominus Domino meo. Dixit Dominus Domino meo.*

3. *Dixit Dominus Domino meo. Dixit Dominus Domino meo.*

4. *Dixit Dominus Domino meo. Dixit Dominus Domino meo.*

5. *Dixit Dominus Domino meo. Dixit Dominus Domino meo.*

6. *Dixit Dominus Domino meo. Dixit Dominus Domino meo.*

7. *Dixit Dominus Domino meo. Dixit Dominus Domino meo.*

8. *Dixit Dominus Domino meo. Dixit Dominus Domino meo.*

II. Costumasi in alcuni Cori (ed io l'ho veduto motivato in alcuni Direttorj del Coro, e sentito praticar nel Rito Monastico) massime ne' semplici, e feriali, di non far nella 1. Parte dell'intonazione de' Salmi alcuna varietà; ma tener unisone tutte le parole nella nota più battuta dell'Intonazione, diversificandola solo dalla conclusione. Il che molto mi piace, forse per differir da' Semidoppj, andandosi calando a proporzione de' Riti. Per esempio di tutti serva il 1. Tono, così.

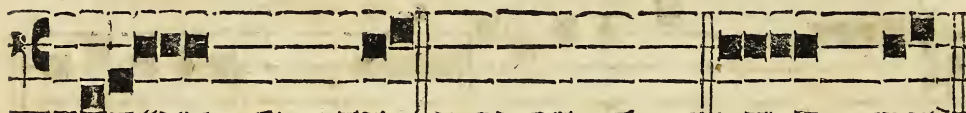
1.



Di xit Do mi nus Do mi no me o. se de a dex tris me is.

III. Circa alle monosillabe, & accenti acuti per i Semidoppj, semplici, e feriali non v'è altro d'aggiungere, se non che se ne tolgan le Legature dell'ultima Sillaba; onde se nel Doppio dicevasi così.

2.



De us in nom. tuo sal. me fac. fuor de' doppj così. sal vum me fac.

IV. Circa poi a' cantici del Vangelo, mi parrebbe, che ne' semidoppj dovessero almeno intonarsi, come gli altri Salmi doppj; non solo nel 1. ma anche negli altri versetti. Ne' feriali poi, e Semplici, come suol farsi degli altri Versetti fuor del 1. ne' doppj, che così simanterrebbe la Proporzione. In questo però l'uso servirà di regola, non intendendo io quì di dar legge riguardo a' riti; ma solo di dar ad intendere il Canto.

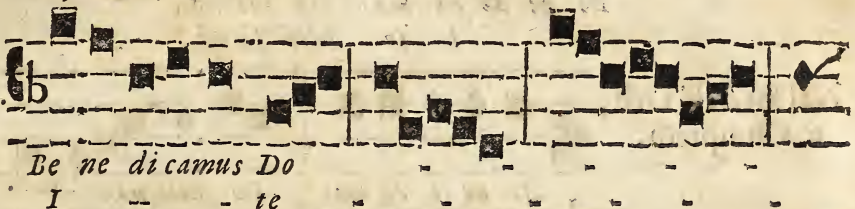
LEZIONE XI.

Dell'Intonazione de' Benedicamus, & Ite Missa est.

I. **C**ON tutto che l'intonazione de' *Benedicamus* non porti seco veruna difficoltà, mentre per ordinario si prendono da' Primi Kyrie della Messa; pure per comodità maggiore di chi vorrà servirsi di questo Libro, fitmo ben distendere anco l'Intonazione

ne

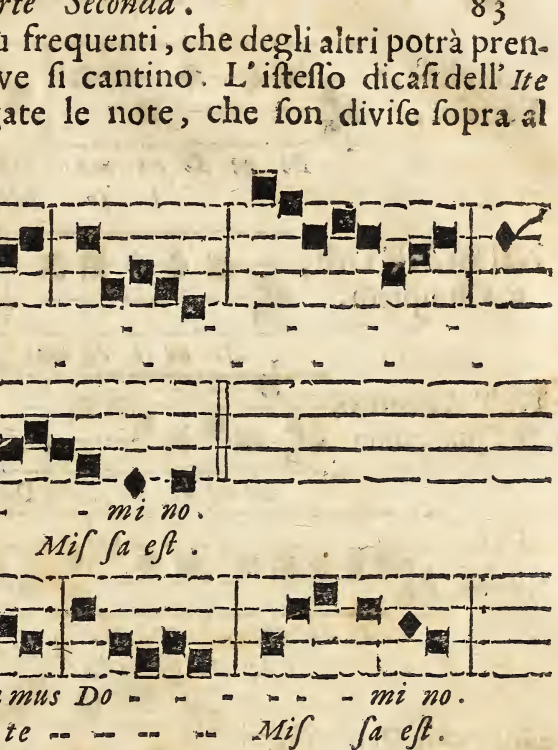
ne di questi, massime de' più frequenti, che degli altri potrà prendersi la notizia da' Cori, ove si cantino. L'istesso dicasi dell' *Ite Missa est*, intendendovi legate le note, che son divise sopra al *Benedicamus*, così.

Solenne. 

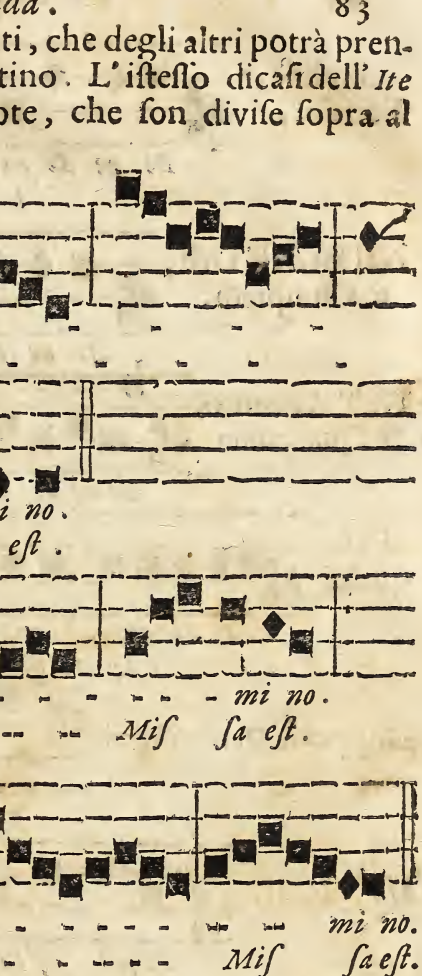
Be ne di camus Do
I - - - te



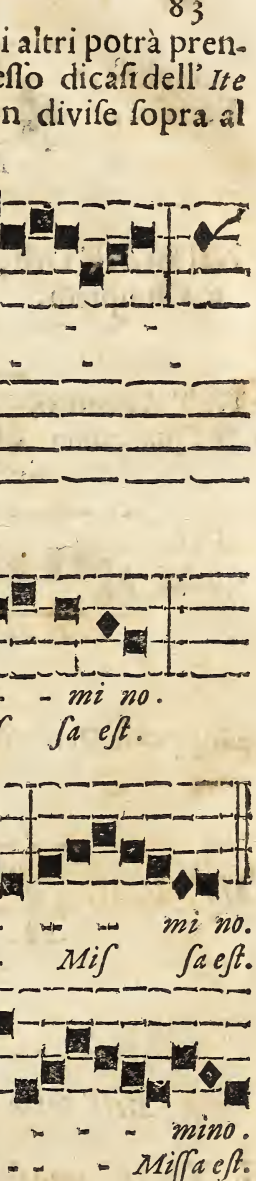
- - - mi no.
Missa est.

Della Madonna. 

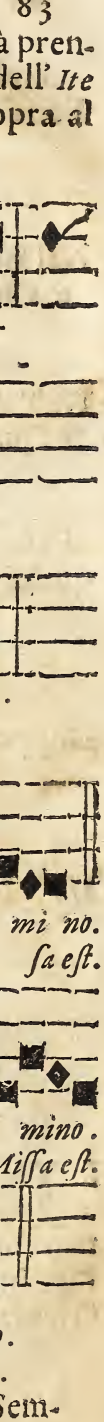
Be ne di camus Do - - - - - mi no.
I - - - te - - - - - Misa est.

Degli Angeli. 

Be ne di camus Do - - - - - mi no.
I te - - - - - Misa est.

Doppio. 

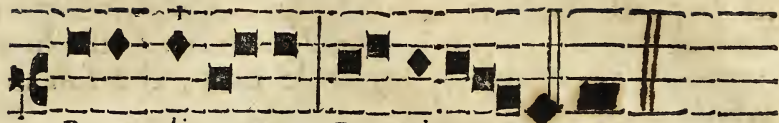
Bene dica mus Do - - - - - mi no.
I te - - - - - Misa est.

Semidoppio Domenicale. 

Be ne di camus Do - - - - - mi no.
I - - - te - - - - - Misa est.

Sem-

Semplice, e
Feriale.



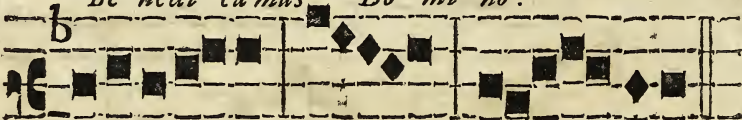
*Be ne di ca mus Do mi no .
I te Mis sa est .*

Nel fin dell' Ore,
e Compieta.



Be ne di ca mus Do mi no .

Nell' Avvento,
e Quaresima.



Be ne di ca mus Do mi no .

Pas-
quale.



*Bene di camus Domi no . Al le lu ja . Al le lu ja .
I te Missa est .*

Doppo le Processioni.



Be ne di ca mus Do mi no .

De' Morti.



Requi es cant in pa ce . A men .

LEZIONE XII.

Dell' Intonazione degl' Inni dell' Ore, & a Compieta .

I. IL costume degl' inni dell' Ore, massime *Nunc Sancte nobis Spiritus*, ed di Compieta *Te Lucis ante terminum*, è di prenderne il tono dagl' Inni delle Laudi della Festa, che corre, purchè s' uniformino nel metro; massime, quando convengono nell' ultima strofa. Ma perchè in ciò vi fariano dell' eccezioni, stimo bene per mag-

maggior commodità di stenderne il Principio per tutte l'occorrenze possibili, secondo l'uso più regolato.

Per l'Avvento.

Per il Natale, e tutti i Santi.



Nunc Sancte nobis Spiritus. Nunc Sancte nobis Spiritus.

Te Lucis ante terminum. Te Lucis ante terminum.

Per l'Epifania.

Per la Quaresima.

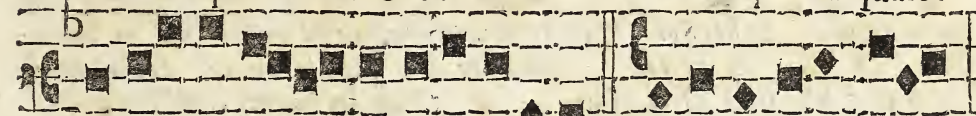


Nunc Sancte nobis Spiritus. Nunc Sancte nobis Spiritus.

Te Lucis ante terminum. Te Lucis ante terminum.

Nel tempo di Passione.

Nel tempo Pasquale.



Nunc Sancte nobis Spiritus. Nunc Sancte nobis Spiritus.

Te Lucis ante terminum. Te Lucis ante terminum.

Per l'Ascensione.

Per la Pentecoste.

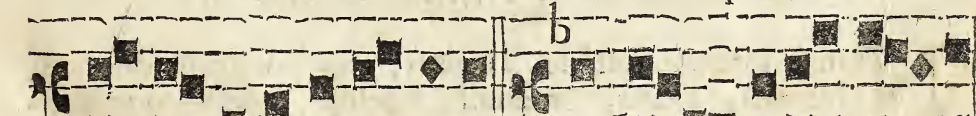


Nunc Sancte nobis Spiritus. a Terza: Veni Creator Spiritus.

Te Lucis ante terminum. Te Lucis ante terminum.

Per la Trinità.

Per il Corpus Domini.



Nunc Sancte nobis Spiritus. Nunc Sancte nobis Spiritus.

Te Lucis ante terminum. Te Lucis ante terminum.

Nella Solennità del SS. Nome di GESU', e nella Festa della Transfigurazione, come nell'Ascensione. Nelle Feste della Beatissima Vergine, come nel Corpus Domini.

Nelle

Nelle Domeniche per Annum.



Nunc Sancte nobis Spiritus. Te Lucis ante terminum.
 Nelle Ferie, e Semplici. Nelle Feste degli Angeli.



Nunc Sancte nobis Spiritus. Nunc Sancte nobis Spiritus.
Te Lucis ante terminum. Te Lucis ante terminum.
 Per le Feste degli Ap. e Mart. Per i SS. Conf. Verg. e Ved.



Nunc Sancte nobis Spiritus. Nunc Sancte nobis Spiritus.
Te Lucis ante terminum. Te Lucis ante terminum.
 Per i SS. dell' Ord. Min. Per le Sante dell' Ord.



Nunc Sancte nobis Spiritus. Nunc Sancte nobis Spiritus.
Te Lucis ante terminum. Te Lucis ante terminum.

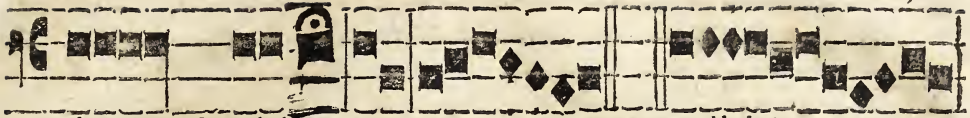
LEZIONE XIII.

Dell' Intonazione de' Versetti, ed Orazioni.

I. **N**ON s'intende qui de' Versetti, che pongonsi dopo gl' Introiti, Trattati, Graduali, Alleluja, perchè questi già si trovano stesi ne' suoi proprj luoghi. Ma solo de' Versetti dopo gl' Inni, e nel fin de' Notturni, e dopo le Commemorazioni, ed in fine anche quei de' Responsorj.

II. Il Versetto adunque dopo gl' inni, e nel fin de' Notturni secondo il Rito Romano nelle Feste Doppie s'intona in un de' modi che seguono, ne' quali la prima terminazione è più in uso.

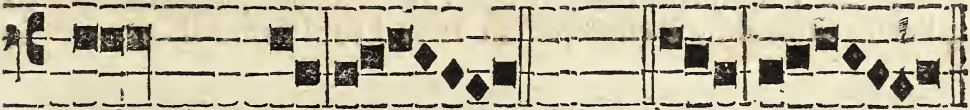
Ver-



Verb. C. fac. est. Alleluja - - - - - *o pur Alleluja*

III. Ne' Semidoppj s' usa il 1. modo, se non che, senza la 1. pausa, si fa immediatamente la calata del *re*, e poi la desinenza; dove è da sfuggirsi la stiracchiatura, che fanno alcuni nella sudetta calata, in cui in vece di due Note sdruciolate, ne fan tre.

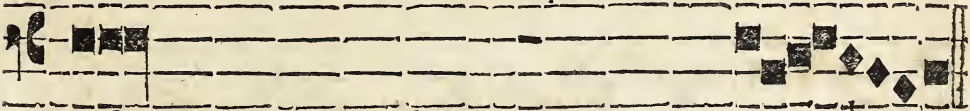
Verfetti Semidoppj.



Ver. Ca. fac. est. Alleluja. - - - - - e non così a

IV. Ne' Semplici, e Feriali, senza pausa veruna, si canta tutta la desinenza ad un fiato, così.

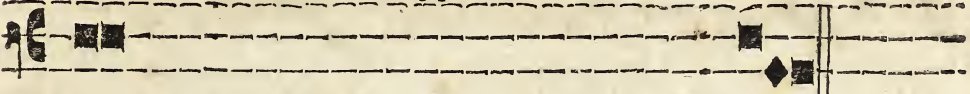
Verfetti Semplici.



Ve sper ti na Oratio a scendat ad Te Domine.

V. Dopo le Commemorazioni anche ne' Doppj, o Semidoppj, e nelle Preci delle Litanie, e Processioni s' intona così.

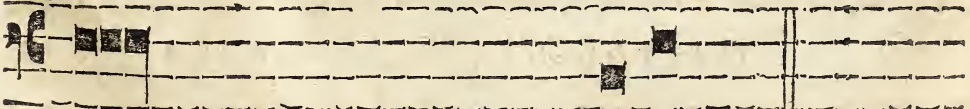
Verfetti doppo le Commemor.



Glo ri a, & ho nore co ro na sti e um Domine.

Ma se terminassero in Monosillaba, in vece d'abbassar l'ultima nota al *re*, s'abbassa la penultima, e l'ultima s'alza nel *fa*, così.

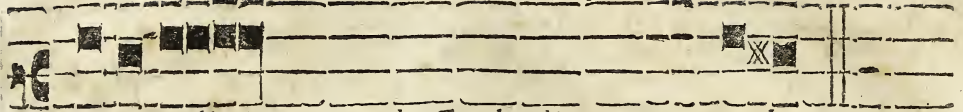
Verfetti con Monosillabe.



An ge lis su is De us man da vit de Te.

VI. I Verfetti del Vespro, de Notturni, e delle Laudi de' Morti, come anche de' Notturni, e Benedictus de' 3. Uffizj solenni della Settimana Santa, si fan, come siegue, coll'ultima Nota alterata dal X.

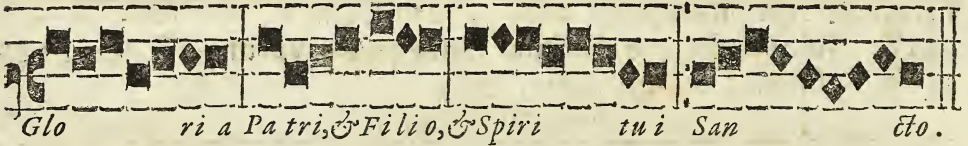
Verfet-



A u di vi vo cem de Cæ lo di cen tem mi hi.
A ver tan tur re tror sum, & e ru be scant.

VII. I Versetti de' Responsorj son anch' essi distesi a suoi luoghi; ma talora vi manca il Gloria, il quale benchè in sostanza conviene col Versetto precedente; nondimeno, perchè è difficile, che si confronti con quello nelle Sillabe, eccone, per toglier la difficoltà, l' essem pio in tutti i toni sopra il *Gloria Patri*.

1.



Glo ri a Pa tri, & Fi li o, & Spi ri tu i San cto.

2.



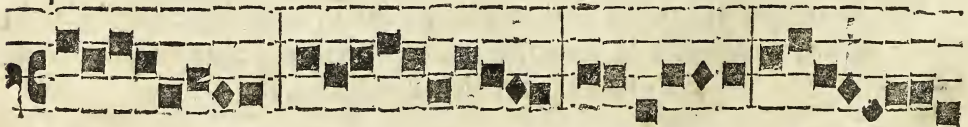
Glo ri a Pa tri, & Fi li o, & Spi ri tu i San cto.

3.



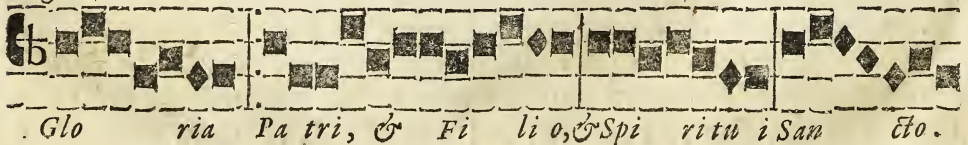
Glo ri a Pa tri, & Fi li o, & Spi ri tu i San cto.

4.



Glo ri a Pa tri, & Fi li o, & Spi ri tu i San cto.

5.



Glo ria Pa tri, & Fi li o, & Spi ri tu i San cto.

6.



6. *Glo ri a Pa tri, & Fi li o, & Spi ri tu i San cto.*



7. *Glo ri a Pa tri, & Fi li o, & Spi ritu i San cto.*



8. *Glo ri a Pa tri, & Fi li o, & Spi ritu i San cto.*

In alcuni de' predetti Versetti si lasciano certe ligature, che servono d'ornamento, ritenendosi le note essenziali.

Se bene si vede negli Uffizj de' nostri Santi, che si può ufcir dalle formole sudette ne' Versetti de' Responsorj, eccetto però nell' ultima cadenza.

VIII. Anche nell' Orazioni, o Collette v' ha la sua regola, perchè in altra forma si cantano ne' Doppj, e Semidoppj, che ne' Semplici, e Feriali, e nelle benedizioni. Ne' Doppj, e Semidoppj si distingue l' Orazione in tre Parti, cioè dal principio fino a' primi due punti; da questi infino agli altri due punti; e da questi fino all' ultimo. Ed il medemo s' osserva nella chiusa, cioè *Per Dominum*, &c. o simile, se non che qui non si tiene l' ordine delle cadenze fatte nell' Orazione, come vedesi nella seguente.



Oremus. D. qui cor. Fid. S. Spir. il. do cu isti: da no. in eo. Spi. re. sapere.



& de ejus semper consolat. gau dere. Per Dom. nost. J. Chr. Fil. tu um.

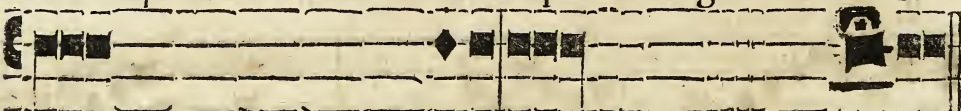


Qui tec. vi. & reg. in un. ej. Sp. Sancti Deus: Per omnia saecula saeculorum.

Notifi la nota Coronata, che deve modificarsi di ragione coll'Aspirazione descritta nell'ultima Lezione della 1. Parte num. 11.

Se però l'Orazione non avesse altro, che due parti, allora si lascia la 2. cadenza in *mi*.

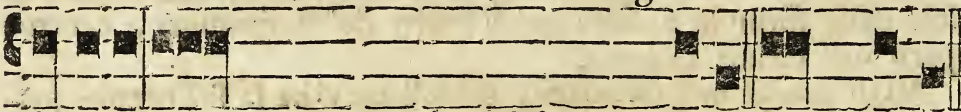
IX. Ne' Semplici, e Feriali non s'attende tanta differenza de' punti; ma tutta l'Orazione si canta ad una voce, se non che nell'antepenultima sillaba s'usa l'Aspirazione già detta così.



Aurem tu. q. Dom. prec. no. accommoda, & mentis no. te. gr. tu. Visitat. il lustra.

Qui tec. vi. & re. in un. Sp. Sancti Deus: Per omnia saecula saeculorum.

X. Nelle Benedizioni finalmente, ed in altre congiunture fuor degli Uffizj, e Messe, quando non si fa chiusa intiera, si terminerà l'Orazione, e la chiusa, come segue.



Ab sol ve qua s. Dom. An. fam. tu. & c. resuscitatus respiret. Per C. D. nostrum.

LEZIONE XIV.

Dell'Intonazione del *Domine labia mea*, *Converte nos Deus*, *Deus in adjutorium*, *Affoluzioni*, *Benedizioni*, *Profezie*, *Capitoli*, *Martirologio*, e *Lamentazioni*.

I. **L**'Intonazione del *Domine labia mea* al Principio del Matutino, e del *Converte* a Compieta, si fa, come siegue; a cui conformasi la risposta del Coro.



Domine Labia mea aperies. Et os meum annuntiabit laudem tuam.
Converte nos Deus Salutaris noster. Et averte iram tuam a nobis.

II. Il *Deus in adiutorium* al principio di tutte l'Ore Canoniche suol intonarsi come segue .



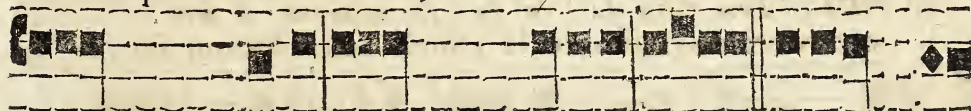
De us in ad juto ri um me um in ten de Do. ad ad juv. me fe sti na.

Ma per dirla , quel rompiimento di senso nel distaccar con la 1. cadenza il Sostantivo dal suo Adiettivo , non ben risuona agli orecchj purgati . Onde a me assai più gradisce il modo, con cui l'ho sentito cantar in un Coro di persone accuratissime nelle funzioni Ecclesiastiche, così .



De us in ad ju to rium me um in ten de: Domine ad ad juv. &c.

Circa poi il *Gloria Patri*, nel Rito Romano s'usa così .



Gl. Pa. & Fi. & Sp. Sancto

Sic er. in p. & n. & semper, & in sac. seculor. Amen. Alleluja. L. t. D. r. e gloria.

Non vi mancano però de' luoghi, dove s'usa nel modo, che siegue, alla Monastica .



Gloria Patri, & Filio, & Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio, & nunc, & semper,

Al le lu ja.

& in se cu la se cu lo rum. A men. La. ti. D Rex at. Glo ria.

III. L' Assoluzione a' Notturni si deve cantar così, dividendola in due parti .



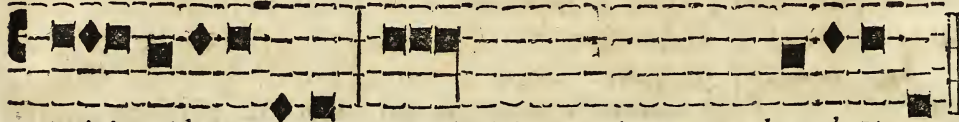
Exaudi D. f. c. &c. & miserere no bis, q. c. Pat. &c. in sacu. seculorum Amen.

IV. Il *Jube domne*, e le benedizioni, come siegue: avvertendosi, che sempre le benedizioni anno a dividersi in due parti .



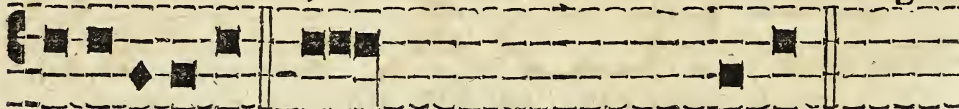
Sube Domne benedicere Benedictione perpetua ben. nos Pater aternus Amē.

Il punto fermo delle lezioni si fa come la 2. parte della Benedizione, così.



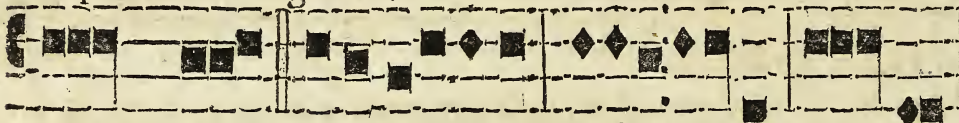
Incipit Liber Genesis. In principio creavit Deus Cælum, & Terram

Così degl' altri punti fermi. I quali però quando terminassero in monosillaba, o in accento acuto, si fanno come siegue.



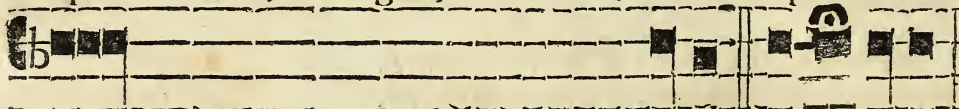
& facta est Lux. In se cu la se culorum Amen.

Il punto interrogativo, e la chiufa delle lezioni così.



Quia magnificas eum? Tu autem Domine mi se re re no bis Deo Gratias.

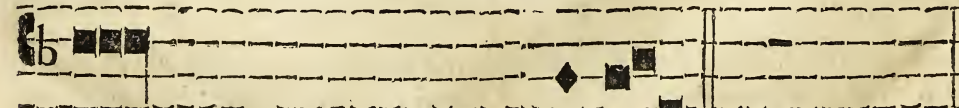
V. Le profezie si portano, come le lezioni, eccettuato, che nel fine, non avendo il *Tu autem*, si chiudon nella Quaresima nel primo modo, che segue; altre volte, come l' Epistola così.



Et Requievit Deus die sep. ab omni opere, quod patrarat, quod pa tra rat.

Similmente le lezioni de' Morti si cantano come l' altre, e la terminazione, come quest' ultima delle Profezie.

VI. Alcuni usano il punto fermo nelle lezioni, Profezie, e lezioni de' Morti così.



Parce mihi Domine, nihil enim sunt dies me i.

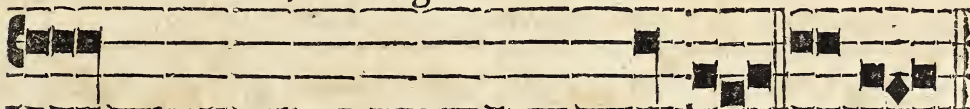
VII. Il Tono che suole usarsi nelle Lezioni della Scrittura a Mensa da' nostri Religiosi, suol esser il seguente.



Sube Domne benedice. Mensa caelestis participes f. n. R. aeterna Gloria.

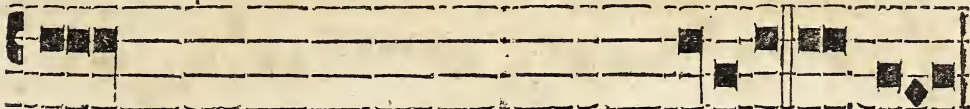
Così si fan tutti i punti fermi, dove non sia la monosillaba, o accento acuto: che allora si fanno, come s'è detto delle Lezioni al num. 4. dalle quali ancora si prenda l'Interrogativo.

VIII. L'intonazione de' capitoli tanto avanti gl' Inni, quanto all' Ore canoniche, è la seguente.



O Altitudo Div. Sap. & Sc. D. quam in. s. j. e. & in. Via ejus! Deo Gratias.

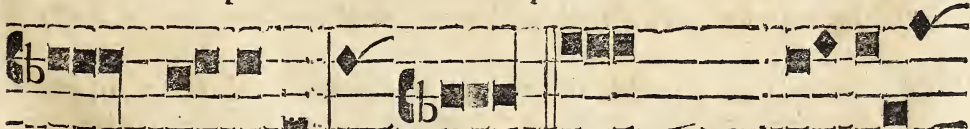
Se poi finiranno con una Monosillaba, o accento acuto, si canteranno i Capitoli come s'è detto delle Lezioni, così.



Surge, illum. Fern. quia venit Lu. tu. & Gl. Do. su. Te orta est.

Regi Sec. im. & in. sol. Deo h. & Gl. in Sac. Saculorum. Amen. Deo Gratias!

IX. In quanto al martirologio s'osservi tutto ciò, che s'è detto delle Lezioni, e Profezie. Solo la vigilia del SS. Natale ha da osservarsi quanto nel libro medesimo si prescrive a suo luogo, cioè che al principio si canti con la voce ordinaria. Alle parole *In Bethleem Judæ* s'alza una 4. & a quelle *Nativitas, &c.* s'alza un'altra voce, facendovisi punto col tono della passione. Ecco lo distefamente.

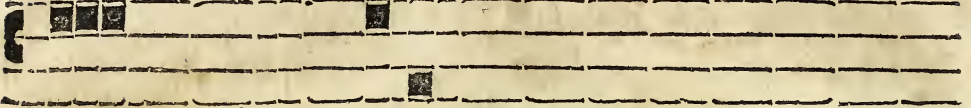


Oct. Kal. Ja. Luna prima. An. a creat. &c. In Bet. Ju. n. e. M. V. factus Homo.



Nativitas Do mini No stri Je su Cri sti secundum Car nem.

Il resto si può cantar una voce più alta dell' ultima nota di *Carnem*.



Eodem die, &c.

X. Le lamentazioni secondo lo stile Romano sogliono cantarsi così, cioè il Principio *Incipit*, e le lettere ebraiche come siegue.



In cipit Lamētati o jeremia Prophe ta. A leph.
 Due Punti, & Interrogativo. Punto fermo.



Quo modo s. c. plena populo? Princeps Pro. fa. est sub Tribu to.
 L'ultima chiusa così.



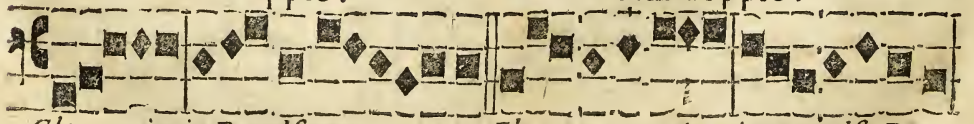
Jeru salem Je ru salem, Convertere ad Dominū Deum tu um

Nella medesima forma si canta l' Orazione di Geremia *Recordare Domine*, toltene le lettere, che non vi sono. Chi poi la desidera in canto Semifigurato, potrà vederla nella 5. parte, dove si porrà fra l' altre cose pratiche ivi notate per i Studiosi.

LEZIONE XV.

Dell' Intonazione del Gloria, Credo, Epistole, Vangelj, e Passio.

I. **I**L *Gloria in Excelsis* dovrebbe uniformarsi al tono, in cui si canta dal coro; i modi più frequētati sono i quattro qui notati.
 Doppio. Semidoppio.



Glo ri a in Excelsis De o. Glo ri a in Excelsis De o.
 Della

Della Madonna. Semplice.

Gloria in excelsis Deo. Gloria in excelsis Deo.

Il Credo ancora, benchè dovrebbe uniformarsi al Tono del Coro, è solito d'intonarsi sempre così.

Cre do in u num De um.

II. L'Epistole nel Rito Romano si cantano senza variazione di note, eccettuato ne' punti interrogativi, & in quelli, che han la monosillaba, o l'accento acuto: Nel punto fermo ordinario si fa l'aspirazione nell'antepenultima, come fu detto nella 1. parte Lez. ult. num. 11. così.

Lectione Epistolae Beati Pauli Apostoli ad Romanos.

Punto interrogativo. Monosillaba, & accento acuto.

Numquid omnes Doctores? Honor, & f. D. n. in Sac. Saeculorum Amen.
 Nunquid omnes Propheta? Sed & super te me.

L'ultimo punto, non essendovi monosillaba, o accento, si fa come il 1. ma per distinguerlo, deve almeno per un periodo cantarsi più adagiato del solito, per far l'ultima cadenza con più gravità.

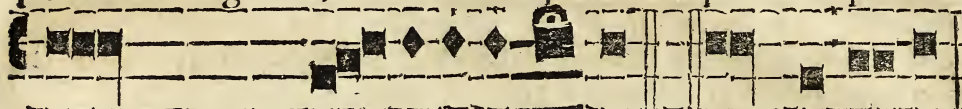
III. Il tono de Vangelj secondo il Rito Romano è il seguente con la cadenza staccata, e non ligata, come fanno alcuni.

Dominus Vobiscum, e non Vobis cum. Seq. S. Ev. s. Matthaei, e non Matthaei.

Il punto fermo, e l'interrogazione si fanno come s'è detto all'Epistole.

Il Punto finale sarà fatto in talguisa, che nel fine restino alme-

no due parole di 4. o 5. sillabe fra tutte due nella medesima nota, con la penultima Aspirata; e non come (con abuso gravissimo) fanno certi, che terminano il Vangelo, ed anche l'Epistola con un punto interrogativo, come si nota qui sotto dopo il vero punto.



De qua natus Jesus, qui vocatur Christus, e non qui vocat. Christus

IV. Il tono della passione, o Passio (come suol dirsi) deve distinguersi in 3. parti; cioè nella parte del Cronista, o Testo additata nel Messale con la lettera C. in quella del Cristo significata con la †. ed in quella della Sinagoga, o Turba accennata coll' S. e per darne ordinatamente la notizia conforme al Rito Romano, Il Testo (che deve esser voce di Tenore) deve principiar così.



Passio Do mi ni no stris se su Christi se cundum Mattha um

I Punti fermi saran sempre come il detto nelle parole *secundum Matthaum*, ed essendovi poco avanti i due punti, deve farvisi la cadenza detta nelle parole *Jesu Christi*: eccettuato però quando seguiti la parte del Cristo, che allora sarà in uno de' seguenti modi.



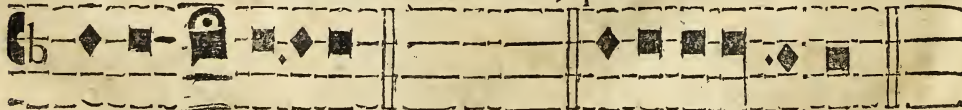
In il lo tempore di .†. Discipulis su is, opur discipulis su is. †

E quando gli segue la Turba, sarà in un de due modo seguenti.



Di cebant autem, o pur Di cebant a utem. S.

Il Punto finale tanto alla Genuflessione, quanto all' ultimo sarà così.



E mi sit Spi ri tum, o pur così, E mi sit Spi ri tum.

Il resto poi si canta nel tono del Vangelo.

V. La risposta della parte del Christo ha da essere una 3. sotto a quella che lascia il Testo, dovendo esser questa voce da Basso, o da Baritono così.



Ma in questa 1. risposta v'è interrogativo, che da altri s'usa, come siegue.



Cru ci si ga tur? Nam sem.Pa.ha.vobiscū; m.a.n.f.ha bebitis.

Sicchè nel ripigliar altri periodi dopo un punto o fermo, o interrogativo, sempre farà, come *nam semper*; ne' due punti prima del punto fermo, come *Vobiscum*; e nel punto fermo come *habebitis*. Il qual punto fermo può farsi anche ne' modi che sieguono.



Se la risposta del Christo dopo la chiamata del Testo sarà breve col punto fermo, si farà come siegue.



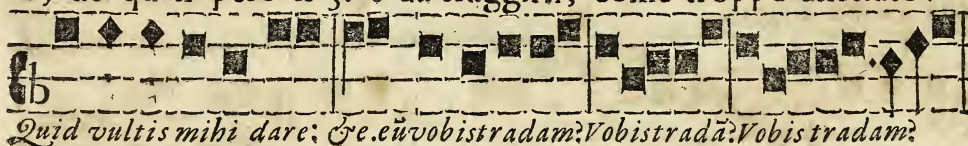
VI. La risposta della Turba (che deve esser voce di Contralto) deve principiarfi nella 4. sopra all'ultima della chiamata del Testo, così.



S. Non in di e festo, ne f.tu. fi e ret in Po pulo.
o pur



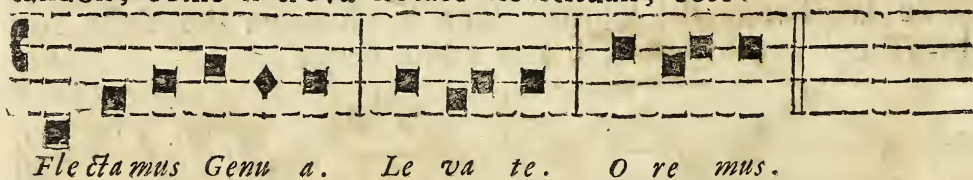
Così in tutte l'altre risposte. I due punti avanti il punto fermo si fanno come il *non in die festo*. Ed il punto fermo come *feret in Populo*. Ma il punto interrogativo in un de' modi seguenti; de' quali però il 3. è da sfuggirsi, come troppo affettato.



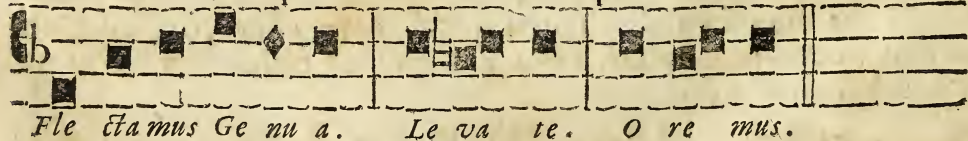
LEZIONE XVI.

Del modo di cantar *Flectamus Genua*, *Lumen Christi*, *Le Litanie*, *il Confiteor*, *la Benedizione Episcopale*, e *la Corda Pia*.

I. **D**Ovendo il Diacono avanti ad alcune Collette cantar il *Flectamus Genua*, dovrebbe intonarlo in guisa, che dopo la risposta del Suddiacono non dovesse il Sacerdote alzar la voce per cantar la Colletta; il che necessariamente avviene cantandosi, come si trova notato ne' Rituali, così.



Onde crederai, che più concordemente si procedesse notandosi così.



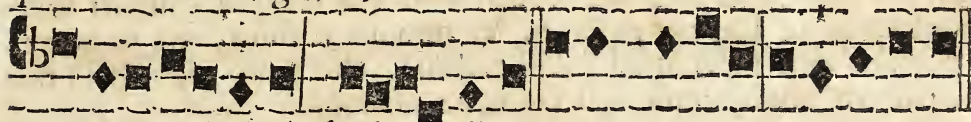
Dove il Sacerdote non muta Voce.

II. Il *Lumen Christi*, che cantasi il Sabato Santo in tre volte, si fa sempre alzando gradatamente una voce per volta, così.



Lumē Christi. Deo gratias. Lumē Christi. Deo grat. Lumē Christi. Deo grat.

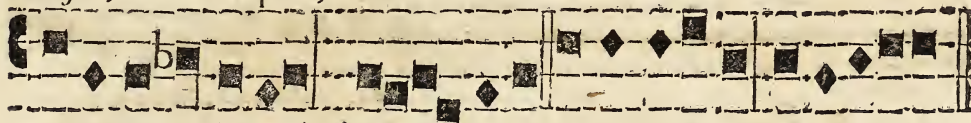
III. Il tono delle Litanie (parlo de' Santi, a somiglianza delle quali si cantan quelle della B. V. eccettuatenne le Preci) suole usarsi da alcuni col b. fino al *Peccatores exclusive*, e da altri senza; ed in vero si sperimenta, che all'udito fa un bel sentire cantandosi col b. come siegue fino al *Peccatores*, dopo il quale si muta Registro, così.



Ky ri e e le i sō. Christe au di nos.

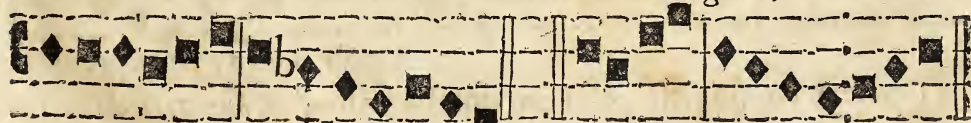
Christe e le i sō. Christe ex au di nos. Sancta Maria. O ra pro no bis.

Non può negarsi però, che cantandole senza il b. si mantiene tutto il canto unito in un istesso modo di procedere; tanto più che facendosi la cadenza in *C. sol fa* (la quale nell'Organo si sente bene, che vuol esser preparata col b. e non col b,) si va più nel rigore del tono; onde cantando il *Kyrie*, e *Christe*, come sopra, si dirà così.



Ky ri e e le i sō. Christe au di nos. Sancta Maria. Ora pro nobis.

Sino al *Propitius*, che si canta così, senza necessità di lasciar il b. fino al *Peccatores*, che si varia insino all' *Agnus*, come sotto.

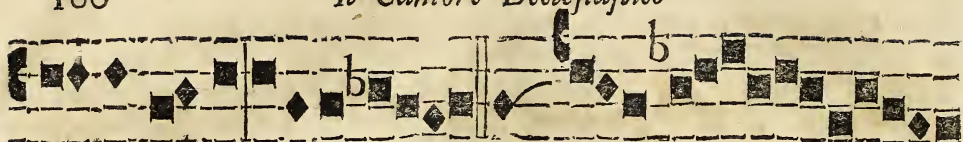


Propi ti use sto. Parce nobis Domine, &c. Peccatores te rogamus audi nos.



Agnus Dei, q. tol. Peccata Mūdi. parce nobis Domine. Christe au di nos.

Chri-



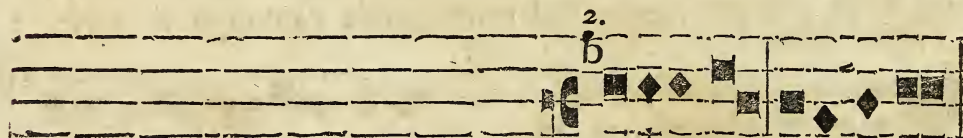
Christe exaudi nos Kyrie e e le i son. Kyrie e e le i son.

Nè deve far fastidio quest'ultimo *Kyrie* terminato in *mi*, perchè un tal *mi* riguarda per suo fondamento il *do* del C. a cui serve di 3. maggiore; onde virtualmente contiene la cadenza in *C. sol, fa, ut* praticata nel residuo delle Litanie.

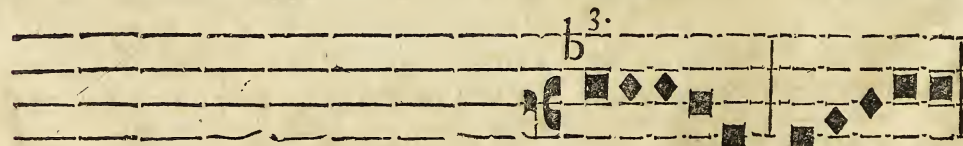
IV. L'uso poi (o per dir meglio l'abuso scusabile) di cantar le Litanie de' Santi col *b.* nell'invocazioni, ed *Ora pro nobis*, è stato usurpato dal modo, con cui soglion cantarsi lodevolmente le Litanie della B. V. non in 5. tono; ma in 2. trasportato con farvi quel Falsobordone, che tanto piace o in due o in tre voci, come nel seguente essemplio.



Kyrie e le i son. Chri ste au di nos. Sancta Maria. Ora pro nobis.

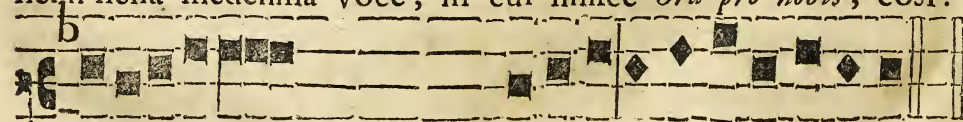


Sancta Maria. Ora pro nobis.



Sancta Maria. Ora pro nobis.

Dove è da notarfi, che in questo caso l'*Agnus Dei* deve tenerfi nella medesima voce, in cui finisce *Ora pro nobis*, così.



Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: parce nobis Domine.

E. non

E non abbassarfi una voce, come malamente fanno alcuni, così.



Agnus Dei, qui tollis pec ca ta Mun di: Par ce no bis Do mi ne.

V. Occorrendo o alla presenza del Prelato, o in altra occasione di cantarsi il *Confiteor* sarà il suo tono quel che siegue.



Confit. Deo Omnipotēti, B.M. semp. Virgini,

B. Mich. Archan gelo, B. Jo: Ba pti sta,

S.S. Ap. Pe. & Paulo,

omnibus S.S. & Tibi Pa ter,



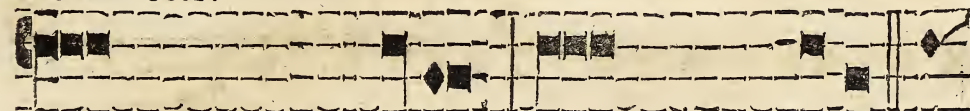
quia peccavi nimis cogitatione, verbo, & opere.

me a cul pa, me a cul pa, me a max. culpa. I de o pre cor, &c.

B. Mariam, &c. come sopra; & te Pa ter, come & Tibi; ad

Dominum Deum nostrum come Verbo, & Opere.

VI. La Benedizione del Vescovo nelle sue Funzioni solenni si canta così.



Ps. Adjutoriū nos. in nomine Domini. R. Qui fecit Cælum, & Terram.

Ps. Sit No men Do mi ni benedictum. R. Ex hoc nunc, & us. in saeculum.



Ps. Bene. Vos Omnipotēs De us. Pa ter, & Fi li us, & Spi ri tus Sāctus R. Amen.

VII. Mostrandosi le Reliquie de' Santi solennemente, s'usa a cantarle come siegue; e mostrandosi l'ultima, s'alza una voce.



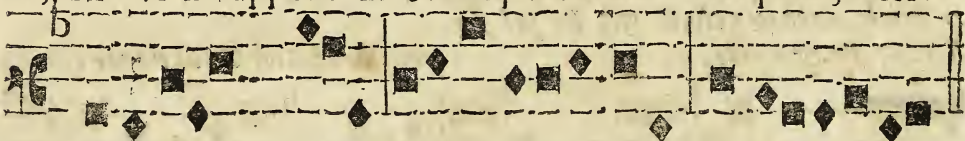
*Qui den. son le Rel. di S. N. Martire. Qui d. v'è del Leg. della * di N. S. G. Cri.*

VIII. Il tono finalmente del Ritmo divoto solito a cantarsi nelle nostre Chiese i Venerdì, massime di Quaresima, detto *Corda pia*, è quel che siegue, a tempo di Tripla.



Cor da Pi a inflammatur, Dũ Frãcisci ce lebratur, Stigmatũ Insigni a.

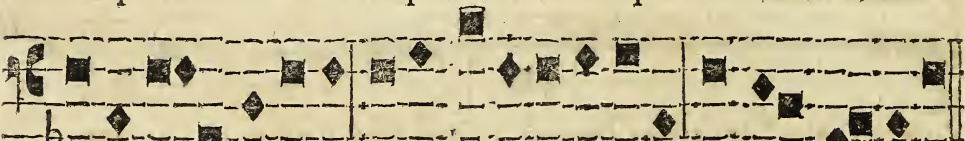
In molti luoghi però quell'ultima nota suole alterarsi col \times , come di fatto sta notata ne' Libretti più emendati. E ciò, perchè quel *fa* così alterato corrisponde per 3. mag. al *re* del Basso, che vi si suppone in contrapunto coll'altre parti, così.



Cor da Pi a inflammatur, Dũ Frãcisci ce lebratur Stigmatũ Insigni a.

Nel qual caso è di 3. tono abbassato una voce a cagione degli Organi alti, come si vede, notandolo un tuono più alto, senza i due b. b.

Dove dunque non son parti da farvi il contrapunto, sarà meglio cantarlo come l'abbiamo notato in 6. tono, per togliere quella durezza di ripigliare il \forall . seguente mezza voce più basso; tanto più, che ancora preso in 6. tono vi si può far il contrapunto col Basso, così.



Cor da Pi a inflammatur, Dũ Frãcisci ce lebratur Stigmatũ Insigni a.

IX. In simil tono suol cantarsi ancora il Pianto della Beatissima Vergine; ma però presso di Noi (tanto nella Disciplina, quanto nelle 3. Strofe, che nella funzione della *Corda pia* s'alternano con quella *Crucifixi ergo Christi*) si canta come siegue in 4. tono.



Stabat Mater do loro sa Juxta Crucem lachrymosa, Dũ p̄de bat Fi li us.

Fine della Seconda Parte.

DEL CANTORE
ECCLESIASTICO
PARTE TERZA.

In cui s' insegna il modo d' intuonare, o cantare in tutte l' occasioni del Canto Fermo, e d' unir l' Organo col Coro, con altri Avvertimenti.

LEZIONE PRIMA.

Chè cosa sia Tuono, e Semituono, come per via di questi abbiano a cantarsi le Note.

I. **S**iccome per riuscir perfetto nella Pittura, deve prima impararsi a disegnar le figure, e poi a disporre sopra il disegno i colori proporzionati: Così prima, che s' impari nel canto a modular le Parole, è d' uopo di farsi prima ben pratico ad intuonar perfettamente le note. Onde non servirà per nulla d' aver appreso nelle due parti antecedenti a legger le note, a conoscer le mutazioni, i tempi, e gl' accidenti, imparato a distinguer le differenze de' toni; e conosciuto in qual modo abbiano a cantarsi le cose più necessarie delle funzioni ecclesiastiche. L' Opera più importante, e la più ardua fatica sarà d' assuefarsi in ridurre il tutto alla pratica, e prima di cantar le parole, intuonar le note con la sua giusta voce. Per far ciò, richiedesi la notizia de' tuoni, e semituoni, de' quali altrove s' è dato qualche cenno; ma ora è il tempo di trattarne a sufficienza.

II. Il tuono adunque (per quel che spetta al presente) non è, se non un Grado, o Misura di voce intiera da una ad un' altra Nota. E questa misura giustamente è la 6. parte di tutto quello spazio, che si comprende fra un' Ottava, e l' altra, cioè tra una voce grave, e la medesima acuta. La detta misura, o 6. parte (cioè un tuono) costa di 8. comi, giusta il parer de' periti nel canto. Sicchè a proporzione il semituono farà la metà del tuono, cioè la 12. parte del detto spazio fra un' Ottava, e l' altra, e in conseguenza costerà di 4. comi. Il como finalmente è la minima parte sensibile dell' intervallo, che framezza fra un tuono, e l' altro, come ben si comprende da chi fa riflessione nel tirar per essem-
pio

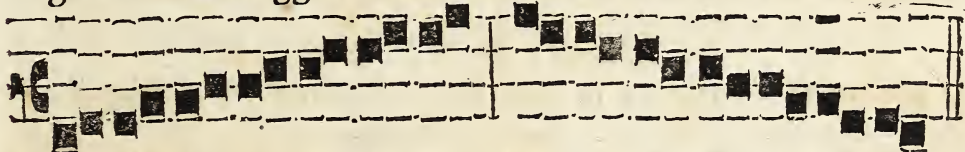
pio una di due corde unisone un Tuono più alto, benchè per altro tal intervallo potria dividerfi in parti più minute; anzi in infinito.

III. Per ben capir tutto ciò, deve saperfi, che un' Ottava è lontana dall' altra solo 6. voci, cioè 5. tuoni, e 2. semituoni, e dicefi un' Ottava, riguardo alla prima, & ultima nota, tra le quali framezzano le 6. che unite coll' estreme fanno il numero d' 8. È per meglio capir tal divisione, s' espone l' infra scritta Tabella, o sia Scala d' un 8. tanto in salire, quanto in calare, in cui le Linee più lontane una dall' altra additano l' intervallo d' un tuono; le più prossime, d' un semituono; le lineette, che framezzano trà l' una, e l' altra linea additano i comi, che s' intendono o da un tuono all' altro, o da un tuono ad un semituono. I punti parimente, che si frappongono nel mezzo alle linee più lontane, significano il mezzo tuono, che s' include nel tuono intiero. L' intervallo poi, che s' accenna con i semicircoli maggiori, significa la 3. maggiore detta *Ditonus maior*, e quello ch' è segnato con i minori, addita la 3. minore chiamata *Ditonus minor*.



IV. Da qui dunque chiaramente si vede, che dal *do* al *re* s'ascende un tuono intiero; dal *re* al *mi* un'altro: dal *mi* al *fa* un semituono; dal *fa* al *sol* un tuono; dal *sol* al *re* un tuono; dal *re* al *mi* un'altro; e dal *mi* all'ultimo *fa* un semituono. Così a proporzione discorrasì d'un altro progresso d'ottava, come dal *re* del D. grave al *sol* della medesima Lettera acuto, &c.

V. Da qui ancora ben si comprendela forza del *Diesis*, e del b. accidentale, poichè per alterar una nota col *Diesis* deve alzarsi un Semituono, cioè 4. Comi, che però suol notarsi con 4. lineeette decussate così X ; & all'incontro per raddolcir una nota col b. deve calarsi mezo tuono di sotto, cioè 4. Comi più basso. Ecco la scala in pratica di grado ne' semiditoni, cioè note gradate, sì maggiori, come minori, &c.



To. To. Se. To. To. To. Se. Se. To. To. To. Se. To. To.

VI. Appresa dunque mediante la predetta scala la voce delle note di grado, bisogna assuefarfi a i salti, gl' essemplj de' quali già si portarono nella 2. lezione della 1. Par. nu. 5. 6. 7. & 8. & anche nella lez. 3. nu. 5. 6. 7. & 8. Avvertendosi, che i salti di 3. chiamati *Ditoni* (che vuol dir due tuoni) son di due sorti, cioè o di 3. maggiore, o minore. *Ditono* maggiore è quello, che costa di due tuoni intieri, come dal *do* al *mi*, dal *fa* al *la*, ed all'opposto dal *mi* al *do*, e dal *la* al *fa*. *Ditono* minore è quello, che costa d'un tuono intiero, e d'un semituono, come dal *re* al *fa*, e dal *mi* al *sol*, ed all'opposto dal *sol* al *mi*, e dal *fa* al *re*. Così ancora il salto di 4. detto *Diateffaron* (che vuol dire per Quattro) costa sempre di due tuoni, e d'un semituono, il qual semituono ora è nel fine, come dal *do* al *fa*, ora nel mezo, come dal *re* al *sol*; ora nel principio, come dal *mi* al *la*. Il salto di 5. detto *Diapente* (che significa per Cinque) costa di tre Tuoni; e d'un semituono, il qual semituono parimenti non ha luogo fisso; ma però sempre si trova tra 'l *mi* e 'l *fa*, o nel mezo, come tra 'l *do*, e 'l *sol*, o nel 2. luogo, come tra 'l *re*, & il *la*, &c. Il salto di 6. (che però chiamasi *Hexachordus*, cioè di sei Corde) perchè sia giusto, e cantabile, ha da costar di trè tuoni,

ni, e due semituoni, come dal *re* al *fa* finto, e dal *mi* dell' E. sotto all' *F. fa ut* al *fa* del C. *sol fa ut*, & all' opposto dal *fa* finto al *re*; e dal *fa* del C. *sol fa ut* al *mi* sotto l' *F. fa ut*. Ogn' altro salto di 6. che costi di 4. tuoni, e d' un semituono, sarà incantabile, come dal *do* al *la*, dal *re* del D. al *mi* del b. &c. Il salto di 7. (che dir si potria *Heptachordus*, cioè di 7. corde) costa di 5. tuoni, e mezzo, come dal *do* del C. grave al *mi* del B. acuto, &c. ma, come che incantabile, si lascia. Il salto finalmente d' Ottava detto *Diapason* (che appresso i Greci significa *omme*, perchè include tutte le consonanze) costa di 5. tuoni, e due semituoni, i quali semituoni han pur diverso sito, secondo la distanza delle note estreme tra l' *mi* & il *fa*; come dal *do* del c. grave al *fa* del c. acuto, & *viceversa*; così dal *re* del d. grave al *sol* del d. acuto, e così degl' altri, &c.

LEZIONE II.

Del modo di prender la Voce de' Toni Autentici, e Plagali.

I. **D**Ovendosi nel canto fermo unir più persone di voce diversa a cantare in Unifono, fa di mestieri, che nell' intonazione il direttore, o cantore, a cui appartiene di dar principio alla cantilena, abbia la mira non tanto al proprio, quanto al comodo di tutti gl' altri, talmente che a tutti agevolmente riesca di toccar le note più alte, e più basse della cantilena, che corre. (Cessa però questo riguardo, quando ha da cantarsi qualche cosa a solo, come una Lezione, una Profezia, un' Epistola, o cosa simile, perchè allora può il cantore prender il suo comodo.) Perciò non basta di saper batter le note con le proprie voci per via di tuoni, e semituoni assolutamente; ma, ciò che più importa, deve aver si riguardo a tutto l' progresso del canto; acciòchè non prendasi così alto, che non possan toccarsi le note di sopra; nè così basso, che non possan sentirsi quelle di sotto.

II. La regola infallibile, per non ingannarsi, sarà di non dar principio ad intonare una cantilena, senza prima saper di che tono ella sia. Ritrovato, che sia con le regole già insegnate nella 2. Par. Lez. 2. nu. 2. 3. &c. s' avverta bene, che i toni Autentici possono ascender fino all' Ottava sopra la nota fondamentale, quando sian Perfetti, e più ancora, se son più che perfetti, ed i toni

Plaga-

Plagali possono salir fino alla 5. e calar fino alla 4. Perfetti; o sotto ancora più che perfetti. Per intonare adunque giustamente gl' autentici, devon tenerfi più bassi che alti; ed all' opposto i plagali più alti, che bassi, eziandio che fossero Imperfetti, perchè non s' ha la mira semplicemente alle Note, che nel Tono attualmente si trovano; ma a quelle ancora, che di sua natura possono trovarvisi.

III. La nota, da cui ha da prenderfi la misura della voce, sarà sempre l'ultima, come quella, che per esser la fondamentale del tono, non può regolarmente variarfi; e non la prima, che nel canto Fermo non è sempre l'istessa in tutti i toni, o se è tale, sarà per accidente, e non per necessità.

IV. Se però l'ultima nota della cantilena non fosse la fondamentale del tono (come può accadere) in tal caso vedasi la distanza che ha quest'ultima nota dalla fondamentale, e fingendosi la fondamentale al suo luogo, si prenda per regolatrice del canto. Per esempio finirà un 1. tono in *la*, prendasi la voce dalla 5. bassa, dove è il luogo del *re* fondamentale; così il 4. tono può esser che termini in *sol* col *Diesis*, si prenda la voce dal *mi* di sotto; & il 7. ancora può terminare in *re*, & in *sol*, ma la sua Voce ha da prenderfi dal *do*.

V. Ma perchè non può esprimersi con la penna quanto abbia da esser bassa, o alta l'ultima nota, da cui ha da prenderfi la misura dell'intonazione: per non errare saria un gran vantaggio d'aver qualche Pratica almeno mediocre dell'Organo, o d'altro strumento invariabile, da cui si prendessero le Voci, come si dirà nella Lez. 9. di questa Parte. A chi poi non ha tal notizia conviene (se vuol intonar giustamente) che osservi le note estreme della cantilena, cioè la più bassa, e la più alta a cui s'estenda, o possa estendersi dalla nota fondamentale un tono; e provi, se la voce, che vuol prendere, possa toccarle, senza scommodo non tanto suo, quanto degl'altri, nel progresso della cantilena. E ciò (come dissi) non solo ha da intendersi delle note, che attualmente porta la Cantilena, ma di quelle ancora, che naturalmente può efiggere la naturalezza del canto.

VI. A quest'effetto si mostrano succintamente nella seguente tabella le note estreme d'ogni tono, massime de' toni regolari, e non Misti, de' quali parlerassi di sotto. Avvertendosi, che la pri-

ma nota farà la fondamentale, la 2. più bassa, la 3. la più alta.

VII. Si potria prendere ancora la voce dalla nota più battuta dal coro, la quale ha da essere la corrispondente delle note fondamentali, che in tutti i toni dovrebbe essere l' istessa, come si dirà nella Lez. 8. nu. 2. Onde supposto che l' eddomadario abbia intonato il *Deus in adiutorium* con voce giusta, da quella si può regolar l' intonazione dell' Antifona; prendendone la misura della prima nota. Per esempio si deve intonar l' Antifona *Hoc est preceptum meum*, che comincia in *fa*, si prenda l' istessa Voce del *Deus in adiutorium*. Intonandosi *Domine quinque*, &c. si cali una 3. e così con proporzione. Ma questa regola è soggetta a molte eccezioni.

VIII. Se il tono poi sarà misto, o irregolare, converrà distinguere; o farà misto d' autentico, & autentico, come il 1. col 3. &c. o d' autentico, e plagale, come il 1. col 2. &c. Nel 1. modo non vi vorrà altra osservazione, che la regola data dianzi nu. 5. con osservar le note estreme. Ma nel 2. modo converrà tener il tono autentico alquanto più alto del suo ordinario, per toccar ben le note basse, come nel *Dies ira* (che è 1. tono misto col 2.) può intonarsi una voce più alta del 1. tono regolare, per batter bene la 4. di sotto, a cui sovente discende.

IX. I toni Imperfetti possono tenersi nell' Intonazione in mezzo all' autentico, e al plagale, purchè però la cantilena sia assoluta come un *Offertorio*, un *Postcommunio*: che se avesse relazione ad altre cantilene, come un' Antifona, un' Introito, deve allora intonarsi

tonarsi al suo luogo naturale, perchè se le note del tono non son toccate dall' Antif. o dall' Introito, possono toccarsi dal v. seguente.

X. Quando finalmente il tono fosse più che perfetto, o eccedente, io farei di parere, che la cantilena si lasciasse cantare a chi ha voce a proposito per toccar le note estreme, intonandosi col suo tono ordinario, perchè ho osservato per isperienza, quanto brutto sentir facciano simili cantilene a cantarsi da tutto il Coro intiero, essendo costretta la maggior parte delle Voci a fermarsi a mezza strada per non poter toccar le note basse, o a sforzar la Voce per arrivar alle più alte.

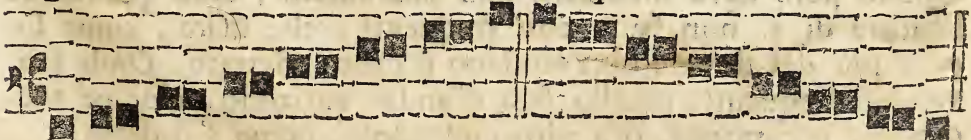
XI. In tutto però deve principalmente averfi riguardo al luogo, e al tempo in cui si canta, e anche alle persone, che cantano; poichè in una Chiesa angusta, in tempo di notte, e dove la maggior parte di quelli che cantano son persone gravi, si può il canto tenere alquanto più moderato, che in un Tempio spazioso nell' ore di giorno, e dove tutti quelli che cantano son di petto robusto.

LEZIONE III.

Del modo d' accoppiar le parole alle note.

I. **A**D ogni sillaba delle parole, che anno a cantarsi, deve corrispondere almeno una nota. Dico almeno, perchè trovandosi più note unite assieme, tutte voglion cantarsi sopra la vocale della sillaba sottoposta. Ma per cantar giustamente le parole, deve nel tempo medesimo averfi in mente la voce della nota, che corre, non variandola in altro, che nelle vocali diverse.

II. Per toglier la difficoltà, che si prefiggono alcuni in accoppiar le parole alle note, non v' ha dubbio che il rimedio efficace è l' esercizio. Nulladimeno per facilitarlo a principianti, gioverà molto d' assuefarli (dopo che canteranno perfettamente le note) a fargli cantar le medesime note senza le consonanti; indi fargli mutar le vocali d' una nota in quella dell' altra, così.



o. e. e. i. i. a. a. o. o. e. e. i. i. a. a. i. i. a. a. o. o. a. a. i. i. e. e. o.
 e. o. i. e. a. i. o. a. e. o. i. e. a. i. i. a. a. i. o. a. a. o. i. a. e. i. o. e.

Il simile si faccia ne' Salti , prendendone gli essempli della 1. Parte Lez. 2. nu. 5. ec. e Lez. 3. num. 5. ec.

III. Successivamente bisogna assuefarsi a legar più note con la medesima vocale prima di grado, e poi per salto, così.

a. e. i. o. a. a. o. a. i. e. &c.

a. a. e. e. o. o. i. i. a. a.

a. a. e. e. o. o. a. a. i. i.

Così si faccia degli altri Salti, ec.

IV. I salti però di 3. ligati possono cantarsi in guisa, come se tra l'una, e tra l'altra nota framezzasse la nota, che si salta, e questa suol cantarsi più veloce dell'altre due, come sdruciolando, il che non solo facilita per i principianti il canto, ma toglie ancora quella durezza, che produce il batter puramente le seconde note in 3. così.

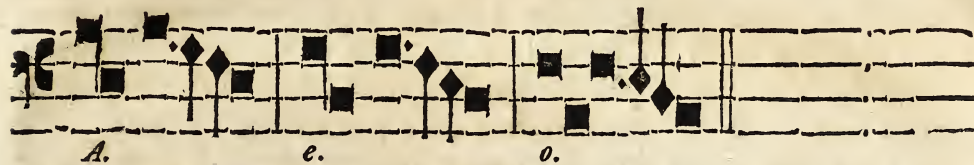
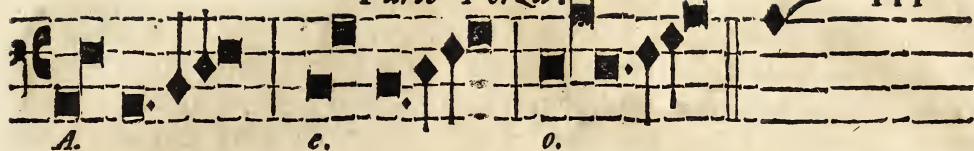
a. e. i. o. a. a. i. o. e. o.

Questo però deve intendersi con discrezione, cioè quando le ligature di 3. non siano così frequenti, che usate, come sopra, più del dovere non rendano il canto affettato. Onde trovandosi frequenti, meglio sarà d'andar variando, cioè or toccandole puramente, ora sdruciolandole, come s'è detto.

V. Anche i Salti di 4. possono cantarsi, come se vi framezzassero 2. Minime intermedie; ma con un punto dopo la Breve così.

Parte Terza.

III



VI. Fatto poi quanto s'è detto per facilitar il canto delle parole, si potrà prima provar a cantar le note con le semplici vocali delle sillabe sottoposte, e poi con le sillabe intiere, così.



o. i. e. i. e. a. e. a. a. i. i. i. i. i. i. e. e.
Do mine quinque ta lenta tradi di sti mi hi, ec ce, &c.

LEZIONE IV.

Dei Vizj, che anno a sfuggirsi nel canto fermo.

I. **N**On potendosi rivocar in dubbio, che la sodezza, e semplicità son le condizioni principali, anzi proprietà del canto fermo; ne siegue in conseguenza, che nelle cantilene Ecclesiastiche s'abbia a schivar con sommo studio tutto ciò, che possa alterarlo, o adulterarlo, facendolo comparir travestito (per così dire) da figurato; eccettuatone però qualche licenza, che suol prenderfi nelle occasioni, delle quali si tratterà nella Lez. 6. di questa Parte, ed ancora nell'ultima Lez. della 4. Parte.

II. E' da fuggirsi per tanto il trillo troppo frequente, di cui basteria servirsi nelle sillabe, che precedono una breve sdrucchiola, come in *Dominus* alla sillaba *Do*, e ciò per dar maggior garbo alla spinta, che mediante il punto (per cui si trilla) si dà alla seguente. Può nondimeno usarsi anche nelle prime note al principio delle cantilene, ed alla penultima prima delle cadenze non solo finali, ma anche intermedie. E' da sfuggirsi ancora il gorgheggiamento nelle cadenze, le quali han da farsi puramente, come si notano.

III. Non è men da schivarsi il cantar in falsetto, quando la voce finta non fosse così delicata, che non offendesse l' orecchio, nè soverchiasse gli altri che cantano, come fanno alcuni poco prudenti, che per farsi sentir più degli altri cantano con la voce di Testa aspra, ed acuta, che sconcerta tutto il Coro. Più soffribile, ma non men da schivarsi è il cantare all' Ottava bassa, pur che non si faccia per necessità, dovendo (come s'è detto tante volte) il canto fermo esser puramente unisono.

IV. Il simile ha da dirsi del cantar troppo aspro d'alcuni, che batton le note con impeto forzato, come se fossero latrati de' Cani; come anche l'affettar in modo la voce, che renda il canto languente, e indistinto, dovendosi batter le note discretamente con la voce naturale, senza durezza, e senza affettazione.

V. Deve anche esser condannata la soverchia fretta, che usano certi precipitando furiosamente le sagre cantilene, massime nell' Epistole, e Vangeli, che devono cantarsi con gran pausa, acciochè siano distintamente capiti da chi ascolta, almeno nelle Solennità, nelle quali taluni li affrettano non men, che ne' giorni feriali. Il simile dicasi de' Prefazj, e somiglianti cantilene a solo, nelle quali ha da osservarsi la proporzione de' Riti, o Doppj, o Semidoppj, o Semplici, &c.

VI. Non per questo si loda la Stiracchiatura del canto con la soverchia longaggine delle note, che lo rendono tedioso, e molte volte (nelle cantilene, che si dicono a memoria) dopo una sillaba non si sa quella, che suslegua. Quando però l'allungamento si facesse a bello studio, per esemplo in un introito, o pur Offertorio breve (dove non fiavi l'Organo) per non far restar in Coro Scena vuota, non si disapprova il cantare assai adagiato.

VII. Non fa nè meno buon sentire all' orecchie purgate il Contrapunto, che fanno alcuni, massime nel Salmeggiare, o mentre canta l'altro Coro, o anche il proprio; purchè non si faccia per uso lodevole, con buone consonanze, e non come quelli, che pretendendo di far concerto fanno più tosto confusione; benchè quest'uso non so esservi, se non nelle Cappelle insigni, dove il Coro perfetto de' Musici per debito va contrapuntizzando sopra il canto fermo.

VIII. E' intollerabile parimenti nel canto fermo la replica delle mede.

medesima parole, dove non sia ciò notato, e molto più, quando sian tronche, come ho io sentito da molti nell' *Hosanna in excelsis* doppio, dove dopo il passaggio dell' *excelsis*, replicano *Hosanna*, &c. in tante note, quante possono corrispondere alle dette parole.

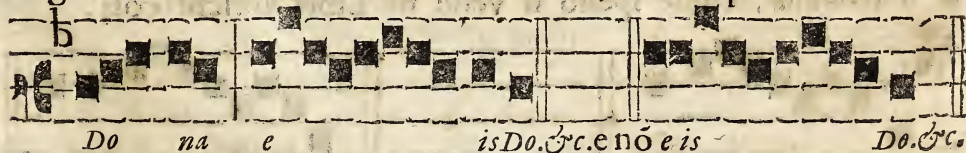
IX. Finalmente ha da fuggirsi quel prolungamento dell' ultime sillabe con longa coda, usato da coloro, che anno a gusto di far sentir la voce più degli altri, quando tutti dovrebbero cessare ad un tempo.

X. Vorrei finalmente, che a proposito degli accennati Vizj ogni Ecclesiastico s' imprimeffe nell' animo la censura d' Ugone lib. *de Claust. de 12. Abusion.* dove parlando de' cantori affettati, così li findica: *Aliud cantant, quam libri habeant, & quanta est levitas Vocis, tanta forsitan & mentis: cantant forsitan, ut placeant Populo, magis quam Deo. Si sic cantas, ut ab aliis laudem queras, Vocem tuam vendis, & facis eam non tuam, sed suam.*

LEZIONE V.

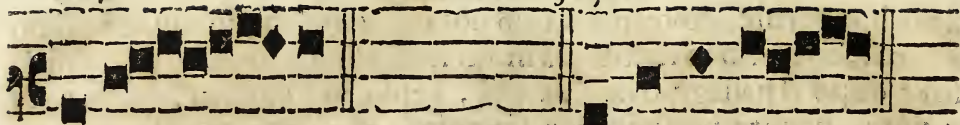
D' alcuni avvertimenti da osservarsi nel canto fermo.

I. Oltre i Vizj da schivarsi, mi par giusto d' insinuare alcune osservazioni più importanti da non trascurarsi nel canto. E prima sarà, che dovendosi far passaggio, cioè cantar più note sopra la medesima sillaba, stiasi avvertito, per quanto è possibile di non farlo sopra le due vocali *i*, & *u*, essendo queste le più insoavi, mentre con la prima par che si strida; coll' altra, che s' urli. Per esempio della prima servirà l' introito della Messa de' Morti, dove ne' libri antichi sta notato un Passaggio nella 2. sillaba della parola *eis*, e di fatto molti lo cantano come sta; ma è assai meglio di farlo nella sillaba antecedente, cioè sopra l' *e*. così.



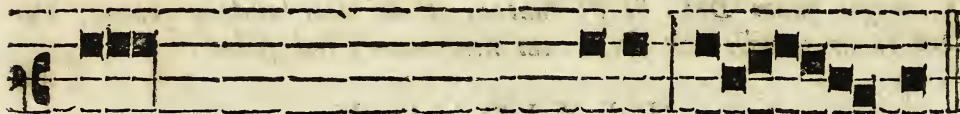
Esempio della 2. sia la 2. Antifona del Vespro delle Vergini alla parola *Dominus*, dove trovandosi il passaggio sopra l'ultima sillaba *Us*, farà meglio d' anticiparlo nella prima *Do*, così.

quam



quam Do minus, e non così, quam Do mi nus.

II. Ma dove non si può far di meno, bisogna accommodarsi alla necessità, come succede nel *Vultum tuum*, e Responorio di S. Antonio alla parola *Juvenes*, dove si canta in 6. Tono, come sta nel suo Ufficio; onde non v'è altro rimedio, che abbreviar le note, come fanno alcuni. Così a' versetti dopo gl'Inni terminanti in *i.* o in *u.* come *Letamini in Domino, & exultate Justi; Amavit eum Dominus, & ornavit eum;* se bene alcuni in questo 2. sogliono sospendere il passaggio nell'*E.* ripetendo la parola *eum*, così.

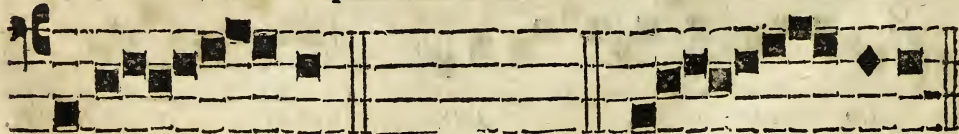


Amavit eum Dominus, & ornavit eum e um.

Il che (benchè sia contro quel che dissi nella passata Lez. n. 9.) è più soffribile senza dubbio, che a dir tutte le note nell'*u.*

III. Quando dunque possa farsi di manco, s' anteponga, o posponga il passaggio, che occorra nell'*I.* o nell'*U.* facendolo cadere in altre vocali. Che se non vi fosse altro che *I.* & *U.* come per essemplio, se fosse il passaggio nell' ultima sillaba di questa parola *Inimicus*, è meglio farla cader nell'*I.* come men insoave dell'*U.* Se poi non fossero che due, o tre note ligate, non deve farsene caso.

IV. L' istesso deve osservarsi trovandosi il passaggio sopra d'una sillaba breve sdrucchiola, perchè la molteplicità delle note la faria longa; e però in tal caso è bene di far il passaggio nella sillaba precedente, o susseguente, ancorchè vi fosse l'*I.* o l'*U.* se si trovasse, come spesso si vede ne' Libri antichi così.

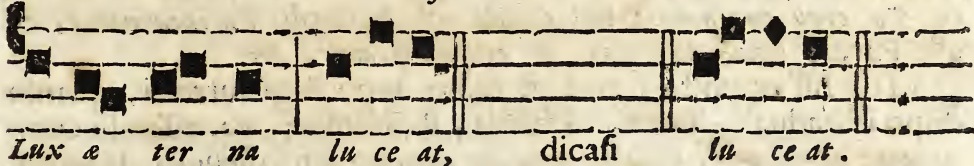


Do mi nus, dicasi così Do mi nus.

L' istesso dicasi ancora, se non vi fossero altro, che due note sopra la breve sdrucchiola, come nel Responorio de' morti, dove dice:



V. Anzi per salvar la brevità della sillaba sdrucchiola, benchè non vi sia che una sola nota, deve quella sfuggirsi, & aggiungerfi alla sillaba precedente, massime quando la nota della sillaba breve ascende, & a questa darfi una nota Semibreve col suo punto antecedente, così nel *Poscom.* de' Morti al *luceat*, dove dice,

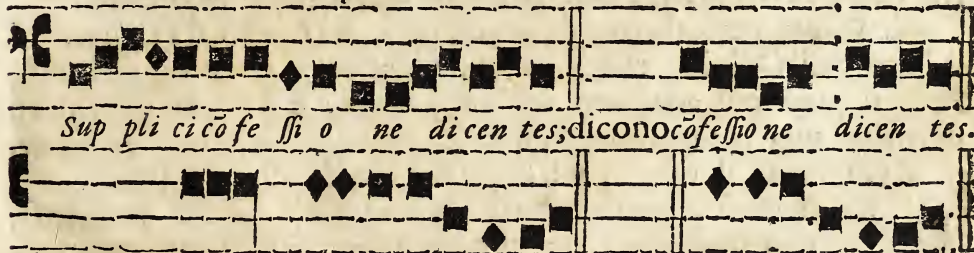


Così ne' seguenti essempli i secondi faranno migliori.



Dominus. Do minus. Dominus. Dominus. Dominus. Dominus. Dominus. Dom.

VI. Occorrendo qualche Parola, in cui vi sia l'*I* avanti l'altre Vocali, e che faccia due sillabe, s'avverta, di non colliderle tutte due in una nota, come *Scientia, Cantionum, Oratio, Reconciliatio, Confessione*, nelle quali devon le prime tre esser battute almeno con 4. Note sciolte, l'ultima con 5. onde è grand' error di quelli, che nel Prefazio, e Capitolo de' Pontefici in vece di dir così,



e in vece di *Factus est reconci li a ti o*, dicono, *re conciliati o*.

VII. Quanto al tempo vedasi la 1. Parte Lezione 8. con questo da osservarsi d'avvantaggio, che la 1. Nota ha da tenerfi un tempo di più, (pur che non richiedasi la Tripla, come l'Inno Pasquale, in cui la 1. Nota va detta più presto) e ciò per disporre l'Orecchio de' Cantori a proseguire: così ancora la penultima vuol esser te-

nuta alquanto più longa, come che in quella si risolve il canto nel suo termine, che è l'ultima cadenza. Anzi anche nelle cadenze, che occorrono fra'l canto, deve averfi sempre questo riguardo di tener la penultima più longa; ma però meno di quella, che precede all'ultima finale. L'altre note d'ugual figura devono batterfi ugualmente, perchè il canto riesca uniforme: eccettuatene alcune parole gravi, e devote, che voglion distinguersi con più bell'agio, come nell'invitatorio alle parole: *Venite adoremus, & proclamamus ante Deum*; nel *Te Deum* al versetto *Te ergo quæsumus*; nel *Credo* all'Articolo *Et incarnatus*, ed alle Parole *simul adoratur, & conglorificatur, &c.*

VIII. All'opposto i versetti tanto dopo degl'Introiti, quanto dopo i Graduali, Tratti, Alleluja, Responsorj, ec. essendo come Ariette Spirituali, richiedono un cantar men sostenuto. Così tutto ciò, che porta molte parole nell'istessa nota, massime i versetti, dopo gl'Inni, dopo i Responsorj brevi, e dopo le Commemorazioni anno a cantarsi con maggior celerità; anzi dove non vi sia sentenza distinta, possion cantarsi ad un fiato, poichè solo al fin del versetto v'è la cadenza, dove ha da farsi la pausa. Così ancora gl'Inni, che realmente non son altro che Ariette Ecclesiastiche, essendo (come si definiscono) *Cantica cum exultatione*, perdono il suo brio, se cantansi stiracchiati, eccettuati però alcuni, che avendo o tutti, o parte de' Versi giacenti, cioè senza sdrucchiolo nel fine, richiedono il canto sostenuto, come faria l'*Ave Maris Stella, &c.* Il simile dicasi delle Seguenze.

IX. Come però altrove s'è accennato, ha sempre da riguardarsi il Rito dell'Offizio, che si canta, volendo il dovere, che nelle Feste si canti più adagiato dell'altre volte; e ne' Riti inferiori si permette una competente lubricità, che non degeneri in fretta, non confonda il canto, nè si trascurino le dovute pause.

X. Cantandosi alternatamente da due Cori, deve avvertirsi, che il 2. non incominci, se il 1. non averà perfettamente finito; anzi faria bene, che tra'l finir dell'uno, e'l principiar dell'altro framezzasse la pausa almeno d'una nota Semibreve, per maggior distinzione dell'un dall'altro.

XI. Dovendosi intonar Salmi, cantar Versetti dopo gl'Inni, Tratti, Graduali, ec. come anche gl'Invitorj col *Venite*, Responsorj bre-

ri brevi, ed altre cantilene solite a cantarsi da due Cantori, non è se non ben fatto, che si procuri di scieglier due Voci, quanto più si possa, uniformi, acciochè l'una superando l'altra, non paja, che si canti da un solo.

XII. L'intonazione de' Salmi deve farsi tutta intiera da' Cantori, cioè con la chiusa *inclusive*, perchè in altra forma subentrando il Coro finita la prima parte dell'Intonazione, senza saper qual conclusione abbia da essere, e facendone chi una, e chi l'altra, si cagionerà confusione. Gli altri avvertimenti (che son moltissimi) saran suggeriti dalla pratica, che è la regola più sicura, e perfetta.

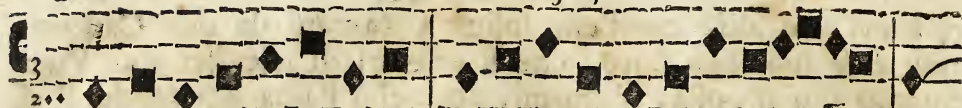
LEZIONE VI.

D'alcune licenze permesse nel Canto Fermo.

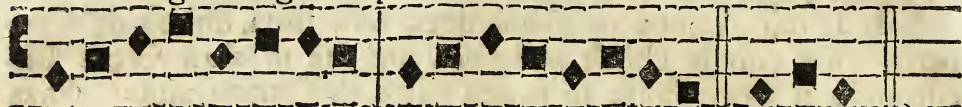
I. **S**E bene abbiám detto più volte, che il canto fermo richiede semplicità, e sodezza confacevole alla Maestà delle Funzioni Ecclesiastiche; accade nondimeno, che in alcune cantilene si permetta qualche licenza tolta dal canto figurato. Perciò deve saperfi, che due Stili si trovano nel canto fermo, cioè uno totalmente schietto, puro, e rigoroso; l'altro un poco ameno, vago, e licenzioso, che può dirsi *Semifigurato*. Il Primo è quello, di cui fin ora s'è parlato, e conviene all'Antifone, Salmi, Invitorj, Responsorj, Introiti, Kyrie, e simili. Il secondo è usato negl'Inni, e Seguenze per esser questi come Ariette Ecclesiastiche, ed anche ne' Credi, forse per render men tediosa la lunghezza con qualche varietà.

II. Parlandosi primieramente degl'Inni, ben si vede, che in questi la diversa quantità delle sillabe in molti richiede qualche diversità de' tempi nel canto, massime la Tripla. La quale non è altro che un tempo rotto, che richiede in una Battuta una Breve, ed una Semibreve; e per misurar questo tempo deve dividersi la Battuta in tre parti, due delle quali si dimostraran col battere, e fermar della Mano, ed una coll'alzar dell'istessa. Eccone un evidentissimo Esempio nell'Inno Pasquale, nel principio di cui, come che deve principiar con una Semibreve, si presuppone la pausa di due Tempi occupati da una Breve, la quale per le Strofe susseguenti è l'ultima nota dell'antecedente, così.

Ad

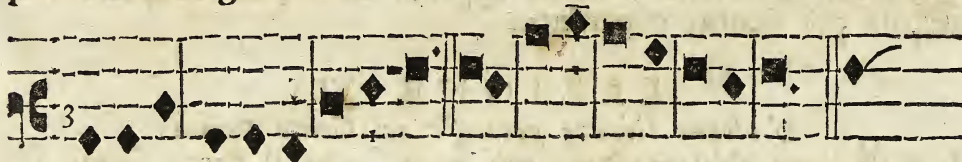


Ad Re gi as Agni Dapes, Sto lis a mi Et i can di dis,

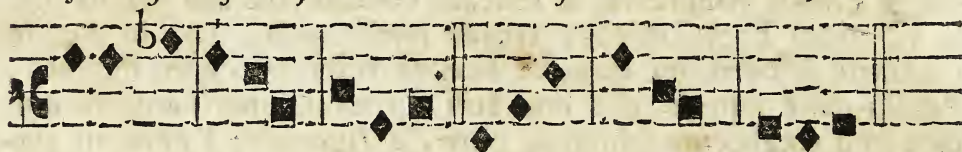


Post transitum Maris rubri Christo ca namus Principi. Di vi na, &c.

III. Trovasi talora la Tripla detta *Emiola*, divisa in tre Semibrevi per battuta negl' Inni, benchè non in tutte le fillabe, così.



ſă Christus Astra a ſcen de rat re ver ſus unde ve ne rat,



Patris fru endum mu ne re, Sanctũ da tu rus Spi ri tum.

IV. Anzi l' Inno predetto potria ridurſi a Tripla doppia, cioè a Seſtupla, col mandar ſei Semibrevi per battuta, cioè tre in giù, e tre in ſù: battendofi però in modo, che la mano nel batter ſi fermi per lo ſpazio d' una breve, e ripercuota per una Semibreve, e nell' alzare faccia il medefimo. E ciò con maggior garbo ſi può far nell' Inno *Sanctorum meritis*, in cui però, oltre le Semibrevi, è d' uopo d' aggjonger le *Minime*, cioè due per Semibreve, e dove ne ſia una, ſuppliſceſi col punto avanti, così.



Săctorũ meri tis in clyta Gaudia Păgamus Soci i, Geſta que

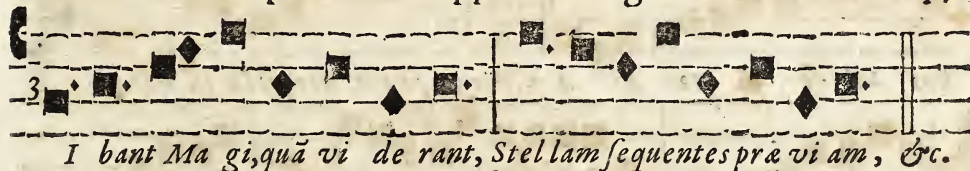


forti a; Gli ſcēs fert animus promere cāti bus Vic torũ genũs opti mũ

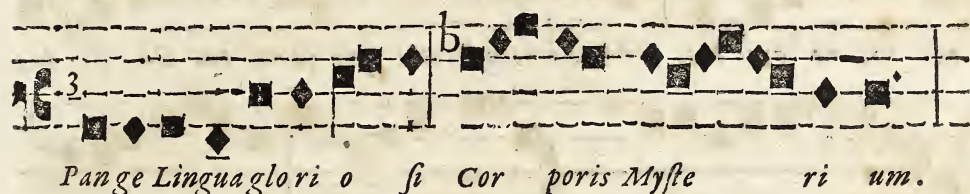
Se

Se bene, per non introdurre nel canto fermo un tempo così difficile, può questa Sestupla ridursi all' Emiola, come s'è detto dell' Inno *Jam Christus*.

V. L' istesso può dirsi di molt' Inni, e Seguenze, che, per cantarle col suo tempo aggiustato, richiedono l' andar zoppicante con la Tripla, come apparisce negl' infrascritti Principj.



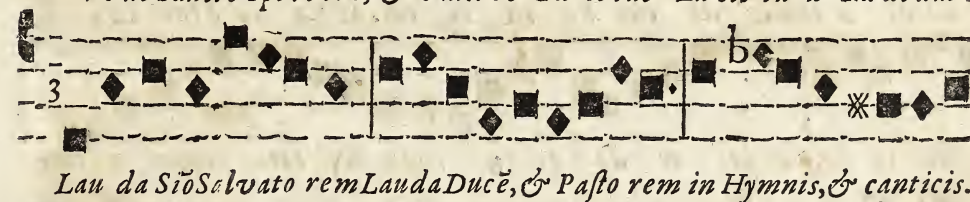
I bant Ma gi, quã vi de rant, Stel lam se quentes prã vi am, &c.



Pange Lingua glori o si Cor poris Myste ri um.



Ve ni San cte Spi ri tus, & e mit te Cœ li tus Lucis tu a Ra di um.

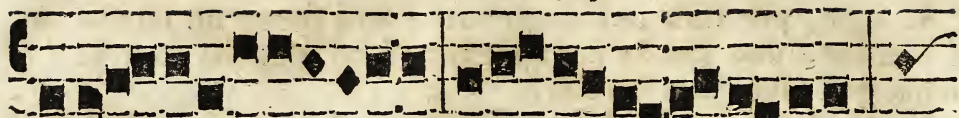


Lau da Siõ Sal va to rem Lau da Ducẽ, & Pas to rem in Hym nis, & can ticis.

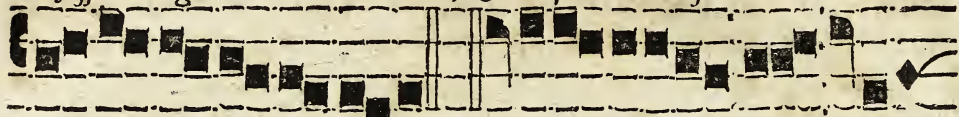


Dies Ira Dies illa Solvet Saclũ in fa vil la Te ste David cũ Sybilla.

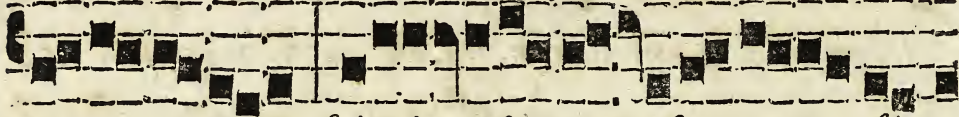
VI. In alcune Seguenze non v'è Tripla; ma un tempo obbligato, come si vede in alcune disufate, che si trovano ne' Libri antichi. Ne addurrò una sola fra l' altre della Beatissima Vergine, in cui si vede un andar molto leggiadro proprio da Arietta, notando però le sole Strofe, che anno canto diverso.



1. Jesse Virga humi davit, & in fructum fecit cum davit



Ros Misericordiae. 2. Virgo parit, nec est laesa Virgi-



nis integritas, sed in domo castitatis per se servata castitas



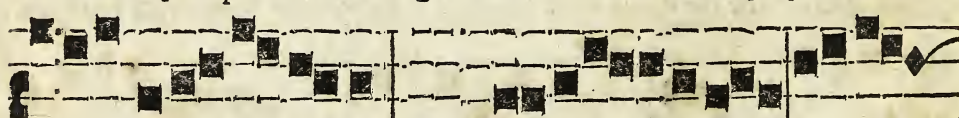
3. Sic Hamum Divinitatis occultata humanitas, sic voracis.



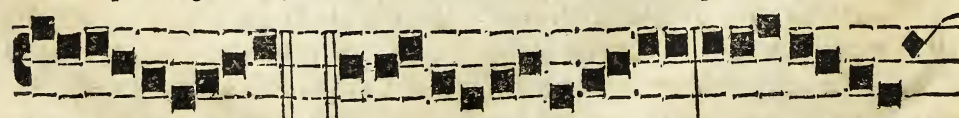
Levi a thaludatur voracitas. 4. Variatur Lex



natu rae, stupet ordo generaturae, mutatur proprietas.



5. Hoc opus consideravit Abachuc, & hoc expavit inter



Animalia. 6. Vagit Infans, sed vagitus nunquam talis



can te tur in ex cel sis Glo ri a. A men.

Da qui si vede, che per ben cantar la detta Seguenza, devono le Brevi ligate, (come dissi nell' 8. Lez. della 1. Par. n. 5.) esser cantate per metà, come le Semibrevi, due per battuta. Come anche le note rotte (delle quali pur si parlò nella medesima Lezione nu.4.) vanno cantate per due; cioè nel 1. Versetto alla parola *fesse* con la 2. sotto; nel 2. alla prima parola *Virga* con la 4. sotto; alla parola *Virginis*, e *perseverat* con la 5.

VII. Nel *Credo* similmente sovente si vedono le Minime, delle quali si dirà nella 4. Par. Lez. ult. num. 6. nell' esempio del *Credo* detto *Cardinalis*. Nel *Credo* degli Angeli espressamente si vede la Tripla alle parole: *ex Maria Virgine*, come .



Ex Ma ri a Vir gi ne, & Ho mo fa ctus est.

Ma di questi in particolare si dirà qualche altra cosa nella citata ultima Lezione.

LEZIONE VII.

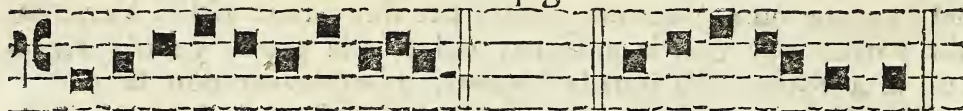
Del modo di ripigliar l'Intonazione, e di rimetter il Coro in Voce.

I. **S**uccede pur troppo, massime nell' Antifone, che per l'impetuosità di chi l'intono, nascono in Coro sconvenevoli disordini. Il rimediare a questi è proprio Ufficio del Direttore del Coro col rimettere il canto al suo tono. Deve per tanto avvertirsi, che in un' Intonazione si può errare, o cantandosi falsamente una nota

per l'altra, come un *re* per un *mi*, un *mi* per un *fa*, ec. o con far Plagale un Autentico, ed Autentico un Plagale, cioè intonar bene le note; ma o troppo basso, o tropp'alto.

II. Per rimediare al primo fallo, deve il Direttore aver in mente con franchezza il tono legitimo delle note, e mentre altri intonano ancorchè male, concepir tacitamente la vera Intonazione per esser pronto a proseguir giustamente da dove lascia colui, che intonò. Per esempio se fosse stata intonata l' Antifona *Domine quinque Talenta* per *re mi fa sol*, ec. in vece di *fa sol la fa*, ec. avverta la distanza di quell' ultima nota intonata, e da quella a proporzione proseguisca il resto. Onde nel sudetto caso sentendo, che l'ultima nota è stata *mi*, e la prima che siegue di ragione è ancor *mi*, ripigli dalla medema voce così.

Intonazione falsa. si ripiglia così.



Do mi ne quinque Talenta

tra di di sti mi hi, &c.

III. Se poi le note furono ben intonate, ma o troppo basso, o tropp'alto, altra difficoltà non resterà al Direttore, che d'alzare, o abbassare a proporzione. Per esempio un' Antifona, che comincia in *fa*, se fosse stata intonata una 3. più alto, fingasi il *fa* nel *re* di sotto. Così se quella, che comincia in *do*, fosse intonata 4. voci più basso, fingasi il *do* nel *fa*, che così ritornerà il Coro al suo dovere.

IV. E questa regola potrà servire ancora in caso, che non solo al principio d'un' Antifona; ma eziandio nel progresso del canto si trovasse il Coro fuor di tono. A dire il vero però un artificio così difficile richiede, oltre la perfetta teorica, una lunga, e gran pratica.

LEZIONE VIII.

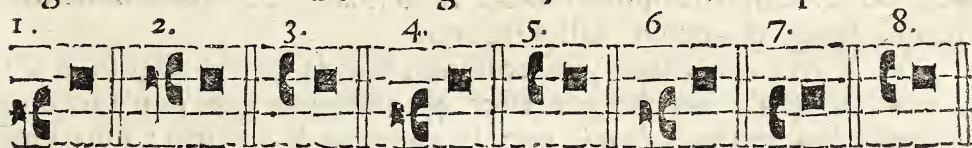
Del modo d'uguagliar tutti i Toni all' Unifono.

I. **N**ON v'ha dubbio alcuno, che fra di loro i toni differiscono nel modo di procedere, massime i 4. essenziali. Pure circa la bassezza, o altezza delle voci han fra di loro corrispondenza tale, che tutti possono anzi dovrebbero uguagliarsi, cioè

tro-

trovarsi unisoni nella nota più battuta; acciochè or abbassandosi, or alzandosi, particolarmente nel salmeggiare, non si senta quella Difformità, che produce la Disuguaglianza.

II. Per ridurre adunque tutti, e singoli i toni all' uguaglianza, basta di prender le note più frequentate dopo la fondamentale, & intonarle con la medesima voce, e da questa voce in tutti i toni procedere o in giù, o in sù per tuoni, o semituoni, come richiedono le note susseguenti. Per essemplio vogliamo uguagliare il 1. col 2. prenderemo il *la* del 1. & il *fa* del 2. (che son le più battute dopo il *re* fondamentale dell' uno, e l' altro) e questo *fa* l'intonaremo con la voce del *la*, cantando poi con ordine le note, che sieguono. L' istesso dicasi degl' altri, come si vede qui sotto.



III. Deve parimente avvertirsi, che l' uguaglianza de' toni può usarsi, quando il Coro non dipenda dall' Organo, perchè allora difficilmente potrà ridursi all' uguaglianza ogni tono; perchè per essemplio il *la* del 1. tono nell' Organo si trova in *A la mire*, che è un mezzo tono sotto al *fa* del 2. il di cui tasto è il *B. fa*; e così degl' altri, come si vedrà sotto nella lezione seguente.

LEZIONE IX.

Del Modo d' unir l' Organo al Coro.

I. **L'** Alternazione del canto fermo col suono dell' Organo, quando facciasi come si deve, serve non solo di commodo per chi canta; ma giova notabilmente a sostener in voce il coro: siccome all' opposto, non fatta con le dovute regole, serve più a confondere, che ad ajutar il coro. E però per rispondere al coro coll' Organo, non basta d' aver franca la mano al tasto, e seconda la mente di buone, e belle sonate: ciò che più importa è di saper suonare in tal guisa, che nel progresso della suonata spicchi il tono, che s' alterna, e la cadenza si faccia in quella corda, che corrisponde alla nota finale del tono, che si canta, di modo che il coro naturalmente ripigli ciò, che segue.

II. Talchè molto s'ingannano gl'organisti, che lascian l'organo, o nell'ultima nota, che si lascia dal coro, o nella *1.* che deve ripigliarsi; perchè, per essemplio alternandosi un *Magnificat* di *1.* tono, può terminar la chiusa in *G. sol re ut*; in *Ala mire*, & in *F. fa ut*, E pure l'organo ha da suonare, e terminare in *D. re*, ancorchè il coro per ripigliar il *ψ.* che siegue, cominci l'Intonazione dal *fa*.

III. In somma sia regola ordinaria dell'organista, che la cadenza finale dell'organo ha da corrispondere alla finale del tono, che alternasi dal coro, come se la suonata dell'organo fosse propriamente un'Antifona, dopo di cui s'intona il salmo; in modo, che recitandosi sotto voce quel *ψ.* che toccherebbe mentre si suona, possa recitarsi appunto nella nota finale, e fondamentale del tono, senza discordar dall'Organo.

IV. Viene eccettuato per consuetudine da questa regola il *Te Deum*, il quale benchè per esser *4.* tono, par che dall'Organo dovesse lasciarsi in *E. la mi*, con la cadenza di *4.* in giù; pure suol alternarsi parte in *G. sol re ut* negli organi Romani, o in *F. fa ut* in quei più alti (come si vedrà nella Lezione XI. di questa parte) e parte in altre corde. E ciò perchè il *Te Deum* non è *4.* tono puro, ma misto, come può vederfi da chi ben considera il di lui andare.

V. Acciocchè dunque non vi sia, che bramare in questo particolare: abbia primieramente l'organista la cognizione del tono, che dovrà alternarsi dal coro, o *de Visu*, o *de Auditu*. Indi rifletta all'ultima nota dell'istesso tono, perchè (come abbiam detto frequentemente) è la principale, e fondamentale. Finalmente osservi a qual tasto dell'organo corrisponde quest'ultima nota; & ivi fondi la sua suonata, con le cadenze intermedie, che richiede tal corda, & ivi medesimo faccia la cadenza finale, o perfetta, o imperfetta rispettivamente.

VI. Quando poi si risponda coll'organo ad un Offertorio, ad un Postcommunio, all'Elevazione, e simili congiunture, nelle quali il coro non alterni, è libero all'organista il suonar sulla corda, che gli piacerà, se bene all'Elevazione dovrebbe seguitar il tono del *Sanctus*, & al Postcommunio il tono dell' *Agnus Dei*.

VII. E per maggior facilità dell'organista si espongono 2. tabelle, nelle quali dopo la finale di tutti gl' *8.* toni si fa veder qual tasto gli corrisponda nell'organo, con le cadenze intermedie, e finali.

Parte Terza.

Organo Romano, o Basso.

1. To. Nota principale. Cadenza intermedia. Cadenza finale.

1. To. Nota principale. Cadenza intermedia. Cadenza finale.

2. To.

3. To.

4. To.

5. To.

6. To.

7. To.

8. To.

Il Cantore Ecclesiastico

Organo Lombardo, o Alto.

1. To. Nota principale. Cadenza intermedia. Cadenza finale.

1. To. Nota principale. Cadenza intermedia. Cadenza finale.

2. To.

2. To.

3. To.

3. To. b

4. To.

4. To.

5. To.

5. To.

6. To.

6. To. b

7. To.

7. To. b

8. To.

8. To. b

VIII. Avvertasi, che ambedue le predette Tabelle son realimente l'istesse; ma la prima serve per gli Organi Romani, o bassi; la seconda per i Lombardi ed alti. E ciò per maggior commodità del Coro, perchè tenendosi l'istessa voce nel Romano, che nel Lombardo, il Coro riuscirebbe troppo basso ne' toni Autentici; ed all'incontro toccandosi l'istessa corda nel Lombardo, che nel Romano, riuscirebbe tropp' alto ne' Plagali. Non è però, che la Tabella del Lombardo non possa servire altresì per l'Organo Romano secondo le congiunture di cantar in tempo di notte, in luogo angusto, e dove si canti da persone gravi, come fu accennato nella 2. Lezione di questa Parte num. 11.

IX. Costumasi ancora l'Ottavo tono con cadenza perfetta di 4. in sù, o di 5. in giù; ma in tal caso non verrebbe a diversificarsi dall'andar del 6. la dove con la controcadenza di 4. in giù non solo si diversifica da quello, ma vi spicca ancora la nota più frequentata nel tono.

X. Nella 2. Tabella dell'Organo alto deve osservarsi, che il 2. tono per minor soggezione dell'Organista si è posto un tuono e mezzo sotto la sua Corda; ma a proporzione della 1. Tabella doveria porsi un sol tuono sotto, cioè in *F. faut* con la 3. minore, cioè col b. in A. in B. ed anche in E. che saria molto commodo al Coro; ma non a tutti riesce il suonar continuato con tanti accidenti.

XI. Dato, che l'Organo Lombardo fosse alto più d'un tuono del Romano, si potranno tutti i toni abbassar una voce più sotto della 2. Tabella, come s'accenna nell'esempio che siegue, dove si pone solamente la nota fondamentale, e l'ultima cadenza, riportandosi in tutt'altro a ciò, che s'è detto.

Organo più alto del Lombardo.

The image displays eight musical staves, each representing a different tone. The staves are labeled as follows:

- 1. Tono.**: Shows a fundamental note with a flat (b) and a cadence of 43.
- 2. To.**: Shows a fundamental note with a flat (b) and a cadence of 43.
- 3. To.**: Shows a fundamental note with a flat (b) and a cadence of 76.
- 4. To.**: Shows a fundamental note with a flat (b) and a cadence of 56.
- 5. To.**: Shows a fundamental note with a flat (b) and a cadence of 43.
- 6. To.**: Shows a fundamental note with a flat (b) and a cadence of 43.
- 7. To. 56**: Shows a fundamental note with a flat (b) and a cadence of 34.
- 8. To.**: Shows a fundamental note with a flat (b) and a cadence of 34.

At the bottom of the page, there is a signature: **I 4 E di**.

E di questa Tabella potrà servirsi anche l' Organista in luogo della 2. particolarmente in alcuni toni, che riescono un poco violenti al Coro, come nell' 8. che nell' Organo Lombardo, suonato anche nell' *F. fa ut*, riesce alquanto alto; onde potria suonarsi in D. come s' accenna qui.

LEZIONE X.

Applicazione prattica della Teorica precedente circa l'Unione dell' Organo al Coro.

I. **S**UPPOSTA la precedente notizia circa l' Unione dell' Organo al Coro; riuscirà all' Organista tanto facile di venirne alla prattica, quanto è facile il saper di che tono sia la cantilena, che deve alternarsi coll' Organo. Per toglier nondimeno la briga di ricercarne i casi particolari, a quali abbiano da applicarsi le Tabelle già esposte, s' aggiunge di sotto un breve cotalogo in ogni tono. Non intendo però di connumerarvi nè i Salmi, nè i Cantici, il tono de' quali facilmente si comprenderà dall' Organista nel sentirli intonare, o con ossevar l' Antifona precedente, o almeno col farlosi dir da chi regge il Coro.

II. Nel 1. tono adunque dovranno alternarsi.

1. I. *Kyrie Doppj*, *Semidoppj*, e della *Madonna*.
2. L' *Agnus Dei* Domenicale, usato anche ne' *Semidoppj*.
3. Gl' Inni *Jesu Redemptor* cogli altri, che occorrono fra l' *Ottava di Natale* del metro istesso. *Placare Christe Servulis*. *Jam Christus Astra ascenderit*. *Pange Lingua del Corpus Domini*. *Ave Maris Stella*. *Caelestis Urbs Jerusalem*.
4. *Seguenza delle Pentecoste Veni Sancte Spiritus*.
5. Il Salmo *In exitu*, dove sia l' uso d' alternar l' ultimo Salmo del *Vespro*, benchè non sia di primo tono, o almeno non puro, ma misto, come s' è detto altrove, ec.

III. Nel 2. tono si risponde.

1. Al *Gloria in excelsis*, e *Sanctus* Domenicale, usato ne' *Semidoppj*.
2. Agl' Inni *Rex Glorioso Martyrum*, *Jesu Redemptor* de' *Confessori*. *Jesu Corona* de' *Confessori*, come delle *Vergini*. *Fortem virili Pectore*. *O Gloriosa Virginum*, e tutti gl' Inni, che del medesimo metro occorrono fra l' *Ottave della Beatissima Vergine Ut queant laxis*, e gli altri

altri di S. Gio: Battista: *Pater Superni Luminis* di S. Maddalena. *Te Splendor, & Virtus Patris* di S. Michele. *Decus Morum* del S.P.S. Francesco. *Regis Superni Nuntia* di S. Teresa. *Iste Confessor*, benchè da non pochi si creda 8. *Iste quem latè* di S. Gioseppe. *Audi benigne Conditor* della Quaresima.

IV. Nel 3. Tono si suonano.

1. I *Kyrie*, e *Gloria* doppio di 2. Classe. Il *Gloria* doppio, del quale però si dirà nella futura Lezione num. 4.
2. Gl' Inni *Sanctorum meritis. Martina celebri. Te Joseph celebrent. Salutis humana Sator*, e gl' altri di simil metro fra l' 8. dell' Ascensione: *Quicumque Christum queritis. Jesu dulcis memoria*, é gl' altri del Nome di GESU. *Concinat Plebs fidelium*, e gl' altri di S. Chiara con tutti quelli di simil metro, che occorrono nelle Feste delle Sante dell' Ord.

V. Nel 4. Tono si suonano

1. Gl' Inni *Quodcumque in Orbe. Decore lux. Beate Pastor. Egregie Doctor. Miris modis. Exultet Orbis gaudiis.*
2. Anche il *Te Deum*, benchè l' usanza porti per più facilità del Coro, che s' alterni, come si dirà nella futura Lezione.

VI. Nel 5. Tono s' accompagnano

1. I *Kyrie, Gloria, Sanctus, & Agnus* degl' Angeli, e quelli di Pa-squa, dove sono in uso.
2. Il *Sanctus, & Agnus Dei* della Madonna.
4. L' Inno *Creator alme Siderum. Aeterna Christi munera.*

VII. Nel 6. posson suonarsi

1. I *Kyrie, Sanctus, & Agnus Dei* dell' Avvento, e Quaresima nelle Domeniche *Gaudete, e Latare. Sanctus, & Agnus* doppio, benchè alcuni lo faccian 2. Tono col cantarlo per b. come di fatto si vede in alcuni Libri notato in G. col b. in B. ma dove sia fondato in F. non vedo per qual cagione abbia senza necessità a porsi il b. in A. & c. il che pure ha da dirsi essendo fondato in G. ove non s' esprime il b.
2. L' Inno *Invidete Martyr unicum.*

VIII. Nel 7. Tono ha da suonarsi

1. Il *Gloria* della Beatissima Vergine.
2. Gl' Inni *En clara Vox redarguit*, & altri di simil metro, che occorrono per l' Avvento. *Proles de Caelo prodiit*, & tutti gl' altri, che hanno l' stesso metro nelle Feste de' Santi Minori. *Aeterna Christi munera, e Christo profusum sanguinem.*

IX. Nell' 8. si alternano

1. Gl' Inni *Crudelis Herodes* cogli altri di simil metro nell' 8. dell' Epifania. *Jam Sol recedit igneus*, ed altri nella festa della Santissima Trinità. *Lucis Creator optime. Veni Creator Spiritus. Ad regias Agni dapes* con altri di simil metro nel tempo Pasquale.

LEZIONE XI.

Del modo d' alternar coll' Organo i Toni Misti, Irregolari, ed Imperfetti.

I. **S**E occorre alternar coll' Organo una cantilena continuata di tono Misto, o Irregolare, è da osservarsi, se questo ha ne' suoi Versetti una sola terminazione, o diverse. Se ne ha una sola, potrà farsi, e terminarsi la suonata dell' Organo nell' ultima nota della cadenza, che fa col Versetto, benchè l' ultima nota dell' Antifona terminasse altrove. Così il Salmo *In exitu* nelle Domeniche per *Annum* si potrà suonar nella corda, che corrisponde al *re*, che è l' ultima nota della conclusione del Salmo, benchè l' Antifona finisca in *sol*.

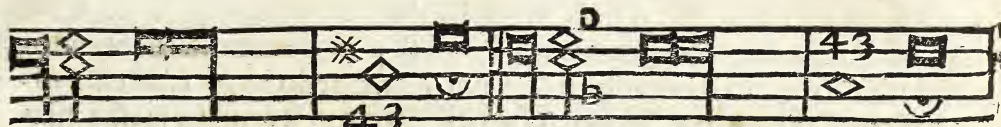
II. Ma se il tono misto avesse più d' una cadenza, dove finiscano i Versetti, allora costumasi d' accordar l' organo alle finali de' Versetti, che sieguono, come si fa al *Te Deum*, al quale si risponde ora per G. negli organi bassi, o in F. negli alti; ora in E. o in D. ed ora in D. con la 3. maggiore, o in C. Per alternarlo adunque si terrà l' ordine che siegue. Dal 1. Versetto infino al *Venerandum* inclusive si lascia come se fosse 8. tono. Dopo il *Venerandum* si lascia, come se fosse 4. dovendo ivi principiare, e finire al *Tu Rex*. Passato il *Tu Rex* si ripiglia come l' 8. tono fino al *Tu ad dexteram* inclusive; dopo del quale si lascia di nuovo in 4. tono a cagion del *Te ergo*. Dopo il *Te ergo* s' abbassa una Voce, con cadenza di 4. in giù per facilitar il *Salvum fac*; dopo del quale si ripiglia il 4. tono infino al fine. Il che per chiarezza maggiore farà espresso nella seguente

III.

Tabella per alternar il Te Deum.
Organo Basso. Organo Alto.



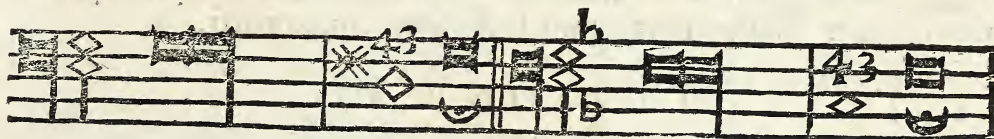
Te De um lau da mus. Te De um lau da mus.



Te aternum fino al Venerandum inclusive.



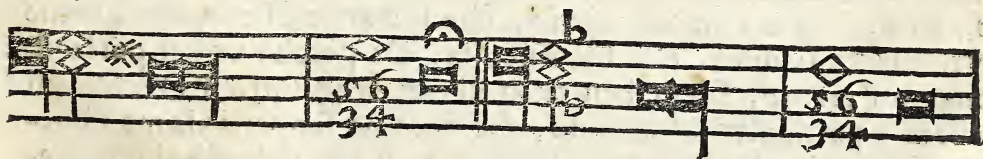
Sanctum quoque Paraclitum.



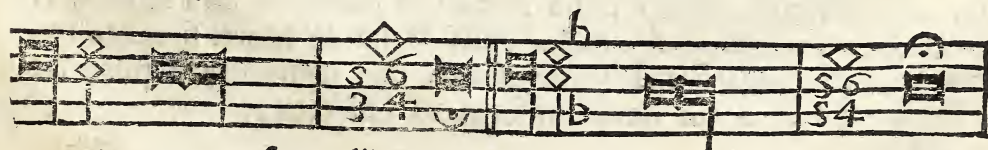
Tu Patris fino al Tu ad dexteram inclusive.



Judex crederis.



Aeterna fac.



Et rege eos fino all'ultimo.

IV.

IV. Se poi la cāntilena da alternarsi fosse di tutto Imperfetto, cioè o non ascendesse, o non calasse a dovere; in tal caso potria nel suonarsi tener l'Organista la strada di mezzo. Per essemplio il *Gloria* doppio, che è 3. Tono, ma rare volte tocca le note più alte, anzi più tosto si vā trattenendo nelle basse, potria commodamente alternarsi nell'Organo Romano in *F.* nero con la 3. minore; e nel Lombardo in *E.* pur con la 3. min. facendovi in ultimo la cadenza imperfetta dal *G.* all' *F.* o dall' *F.* all' *E.* con 7. e 6. Così l'Inno Pasquale, che è mezo fra'l 7. e l'8. può commodamente suonarsi nell'Organo Romano in *G.* e nel Lombardo in *F.* L'istesso dicasi d'un Canto di 5. Tono, che nell'Organo Romano riesce assai comodo in *E.* nero; e nel Lombardo in *D.* con la 3. maggiore.

V. Avverta finalmente l'Organista, che il Coro ha da ubbidire all'Organo, e non l'Organo al Coro; onde quando fosse stata intonata una cantilena, o più bassa, o più alta del dovere, non ha da proseguir quella Voce; ma con bel garbo insensibilmente ridurre il Coro al suo tono, perchè l'Organo tasteggiato a dovere è invariabile; e chi intona, o per poca pratica, o per inavvertenza può facilmente ingannarsi.

LEZIONE XII.

D'alcuni abusi comunemente praticati ne' Cori.

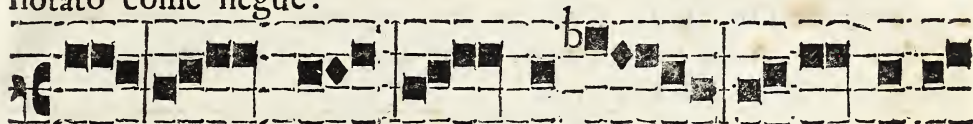
I. **O** Sia stata la trascuraggine, o la poca pratica di chi regola il Coro, ho io osservato, che in molti Cori (anche di quelli, che servono di norma agli altri) alcune cantilene si cantano diversamente da ciò che richiedono le note, o il Rito Ecclesiastico. E ciò con tale abuso, che il trattar di cantarle, come veramente si deve, è stimato novità. Or perchè vedasi più facilmente l'errore, stimo ben fatto di metterne sotto l'Occhio gli essemplj particolari, sperando, che siccome scoperti da me a bocca ad alcuni, che non vi avvertivano, si son volentieri emendati, non dissimile effetto possa sortire il palesarlo con la penna.

II. Primieramente il *Sanctus* della Messa de' Morti si canta come se stasse notato nel 1. de' modi, che seguono; e pure sta espresso nel 2. a cui deve uniformarsi chi canta.



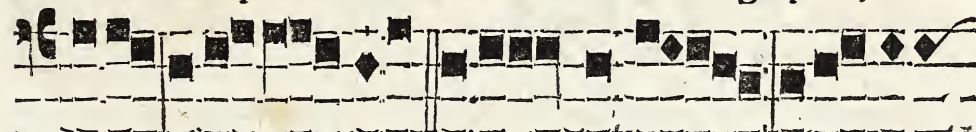
Sanctus 2. Sac. Do. De. Sabaoth. P. s. C. & T. Gloria tua Hosanna in excelsis.

Il restante si dice, come si deve. Ma tutto l' accennato sta notato come siegue.



Sanctus 2. Sac. Do. De. Sabaoth. P. f. Cæli, & T. Gloria tua Hosanna in excelsis.

Ben è vero, che nella prima maniera viene ad essere un 2. tono trasportato; e nella 2. non può ridursi a tono semplice, poichè terminando il *Benedictus* in *sol* (benchè abbia l' andar del 1. tono) si vede, che è misto, come l' *In exitu*. Ed io medesimo in un Libro antico l' ho letto nella prima maniera di 2. tono (a suo luogo però) così.



Sanctus 2. Sac. Do. De. Sabaoth Pl. f. C. & Terra Gloria tua Hosanna



in excelsis. Benedi. qui ven. in nomine Domini Hosanna in excelsis.

Ma giacchè si trova nel 2. modo, il dover vuole, che il canto delle Parole non discordi dalle note.

III. Il simile abuso sentesi in alcuni Cori nel *Sanctus* doppio, che essendo notato d' 8. tono, si canta, come se fosse di 2. tono trasportato. Ecco, come è notato.



Sanctus Sanctus, &c. Pleni sunt Cæ. & Terra, &c.

Ecco adesso, come lo cantano falsamente, come se procedesse per b. molle, così.

San-



San ctusSan ctus, &c. Pleni sũt Cœli, & Terra &c.

IV. Anche nel *Te lucis* (quando non si canti nel tono della Festa che corre) si cantan diversamente le parole dalle note , perchè essendo di 2. tono trasportato, si fa di 5. o 6. Imperfetto.

Eccolo come sta notato.



Te lucis ante terminum, Rerũ Creator poscimus, ut protu a

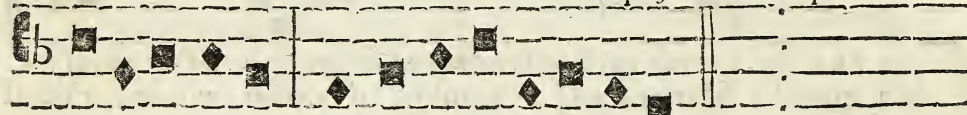


Clementi a sis Præsul, & Custodi a.

Ecco adesso come per abuso si canta.



Te lucis ante terminum, Rerũ Creator poscimus, ut protu-



a Clementi a sis Præsul, & Custodi a.

V. Nel ripigliare il *Domine* dopo l' Intonazion dell' *Asperges*, corre pure un abuso molto notabile; poichè dovendosi prendere una nota sopra a quella, che lascia il Sacerdote: da molti si prende nella medesima voce, onde succedono due inconvenienti. Il primo è, che si leggono falsamente le note per b. dove non può essere. Il secondo è, che si cala il tono una voce, del che si può accorgere, chi ripetendo l' *Asperges*, ripiglia di nuovo col medesimo errore il *Domine*, che sempre sentirà calarsi una voce, ed in due, o tre volte che ritorni a ripeterlo, si troverà tanto basso, che non potrà più cantarlo, così.

Asper-



Af per ges me Do mi ne Hyfso po, & munda bor.
 Il che non succede mai, se s'intuona giustamente, come si trova (avvertendosi alla mutazion di 4.) così.



Af per ges me Do mine Hyfso po, & munda bor.

VI. Non mi par men leggiero l'abuso, che sentesi nel rispondere al *Dominus Vobiscum* del Prefazio, poichè dovendo il Coro risponder con le note medesime, delle quali s'è servito il Sacerdote, così.



Do mi nus Vo bis cum, & cum Spi ritu tu o.
 da non pochi si risponde così.



Do mi nus Vo bis cum, & cum Spi ri tu tu o.

VII. Quell'intonare ancora i Salmi dell'Ore, e'l *Nunc dimittis* nella Completa fra l'Ottava di Pasqua in secondo tono a cagione dell'*Hac dies, quam fecit Dominus* (sia con pace di chi lo fa) è un errore molto massiccio. Perchè è vero, che l'*Hac dies* finisce in *re*; ma bisogna avvertire, che non è il *re* del D. ma dell'A. che non può esser secondo tono; ma o quinto tono, come ne fa la spia quell'andar saltellando per terza del *fa re fa*; o pur quarto tono trasportato, come dissimo nella Lezione quinta della seconda Parte num. decimo. Nè importa, che finisca in A. e non in F. perchè può bene il quinto tono terminar una terza sopra

sopra . Onde assai più festivo riuscirebbe a cantarlo nel quinto, che nel secondo tono proprio de' Funerali.

VIII. Non posso finalmente tacer l'abuso d'alcuni Cori, dove nell'Intonazione de' Salmi appena terminata la prima parte da' Cantori, ripigliasi da tutti gli altri la 2. senza sentir qual debba esser la conclusione; e però succede sovente, che facendo chi l'una, e chi l'altra, si causa gran confusione. Al che si rimedia con tanta facilità, quant'è di lasciar intonar tutto l'1. Versetto de' Salmi, e Cantici, a' Cantori, come accennammo nella Lezione 5. num. 12. di questa Parte.

IX. Altri abusi, che pur troppo si sentono, già furono accennati nella 2. Parte in occasione di dar ad intendere il modo d'intonar molte cantilene Ecclesiastiche. Come il cantar l'Orazioni, o Collette ne' Doppj, e Semidoppj senza distinzione de' Punti. Il far i Punti, e l'ultima cadenza del Vangelo come fu avvertito &c. E simili, da' quali deve emendarfi chi vuol cantar puramente.

Fine della Terza Parte.

DEL CANTORE ECCLESIASTICO

PARTE QUARTA.

*In cui si danno ad intendere le Regole per ben comporre nel
Canto Fermo.*

LEZIONE PRIMA.

D'alcuni Avvertimenti Generali per ben comporre nel Canto Fermo.

I. **Q**uantunque ne' componimenti del canto fermo non si richieda apertamente l'armonia, come nel figurato; non vi mancano però delle difficoltà, per superar le quali sarebbe necessaria per chi vuol comporre qualche notizia di contrapunto. Nè senza ragione ho aggiunta quella parola *apertamente*; perchè occultamente nelle cantilene del canto fermo si suppongono le consonanze o del Basso continuo, o dell'altre parti. Così per esempio cantandosi un Salmo di 1. tono, tutte le note suppongono il fondamento Armonioso del Basso così.

Dixit Dominus Do mi no me o sede a dextris me is.

7 6 6 6 6 4 3

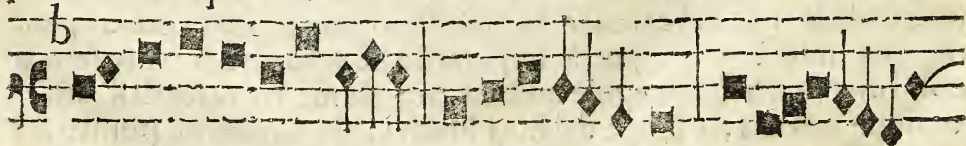
II. Con tutto ciò senza intrigarfi in Laberinto così arduo, che trascende la sfera del cantore Ecclesiastico, anche senza contrapunto, per mio avviso, potrà impararsi a comporre nel canto fermo coll'osservanza delle regole infra scritte, da me ricavate dall'osservazione attenta, e lunga de' libri Pratici, senza essermi potuto sin ora imbattere in un Autore, che ne tratti *ex professo* in Teorica.

III. E prima dobbiamo ridurci a memoria ciò, che abbiain detto altre volte, cioè che il canto fermo altro è semplice, e schietto; altro vago, e licenzioso, che può dirsi Semifigurato. Per ora si parlerà del Primo, & a suo tempo nel fin di questa Parte anche del 2. A quello appartengono l' *Antifone*, gl' *Invitorj*, i *Responsorj*, gl' *Introiti*, i *Graduali*, i *Tratti*, l' *Alleluja*, gli *Offertorj*, e cose simili. A questo i *Credi*, gl' *Inni*, le *Seguenze*, ed altre simili Cantilene.

IV. Volendosi adunque comporre un' *Antifona* per essemplio, è necessario primieramente di saper esprimer con le note la cantilena, che s'è concepita con la mente, al che si giunge e con la pratica, e con provarsi spesso a scriver le note, sperimentando, se rendano il canto, che s'è premeditato. Dopo bisogna determinarsi in qual tono si vuol fondar la cantilena, non essendo lecito a chi che sia di comporre a capriccio fuor di tono; se pur non si volesse a bello studio comporre un tono misto, che pure allora vi son le sue Regole, come si dirà di sotto nella Lez. 10.

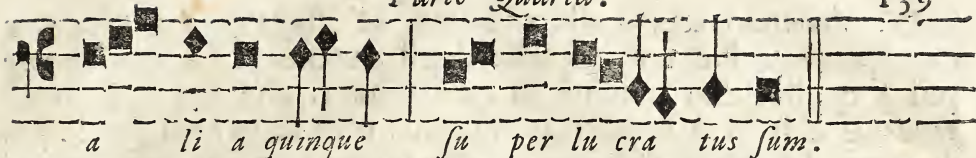
V. La difficoltà più essenziale consiste in saper il modo di proceder ne' toni, acciochè propostosi un tono non s' esca nell' altro, non essendo minor difetto l' uscir di tono in un Compositor di canto, che ad un Oratore l' uscir dal soggetto proposto; se pur questo ancora non si facesse con garbo ed arte, uscendone insensibilmente, e poi rientrando nel tono senza dissonanza, che all' ora faria digressione con farlo misto, e non errore. Rileggasi a tal effetto la Lez. 4. della 2. Parte.

VI. Il modo di procedere in ogni tono dipende dalle *Cadenze*, o *Clausole* diverse, che appunto sono l' *Offatura delle Cantilene*. E sono le desinenze del canto non tanto nel fine, quanto nel progresso della cantilena, ovunque si faccia pausa. E consistono per lo più nelle 3. ultime note; in sostanza però nell' ultime due. Sia per essemplio l' *Antifona Domine quinque talenta*, nella quale ogni membretto di Periodo ha la sua cadenza, che sarà contrassegnata con tre Minime, benchè per altro in questa cantilena debbano esser tante Brevi così.



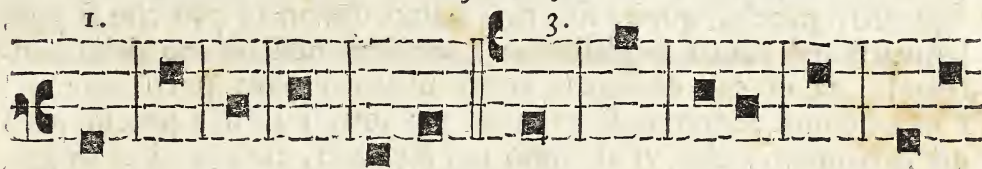
Do mi ne quinque Talenta -- tradidisti mihi ec ce

alia

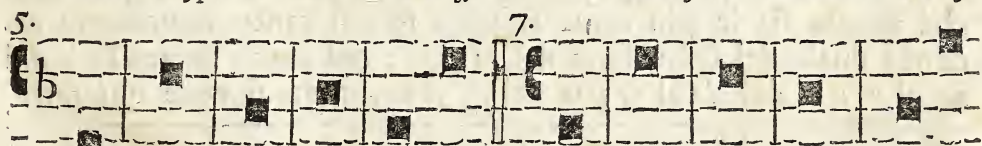


VII. A tal proposito cinque cadenze io trovo in ogni tono ; non che ogni cantilena le richieda tutte cinque ; ma osservato il modo di procedere d' ogni tono in diverse occasioni , non ne ritrovo di più . E queste possono chiamarsi *Cadenza Finale* , *Corrispondente* , *Media* , *Partecipante* , e *Concessa* . Con questa differenza però , che ne' toni Plagalii la *Partecipante* è prima della *Media* , come vedrassi di sotto . La *Cadenza Finale* è quella , che termina nella nota fondamentale del tono , e deve usarsi nell' ultima parola della cantilena , benchè possa usarsi ancora nel principio , e nel progresso . La *Corrispondente* è quella , che termina nella nota più battuta dopo la fondamentale . La *Media* è quella , che termina in una nota , che framezzi la nota principale , e la più frequentata , che in tal caso negli Autentici è quella , da cui si comincia l' Intonazione de' Salmi , eccettuato il 5. che ha tal cadenza in *mi* . La *Partecipante* è quella , che termina in una nota poco distante dalla *Media* . E la *Concessa* è quella , che termina in una nota , in cui faccia cadenza qualche altro tono .

VIII. *Tabella delle Note , dove fondansi le Cadenze de' Toni Autentici.*



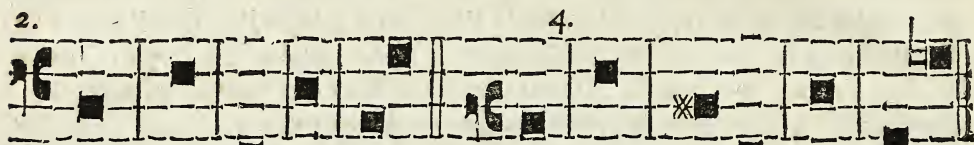
Finale. Corrisp. Med. Partec. Concessa. Finale. Corrisp. Partec. Med. Concesf.



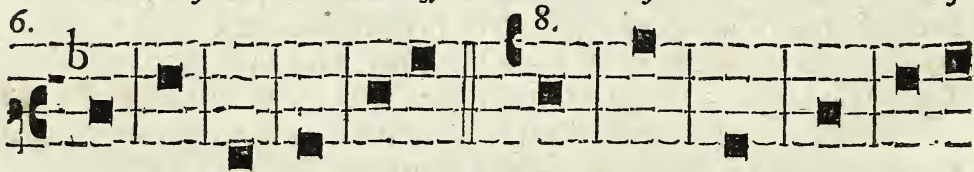
Finale. Corrisp. Med. Partec. Concessa. Finale. Corrisp. Partec. Med. Concesf.

Notifi che al 3. s' assegnano due *Partecipanti* secondo i due modi di procedere , come si dirà di sotto alla propria Lezione . Il che pur si fa del 4. nella Tabella infra scritta . Notifi ancora , che ad ogni tono si pongono 2. *Cad. Conc.* perchè l' una , e l' altra può usarsi .

IX. Venendo adesso alle cadenze de' Plagali. La *Finale*, e *Corrispondente* son come quelle degli Autentici. La *Partecipante* poi è quella, che termina in quella nota, che serve di *Corrispondente* a' loro Autentici, o di sopra, o di sotto; ma per lo più di sotto. La *Media* farà quella, che termina in una nota, in cui finisce qualche altro Plagale. Dell' altro discorrasì come sopra.

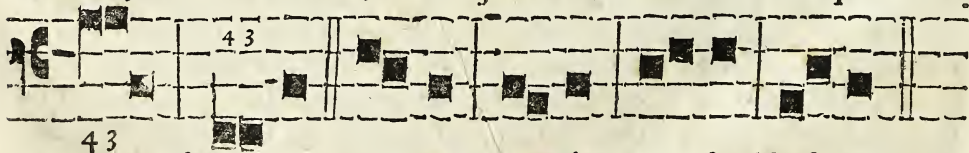


Finale. Corrif. Part. Med. Concessa. Finale. Corrif. Partec. Med. Concesf.



Finale. Corrif. Partec. Med. Concesf. Finale. Corrif. Partec. Med. Concesf.

X. Le cadenze poi, che terminano in una delle assegnate note non s' intende, che abbian da esser cadenze intiere, o perfette di 4. in sù, o di 5. in giù, come usa il Basso nel canto figurato, perchè queste son rare; anzi devono, più che si può, schivarsi nel canto Ecclesiastico, massime nell' ultimo della cantilena; ma mezze cadenze, come usano l' altre parti fuor del Basso (come vedremo scorrendo per tutti i toni) precisi però gli ornamenti, che vi si fanno nel figurato, cioè o di 2. in giù, o in sù; o di 3. in giù, o in sù, o al più di 4. in giù, benchè questa sia la più rara. E però se nel canto figurato la cadenza finale del Basso faria dal *la* al *re*; nel canto fermo sarà dal *mi* al *re*; o dal *do* al *re*; o dal *fa* al *re*, come si vede qui sotto.



XI. Con la varietà delle sudette cadenze costruiscesi per così dire l' *Osfatura* della cantilena, terminandosi i periodi delle parole,

role, & anche le parti de' periodi; essendo le cadenze nel canto, come le Gionture in un Corpo. Non già che si richieda l'ordine assegnato, talmente che si debba far prima la 1. cadenza, poi la 2. &c. ma che non vi sia periodo, o parte del periodo nella cantilena, ove non si faccia una delle accennate cadenze, anche la *finale*, benchè s'abbia a far questa nell'ultima parola della cantilena. Anzi può replicarsi più volte la med. Cadenza, come si vede in molt' Inni, massime nel *Jam sol recedit igneus*, in cui di 4. versi in una Strofa, 3. fanno la med. cadenza in *sol*. Tuttavia perchè il canto riesca più vago, è bene, che si vadan variando le cadenze, come s'è veduto nell'esempio del *Domine quinque Talenta*, di sopra al nu. 6. in cui di 5. cadenze, solo la finale si replica cioè nelle parole *tradidisti mihi*, e nel *superlucratus sum*.

XII. Acciocchè poi il canto riesca unito, deve osservarsi, che fatta una cadenza, la nota che succede, deve essere o di grado, o per salto di modo, che non incomodi il cantore; ma, che quasi venga naturalmente chiamata dall' antecedente. Il riempimento, e le ligature tra le cadenze devono esser fatte più naturali che sia possibile, massime i passaggi, cioè quando si cantan molte note sopra la medesima sillaba.

XIII. Questi Passaggi per ordinario non devono esser tanto lunghi, che non si possan cantar tutti ad un fiato; quando però non si facesse l'opposto a fin di non lasciar il coro senza canto, massime (dove, e quando non si supplisce coll' Organo) ne' Graduali, Trattati, Offertorj, &c. come se ne vedono molti esempj ne' Libri non riformati da' Moderni, che godono della Brevità.

XIV. In tutte le vocali si può far il Passaggio, come di fatto ne' Libri antichi si trova; egli però non può negarsi, che non è se non bene a sfuggirli nell' *i*. e nell' *u*. come fu avvertito nella Lez. 5. della 3. Par. nu. 1. riuscendo simili vocali spiacevoli con più di due, o tre note. Nell'altre vocali riesce assai grato; ma bisogna avvertir, che non sia una sillaba breve sdrucchiola: come per esempio in *collocet*, benchè l'*o*. sia vocale assai sonora, non deve farsi il passaggio nella 2. sillaba, ma nella prima.

XV. Di più non è approvato il passaggio nell'ultima sillaba, se non fosse in un *Alleluja*, in un Inno, o cosa simile, come nell' *Hac dies*, dove l'ultima parola *ea* ha il passaggio nell'*a*; e ciò per

espressione di Giubilo. In altre occasioni è molto meglio di farlo nelle sillabe o penultima, o antepenultima, perchè ivi dispone alla cadenza finale; e nell'ultima serve di coda stiracchiata che pur nel canto figurato parcamente s'adopera.

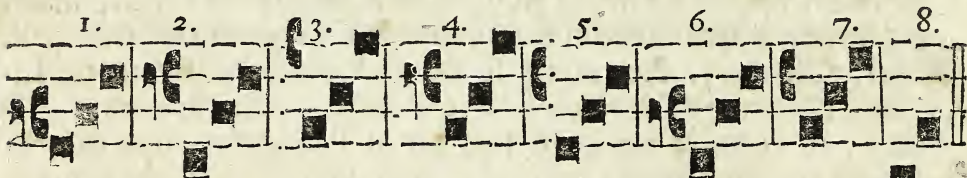
XVI. E' da s'fuggirsi la cadenza, ove si spezzi il Senso, e più dove si rompe la Parola. Onde all' orecchie purgate non approvafi nel *Sanctus* doppio quella cadenza nella prima sillaba di *Gloria*, come notafi ne' libri antichi, non potendosi negar, che è assai meglio di rifonderla nella parola antecedente, come apparisce qui sotto nel 2. modo.



Pleni sūt Caeli, & Terra Glo ri a tu a. Pleni sūt Caeli, & Ter ra.

XVII. Le note Iniziali, cioè le prime, dalle quali si comincia la cantilena, è vero che sono incerte; ma non però arbitrarie, e per lo più devono esser di quelle, che toccandosi a pieno la corda fondamentale, o la corrispondente del tono nell'Organo, gli servono di consonanza, cioè 3., o 5., o 6. secondo l'effigianza de' Toni, giusta la seguente

Tabella delle Note Iniziali di tutti i Toni.



Dissi per lo più, perchè (come si dirà in tutti i toni particolari) posson ben principiarfi le cantilene del canto fermo in altre note massime l'Antifone, il principio delle quali deve riferirsi alla desinenza del *evovae*, come fu osservato nella lezione 6. della 2. Parte.

XVIII. Richiede altresì il dovere, che nel principio d'ogni cantilena si faccia spiccar coll'intonazione il tono, sopra di cui sarà fondata, e ciò con far che l'intonazione termini in una delle prime quattro cadenze. Onde la prima cadenza non deve es-

fer preceduta da tante note, che non possan cantarsi tutte ad un fiato. Che se ben par, che alle volte l'intonazione riesca troppo longa, egli avviene, perchè non batton le note col suo tempo. Onde ne' seguenti esempj, se si batton le note tutte ad un tempo, come si notano la prima volta, non potran dirsi senza interromper la parola; non così se sitocchino, come si nota la 2. volta, che è il proprio andar del canto.

Fu cun da re, &c. fu cun da re.

Do mi ne quinque Ta lenta, &c. Do mi ne quinque Ta lenta.

XIX. Circa all' ultima nota, già s' è detto tante volte, che questa ha da esser la fondamentale del tono; non ripugna però, che non sia tale una 3. o 5. Per esempio il 5. tono finisce in *do*; ma può terminarsi in *mi*, e talora può anche terminare in una di quelle note, nelle quali può farsi alcuna delle prime 4. cadenze, come il 7. tono finisce in *do*, e può anche terminare in *re*, come dissi nella Lezione 2. della 2. Parte num. 10.

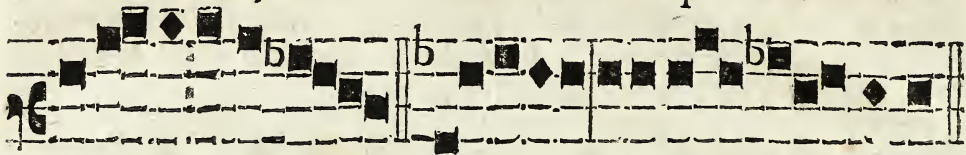
XX. Quanto poi al salire, e calare di tutti i toni, vedasi ciò, che fu detto nella tabella de' toni Perfetti, Imperfetti, e Più che perfetti nella 2. parte Lezione 3. Vengasi ora a' toni particolari.

LEZIONE SECONDA.

Del modo di procedere nel Primo Tono.

I. **I**N due maniere suol portarsi il 1. tono; cioè o col toccare il *fa*-finto del B. o il *mi* della medesima Lettera. La prima maniera s' usa ordinariamente, quando il tono è imperfetto, cioè che non giunge alla sua ottava, anzi nè meno alla 7. come vedesi nell' Antif. *Domine quinque Talenta, Euge Serve bone, &c.* L'altra si pratica, quando giunge alla 7. & anche all' 8. e fa cadenza nell' A. come vedesi nell' Antif. *Estate fortes*, nel *Kyrie* doppio, nell' *Ave*

Maris stella, &c. avvertendosi però, che quando ancora fosse perfetto, deve usarsi il *fa* finto, dovendosi far la cadenza in *F.* & anche quando si fa la cadenza in *A.* o che il canto venga dalle note basse, o che abbia da calare a quelle così.



Eccle si a te ne ri. Sta tuit e i Do minus.

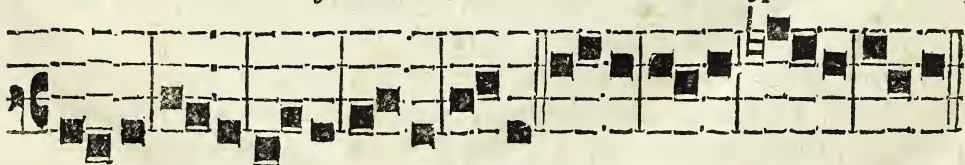
II. Il principio (comes' è detto nella Lezione passata nu. 15.) non ha sito determinato, perchè ora comincia in *do*, come *Gaudeamus omnes*; ora in *re*, come *Euge Serve bone*; ora in *fa*, come *Estote fortes*; ora in *sol*, come *Tecum Principium*; ora in *la*, come *Scio cui Credidi*. Solo nel *mi* non lo trovo mai principiato. Onde sarà in arbitrio del Compositore di principiar in qualsivoglia delle note accennate una cantilena di 1. tono. Eccettuati i versetti de' Responsorj, l'Intonazioni de' Salmi, e cose simili, che han le sue formole determinate, come s'è veduto nella 2. Parte.

III. L'ultima nota non v'ha dubbio, che ha da essere il *re* del *D.* eccettuati i versetti de' Responsorj, che han da finire in *fa*, benchè ivi non è propriamente il fine della cantilena, succedendogli la replica, & il resto del responso, che va poi a terminare in *re*. Non è però (come s'è toccato di sopra nella passata Lezione nu. 19.) che non possa anche farsi l'ultima cadenza in *la*.

IV. La chiave del 1. tono è l'*F. fa ut* collocata ordinariamente nella 2. Riga da basso; se pur non dovesse alzarsi, o abbassarsi, secondo che cala, o alza il canto. Le cadenze potranno farsi ne' modi, che sieguono, portandosi per esempio la parola *Amen*, che servirà per tutti gl'altri.

Cadenze del Primo Tono.

V. *Cadenza finale.* *Cadenza Corrispondente.*



A men. a men. a men. a men. a men. A men. a men. a men. a men. Amen.

Cadenza Media.

Cadenza Partecipante.

Cadenza Concessa.



A men. a men. a men. Amen. a men. a men. a men. a men. a men.

LEZIONE III.

Del Modo di proceder nel Secondo Tono.

I. **I**L 2. Tono ha un sol modo di procedere. Il di lui Principio ora è in *do fa*, come *O Doctor Optime*; ora in *re do*, come *Majorem Charitatem*; ora in *sol fare* (intendendo del *sol* del *D.*) come *Vultum tuum*; ora in *re fa* intendendo del *re* che è la 4. della nota fondamentale, come *Salve Sancta Parens*; ora in *mi*, come *Placebo Domino*; ora in *fa mi*, come *Hei mihi Domine*; ora in *do re*, come *Usque modo*; ed ora in *re fa*, come *Jesu Corona Virginum*.

II. Il sito della Chiave nel 2. Tono è la 3. Riga, ed è *F. faut* se non bisognasse trasportarla per alzare, o abbassare il canto.

III. Le cadenze potran portarsi nel modo che siegue.

Cadenza Finale

Corrispondente.

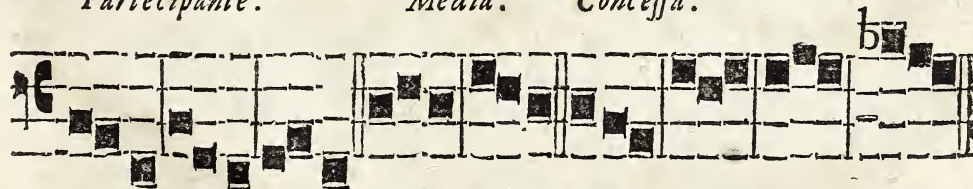


A men. a men. a men. a men. a men. a men. a men. a men.

Partecipante.

Media.

Concessa.



A men. a men. a men. a men. a men. a men. a men. a men. a men.

Notifi, che la cadenza *Partecipante* in questo Tono può esser nell' 8. sopra, ma però col *b.* nel *B.* come si vede nell' Antifona *O Doctor Optime* al nome del Santo, ed altrove spesso, ec.

LEZIONE IV.

Del modo di procedere nel Terzo Tono.

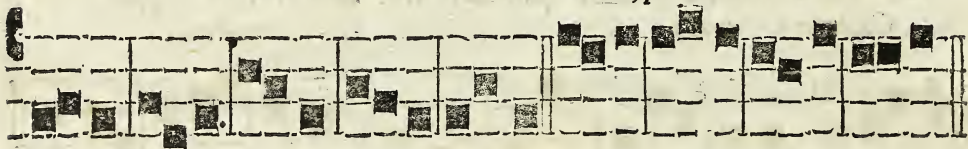
I. **I**N due modi suol procedere il 3. tono; cioè o toccando sovente il *fa* del *F. faut*, ed in tal caso riesce mite, e piacevole, permettendo nel calare il *fa* finto per isfuggire il Tritono, come nell' Introito *Cognovi Domine*. L'altro modo è un poco duretto, ed aspro, in cui si schiva il detto *fa* dell' *F. faut*, o s'altera col *Diesis*, in segno che deve nel *B* usarsi il *mi*, e non il *fa* anche nel calare, come nell' Inno *Deus tuorum militum* (se pur quest' Inno non è di 1. tono trasportato un tuono sopra, come fu detto nella Lez. 5. della 2. Par. nu. 3.) così nell' Antif. *Quando natus es. Dum esset Rex, &c.* Il che supposto,

II. Diversi sono i modi di principiare in questo tono, cioè o in *mi fa*, come *Hæc est, quæ nescivit*; in *mi sol re fa*, come *Confessio, & Pulchritudo*; in *fa re sol*, come *Cognovi Domine*; in *do re fa*, intendendo del *do* del *G.* come l'Introito *Omnia quæ fecisti*; in *do mi*, come *Inter natos Mulierum*.

III. La Chiave sarà quella di *C. sol faut* nella 4. riga di sopra; o di *F. faut* nella 2. riga di sotto. Le cadenze faranno le seguenti.

Cadenza Finale.

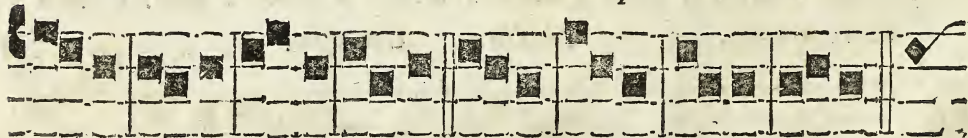
Corrispondente.



A men. a men. a men. a men. a men. Amen. a men. a men. a men.

Media

Partecipante nel mite.



A men. a men. a men. a men. a men. a men. a men. a men.

Partecipante nell' aspro.

Concessa.



A men. a men. a men. a men. a men. a men.

LEZIONE V.

Del modo di proceder nel Quarto Tono.

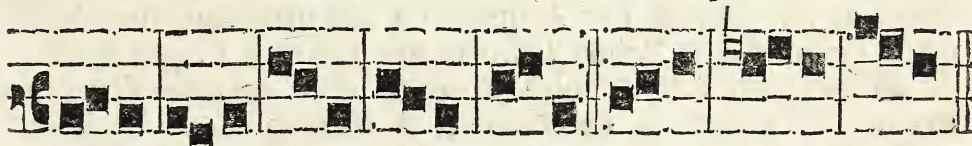
I. **C**lò che s'è detto del 3. tono circa due modi di procedere, deve dirsi con più ragione del 4. il quale altresì or procede col *fa* dell' *F. faut* dolcemente, ed in tal caso ammette il *fa* finto nel *B.* come il Responorio *Qui Lazarum*, l' Inno *Exultet Orbis*. Ora sfugge il *fa* del *F. faut*, o l' altera col X richiedendo il *mi* nel *B.*, ancorchè discenda, come nell' Antifona *In odorem*, e simili.

II. Può questo tono principiare in *mi*, come *Propheta magnus*; in *re*, come *Lava ejus*; in *do*, come *Omnes autem Vos*; in *fa*, come *Credo videre*; in *sol*, come *In mandatis*.

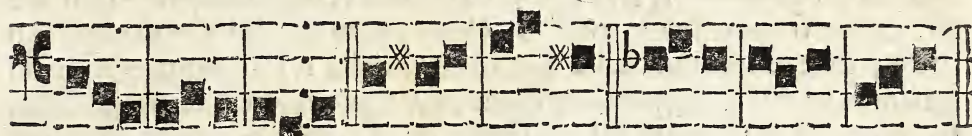
III. La chiave sarà di *F. faut* per lo più nella 3. riga di sopra. Le cadenze son l' infrascritte.

Cadenza finale.

Corrispondente.



Amen. a men. a men. a men. a men. a men. a men. a men.
Partecipante mite. Partec. aspra Media.



Amen. a men. a men. a men. a men. a men. a men. a men.

Concessa.



a men. a men. a men. a men. a men.

Avvertasi, che la penultima tra le cadenze concesse col *Diesis* nel *G.* riguarda come 3. mag. la nota finale. L' ultima poi si trova di raro, come nell' Antif. 4. del 1. Vesp. di S. Ant. alle parole *Regula subjectus*.

LEZIONE VI.

Del modo di procedere nel Quinto Tono.

I. **S**I persuadono alcuni, che il 5. e 6. tono non procedano se non per b. ma realmente si vede, che possono anche proceder per b. e però anche questo tono può maneggiarsi in due modi; prima per b. con far, che dall' *F.* si batta o di posta, o gradatamente la sua 4. talmente che il *fa* del *B.* dipenda dall' *ut* dell' *F.* come fra gli altri essemplj si vede nel *Credo* detto degli Angioli, dove sovente è così.



Et ex Patre natum. Genitum non factum, &c. e simili passi.

II. Ma quando non v'è questa corrispondenza dall' *F.* al *B.* allora si può portar per *B.* quadro e ciò massimamente, quando il canto del *B.* debba salire o per salto, o di grado all' *E.* & all' incontro dall' *E.* abbia a calare al *B.* mentre allora per evitare il Tritono, è necessario il *B.* quadro.

III. Non crederei però mal fatto, secondo le cadenze diverse servirsi or del b. or del *B.* quadro, in particolare quando abbia a farsi cadenza in *C. sol, fa, ut*, o il canto venga di sopra, o di sotto, come si sperimenta nell' *& Homo factus est* del *Credo* degli Angioli, di cui dissi nella Lezione 9. della 1. Par. num. 7. e vedesi parimente nel 3. *Responsorio* della *Feria quinta in Cæna Domini*, tanto più che facendosi tal cadenza in *C.* nell' Organo, sentesi apertamente, che nel *B.* vi vuole onninamente il *B.* quadro.

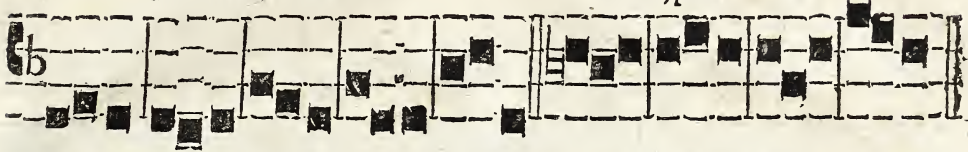
IV. La chiave in questo tono ha il suo sito nella 3. riga di sopra, purchè non debba slogarsi a cagion del canto, che sia per calare, o crescere. La nota iniziale può essere ora il *fa* del *F.* *fa, ut* (che per b. è *do*,) come *Loquebar*; ora il *la* dell' *A.* (che per b. sarà *mi*) come *O Sacrum convivium*; ora il *fa* del *C. sol, fa, ut* (che per b. è *sol*) come molti *Responsorj*.

S' avverta che questo Tono richiede un andar brioso con salti frequentati di 3. e 5.

Le Cadenze sono quelle, che seguono.

Cadenza Finale.

Corrispondente.

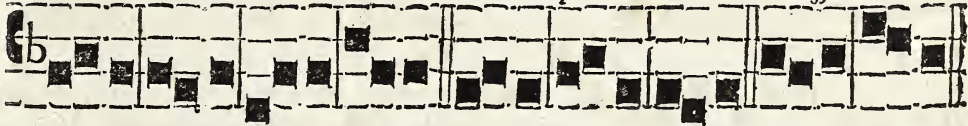


Amen. a men. a men. a men. a men. a men. a men. a men. a men.

Media

Partecip.

Concessa.



Amen. a men. a men. a men. a men. a men. a men. a men. a men.

Concessa



Amen. a men. a men. a men. a men.

La finale (come fu detto altrove) può anche farsi in A. per esser 3. maggiore della nota fondamentale.

LEZIONE VII.

Del modo di procedere nel Sesto Tono.

I. **D**I questo tono discorrasì a proporzione, come s'è detto del 5. benchè , per esser Plagale , non così facilmente salisca alla sua 5. Però battendosi più frequentemente la 4. per lo più si pratica col b. Ma quando dall' *F. fa , ut* , si porti al *C. sol , fa , ut* , ed ivi faccia la cadenza, può nel B. ammettere il *mi* in vece del *fa*.

II. Il principio del 6. tono è quasi sempre in *fa* ; ma può essere in *do* del C. in *la* dell' A. in *re* del D. ed anche in *la* del D. sotto l' *F.* come l' Introito *Sacerdotes Dei*.

La chiave nel 6. tono suol collocarsi nella 3. riga di sopra, e deve esser quella di *F. fa , ut*.

Le Cadenze son l'infrafcritte.

Cadenza finale.

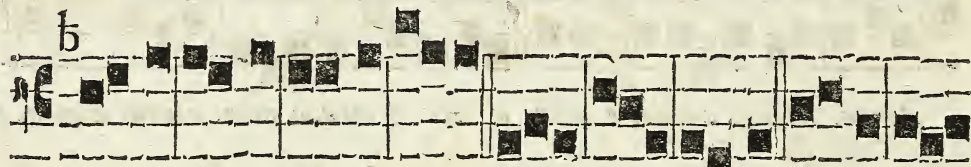


Amen. a men. a men. amen. amen. amen. amen.

Corrispondente.

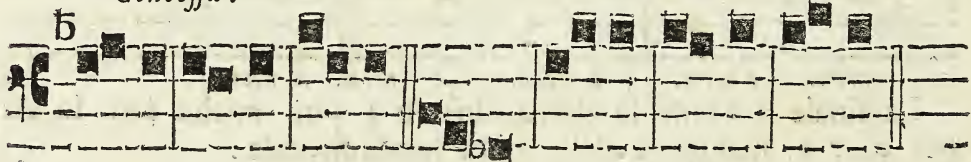
Partecip.

Media.



Amen. amen. amen. amen. amen. amen. amen. amen. amen. amen.

Conceffa.



A men. a men. a men. a men. a men. a men. a men.

LEZIONE VIII.

Del modo di proceder nel Settimo Tono.

I. **E'** molto facile d'ingannarsi nel 7. tono, e confonderlo col 5. trasportato. E però deve avvertirsi, che tra'l proceder del 7. e del 5. corre questa differenza, che il 7. nella 7. sopra alla nota fondamentale richiede il *fa*; & il 5. vi vuole il *mi*. Oltre di che la cadenza finale del 7. deve dipender dalla sua 4. ma quella del 5. dalla sua 5. E però s'è detto, che alternandosi il 5. Tono, hà da farsi la cadenza perfetta di 5. in giù, o di 4. in sù; ma nel 7. deve farsi la contro cadenza di 4. in giù, o di 5. in sù. Sicchè alternandosi l'uno, e l'altro coll'istessa corda o del D. con la 3. maggiore (nell'Organo Romano) o di C. nel

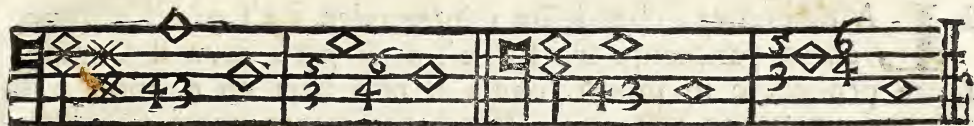
Lom-

Lombardo; deve spiccar nell' ultimo la cadenza, che siegue per diversificarli.

Organo Romano

Organo Lombardo.

Gaden. del 5. To. Caden. del 7. To. Caden. del 5. To. Caden. del 7. To.



II. La nota iniziale del 7. tono può essere nel *do* fondamentale, come *Absterget Deus*; nel *re*, come *Ipsè praibit*: in *mi*, come *Serve bone*; in *fa*, come *Confortatus est*; in *sol*, come *Ecce Sacerdos Magnus*.

III. La chiave sarà quella di *C. sol, fa, ut* situata nella 2. riga da basso. Le Cadenze saran quelle che seguono.

Cadenza Principale

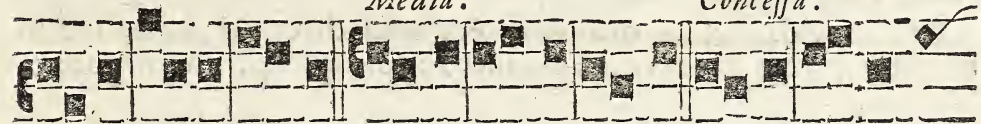
Corrispondente.



Amen. a men. a men. a men. a men. a men. a men. a men. a men.

Media.

Concessa.



A men. a men. a men. a men. a men. a men. a men. a men.

altra Concessa.



A men. a men. a men. a men. a men. a men. a men. a men.

IV. Notifi, che anche la cadenza finale del 7. può esser la 2. concessa, cioè in *re*; come fu toccato nella 2. Lez. della 2. Parte num. 10. e non di raro ancora può terminarsi nella cadenza corrispondente, cioè in *sol*, come l' Inno *En clara Vox*, & anche l' Antifona *Nos qui vivimus*, quando sia sotto alla chiave di *C. sol, fa, ut*.

LEZIONE IX.

Del modo di proceder nell' Ottavo Tono.

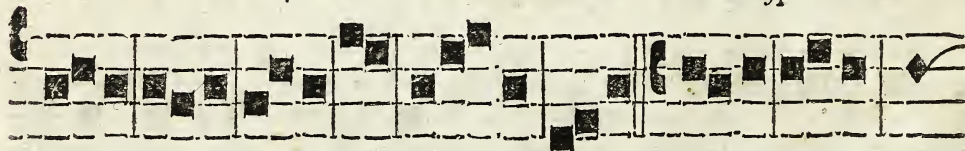
I. **L**A differenza, che diffimo interceder fra l' 7. e l' 5. tono, corre parimente fra l' 8. e l' 6. E però deve il Compositore procedere in modo, che l' 8. non paja un 6. tono trasportato un tuono più alto. E ciò facilmente potrà schivarsi, se nel progressio, e maggiormente nel fine si sfuggirà la cadenza nel *do* del *G.* che dipenda dal *sol*, che è la 5. quando ha da nascer dal *fa*, che è la 4. Che però nel risponderfi all' 8. tono coll' Organo (come fu detto) avvertasi di far la cadenza finale di 4. in giù, perchè facendosi di 5. l' orecchio saria più disposto al 6. che all' 8. tono.

II. Il principio di questo tono può essere in *do* del *G.* come *Istorum est enim Regnum Caelorum*; in *la* come *Iste Sanctus*; in *fa* dell' *F. fa*, *ut*, come *Ideo jure jurando*; in *fa* del *C. sol, fa*, *ut*, come *Hoc est Præceptum meum*; in *re* del *D.* una 4. sotto la nota fondamentale, come *Spiritus Domini*; in *sol*, come *Omnes Sancti*; ed anche nel *do* del *C.* una 5. sotto alla nota fondamentale, come *Cum venerit Paraclitus*.

III. La chiave per ordinario è quella di *C. sol fa, ut* nel fito della 4. riga di sopra. Le cadenze son quelle, che sieguono.

Cadenza finale

Corrispondente



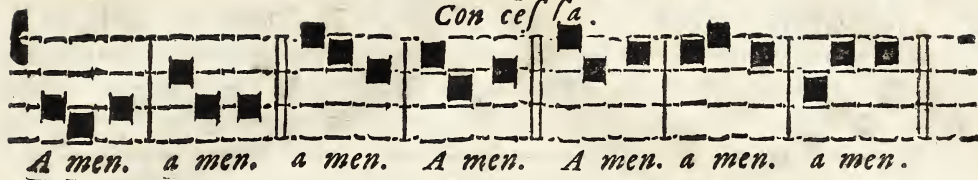
A men. a men. a men. a men. a men. a men. a men. a men.

Partecipante.

Media



A men. a men. a men. a men. a men. a men. a men. a men.



LEZIONE X

Del modo di proceder ne' Toni misti, e Irregolari.

I. **S**UPPOSTO ciò, che fu detto nella 4. Lezione della 2. Parte: Volendosi comporre una cantilena in tono Misto, o Irregolare, doverà primieramente starsi avvertito, che il tono si fa *Misto* solo di quei toni, che fra di loro anno qualche affinità, e corrispondenza, di modo che congiunti assieme sembrano un tono solo. In oltre avvertasi, che i Toni de' quali si compone un *Misto*, non s'anno a prender secondo tutto l'intero lor procedere, perchè riuscirebbero incantabili; ma s'intende solo riguardo alle cadenze, nelle quali possono convenire.

II. Quei toni adunque fra di loro anno affinità, i quali principalmente anno la nota finale sotto una medesima chiave, e la cadenza di tal sorte, che la *Finale*, o *Corrispondente*, o *Partecipante* dell' uno possa esser tra le cadenze dell' altro. E ciò supposto,

III. Il primo tono tra gli Autentici può esser Misto col 3. e col 5. Col 3. perchè oltre aver con quello la chiave comune, ammette per cadenza concessa quella del *mi*, che è *Finale* del 3. Ed anche col 5. quando questo si trasporti una 4. sotto, come s'usa nel canto Figurato, essendo che la cadenza del *do* in C. che in tal caso è la *Finale* del 5. saria *Concessa* del 1. Col 7, non può mai mischiarsi il 1. perchè non ha la chiave comune, benchè si trasportasse una 4. bassa, perchè allora richiedere il X nell' *F. faut* incompatibile col 1.

IV. In quanto a' Plàgali può esser misto col 2. facendosi calar una 4. bassa sotto la finale. Col 4. per la ragione detta del 3. massime facendosi la cadenza in A, col *mi* nel B. Col 6. facendosi la cadenza in *fa*, come l' *In exitu* Domenicale, notandosi con la chiave di *F. fut*. Ed anche coll' 8. facendosi cadenza in *sol* del G. Eccone un abbozzo di tutti.

L

I. To.

1. To. Misto. col 3. col 4. 1. Tono col 2.

1. To. Misto. col 5. col 6. col 8. Finale.

V. Il 2. Tono non par, che possa mischiarsi con altri toni, perchè se bene a prima faccia par, che abbia la chiave comune col 4. e 6. nondimeno in realtà il *fa* del 2. tono è una 4. sopra al *fa* del 4. 6. come ben si scuopre dovendosi suonar coll'Organo, mentre il *fa* del 2. tono è una 4. sopra all' *F.* dell' Organo, consonando al *B. fa*; la dove il *fa* del 4. e 6. sono unisoni al medemo *F. faut* dell' Organo.

VI. Il 3. Tono può esser misto col primo, perchè il *re* finale di questo fa cadenza *concessa* di quello. Anche col 4. quando sotto al *mi* finale calasse altre note. Col 5. non può esser misto, perchè quando pur fosse trasportato al *C.* (come usasi nel canto figurato) sotto al *mi* del 3. tono riuscirebbe troppo basso. Per l' istessa ragione escludesi il 6. al quale la voce del *fa F. faut* del 3. tono non corrisponde alla medesima nota del 6. Nettampoco col 7. perchè la nota finale del 3. resta sotto la chiave di *F. faut*, e quella del 7. sotto quella di *C. sol faut*. Coll' 8. bensì può esser misto, perchè il *do* finale di questo, è cadenza *Media* del 3. ed anno la medesima voce.

3. To. Misto. col 1. col 4. coll' 8. Finale.

VII. Il 4. tono può esser misto col Primo, perchè il *re* finale del primo fa cadenza *concessa* del 4. e ha la medesima voce, come chiaramente si vede nel fine de' Versetti de' Responsorj di 4. tono:

tono: Col 3. tono, quando gionga a toccar le note sopra la 5. Col 5. se farà la cadenza nel *do* del *C.* che è finale del 5. trasportato. Col 6. facendo cadenza nel *fa* del *F. faut*, Col 7. nò, per aver la finale sotto chiave diversa. Coll' 8. bensì, quando termini in *sol* del *G.* Così il *Te Deum* sembra ad alcuni misto di 4. 3. & 8. perchè principia coll' Intonazione del 4. il primo Versetto (come pur fa in altri nel progresso) ne' susseguenti fa una Cadenza di 3. in *A.* e finisce in *G.* come l' 8. Che però stimo anche gli altri Versetti (fuor del Primo) di 4. tono, come ben si scorge col sottoporvi il basso continuo, a cui le note de' sovrapposti Versetti fan consonanza così.

Te Aternū Pa trem omnis terra ve ne ra tur.

3 4 7

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The top staff is a vocal line with square notes and rests. The bottom staff is a basso continuo line with square notes and rests, some marked with an 'X'. The text 'Te Aternū Pa trem omnis terra ve ne ra tur.' is written below the staves. Below the bottom staff, the numbers '3 4 7' are printed.

VIII. Benchè dell' altra Parte del Versetto, che termina in *do*, v' è qualche sospetto, che non abbia da esser col *Diesis* (con tutto che l' uso comune lo canti senza) come fu detto circa l' ultima desinenza del 4. tono nella Lezione 6. della 2. Parte num. 9. e ne porge motivo quel divoto Versetto solito a cantarsi dopo la Processione della *Corda pia*, che in Soprano si canta così accompagnato col basso in 4. tono.

Christus Amor me us cru ci fi xus est. cru ci fi - - - xus est.

76 43 L 2 Se be-

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The top staff is a vocal line with square notes and rests, some marked with an 'X'. The bottom staff is a basso continuo line with square notes and rests, some marked with an 'X'. The text 'Christus Amor me us cru ci fi xus est. cru ci fi - - - xus est.' is written below the staves. Below the bottom staff, the numbers '76', '43', and 'L 2' are printed, followed by the text 'Se be-'. There are also some numbers '3 5' and '4 6' above the bottom staff.

Se bene da molti si canta coll' ultima cadenza nel *do* senza *Diesis*; ne' libri però corretti v'è il *Diesis*, e di fatto se ben si considera l'andar di quel canto, non può ridursi rigorosamente ad altro tono, che al 4. sottoponendosi il *Basso*.

Sia però che si vuole, essendo nel canto Giudice principale l'orecchio, poichè si sente, che la cadenza del 4. in *G.* senza \times . molto gradisce, non v'è dubbio, che in tal caso sarà misto d' 8. tono; onde non se ne porta altro esempio, bastando questo.

IX. Il 5. tono può partecipar del 1. con la cadenza in *re*, quando trasportarsi alla 4. di sotto, come s'usa nel canto Figurato. Anche col 4. a cagione del *mi*, che trasportato alla 4. di sotto farà *E.* dove (massime essendo per *b.*) ha la sua *Media* il 5. Del 6. non v'ha dubbio, quando cala sotto alla finale. Col 7. può unirsi, quando non sia per *B.* perchè allora la cadenza, che può aver il 5. nel *do* del *G.* è finale del 7. e concessa del 5. ed anche la cadenza nel *re* dell' *A.* è molto frequente nel 7. che nel 5. senza *b.* è pur *media*. Coll' 8. poi non può in verun conto accoppiarsi, perchè quando ancora il 5. si cantasse per *b.* non è solito l' 8. di salir tanto, quanto il 5. Eccone un saggio nel seguente esempio.

X. Il 6. Tono fu detto partecipar col 1. la cadenza del *fa*; onde può questo prender dal 1. quella del *re*; ma non però col 2. se pur non si trasportasse il 2. alla 4. di sopra, come fu detto nella *Lez. 5. della 2. Par. num. 4.* nel qual caso può il 6. ammetter per cadenza *Media* quella del *re*, che è la *Finale* del 2. Col 3. non può mischiarsi il 6. perchè il *mi* del 3. non può esser così alto come è quello del 6. Più tosto col 4. facendo cadenza nell' *E.* se bene in questo caso il *mi* si riferirebbe al *do* sua 3. di sotto.

Col

Col 5. potrebbe unirsi, quando questo si trasportasse alla 4. di sotto, dove il *do* del *C.* (che in tal caso saria fondamentale del 5.) si direbbe *Partecipante* del 6. Col 7. e coll' 8. ripugna, richiedendo questo il *B.* quadro. Eccone l' essemplio.

6. To. Misto. col 1. col 5. col 4. Finale.



XI. Il 7. e l' 8. già s'è toccato con quei toni convengano; eccone nondimeno l' essemplio dell' uno, e dell' altro.

7. To. Misto. col 5. coll' 8. Finale.

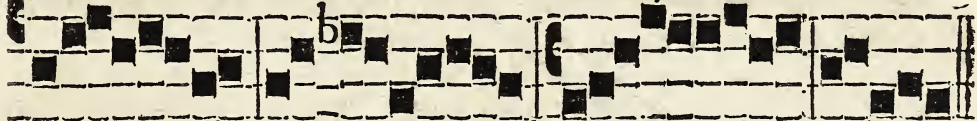


Se bene quella cadenza in *A.* (come fu detto al suo luogo) può esser anche Finale del 7.

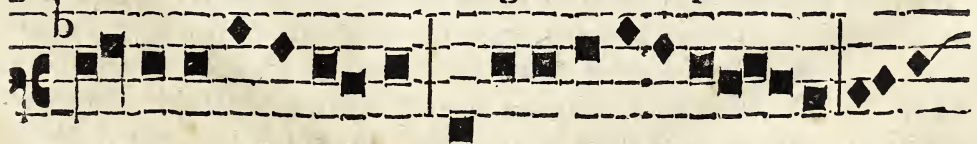
8. To. Misto. col 1. col 3. col 4. Finale.



8. To. Misto. col 6. col 7. Finale.



XII. Per essemplio de' toni irregolari servirà un saggio del *Credo*, che dicesi *Regis*, o *Apostolorum*, nel quale si vede un andar totalmente diverso dal tono intrapreso, ma non senza grand' artificio, uscendo di tono senza parerlo, e toccando le cadenze di più toni con molto garbo. Dove si noti che le *Brevi* ligate van due per battuta.



Patrem Omnipotentem, Factorem Caeli, & Terra, Visibilium

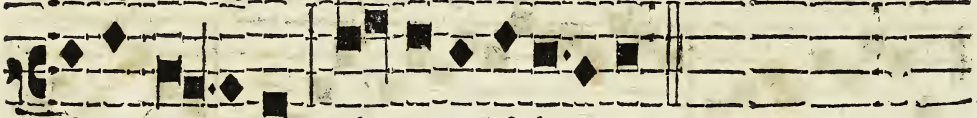


bi li um om nium, & in vi si bi li um. &c.

E così va seguendo fin, che poi nell' ultimo finisce in *sol* del *G.* come può vederfi al suo luogo. Dell' istesso andare è il *Dominicale*.



Pa trem Omnipotentem fa ctorem Caeli, & Terra Vi si bi-



li um omni um, & in vi si bi li um.

A somiglianza di questo *Credo* è l' Antifona *Nos qui vivimus* coll' Intonazione dell' *In exitu*, quando non sia notata sotto la chiave di *F. fa ut*, come chiaramente apparisce.

XIII. Chi poi volesse servirsi degli Accidenti del canto, cioè or proceder per *b.* or per *B.* quadro; or con le note naturali, or alterate col *Diesis*, non v' ha dubbio veruno, che potrà far una *Miscellanea* (massime in un *Credo*, o in una *longa Sequenza*) di tutti i toni, come per esercizio se ne porterà l' essemplio tra i *Credo* nella 5. Parte Prattica.

LEZIONE XI.

Degli Attributi, e Proprietà particolari di tutti i Toni.

I. **V**ORRIA il dovere, che il Compositore andasse con le note secondando il senso delle parole. A questo fine sarà molto a proposito il saper la proprietà, ed attributi particolari di tutti i toni, per poterli adattare a Soggetti diversi di parole, che anno a cantarsi. Gli attributi adunque, e proprietà de' toni sogliono esprimersi ne' versi, che sieguono, ne' quali ancora si accenna il nome antico, e la nota finale, e corrispondente d' ogni tono.

- II. 1. *Dorius est hilaris*, re, la sonat ordine *Primus*.
 2. *Re, fa maestus amans Hypodorius esto Secundus*.
 3. *Austerus Phrygius* mi, fa petit edere *Ternus*.
 4. *Blandus Hypophrygius* mi, la fert. Voce *Quaternus*.
 5. *Lydius est asper* fa fa dans murmure *Quintus*.
 6. *Fa, la lene canens Hypolydius est tibi Sextus*.
 7. *Septimus indignans vult Mixolydius* ut, sol.
 8. *Octavus placans Hypomixolydius* ut, fa.

III. Cioè il 1. tono dicesi piacevole, e giocondo, e però suole usarsi nelle parole allegre, e festive, come nell' Antifona *Euge Serve bone* di Vespro. Il 2. suol dirsi Mesto, e piangente; onde s' usa nelle Parole significanti Dolore, come si vede nell' Antifona *Hei mihi Domine* de' Morti.

IV. Il 3. chiamasi Austero, e Crudelè, e però si pratica in materie severe, come vedesi nell' Antifona: *Domine mi Rex da mihi in Disco &c.* massime quando proceda nel 2. modo, come fu detto nella Lezione 4. di questa parte numero 1. Il 4. chiamasi vezzoso, e carezzevole, onde richiede paroli dolci, e grate procedendo col *fa* dell' *F. fa ut*, come *Sicut Novella Olivarum*; quando però proceda senza toccar il *fa*, o l' alteri col *Diesis*, riesce duro, e vuol Parole spiacevoli, come *Contumelias, & Terrores*.

V. Il 5. dicesi aspro, & ardito, onde vorria parole animose, e forti, come *Loquebar de Testimoniis tuis*. Il 6. amabile, e benigno, e però gli s' addattano parole soavi, e dolci, come *Gaudet in Cælis. O quam Gloriosum &c.*

VI. Il 7. s' intitola Sdegnofo, e Sprezzante, e vuol parole altiere, e risolute, come *Discede a me Pabulum mortis* di S. Agnese. L' 8. all' incontro Placido, e Quietò, onde ama parole amene, e care, come *Istorum est enim. Hoc est Præceptum meum, &c.*

VII. Vaglia però il vero. In ogni tono (purchè si porti con Giudizio) può il Cantore esprimere commodamente ogni senso, ed affetto di parole. Serva di Norma, fra tante, che potriansi addurre, la bell' Antifona del *Magnificat* nella Domenica fra l' Ottava dell' Epifania, dove così bene s' esprime il Dolore della Vergine dolente, e'l Zelo del Redentor Bambino, nell' 8. Tono, così.

Fi liquid fe ci si no bis sic? Ego, & Pa tertus
do len tes, qua re ba mus te. Quid est quod me qua re ba tis?
ne sci e ba tis, qui a in his, qua Patris me i sunt o por tet me esse?

LEZIONE XII.

D'alcune Osservazioni da farsi in tutte le Cantilene Ecclesiastiche.

I. **N**on men della forma de' Toni, anche la materia, che deve cantarsi, richiede le sue particolari Osservazioni. E senza considerar l'Intonazioni de' Salmi, de' Versetti, e cose simili, che hanno le sue formole determinate, parlando di quelle Materie, che soglion variarsi, è bene per un Compositore il sapere, che

II. L' *Antifone* richiedono d'esser portate con grazia, e soavità, come Preludj de' Salmi, con Ligature frequenti, ma pochi Passaggi, osservandosi ciò che fu detto nella 6. Lezione della 2. Parte, intorno al Principio delle medesime Antifone, e Conclusioni del Salmo, che gli siegue.

III. Gl' *Invitatorii* vogliono Spirito, e Vivezza, quasi per risvegliare i Sonnacchiosi, con Salti frequenti, e Passaggi brevi.

IV. I *Responsorj* amano Giocondità, e Disinvoltura, come che applaudiscono alle precedenti Lezioni, con frequenti Passaggi.

V. Gl' *Introiti* devono esser Divoti, e Maestosi, con frequenti ligature, ma pochi Passaggi, come che dispongono al Sacrificio della S. Messa.

VI. I *Kyrie* di ragione vorriano un andar umile, e mesto,

come che in questi dimandasi a Dio Misericordia, con lunghi Passaggi anche replicati, per dar tempo all' Incensatura dell' Altare.

VII. Il *Gloria in excelsis* all' incontro merita uno stile festivo, e allegro, non però disgiunto dal grave, secondo la diversità de' sensi che ha in diversi versetti con frequenti ligature, e pochi passaggi.

VIII. A' *Graduali*, e *Tratti* convien sodezza, e gravità, con ligature, e passaggi, ma ne' versetti permettesi qualche vivezza per esser (come altre volte s'è detto) Ariette del canto Fermo.

IX. L' *Alleluja* deve esser brioso, e piacevole con lunghi passaggi, e ligature, e l' simile ha da dirsi de' versetti, che sieguono.

X. L' *Offertorio* porta seco serietà, e modestia corrispondente all' azione, che si fa, con ligature, e frequenti passaggi.

XI. Il *Sanctus*, e *Benedictus* potria uniformarsi al *Gloria*, almeno nello stile, se non nel tono: benchè saria ben fatto, che il *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, & *Agnus Dei* fossero dell' istesso tono.

XII. L' *Agnus Dei* altresì non doveria slontanarsi dal *Kyrie* e nello stile, e nel tono, per esser simile nel senso.

XIII. Del *Postcommunio* dicasi ciò, che s'è detto dell' *Offertorio*, benchè in questo non disdica un poco men di serietà per esprimere il giubilo dell' Anima inebriata della Mensa Celeste.

XIV. Le *Seguenze*, i *Credo*, e gl' *Inni*, & altre cantilene alquanto lunghe esiggon vaghezza, e leggiadria; anzi a queste, e simili cantilene si permette lo stile licenzioso, e semfigurato, di cui or ora si tratterà nella seguente

LEZIONE XIII., & ULTIMA.

Del modo di procedere nel Canto Semfigurato.

I. **P**ER ultimar questa parte, e con questa l' opera tutta, per ciò, che appartiene alla Teorica, resta a dir qualche cosa intorno al canto fermo licenzioso, e semfigurato, il quale (come più volte s'è accennato) suole usarsi nelle Seguenze, negl' Inni, ne' Credo, e simili Materie più lunghe dell' altre. E parlandosi primieramente in genere, s'è da notare, che le Licenze, che possono prendersi in simili cantilene, non devono esser punto pregiudiciali all' essenza del tono, in cui si compongono.

II. Di più, volendosi mendicar qualche vaghezza dal canto figurato, intendasi del canto figurato sodo, e massiccio, qual è quello, che

si chiama a Cappella, e non del vano, e dissoluto più accomodato all'orchestre de' profani teatri, che a' cori de' Sagri Tempj, benchè a nostri giorni pur troppo siasi questo ancora intruso nelle Cappelle. Venendo poi al particolare;

III. Nelle Seguenze, e negl' Inni è molto grata la *Tripla*, quando il Ritmo, o'l Verso la permetta, come sentesi nel *Lauda Sion*, e *Dies Ira* tra le Seguenze; e frà gl' Inni nel Pasquale, e nel *Jam Christus Astra ascenderit*, benchè quest' ultimo par che porti seco la *Sestupla*, come anche il *Sanctorum meritis*. Lo stile poi delle Seguenze, e degl' Inni vuol essere brioso, & ameno, come fra gl' altri può vederfi l' essemplio nella Lezione 6. della 3. Parte num. 4. e 6. Con questa differenza, che negl' Inni alla 1. Strofa s' uniformino tutte l' altre, e nelle Seguenze può variarsi ogni due Strofe il canto, come vedesi nell' essemplio dianzi citato, e nel *Dies ira*, in cui per altro dopo la 3. ritornasi all' aria della 1. così nel *Lauda Sion*, &c.

IV. Quãdo poi i versi dell' Inno nõ finiscano tutti con parole sdrucchiole, come sono quei dell' *Ave Maris Stella*, del *Pange Lingua*, non gli si deve negar il tempo ordinario fuor di tripla, ma con ligature, e brevi passaggi, di modo che possan cantarsi ad un fiato senz' affrettar notabilmente. Anzi gl' istesi versi Jambici, che di sua natura richiedono l' andar zoppicando con la Tripla, possono usarsi ancora col tẽpo ordinario, eccettuatene l' ultime 3. Sillabe, che necessariamente vogliono lo Sdrucchiole, come vedesi nell' Inno *Quem Terra* della B. V.

V. Vi sono anche degl' Inni, che ammettono la *Sestupla*, come fu detto del *Sanctorum meritis*; se bene questa si può risolvere in *Emiolia*, o sia Tripla minore, battuta un poco più sollecita, come fù detto nella Lez. 6. della 3. Parte, nu. 3. e 4.

VI. Parlandosi poi particolarmente de' *Credo*, anche questi in alcuni versetti possono ammetter la Tripla, come fù detto nell' istessa Lez. nu. 7. e come si vedrà negl' essemplj della 3. Parte. Per portarli ancora senza stracchiatura, devono variarsi per via di brevi, e semibrevis, e talora anche di Minime, come vedesi nel *Credo*, che dicefi *Cardinalis*, oltre gl' altri, che corrono manoscritti ne' cori. Vi si permettono parimenti degl' Accidenti più frequenti, che in altre cantilene, cioè i *B. molli*, e *Diesis* straordinarj.

VII. Di più non disdicono a' *Credo* i passaggi, ma però non così lunghi, che non possano cantarsi ad un fiato, eccettuatone l'

Amen, in cui si può far più d'un Passaggio, anche rompendo la parola, tanto più che si fanno in una Vocale sonora, qual'è l'*A.* come vedesi nel *Credo* degli Angioli.

VIII. Vi si tollera ancora qualche Concerto a due voci, o in tutto, o in qualche Articolo particolare, come all' *Et incarnatus*, al *Qui cum Patre*: e però in chi li ha da comporre si richiede qualche buon principio di Contrapunto.

IX. Ciò che più importa nel canto Fermo licenzioso, massime ne' *Credo*, è, che lo stile sia lontano quanto più si può da' modi più consueti del Figurato, massime nelle cadenze finali, nelle quali non si loda (se non di raro) la cadenza di 4. in sù, o di 5. in giù propria del Basso, come altre volte s'è detto. E soprattutto avvertir, che riesca un canto, che prendendo qualche licenza del Figurato, non perda la maestà, e sodezza propria del canto fermo.

X. Sogliono alcuni per maggior commodo del Coro comporre i *Credo* di modo, che un Verso sia dello stile accennato da cantarsi da due esperti, e l'altro dell'Intonazione de' Salmi in que' toni che si cantano per i meno esperti; Ma a mio giudizio non riuscirebbe di minor commodo, anzi più proprio di alternare i Versetti del *Credo* Semifigurato con quelli de' più usati, per coloro, che non potendo cantar quello, han la pratica in questi. Per essemplio componendosi un *Credo* di 1. tono, fare il 1. Verso a libito del Compositore, e far che il 2. si canti del *Credo* detto *Cardinalis*; così se il nuovo fosse di 5. alternarlo con quello degli *Angioli*, &c.

XI. Dove però tutto'l *Credo* possa cantarsi semifigurato, non crederei se non ben fatto, che si prendesse il motivo dall'andar di qualche altra cantilena Ecclesiastica, per essemplio da gl' Inni, imitandoli nel principio, e nel progresso del *Credo*, senza però legarsi talmente, che per seguir il Soggetto intrapreso, non abbiano a stiracchiarsi i Versetti con insipidezza, e tedio di chi li ascolta. Così il famosissimo Palestina per soggetto delle sue Messe (benchè in canto figurato detto a cappella, ch'è l'Eroico) per lo più porta per soggetto il tono di qualche Inno. Così ho procurato di fare anch'io quei *Credo* che si porranno nella 5. Parte, la quale per maggior commodo si farà distinta, e separabile da questo Libro, ed a questi s'aggiungeranno altri Feriali, cioè d'una nota per sillaba sciolti da ogni soggetto. Che se in questi non si vedrà eseguito quanto qui s'indica
segna

segna teoricamente , dovrà chi legge riflettere , che in ogni forte di materia sempre mai riesce più facile il dire , che il fare .

XII. E qui mi conviene ingenuamente avvertire , che dopò d' aver ideata quest' Invenzione ; anzi dopo d' aver fatto più d' uno di questi *Credo* , mi sono imbattuto in un Libretto , impresso in Venezia nel 1619. che conteneva 24. *Credo* composti dal P. Lod. Viadana Mi. Ofc. coll' accennata invenzione . Con tal differenza però , che questo Auttore non mai varia i Versetti ; ma tutti li tira all' aria dell' Inno proposto . In oltre porta solo la metà degli Articoli , supponendo , che s' alterni il *Credo* coll' Organo , il che (non facendosi per pura necessità) è contro i Sagri Riti , da' quali si comanda , che il *Credo* tutto intiero si canti dal Coro . Di più in alcuni *Credo* non seconda il tempo dell' Inno . Finalmente nel *Credo* , *Proles de Cælo prodiit* , del S.P.S.F. lo fa di 5. To. con quel Tritono , che si notò nella Lez. 5. della 2. Par. nu. 15. dove dissi esser 7.

CONCLUSIONE DELL'OPERA.

XIII. Ecco quanto ho saputo , e potuto raccogliere per istruzione del Cantore Ecclesiastico. So, che non ho detto nulla di buono, rispetto a quanto poteva dirsi in materia sì vasta , benchè creduta sterile . Non mi par per altro d' aver lasciata veruna di quelle notizie , che ho giudicate necessarie ad un mediocre, se nõ perfetto Professore. Tutto ciò che ho potuto dir di buono , è grazia di quel Dio, *a quo omne bonũ*. E tutto a gloria sua , di Maria sempre Verg. senza macchia originale conceita, del mio Stigmatizzato P.S. Francesco, del gran. S. de' Miracoli Antonio , e di tutti i Beati Cittadini del Paradiso; ad utile, e profitto degli Ecclesiastici , massime dell' Ord. Ser. de' Min. Conv. a' quali con la Grazia Divina prego dal Signore la pienezza d' ogni bene .

Di quanto finalmente ho potuto dir male, di tutto deve incolparsi la mia debolezza, ed ignoranza , che però mi protesto di sottomettere tutto il presente Volume con tutte le sue Regole , Lezioni, Periodi, Lettere, ed Accenti non solo alla Censura infallibile della S. Romana Chiesa certissima norma d' ogni verità ; ma anche al Sindacato, e alla correzione d' ogni Perito, dichiarandomi sommamente obligato a chi che sia , che si compiaccia di correggermi caritativamente, per emendarmi da quegli errori, che averò pur troppo commessi dal principio infino al

Fine dell' Opera.

TAVOLA

Delle cose più notabili del Cantore Ecclesiastico :

Il primo numero significa la parte del Libro ; il secondo significa la Lezione ; ed il terzo significa il numero marginale .

A . Una delle lettere del Canto . 1.6.	per ben cantare .	3.5.1.
2.	per l'Organista .	3.11.5.
quante note porti con se .		1.6.7.
Abusi comuni praticati nel Canto . 3.		
12. 1. &c.		
Accento acuto ne' Salmi come si canti .		
2. 8. 1.		
ne' Capit. Lex. Epist. Evang. 2. 14. 4.		
&c.		
Accidenti del canto .		1.9.1.&c.
Affettazione contraria al canto fermo .		
3.4.4.		
Agnus Dei delle Litanie come si can- ti .		2.7.3.
della Messa che stile richieda .		4.12.12.
Alleluja che stile richiedano .		4.12.9.
Alternazione de' Cori che richieda . 3.		
5. 10.		
Alternazione dell'Organo col Coro . v.		
Organo .		
Antifona di che tono siano , come si co- nosca .		2.2.7.
che stile richiedano .		4.12.2.
Armonia occultamente intesa nel canto fermo .		4.1.1.
Affoluzioni al Matutino come si cantino .		
2.14.3.		
Asperges mal ripigliato da molti .		3.12.
5.		
Asprezza da fuggirsi nel canto .		3.4.5.
Autentici toni . v. Toni autentici .		
Avvertimenti per ben intonare .		3.2.1.
&c.		
	B	
	B . Una delle lettere del canto .	1.6.2.
	quante note porti seco .	1.6.7.
	B. molle canto qual sia .	1.7.3.
	perche necessario .	1.6.8.
	come si legga .	1.5.2.
	quando si muti in B. quadro .	1.5.3.
	accidentale quando usato .	1.9.8.&c.
	B. quadro . v. Canto per B. quadro .	
	Battuta come si faccia .	1.8.6.
	quando abbia da variarsi .	1.8.10.
	fatta col polso della mano .	1.8.11.
	Benedicamus Domino come si canti .	
	2.11.1.	
	Benedictus Dominus sue intonazioni .	
	2.9.1.&c.	
	Benedizione del Vescovo come si canti .	
	2.17.6.	
	Breve , una figura delle note quanto va- glia .	1.8.2.
	ligata con altra breve che vaglia .	1.8.
	2.	
	C	
	C . Una delle lettere del canto .	1.6.2.
	quante note porti seco .	1.6.7.
	C. sol fa ut chiave come formata .	1.
	1.5.	
	Cadenze che siano , e quante .	4.2.7.
	posso .	

- possono replicarsi. 4.1.11.
 Cantici del Vangelo come s'intonino. 1.
 9.1.
 Cantilene ecclesiastiche di quante sorti.
 2.2.5.
 come conoscasti di che tono siano. 2.2.6.
 &c.
 applicare in ogni tono all'Organo. 3.
 10.1.&c.
 Canto di tre sorti. 1.7.2.
 Canto Fermo che cosa sia. 1.1.1.
 in che differisca dal Figurato. ivi.
 di due sorti. 4.1.3.
 mezzo tra'l Basso, e'l Tenore. 1.7.2.
 Canto per Natura che sia. 1.6.4.
 in qual lettera sia fondato. 1.7.3.
 Canto per B molle qual sia. 1.6.4.
 in qual lettera sia fondato. 1.7.3.
 Canto per B quadro che sia. ivi.
 in qual lettera si fondi. ivi.
 Canto Semifigurato. 4.3.8.
 Cantore sappia che tono canta. 3.2.2.
 vizj che ha da fuggire. 3.4.1.
 Capitoli come si cantino. 2.14.8.
 Chiavi del canto fermo quante, e quali
 siano. 1.1.5.&c.
 loro connessione. 1.6.
 loro mutazione. 1.3.9.
 Chiave di G sol re ut non usata nel
 canto fermo. ivi.
 Cristo, o Parte del Cristo nel Passio, co-
 me si canti. 4.12.14.
 Clausole. v. Cadenze.
 Coda nell' ultime note viziosa. 3.4.5.
 Collette. v. Orazioni.
 Como che sia. 3.1.2.
 Concerto tolerato in parte nelle Cantile-
 ne lunghe. 4.13.8.
 Conclusione dell' Opera. 4.13.13.
 Conclusione de' Salmi perche in più modi.
 2.7.3.
 Confiteor come si canti. 2.16.5.
 Compositore, sue osservazioni. 4.12.1.
 Composizione del canto fermo. 4.1.1.
 deve imitar il senso delle parole. 4.
 11.1.
 Contrapunto utile per comporre nel can-
 to fermo. 4.1.1.
 vietato nel cantare ordinario. 3.4.7.
 Convertite nos. come si canti. 2.14.1.
 Corda pia come si canti. 2.16.8.
 Coro deve ubbidire all'Organo. 3.11.5.
 Credo, diverse invenzioni di comporlo.
 4.13.9.
 come s'intoni. 2.11.1.
 che stile richieda. 4.12.14.

D

D. Una delle lettere del canto. 1.
 6.2.
 quante note porti seco. 1.6.7.
 Decus morum di che tono sia. 2.5.3.
 Definizione del canto fermo. 1.1.1.
 Deus in adiutorium come si canti. 2.
 14.1.
 Deus tuorum militum di che tono sia.
 2.5.3.
 Diapason che sia. 3.1.6.
 Diapente che sia. ivi.
 Diatessarion che sia. ivi.
 Diesis che significhi, e dove si usi. 1.
 9.2. &c.
 Domine labia mea come s'intoni. 2.
 14.8.

E

E. Una delle lettere del canto. 1.6.
 2.
 quante note porti seco. 1.6.7.
 E la mi quando ammette il b. 1.9.10.
 Epistola come cantisi. 2.15.2.
 Eptacordo che sia. 3.1.6.
 Esa-

Effacordo che sia. ivi.
 Et cum spiritu tuo al Prefazio mal
 cantato da molti. 3.12.6.
 Evovae che significhi. 2.6.7.

F

F. Una delle lettere del canto. 1.6.2.
 quante note porti seco. 1.6.7.
 F fa ut chiave, in due modi figurata.
 1.1.5.
 Fa finto che sia, e dove usato. 1.2.1.
 Falso vietato nel canto fermo. 3.4.3.
 Figure delle Chiavi. v. Chiavi.
 Figure delle note quante, e quali. 1.
 8.2.
 Flectamus genua come si canti. 2.16.
 1.
 Fretta disdicevole al canto fermo. 3.
 4.5.

G

G. Una delle lettere del canto. 1.
 6.2.
 quante note porti seco. 1.6.7.
 G. perche detto Gamma. 1.7.3.
 G sol re ut Chiave non usata nel can-
 to fermo. 1.1.3.
 Gloria in excelsis come s' intoni. 2.
 15.1.
 che stile richieda. 4.12.7.
 Gloria Patri ne' Responsorj come si can-
 ti. 2.13.7.
 Graduali di che tono siano, come cono-
 scasi. 2.2.10.
 che stile richiedano. 4.12.8.
 Gorgheggiamenti improprij al canto fer-
 mo. 3.4.2.
 Guido Aretino inventor delle Lettere, e
 Mano. 1.6.1.

H

HÆc dies, quam fecit, &c. di
 che tono sia. 2.5.10. 3.12.8.
 Hinni. v. Inni.

I

I Vocale insoave non ammette Pas-
 saggio. 5.5.2.
 I vocale presso ad un' altra. come se
 porti. 3.5.6.
 Jesu Redemptor di Natale di che to-
 no sia. 2.5.2.
 Indice, o Mostra che sia. 1.3.9.
 In exitu di che tono sia. 2.2.10.
 sua intonazione. 2.6.14.
 Inni devon cantarsi allegri. 3.5.8.
 che stile richiedano. 4.12.14.
 Inno Pasquale, ed altri in Tripla. 3.6.
 12.

Introiti di che tono siano, come cono-
 scasi. 2.2.8.
 che stile richiedano. 4.12.5.
 Invitatorj di che tono siano, come cono-
 scasi. 2.2.8.
 che stile richiedano. 4.12.3.
 Irregolari toni quali siano. 2.4.1.
 loro essempj. 4.10.12.
 Iste Confessor di che tono sia. 2.5.4.
 Ite Missa est come si canti. 2.11.1.

K

KYrie delle Litanie come si cantino.
 2.16.3.
 Kyrie della Messa che stile richiedano.
 4.12.6.

L

- L**amentazioni come si cantino. 2.
14.10.
Lettere del canto quante, e quali siano. 1.6.2.
in quanti modi si leggano con le note. 1.6.7.
disposte in due Tabelle. 1.6.8.
fondamentali de' toni. 2.2.1.
Litanie della Madonna come usate in falso bordone. 2.16.4.
Litanie de' Santi come si cantino. 2.16.3.
Lezioni al Matutino come si cantino. 2.14.6.
a Messa come si cantino. 2.14.7.
Licenze usate nel canto fermo. 4.13.2.
&c.
Longhe quali siano, e che vagliano. 1.8.2.
ligate quanto vagliano. 1.8.5.
dove s' usino. 1.8.11.
Lumen Christi, come si canti. 2.16.2.

M

- M**agnificat, sue intonazioni. 2.9.
1. &c.
Mano di Guido a qual fine inventata. 1.7.1.
sua figura con Tabella. 1.7.3.
come dispongasi. 1.7.4.
Marrirologio come cantisi. 2.14.9.
Minima dove usata nel canto fermo. 1.8.3.
Miscellanea delle Mutazioni. 1.4.7.
di tutti i toni. 4.10.13.
Misti toni quali siano. 2.4.1.
Modo d' assuefarsi a cantar le parole. 3.3.2. &c.

- di rimetter in tono. 3.7.1. &c.
Monosillabe ne' Salmi. 2.8.1.
nelle Lezioni. 2.14.4.
nell' Epistole. 2.15.2.
ne' Versetti. 2.13.5.
Mostra, o Indice delle Note che sia. 1.3.9.
Mostra delle Reliquie come si canti. 2.16.7.
Mutazioni delle Chiavi. 1.1.7.
delle Note. 1.3.1. &c.
di 5. 1.3.3.
di 4. 1.4.1. &c.

N

- N**atura, suo canto. v. Canto per natura.
Note quante, e quali. 1.1.2.
ordinate in ambedue le Chiavi. 1.1.8.
assieme con le sue lettere. 1.6.7.
rotte, o doppie che significchino. 1.8.4.
coronate che additino. 1.9.11.
Note fondamentali di tutti i toni. 2.2.1.
prima, e penultima da tenersi più dell' altre. 3.5.7.
iniziali per cominciar la Composizione. 4.1.17.
ultima nota da osservarsi prima d' intonare. 3.2.3.
contenute fra un' Ottava con loro distanza. 3.1.4.
Notizia dell' Organo utile al canto fermo. 3.2.5.
Nunc Sancte nobis Spiritus come si canti. 2.12.1. &c.

Offerterj di che tono siano, come conoscasti. 2.2.5. &c.
 che stile richiedano. 4.12.10.
 Orazioni, o Collette come si cantino. 2.13.8.
 Organo, sua notizia utile al canto fermo. 3.2.5.
 utile per il Coro. 3.9.1. &c.
 Romano, e Lombardo con sua Tabella. 3.9.7.
 Organista deve imitar la cantilena del Coro. 3.11.5.
 sappia che tono si canta in Coro. 3.9.5.
 errore d'alcuni nell'ultime cadenze. 3.9.2. &c.
 Ottava di quanti troni costi. 3.1.3.
 Ottavo tono come differisca dal sesto. 4.9.1.
 sua nota iniziale nel comporsi. 4.9.2.
 sue cadenze. 4.9.3.
 trasportato. 2.5.14.
 misto come possa essere. 4.10.11.

P

Pange Lingua di che tono sia. 2.5.9.
 Parole come s'impari a cantarle. 3.3.2.
 Parole divote si cantano più adagio. 3.5.7.
 Passaggi di poche note. 4.1.13. &c.
 da fuggirsi nell' I, & U. 4.1.14.
 e nelle sillabe brevi. ivi.
 Passaggi da un canto all' altro. 1.6.4. &c.
 Passio come si canti. 2.15.3. &c.
 Pause come s'additino nel canto fermo. 1.9.14. &c.

Periodo ciascuno richiede la sua cadenza. 4.1.11.
 La. 4.1.11.
 Plagali toni quali siano. 2.1.3. &c.
 Polso della mano misura della battuta. 1.8.11.
 Postcommunio che stile richieda. 4.12.4.
 di che tono sia, come conoscasti. 2.2.5. &c.
 Primo tono trasportato alla quarta. 2.5.2.
 trasportato alla seconda. 2.5.3. &c.
 misto col secondo. 4.10.3.
 in quanti modi proceda. 4.2.1.
 sue note iniziali. 4.2.2.
 sue cadenze. 4.2.4.

fo 9

Q

Quarto tono. In quanti modi proceda. 4.5.1.
 sue note iniziali. 4.5.2.
 sue cadenze. 4.5.3.
 quando voglia il Diesis in F fa ut. 1.8.2.
 quando anche in G. 1.8.3.
 trasportato. 2.5.10.
 misto come possa essere. 4.12.7.
 Quinto tono. S'usa col b, e senza. 4.6.3. &c.
 misto come può essere. 4.10.9.
 trasportato alla quarta bassa. 2.5.12.
 in quanti modi proceda. 4.6.1. &c.
 sua nota iniziale. 4.6.3.
 sue cadenze. 4.6.4.

R

Regola per conoscer i toni. 2.2.3.
 Replica della Parola illecita nel canto fermo. 3.4.8.
 Responsorj di che tono siano, come conoscasti. 2.2.9.
 che

<i>che stile richiedano.</i>	4.12.4.	<i>misto come può essere.</i>	4.10.10.
<i>Riempimento fra le cadenze qual abbia da essere.</i>	4.1.12.	<i>trasportato.</i>	2.5.14.
<i>Righe quante usate nel canto fermo . 1.</i>		<i>per lo più procede per quarta.</i>	4.7.1.
1.3.		<i>sue note iniziali.</i>	4.7.2.
<i>Rignardi, che deve aver chi intona. 3.</i>		<i>sue cadenze.</i>	4.7.3.
2.10.		<i>Sestupla dove usata nel canto fermo . 3.</i>	
<i>Rito dell' Ufficio da riguardarsi nel canto.</i>	3:5.9.	6.4.	
ro.		<i>Settimo tono. Misto come può essere.</i>	4.

S

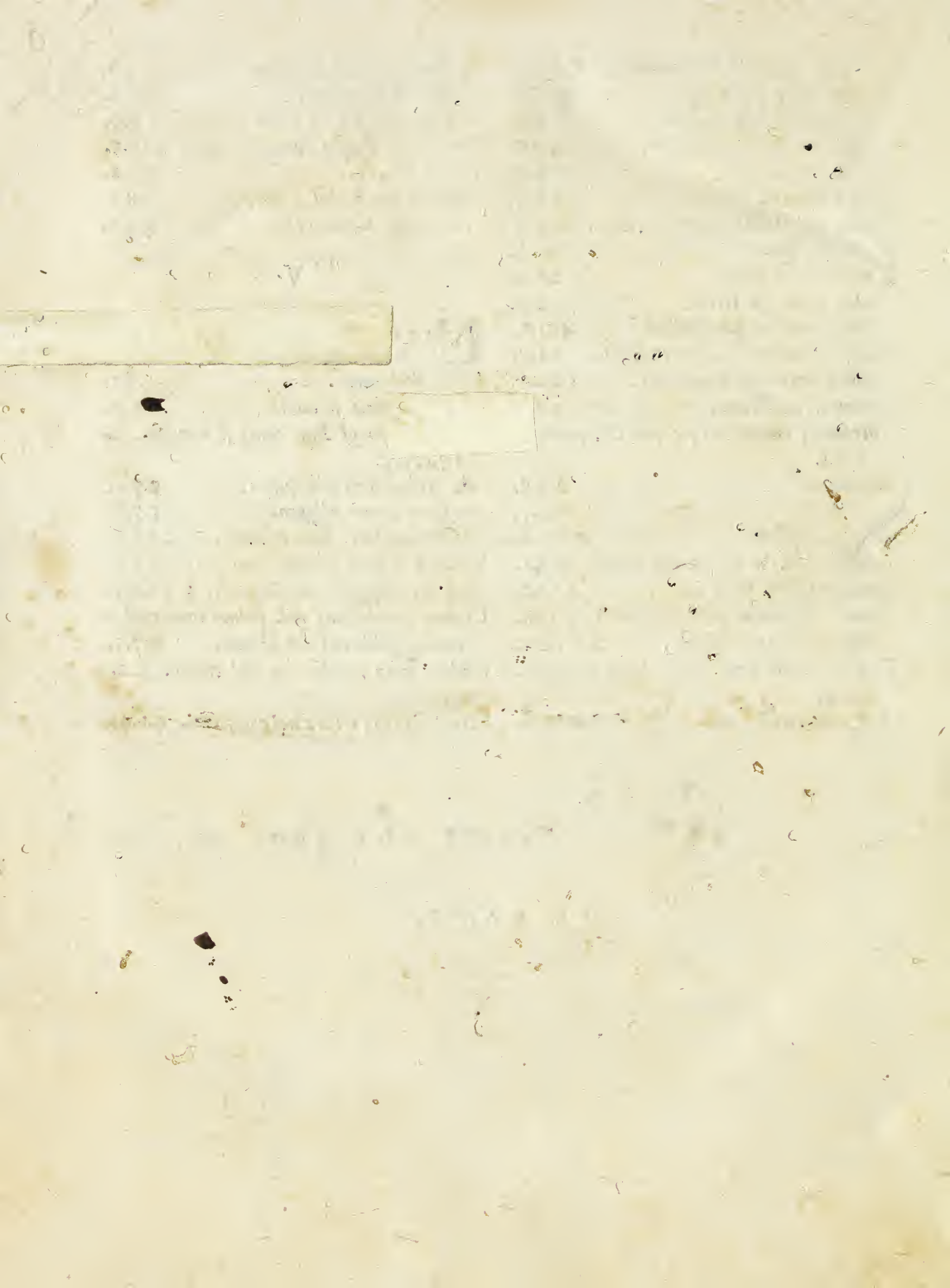
267

<i>Salini, loro intonazione.</i>	2.6.1. &c.
<i>loro intonazioni ne' Semidoppj, e Semplici.</i>	2.10.1.
<i>Salri delle note che, e quanti siano . 1.</i>	
2.3. &c.	
<i>di 3. e 4. come si cantino legati.</i>	3.3.4.
<i>di 3. con la mutazione.</i>	1.3.6.
<i>di 5. quali siano.</i>	1.2.7.
<i>di 6.</i>	1.2.8.
<i>d' ottava.</i>	1.3.9.
<i>loro pratica.</i>	1.3.10.
<i>Sanctorum meritis che tempo voglia.</i>	
3.6.4.	
<i>Sanctus doppio da molti mal cantato.</i>	
3.12.3.	
<i>della Messa, che stil richieda.</i>	4.12.
11.	
<i>de' Morti mal cantato.</i>	3.12.12.
<i>Secondo tono. Trasportato.</i>	2.2.4.
<i>misto come possa essere.</i>	4.10.5.
<i>dove possa lasciarsi nell'Organo.</i>	3.9.10.
<i>ha un sol modo di procedere.</i>	4.3.1.
<i>sue note iniziali.</i>	ivi.
<i>sue cadenze.</i>	4.3.3.
<i>Sequenza antica della Madonna assai vaga.</i>	3.6.6.
<i>Sequenze che stile richiedano.</i>	4.12.4.
<i>che sorte di tempo.</i>	3.5.16.
<i>Semituoni quali siano, e di quante sorti.</i>	
2.1.2. &c.	
<i>Sesto tono. Trasportato.</i>	2.5.2.

<i>Trasportato.</i>	2.5.15.
<i>come differisce dal quinto.</i>	4.8.1.
<i>sua nota iniziale.</i>	4.8.2.
<i>sue cadenze.</i>	4.8.3.
<i>può terminare anche in A.</i>	4.8.4.
<i>Sillaba, ogn' una vuole almeno una nota.</i>	
3.3.1.	
<i>breve non vuole Passaggio.</i>	3.5.4.
<i>breve in salir come si porti.</i>	3.5.5.
<i>Sodezza propria del canto fermo.</i>	3.4.1.
<i>Stabat Mater, suo tono.</i>	2.16.18.
<i>Stile nel canto fermo di due sorti.</i>	3.6.1.
<i>Stiracchiatura viziosa nel canto.</i>	3.4.6.

T

<i>Tabella delle Chiavi.</i>	1.1.6.
<i>delle Lettere.</i>	1.6.9.
<i>della Mano di Guido.</i>	1.7.3.
<i>de' Toni in genere.</i>	2.2.3.
<i>de' Toni perfetti, imperfetti, &c.</i>	2.2.9.
<i>delle Note estreme in ogni tono.</i>	3.2.6.
<i>Tabella del Gloria Patri ne' Responsori.</i>	
rsj.	2.13.7.
<i>per alternar il Te Deum.</i>	3.11.3.
<i>Tabelle due per gli Organisti.</i>	3.9.7.
&c.	
<i>Te lucis, sue intonazioni.</i>	2.12.1.
<i>Domenicale mal cantato.</i>	3.12.9.
<i>Tempo delle note nel canto fermo.</i>	1.8.1.
<i>deve variarsi secondo i Riti.</i>	3.5.9.
<i>Terzo tono. Quando ricusi il fa finto.</i>	
1.2.2.	



**This book must not
be taken from the
Library building.**

--	--	--

