REGOLE
DI CANTO FERMO,

OVVERO

GREGORIANO

PRESENTATE

ALL' ILLUSTRISSIMO,

E REVERENDISSIMO MONSIGNORE

IGNAZIO MARIA FRAGANESCHI

VESCOVO DI CREMONA, CONTE ec.

DI N. S. PAPA BENEDETTO XIV. Prelato Domestico, ed Assistente al Soglio Pontificio

DA DON GIUSEPPE FEDELI

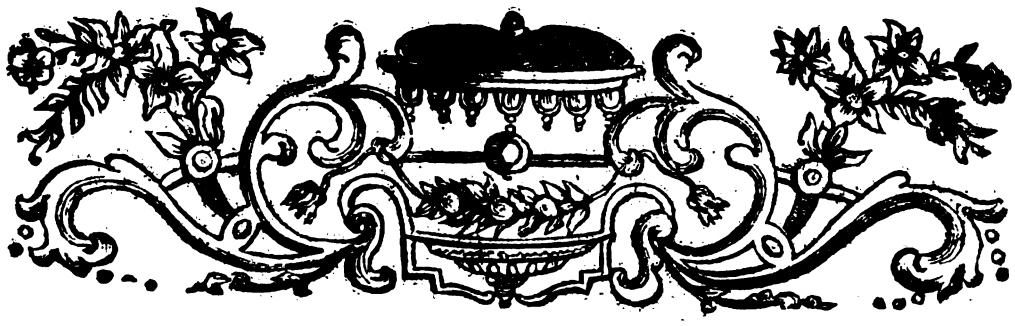
CREMONESE

Canonico nell' Insigne Collegiata di Sant' Agata di detta Città.

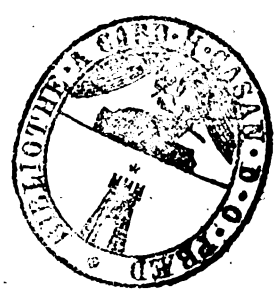
IN CREMONA MDCCLVII.

NELLA STAMPERIA DI PIETRO RICCHINI.

Con licenza de' Superiori.



ILL.MO, E REV.MO MONSIG.RE



Appoichè il Predecessore zelantissimo di V. S. Illustrissima, e Reverendissima Monsignore ALESSANDRO LITTA *ingiunsemi l' onorevole incombenza di erudire i Cherici di questa Città nel Canto Fermo, mio intendimento fu sempre, che l' opera mia non che venir meno, maggior lena, e vigore anzi acquistasse al conceputo lodevolissimo fine di formare Ministri idonei a celebrare*

ne'

ne' Sacri Tempj con acconcio divoto concento le laudi del Divin Creatore. Di quì è, che oltre l'aver io sul bel principio del mio Magistero dati alla luce alcuni Principj del Canto Fermo; oltre le cotidiane istruzioni fatte a Cherici nel Vescovile Palazzo; dopo l'assiduo, ed impegnato Esercizio di ben venti e più anni m'è riuscito di raccogliere, e mettere in chiara luce alcune pratiche Regole valevoli non meno a rendere facile il principio, che spedito, e felice il progresso a chi vago sia d'apprendere cotesta Scienza ad un Ministro di Dio, e della Chiesa non pur dicevole, ma necessaria. Or queste Regole, e questa quale che sia mia Opera umilmente presento a V. S. Illustrissima, e Reverendissima supplicandola volernela fornire del favorevole, e poderoso suo Patrocinio, cosicchè ella possa coraggiosamente avventurarsi agli occhj del pubblico. Trattasi quì d'insinuare giusta la mia debole possa lo Studio di quella Facoltà, la quale comecchè ne' suoi elementi una parte sia delle Matematiche Scienze; pure da queste per lo studio, ed opera di parecchj Santi Pontefici divinamente fu tratta, e con superno consiglio rivolta, e quasi a nuovo stato di Ecclesiastica Dignità sublimata ad essere stromento nelle cotidiane Corali Ufficiature a magnificare le glorie del Divin Creatore; a celebrare i venerandi Misterj di nostra Santa Religione; a recarci perfine all'orecchio in più aggradevole suono le gloriose Virtù, e Geste de' Santi, onde istruiti insieme, ed allettati soavemente ne vengano gli Ascoltatori a seguirle. E d'onde io dunque poteva mai procacciare un convenevole sostegno alla presente Opericciuola, che da V. S. Illustrissima, e Reverendissima, la quale, e per innata virtuosa inclinazione, e per il Sacro Carattere della Episcopal Dignità, cui sostiene, è tutta intesa, e sollecita in iscorgere, e condurre cotesto suo Gregge al più alto segno di Perfezione? Largo ubertoso campo quì mi si apre dinanzi a ragionare in

com-

commendazione delle moltissime, e tutte grandi Virtù, che la Nobilissima sua Persona per singolare maniera rendono chiara, e distinta. E ben io 'l farei volontieri, e mi vi adoprerei con tutta la forza, che somministra il cuore allorchè parla sicuro, e persuaso d'essere fuori d'ogni necessità, o di adulare col falso, o d' aggrandire lodando il vero: l'uno, e l'altro egualmente ripugnante alla mia inclinazione, e al merito di V. S. Illustrissima, e Reverendissima sì conosciuto. Ma due motivi dal ciò far mi ritirano, cui debbo pure manifestare a chi che sia, che a sorte col guardo s' incontri in questo foglio, per non incorrere la taccia, o di malaccorto, o di troppo contegnoso Cliente. Ciò sono il comprendere esser questo di assai sopra le forze mie, e la non mal conceputa tema, che porto di offendere la dilicata di Lei modestia. Avvegnacchè però io debba tacere parlerà per me questa Patria, la quale siccome ne' gloriosi suoi fasti con gelosa cura serberà la memoria della onorevolissima Esaltazione di Lei alla Episcopal Sede di questa perciò appunto avventurata Città, che già per anni centrenta avea sospirato un Pastore suo Cittadino; così non cesserà di lodare le singolari prerogative d' Integrità sincerissima, di Rettitudine inflessibile, di accortissimo Senno, di Beneficenza profusa, di fervidissimo Zelo, e di tant' altre preclare Doti, che nel prosperatissimo suo Governo mirabilmente rilucono. Le quali Virtù, e Doti egregie quantunque con riverente silenzio per me si vogliano trapassate; pure in ben distinta considerazione da me mai sempre tenute, e vivamente serbate m' incoraggiscono l' animo, e mel confortano con lieta, e vigorosa speranza, che questi tenui parti del mio povero ingegno, mercè il grazioso favore di Personaggio sì ragguardevole per nobiltà di Prosapia, per Sacra Autorità sì distinto, e per incessante virtuoso operare sì amato, e grande, tali sieno per riuscire, quali nel concepirli mi proposi, cioè: a sempre vie

maggior

maggior gloria di Dio, a decoro del Chericato, e delle Ecclesiastiche Funzioni, a Spirituale diletto, e vantaggio de' divoti Fedeli. Iddio a molti anni conservi, e feliciti V. S. Illustrissima, e Reverendissima, alla quale inchinandomi profondamente mi reco ad onore il dirmi

Umiliss., Divotiss., ed Ossequiosiss. Servo
Giuseppe Fedeli.

PARTE PRIMA.

CAP. I.

Che cosa sia il Canto.

QUesto Vocabolo *Canto* è equivoco, essendochè ora significa l'Arte, che insegna a cantare; ora l'Azione del cantare; ora il Componimento, che si canta. Nel primo senso si diffinisce da Monsignor Caramuele, *Ars benè concinendi*. Nel secondo dal Calepino *Inflexio vocis*. Nel terzo dagli Autori, *Combinatio vocum*, cioè una Combinazione ordinata delle voci umane, la quale produca soave, e dolce armonìa all'orecchio. Si dice una *Combinazione delle voci umane*, imperocchè per formare il Canto, del quale noi parliamo, non basta una sola voce, ma più voci richiedonsi insieme unite. Si dice *ordinata*, perchè queste voci nelli Componimenti del Canto devono essere ordinate, e regolate secondo le Diapenti, e Diatesseron proprie a ciascheduno degli otto Tuoni. Dicesi delle *voci umane*, perchè di queste sole si compone il nostro Canto. Si aggiunge: La quale produca soave, e dolce armonìa all'orecchio per significare di esso Canto il fine, il quale consiste, regolarmente parlando, nel dare all'udito umano dolce, e soave concento. Da questa descrizione si deduce chiaramente, che noi non trattiamo del Canto naturale, il quale non riconosce altra origine, che la natura, o per meglio dire, Dio Autore della natura; ma solamente del Canto, il quale nasce dalla disposizione, ovvero ordine delle voci, dimostrate dalle figure, o note musicali, intonate, e cantate dalla voce umana, o toccate da altro Instrumento musicale.

CAP. II.

Da chi abbia avuto la sua origine il Canto.

PEr quanto sieno diverse le opinioni divulgate intorno all'origine del Canto, a quella sola sentenza dobbiamo attenersi, che si rileva dalla Sagra Genesi, la quale, essendo, oltre l'autorità sua divina, anco in linea di semplice autorità umana più antica appresso di noi d'ogni altro Autore di vera Storia, al cap. 4., con troppo

chiara asserzione dice, che il Canto abbia avuto la sua origine da Jubal Padre, e Maestro de primi Cantori : *Ipse fuit pater canentium cythara, & organo.*

Qual Canto poi fosse questo, e quali fossero le regole, per imparàrlo, non è sì agevole a sapersi. Sappiamo bensì, che il Legislatore Mosè, passato il Mar Rosso, compose, e cantò quel Cantico: *Cantemus Domino*; che i Sacerdoti, e Leviti cantarono nel Tempio Inni composti dal Rè Davidde; che la Sorella di Mosè, Anna Madre di Samuele, Debbora, Giuditta, Daniele, e lo stesso Real Profeta, ed altri antichi Eroi accompagnavano le loro Orazioni col Canto. Sappiamo ancora, che tal'uso del Canto continuò sempre nel Popolo Ebreo, e che gli Ebrei ammaestrati nel Canto lo portarono nell'Egitto, donde si stese poscia ancor nell'Europa, e specialmente si propagò nella Grecia.

Passò dunque il Canto da un Secolo all'altro, e dall'una all'altra Nazione, ma sempre privo de' nostri caratteri, e figure musicali. Onde col Zacconi, Avella, Marinelli, ed altri diligentissimi Investigatori dell'origine del Canto, possiamo dire, che imperfetto fosse in quei primitivi tempi, e indi a poco a poco avanzandosi, siccome avvenir suole delle Invenzioni tutte, per tal mezzo siasi ridotto alla presente modulazione, consistente in figure, e caratteri musicali, inventate appunto per ben' apprendere, e fondatamente comporre il Canto, e condurlo a quella giusta perfezione, ed armonìa, la quale da esso ricercasi.

Se per figure, e caratteri musicali, intender si vogliano le note del Canto, che dicesi Gregoriano, Fermo, ed Ecclesiastico, queste ebbero la loro origine nel Secolo undicesimo da D. Guido Aretino Monaco di S. Benedetto, e di poi Priore nel Monastero di S. Croce di Avellana, Diocesi di Gubbio, Inventor solenne di quella celebre Mano da me descritta in rame, e posta nel fine di questo Libro. Se poi intendansi le note del Canto Figurato, le quali sono: *Massima, Lunga, Breve, Semibreve, Minima, Semiminima, Croma, Semicroma, e Biscroma*, se crediamo al Banchieri, furon elle inventate nel Secolo quatordicesimo in Parigi da un certo Filosofo, dimandato Giovanni de Muris. Ma se intendiamo le sette lettere, da' primi Musici ritrovate, per imparare, e comporre il Canto avanti l'invenzione delle sillabe, e delle note, di quelle si cerca ora l'origine nel seguente Capitolo.

CAP.

CAP. III.

Da chi ſiano ſtate inventate le ſette lettere contenute nella Mano di Guido, e da noi dimandate l'Alfabeto del Canto.

APpreſſo degli Autori più rinomati, che trattano del Canto, di queſte ſette lettere principio più certo io non ritrovo del caſo avvenuto a Pitagora. Paſſando Coſtui, come narraſi preſſo l'officina d'un Ferrajo, nella quale i fabbri con diverſi martelli battevano un ferro ſul piano dell'Incudine, ſentiſi nell'orecchio un cert' ordine di ſuoni armonioſi, che con diletto movevanli l'udito. Dubitando egli però, ſe piuttoſto dalle forze diſuguali de' fabbri, ovvero dal peſo diverſo de' martelli l'armonìa riſultaſſe; fece a quelli cambiare i martelli, e queſti a uno per uno bilanciare; e ſcoprì quella, non da altro, ſe non ſe dalla ſola diverſità de' peſi dei martelli, derivare: onde dai detti peſi diverſi, ſeppe poi anco giudicioſamente ritrovare ſette diverſe voci armoniali. Indi conſiderando, in qual modo poteſſe ridurre a prattica del Canto le voci, da lui ſcoperte, e riflettendo, non poterſi articolare parola alcuna ſenza le lettere dell'Alfabeto; perciò le ſette voci da lui ritrovate, ſegnolle colle prime ſette lettere dell'Alfabeto Greco, che nel noſtro ſono A. B. C. D. E. F. G. Ma ſiccome di queſte ſervir ſi voleva, per inſegnare il Canto, e gl'intervalli, e diſtanze delle medeſime voci armoniali, perciò le diſpoſe in forma di ſcala aſcendenti, e poi diſcendenti, dimandando le aſcendenti ordine diretto, e le diſcendenti ordine indiretto del ſuo Monocordo, colla di cui direzione s'imparava il Canto, come da noi s'impara colla direzione delle ſillabe, Ut, Re, Mi, Fa, ec. Onde quelle voci, che noi adeſſo diciamo Ut, Re, Mi, Fa, ec. Egli diceale A. B. C. D. ec. Così S. Tommaſo nella ſua Poſtilla ſopra la Geneſi, citato dal P. Vallara. Così Severino Boezio, il P. Marinelli, il P. F. Andrea da Modona, ed altri non pochi, che ſono di queſto parere.

Pitagora fu Maeſtro di Platone, e Platone ſeguitò l'ordine del ſuo Maeſtro. Platone fu Maeſtro d'Ariſtotile, il quale, opponendoſi in tutto al ſuo Maeſtro, variò l'ordine, e diede principio al Monocordo colla lettera B. Onde dove noi diciamo Ut, in principio, e Fa, in fine; Egli dicea B. A. Si pubblicarono in Atene

queste due Scuole, e in tanto fu fatto Rè d'Egitto Tolomeo, il quale, come Discepolo di Platone, comandò, che nell'insegnare il Canto, tutti si servissero della regola di Platone. Morto Tolomeo, rifiorirono le due Scuole, le quali aggiunsero anco altre sette lettere più acute delle prime, e formarono un Monocordo di quattordeci lettere; dimandando le prime sette dell'Ordine *Grave*, e l'altre sette dell'*Acuto*, perchè quelle si dovevano cantare con voce più bassa di queste. Quelle per distinzione di queste erano scritte con caratteri grandi, e queste con caratteri piccoli. Riteneva però l'una, e l'altra Scuola l'ordine insegnato dai loro Maestri, il quale è l'infrascritto.

	Ordine Grave.	Ordine Acuto.
Monocordo Platonico	A. B. C. D. E. F. G.	a. b. c. d. e. f. g.
Monocordo Aristotelico	B. C. D. E F. G. A.	b. c. d. e. f. g. a.

Vedendosi però che la differenza era accidentale senz'alcuna sostanza, convennero in fine nel Monocordo Platonico, come più naturale, e conforme all'Alfabeto, e cominciante per Tuono. Di più aggiunsero sopra di esso questa lettera aa. geminata, affinchè il Monocordo Aristotelico terminasse nella medesima lettera, nella quale cominciava il Platonico. E in tal modo formarono un Monocordo solo composto di 15. lettere Greche, le quali, tradotte nelle Latine, sono le seguenti.

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

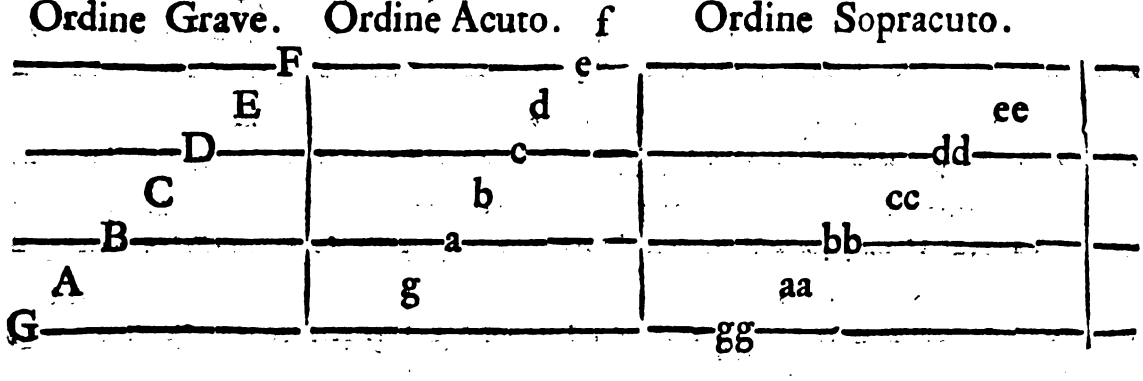
Indi sopra di questo Monocordo inventarono quattro Tuoni, o Modi di cantare, da essi intitolati *Proto*, *Deutero*, *Trito*, e *Tetrardo*, i quali appresso di noi anno il significato di 1, 2, 3, e 4, Tuono. Furono questi quattro Tuoni, o Modi di cantare per molti anni usati nella primitiva Chiesa, ma disusati poi per la loro troppa ascendenza, e discendenza. Frattanto s'indussero da altri Popoli altri diversi modi di Canto. Imperocchè i Greci, ammaestrati nelle due Scuole Platonica, ed Aristotelica sovente variavano la voce nella medesima corda. I Normanni componevano i loro Canti di Semituoni, detti Cromatici, o Colorati. I Longobardi faceano gradatamente lo stesso suono in diverse corde, o al più, salti di terza, di quarta ec. senz'altra voce frapposta. I Romani, i quali participavano del Canto della Chiesa Orientale, ed Occidentale, cantavano con varietà di tuoni, e voci, il che recava agli Ascoltanti singolare allegrezza, e non poca soavità.

Il Pontefice S. Gregorio, denominato dalla grandezza di sue Virtù il Magno, sublimato al Soglio Pontificio verso la fine del sesto secolo, veggendo tante diversità di Cantilene, introdotte nella Cattolica Chiesa, e volendo anco nel Canto questa ridurre alla uniformità; *Composuit*, come attesta il Platina, *Antiphonarium tam diurnum, quam nocturnum, hoc est*, come spiega un'Autore, *Cantus omnes spectantes ad horas Canonicas decantandas*. Raccolse pertanto il S. Pontefice tutti i modi cantabili, dagli altri Popoli inventati, e gli compilò in un Canto, denominato Gregoriano dallo stesso S. Gregorio, Inventore del medesimo Canto, il quale, per l'armonìa che in se contiene, fu accolto da quasi tutte le Chiese, come osservò il Card. Bona nell'Armonìa della Chiesa salmeggiante c. 17. §. 3. n. 1. *Magnus Gregorius non omnem Cantum, sed planum, & unisonum adinvenit, quo deinceps semper est usa Ecclesia*. Di tutto ciò, e delle Scuole instituite, e de' fondi, e luoghi da S. Gregorio lasciati, per ben' apprendere il Canto, così lasciò scritto Gio: Diacono. Vit. S. Greg. lib. 2. c. 6. *Deindè in domum Domini, more Sapientissimi Salomonis, propter musicæ compunctionis dulcedinem Antiphonarium centonem nimis utiliter compilavit. Scholam quoque Cantorum constituit, eique cum nonnullis prædiis duo habitacula, unum sub gradibus Basilicæ B. Petri, alterum verò sub Lateranensis Patriarchii domibus fabricavit, ubi usque hodie lectus ejus, in quo recubans modulabatur, & flagellum, quo pueris minabatur, veneratione congrua, cum authentico Antiphonario reservatur*. Benchè il Canto composto da S. Gregorio nel suo primo principio fosse lo stesso, qual' è ancor di presente, tanto nella modulazione, e disposizione delle voci, quanto nell'armonìa; pure non sempre si cantava con facilità, ne senza dissonanze, che rendeano all'orecchio disgustosa la Cantilena. Imperciocchè sì il Graduale, come l'Antifonario in vece delle sillabe, o note da noi oggidì usate, erano stati composti da S. Gregorio colle quindici lettere Greche, le quali, essendo scritte sopra le parole da cantarsi, ora con caratteri grandi, ed ora piccoli per indicar l'ordine Grave, ed Acuto, con cui cantar si doveva; ed ora scritte al diritto, ed ora all'opposto; ora in una, ed or' in un' altra positura, per additare le inflessioni della voce, non erano quelle lettere così atte ad indicare la diversità delle voci, come sono le nostre sillabe, o note, da noi ora pratticate, delle quali si cerca l'Inventore nel Capo seguente.

CAP. IV.

Chi sia stato l'Inventore delle sillabe, o note da noi oggidì usate, e cantate.

GUido Aretino, per dare maggiore facilità al Canto, e per togliere dai Cori ogni dissonanza, fu quello, che coll'orazione assidua, e col lume sovrano del Signore trovò queste sei sillabe cantabili Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, tolte dalla prima strofa dell'Inno di S. Gio: Battista, *Ut queant laxis*. Prese adunque la prima sillaba *Ut*, da *Ut queant laxis*; La 2 *Re*, da *Resonare fibris*. La 3 *Mi*, da *Mira gestorum*; La 4 *Fa*. da *Famuli tuorum*; La 5 *Sol*; da *Solve polluti*; La 6. *La*. da *Labii reatum*. Già nell'età di mezzo le quindici lettere Greche furono cambiate con altre quindici latine, alle quali Guido aggiunse quest' altre quattro geminate bb. cc. dd. ee. di sopra, per compire l'ordine Sopracuto; e quest' altra Greca *Gamma*, ovvero G di sotto nel principio del suo Monocordo per alcuni diversi fini. Il primo, acciò collocato restasse il Semiruono nel mezzo d'ognuno delli sette Esacordi, o Scalette contenute nel suo Monocordo. Il secondo per compire il soddetto Monocordo di venti lettere. Il terzo per darci ad intendere, che il Canto ha tratta la sua origine dai Greci Inventori del Canto. In questo modo il prelodato Guido compì il suo Monocordo composto di sette Scalette, e venti lettere, divise nelli tre seguenti ordini, ristretti in quattro sole righe, e quattro spazj.



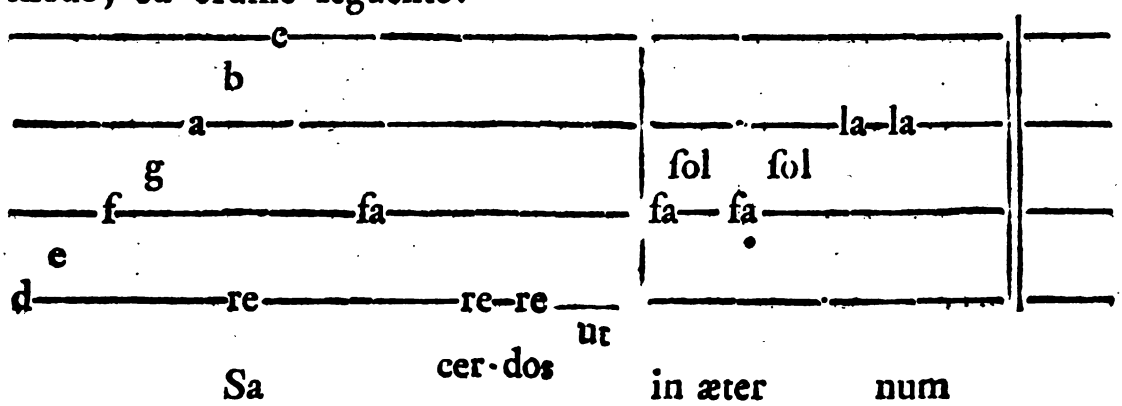
A ciascheduna di queste venti lettere accompagnò Guido or una, or due, or tre delle sillabe da lui ritrovate. Ma siccome le lettere, e specialmente quelle del primo, e secondo ordine, sono sette, e sei sole le sillabe; perciò anco ritrovò il modo di replicare le sei sillabe col mezzo

della

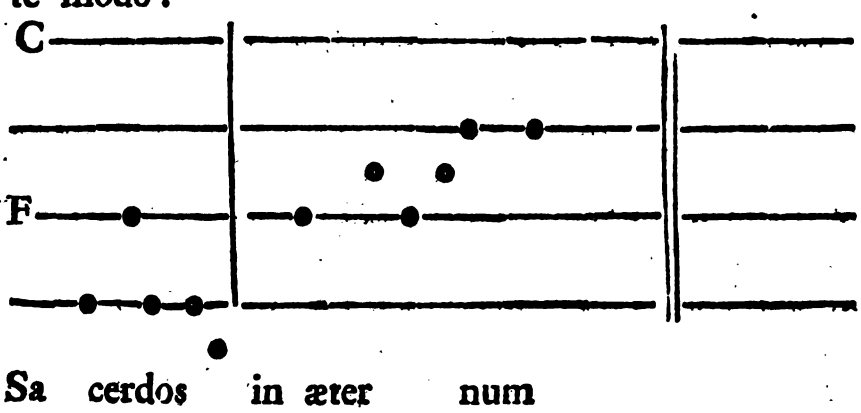
della mutazione, la quale non è altro, che una variazione del nome d'una ſillaba nel nome di un' altra fatta nel medeſimo ſuono. Ora non dovendoſi fare queſta mutazione ad altro oggetto, ſe non per paſſare dall' una all' altra di queſte trè Proprietà, o di b. quadro, o di natura, o di b. molle, fu poſcia eſpediente ad alcuna di queſte lettere contenute nella Mano', o Monocordo aſſegnare or una, or due, ed ora tre ſillabe da cantarſi giuſta le occorrenti Proprietà accennate.

Il fine, da Guido inteſo nel fare queſt' unione delle ſue ſillabe colle lettere, fu per dare maggiore facilità alli Cantori di quel tempo, li quali, avendo imparato il Canto colle lettere, poteſſero inſiememente cantare ancor le ſillabe; come anche per ritenere quelle primizie fondamentali per molto tempo pratticate, e dalle quali è provenuto ogni regola di ben cantare.

Fatta queſta unione, cominciò Guido a pratticare il Canto nel modo, ed ordine ſeguente.



Di più pratticò Guido anco i punti in vece delle ſillabe nel ſeguente modo.



Vedendo Guido, che il Canto non avea per anco ſortita la ſua totale perfezione, inventò altri nuovi caratteri, o figure, dimandate da Muſici

Note, le quali altro non sono, che segni dimostrativi delle voci cantabili. Queste Note sono diverse nelle loro figure. Imperocchè altre sono quadre colla coda, e diconsi Lunghe: Altre senza coda, e chiamansi Brevi: Altre triangolari, o quadrangolari, dimandate Semibrevi. In alcuni libri Corali antichi si trovano altre note di figura diversa, appellate Oblique, le quali partecipano più righe, o più spazj, e di queste si devono cantare le due sole estreme note, cioè la prima si canta in quella posizione, in cui comincia, l'altra, in cui finisce. Si trovano altre due note, ascendenti una sopra l'altra, delle quali si dee sempre cantare la prima: Altre raddoppiate, ovvero una sola con due code, dimandata *Quilisma*, *idest Qualis prima*, le quali si cantano come una Nota sola.

Tutte queste Note, secondo l'opinione di più saggi Autori, anno lo stesso valore, cioè si cantano tutte con una stessa misura di tempo, locchè si comprova colla diffinizione del medesimo Canto Fermo, o Gregoriano, il quale: *est Musica plana, quæ in suis notulis æquam servat mensuram absque incremento, vel decremento prolationis*. Sono però eccettuate le Semibrevi, le quali si cantano con minor valor di tempo, per non guastare la prosodìa. Ne si oppone la diversità di queste note, essendo queste state così scritte, come dicono: *Ad majorem pulchritudinem Libri, & decorem scripturæ, & ut occupent minus spatium*, come affermano gravi Autori.

CAP. V.

Se il Canto Fermo abbia avuto la sua origine dalla Musica, ovvero, se la Musica l'abbia avuta dal Canto Fermo.

SE per nome di Canto Fermo vogliamo intendere il Canto, che si è usato, e si usa nella Chiesa Cattolica, convien dire, che questo ha tratta la sua origine dalla Musica, assai più antica del Canto Fermo. L'Antichità della Musica si ricava dagli Autori, che ne anno scritto avanti il nascimento di N. S. G. C.; e tali Autori sono Pitagora, Platone, Plutarco, Tolomeo, ed altri; e dopo il nascimento Cassiodoro, e Severino Boezio, stato Martirizzato nell'anno di nostra salute 524., il quale tradusse dal Greco idioma nel Latino, e ampliò con sue nuove specolazioni, un lungo trattato di Musica.

E sic-

E ſiccome i Vocaboli, colli quali ſi eſprimevano le Note della Muſica, e di cui ſi ſerviamo anco oggidì, ſono tutti Greci, forza è il dire, che la Muſica abbia tratta la ſua origine dagli antichi Greci; Quando non vogliamo dirla nata prima nell' Egitto, ſecondo l'opinione di quelli, che vogliono, aver avuto tutte le Scienze, ed Arti in eſſo i loro principj, e che dall' Egitto paſſarono nella Grecia, dove furono ſcritte con vocaboli Greci; poichè gli Egiziani non uſavano lettere, ne Alfabeti, ma ſoltanto ſegni, e geroglifici equivalenti a parole, i quali eſprimevano i di loro ſentimenti, e de' quali non è reſtata appreſſo di noi cognizione alcuna.

All' oppoſto noi non troviamo, che alcun' Autore abbia ſcritto di Canto Fermo, ſe non nei ſecoli poſteriori al Pontefice S Gregorio, dal quale ebbe il ſuo regolamento, come diſſi nel precitato c. 3. Egli è però certo, che, cantandoſi appreſſo i Pagani ſecondo le leggi delle Conſonanze Armoniche, paſſate dai Greci ai Latini, e ſembrando ai primi Padri della Chieſa, che tale Canto, detto Figurato, foſſe alquanto vano, e diſconveniente alla gravità, e alla maeſtà dei miſterj, rappreſentati nelle orazioni della Religione Criſtiana, ſtudiaron eſſi un' altra ſpecie di Canto, che foſſe grave, e confacente alla modeſtia, e divozione degli Eccleſiaſtici. Laſciate pertanto le vaghezze, ed i Contrappunti del Canto Figurato, e rattenuti i ſoli primi elementi, e le ſole regole dell' Uniſono, formarono un' altra ſpecie di Canto, ſemplice, e piano, che poteſſe facilmente impararſi da tutti, e da tutti unitamente cantarſi. Le maniere furono però diverſe ſecondo le Nazioni, ramentate nel c. 3., ſino a che poi da S. Gregorio furono coordinate, ed allora fu nominato Gregoriano. Del principio di queſto Canto abbiamo alcune memorie nelle Vite de' Pontefici. S. Marcello, eletto Papa nel 304. compoſe il Canto di alcune Meſſe, S. Silveſtro nel 314., aprì in Roma una Scuola di Canto; S Damaſo, eletto nel 367., inſtituì il Canto vicendevole degli Verſetti de' Salmi nel Coro, S. Ambroggio introduſſe il Canto in Milano nel 388., che poi ſi dilatò in varie Provincie del Mondo.

Se poi per Canto Fermo vogliamo intendere un Canto rozzo, ed imperfetto, quale ſarà ſtato probabilmente ne' ſuoi principj; egli è certo che la Muſica ha tratta l' origine da queſto Canto. E però il Zacconi, che di Muſica ſcriſſe nel 1592. crede, che la Muſica s' inſegnaſſe per ragione d' udito, e di Rime, cantate con più voci armoniche, ma con ordine ſemplice, e naturale accordate in-

ſieme,

ſieme, e a poco a poco vi ſia ſtato, chi abbia trovata attitudine, d'inſegnarla con caratteri muſicali. Il corſo di tutte le coſe, ed invenzioni umane ha ſempre così portato, che niuna ſia ſtata nel ſuo primo naſcere perfetta, e compiuta; ma che ciaſcuna ſia nata prima bambina, indi creſciuta a poco a poco, e giunta finalmente collo ſtudio, e col tempo alla ſua perfezione. Coſicchè neppure la Muſica può eſſere nata gigante. Ella ancora ha avuti i ſuoi principj deboli, e prima di eſſere quella, che noi chiamiamo Muſica, è ſtata Canto ſemplice, e dal ſemplice è paſſata al compoſto, e in queſto ſenſo può dirſi la Muſica nata dal Canto Fermo.

CAP. VI.

Qual ſia il Fine del Canto.

PEr due fini è ſtato inſtituito il Canto nella Chieſa Cattolica: l'uno primario, l'altro ſecondario. Il primario egli è, per dare lode a Dio in un modo ſingolare, e differente da quello, con cui ſi lodano gli Uomini, e ciò ſi fa col recitare i Salmi, e gl' Inni accompagnati col Canto. L'ha imparato la Chieſa dalle Divine Scritture, nelle quali abbiamo. (Pſ. 95.) *Cantate Domino canticum novum, cantate Domino omnis terra.* (Pſ. 149.) *Cantate ei, & pſallite ei.* E ſiccome fu pratticato di lodar Dio col canto nella Sinagoga, così anno voluto i Fedeli pratticare ancor ol ſteſſo nella Chieſa. Avverte però il Card. Gaetano (in 22. q. 91. a 2.) che non per queſto dobbiamo credere, che il Canto ſia più grato a Dio del ſemplice recitare. No; perchè, ſebbene Iddio lo aggradiſce, però il maggior culto di Lui conſiſte nell'affetto del cuore, e nella divozione, con cui è lodato. E ſarebbe ſuperſtizioſo il credere, che conſiſteſſe nella ſonorità della voce, e nel ribombo delle parole cantate.

Il fine ſecondario egli è, per eccitare nel cuore de' Fedeli la divozione, e gli affetti di pietà verſo Dio. Come laſciò ſcritto S. Agoſt. (lib. 10. Confeſs. c. 33.) *Adducor, canendi conſuetudinem approbare in Eccleſia, ut per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis aſſurgat.* Lo ſteſſo ſi comprova dall'Angelico S. Tommaſo in queſti termini. (22. q. 91. a. 2.) *Salubriter fuit inſtitutum, ut in divinas laudes cantus aſſumerentur, ut animi infirmorum magis provocarentur ad devotionem.* Queſto effetto, di reſtar moſſo nell'animo alla pietà, infino a cadergli dagli occhj

le

le lagrime di compunzione, lo confessa provato in se stesso il medesimo S. Agostino, così parlando con Dio. (lib. 9. Confess. c 72. n. 2.) *Flebam inter Cantica Hymnorum tuorum*. La ragione si è, dice egli: perchè l'animo nostro ha una tale convenienza, e simpatìa colla modulazione, e coll'armonìa, che gli affetti di lui facilmente con esso lor si conformano. (lib. x. Confess. 33.) *Omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habent proprios modos in voce, atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur*. Un'altra ragione adduce S. Tommaso (loco citato ad 5.) sì per i Cantori, come per gli Ascoltanti; poichè i Cantori, fermandosi un poco più, nel proferire le parole sacre, cantandole, anno agio di considerare più attentamente il loro significato, sufficiente da se medesimo a risvegliare pietà, e fervor grande nel cuore, e gli Ascoltanti, ancorchè non intendano il senso delle parole, che si cantano, sanno però, ed intendono, ch'elle si cantano, per lodare, onorare, e glorificare Iddio. E questo basta, perchè ancor essi restino mossi a maggior divozione verso Dio.

Al fin quì detto si potrebbe opporre. In primo luogo: Che S. Atanasio, ed altri diversi Prelati del quarto secolo, proibirono il Canto nelle loro Chiese, come lo attesta il Petrarca nel Dialogo 23. Che lo proibì S Gregorio coll'Editto seguente. (lib. 4. Regist. c. 88.) *Præsenti Decreto constituo, ut in sede hac, sacri altaris ministri cantare non debeant*. Che lo proibì il Pont. Giovanni XXII. il quale visse nel secolo XIII. in una una Estravagante *De vit. & honest. Cleric.* A questa prima obbiezione si risponde: Che tanto Sant'Atanasio, quanto il Pont. Gio; non proibirono assolutamente ogni Canto, ma il solo Figurato. Del primo così parla il Petrarca. *Est haud dubiè in animis hominum potentissima Musica; Sed effectus supra fidem varii; Quæ varietas in diversas sententias magna traxit ingenia. Nempè Athanasius interdixit &c.* Il secondo si spiega abbastanza nella sua Decretale, nella quale anzi permette il Canto, che dicesi di Contrappunto, e che noi diciamo, Cantare a Capella. *Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum, diebus festis præcipue, sive solemnibus in Missis, & præfatis divinis officiis, aliquæ consonantiæ, quæ melodiam sapiunt, puta octavæ, quintæ, quartæ, & hujusmodi, supra cantum Ecclesiasticum simplicem proferantur*. Questa è quella sorta di Canto, che sola si usa, e si permette in Roma nelle Capelle del Papa, e nelle Basiliche della Città, e in Milano nelle Chiese Ambrosiane, col

solo

ſolo accompagnamento dell'Organo, e del Violoncello, eſſendo in eſſe proibito, ſecondo la ſoddetta Decretale, il Canto Figurato. S. Gregorio poi lo proibiſce ai ſoli Sacerdoti, e Diaconi dentro la Meſſa, nella quale aveano introdotto un modo di cantare troppo vano, e laſcia, che nel Coro ſi cantino dagli altri Cherici il Kirie, il Gloria, ed il Credo con più artificio. *Pſalmos verò, ac reliquas Lectiones cenſeo per Subdiaconos, vel per minores ordines exhiberi.*

In ſecondo luogo ſi oppone, che alcuni Ordini Regolari più oſſervanti, e riformati, anno proibizione nelle loro Coſtituzioni di uſare il Canto Fermo. Anno dunque giudicato i Santi Fondatori, che ridondi in maggior gloria di Dio, il recitare le di lui lodi con voce piana, e naturale, che con armonioſa, e artificiale.

Si riſponde, che, ſebbene il recitare le divine lodi ſenz'alcun Canto rieſca ad alcuni più infervorati di maggior divozione, non così però ſuccede in tutti, e ſpecialmente negli aſſiſtenti a divini Officj, a riſguardo della tiepidezza de' Criſtiani, i quali debbono eſſere in qualche modo allettati; altramente, o non concorrerebbero alle ſacre Funzioni, o vi aſſiſterebbero con tedio, e ſonnolenza. Queſta è la ragione, per la quale il ſuddetto Pontefice permette il Canto a Capella. *Maximè cum hujuſmodi conſonantiæ auditum demulceant, devotionem provocent, & pſallentium Deo animos torpere non ſinant.*

In terzo luogo ſi oppone, che il Canto è piuttoſto cagione di diſtrazione, e di poca attenzione nell'orare, che di eccitamento alla divozione: sì nei Cantanti, i quali, dovendo impiegare la loro attenzione alle note, e badar alle regole per ben cantare, non poſſono tener la mente elevata in Dio nella conſiderazione dei divini Miſterj, come negli Aſcoltanti, i quali, perdendoſi nel godimento dell'armonìa, traſcurano il raccoglimento de' lor penſieri nell'orazione.

Si riſponde, che, ſe ciò accadeſſe alle volte, non proviene però un tal diſordine dalla natura del Canto, ma dalla negligenza, e tiepidezza degli uni, e degli altri, i quali non corriſpondono al fine, per cui il Canto è ſtato inſtituito. E però due avvertimenti ſi anno da ricavare.

Il primo, che il Cantore tenga unita la mente, ed il cuore in Dio, procurando di accompagnare co' gli affetti dell'animo i ſentimenti eſpreſſi dalle parole cantate. Queſto è ciò, che inſegna l'Appoſtolo S. Paolo. (*Epheſ.* 5.) *Cantantes, & pſallentes*

in

in cordibus vestris. Si canti bensì colla voce, ma più col cuore; questo è l'anima dell'orazione, se quella è il corpo. Se manca al canto l'accompagnamento della retta intenzione, di sol piacere a Dio, se degl'interni affetti dell'animo, se dei pensieri divoti della mente, può egli chiamarsi col medesimo Appostolo (1. Cor. 23.) *Æs sonans, aut cymbalum tinniens*, senza profitto, e senza merito. Perciò sul testo citato di S. Paolo così avvisa S. Girolamo. (*hab. in decr. distin. 92. c. cantantes. Audiant hæc adoluscentuli, audiant hi, quibus in Ecclesia est psallendi officium, Deo non voce, sed corde cantandum*. Perciò deesi cantare con posatezza, e gravità, e non con trilli, e bizzarìe all'uso de' teatri. *Nec in tragædiarum modum guttur, & fauces liniendæ sunt, ut in Ecclesia theatrales moduli audiantur*. Cosa disapprovata ancora da S. Agostino, ove dice. (loc. c. cit.) *Cum mihi accidit, ut me amplius cantus, quam res, quæ canitur, moveat, pœnaliter me peccare confiteor, & tum mallem non audire cantantem*. Questo Avviso vaglia per quelli ancora, che ascoltano il Canto.

Il secondo avvertimento egli è di guardarsi dal commettere que' peccati, in cui si può agevolmente cadere cantando, i quali sono marcati dal Dott. Navarro. (comm. de orat & hor. can. c. 16. a n. 30. ad 40. Peccano, (dice egli) i Cantori, se fanno pompa della lor voce, e perizia, desiderando lode, ed applauso; se cantano, per dilettare gli orecchj di coloro, che gli ascoltano, e non principalmente, per lodar Dio; se, essendo poco periti nell'arte, nondimeno s'immischiano nel cantare, e cagionano dissonanze; se fanno gorghe, e trilli, di modo che non concordino co' gli altri Cantanti; se si fermano troppo su l'ultima sillaba con lunga cadenza, ed interrompono il principio del verso seguente; se più si applicano nel cantar bene, che nell'intendere, e accompagnare col cuore ciò, che si canta; se procurano, che sia più breve la Predica, affinchè possano essere più lunghe le lor cantilene; se frattanto che canta l'altra parte del Coro, essi cicalano col vicino; se nel cantare fanno gesti indecenti, e moti mal composti di corpo, e peggio, se ridono, e interrompono il Canto, per confabulare; se cantano frettolosamente con troppa celerità, di manieracchè formino piuttosto una confusione, che un'armonìa. Peccano finalmente, ogni volta che danno occasione di ridere, d'infastidirsi, e di mormorare agli Ascoltanti, distraendoli dall'attenzione, e disturbandoli dalla debita divozione.

Conchiude il Savio Dott. con questo bell'epifonema. *Quocirca*

con-

convenientissimum foret cultui divino, & honori S. Matris Ecclesiæ, Cantores esse modestos, devotos, & benè compositos, & timentes offendere Deum, cujus Majestati, & obsequio cantum suum potissimum devoverunt, non autem gustui, oblectationi, & auditui populi.

CAP. VII.

Dell' obbligo, che anno i Cherici d' imparare il Canto Gregoriano, o Ecclesiastico.

I Canti, ed Inni composti, e cantati in lode di Dio dal Legislatore Mosè, dal S. Rè Davidde, dai Sacerdoti, e Leviti, e da altri non pochi memorati nelle Sagre Carte; I Canti compilati dall' Arcivescovo S. Ambroggio, dal Pontefice S. Leone, e singolarmente dal Magno San Gregorio; Le Scuole di questo Canto, da esso in Roma instituite, e con somma sollecitudine esercitate; Le rendite, ed abitazioni per tal fine lasciate, sono per lo meno esempj efficaci d' imitazione, affinchè noi pure imparassimo a lodare il Divino Facitore con questo Canto Divino, così appellato dallo stesso Guido Aretino, con queste medesime parole: *Ille maximè authoritati Ecclesiæ contradicit, qui propter alios Cantus Divinum Beati Gregorii penitus prætermittit*: Divino è adunque questo Canto: sì perchè serve unicamente a Dio, ed al suo culto: sì perchè egli è misterioso, e significativo di cose divine, e celesti. Da questi medesimi esempj appresero di glorificare Iddio col Canto le Cattedrali tutte, e le Collegiate, e quasi tutte le Religioni dell'uno, e dell'altro sesso. Le quali Chiese risuonanti di questo Divin Canto, ci fanno gustare un saggio di quella eterna gloria, alla quale ansiosamente noi tutti aspiriamo. Ed affinchè questo santo costume mai si tralasciasse nella Cattolica Chiesa, ma anzi piuttosto continuasse in essa. I Padri del sacro Concilio Tridentino (sess. 23. c. 18.) anno deliberato, e decretato, che i Cherici siano ammaestrati in questa virtù del Canto Ecclesiastico. Lo stesso si conferma anche dalla fel. mem. dell'Illustriss. e Reverendiss. Monsig. Vescovo di Cremona Alessandro Litta nel suo Sinodo *c. De promovendis ad Ordines* fol. 39. con questo Decreto. *Qui cantus Ecclesiastici Scholam in Ædibus nostris Episcopalibus institutam frequentantes non adiverint, aut aliter instrui non studuerint, ad Ordines Minores promoveri minime sperent. A Majoribus vero excludentur qui Cantu eodem se*

suffi-

sufficienter etiam instructos non probaverint, saltem ad illum Ordinem exercendum, quo petierint insigniri. Questa in vero fù quella Scuola (da me sostenuta nel Palazzo Vescovile per lo spazio di venti, e più anni) la quale diede a tutta la nostra Diocesi, Parrochi, ed alla Cattedrale, e Collegiate Mansionarj ben'instrutti in questo Canto. Non dissimile fù la premura del Ven. Collegio delli M. RR. Parrochi, i quali mossi ancor essi da S. Zelo, della gloria, ed onor divino nel culto delle Chiese, fra gli altri loro Statuti, confermati dall'Illustriss., e Reverendiss. Monsig. Vescovo Cesare Speziano nell'anno 1591. Id. Oct. v'inserirono ancora questo. *Neque tamen continuò, ac receptus fuerit in extraordinariis Societatis emolumentis jus aliquod, partemve habebit, sed tunc demum, cum experimento de eo facto in peritia Cantus Choralis, Societas, aut Major illus pars idoneum judicaverit*. Questa medesima obbligazione di glorificare Iddio col Canto viene insinuata anco da Isaia, e dal Salmista con queste voci (Is. 12.) *Cantate Domino canticum novum, laus ejus ab extremis terræ*. (Psal. 95. *Cantate Domino canticum novum: cantate Domino omnis terra*. (Et Psal. 149.) *Cantate Domino canticum novum: laus ejus in Ecclesia Sanctorum*. E quindi da tutto ciò apprendono i Cherici, e gli Ecclesiastici tutti a quali singolarmente appartiene lodare ne' Cori il Signore a ben' instruirsi nel Canto per compiere a lor doveri nelle tante Sagre Funzioni da S. Chiesa ordinate, e tutte distinte con divota varietà de Cantici a gloria del sommo Dio, a cui tutto è rivolto con maestoso soave culto il Gregoriano Canto.

CAP. VIII.

In qual maniera i costumi de' Cherici debbano conformarsi alle leggi del Canto.

IL Pontefice S. Gregorio nel suo Decreto, citato nel c. VI., inserisce queste parole. *Fit plerumque, ut ad sacrum ministerium dum blanda vox quæritur, quæri congrua vita negligatur, & Cantor minister Deum moribus simulet, cum populum delectat*: E sembra, che con quella parola *congrua* Ei voglia dire, che la vita del Cantore dee conformarsi colla sua voce, che alla Musica reale dee corrispondere la Morale, e che colle leggi del Canto debbono concordare le regole del buon costume. Con questa allegorìa, e analogìa dovranno

no imparare i Cherici un Canto più sublime, e più perfetto, e più conveniente al loro stato.

Affinchè però i Critici non ardiscano beffeggiare le presenti allegorìe, metafore, e analogìe, sappiano ch' elle sono del gran Dottore S. Ambroggio, il quale, citato da Guidone Carmelitano (*in c. 7. Luc.*) scrive così. *Deus est morum cantor. Cantavit Christus nobis canticum lætitiæ in cythara, & tibiis Evangelicæ doctrinæ*. Iddio, vuol' egli dire, è il nostro Maestro, che c' insegna il Canto del buon costume: E ce ne ha mostrate le regole coll' esempio della vita del suo Figliuol Gesù Cristo, e colla dottrina del suo Vangelo. E per eccitarci a ben' imparare questa musica morale, ha interposta la voce del suo Profeta Davidde, facendoci dire da lui: (Psal. 80.) *Sumite psalterium, & date tympanum, psalterium jucundum cum cithara*, Le quali parole così commenta il S. Dottore, *Sume, & tu citharam, ut pulsata spiritus plectro, interiorum venarum chorda sonum boni operis reddat. Sume, & psalterium, ut armonia dictorum, factorumque tuorum concinat. Sume, & tympanum, ut in organo tui corporis spiritus moduletur interior, factisque operantibus dulcis morum tuorum suavitas exprimatur*. Ecco dunque la Musica morale eccellentemente dal S. Padre spiegata, si onora Dio col canto della voce, ma si onora assai meglio con quello del buon costume. Se si provocano gli Uomini alla divozione coll' armonìa del Canto, molto più si provocano con quello di una vita divota.

Premesso questo Proemio in generale, ora veniamo alle regole particolari.

LA prima regola principale del Canto ella è il Monocordo di Guido, senza del quale non è possibile o impararlo, o esercitarlo. Colla guida di esso si conduce la voce per tutt' i passi di una buona armonìa, e si compone il ben' ordinato concerto d' ogni dilettevole cantilena. Al Monocordo di Guido corrisponde nella Musica morale il Decacordo di David, il quale nel Salmo 143. così parla con Dio: *In psalterio decacordo psallam tibi*. E nel 32. con noi: *In psalterio decem chordarum psallite illi*. E nel 91. con amendue: *In decacordo psalterio cum cantico, & cithara*. Ma che si deve intendere per Decacordo? Risponde quel famoso Espositore de' Salmi, cognominato l' Incognito, nella esposizione del Salmo 46. al nu-

771. Il Salterio è un'instromento musicale di dieci corde, (detto perciò Decacordo dalla voce greca *decas*, che significa dieci) il quale si dee battere colla mano, affinchè suoni. E questo significa il Decalogo, val a dire, la divina Legge, espressa in dieci commandamenti. E il batterlo colla mano significa, che i commandamenti si debbono addempire coll' opere. *Quid autem per Psalterium decem chordarum intelligitur, nisi Decalogus decem Præceptorum. Tunc ergo psallimus Domino, cum decem Domini præcepta, manu tangentes, adimplemus opere.* Questa è la Musica morale, con cui cantava il Rè Davidde, questa, con cui debbono cantare tutt' i Cristiani, ma specialmente i Cherici, soggiunge il medesimo Espositore. (in Psal. 32. n. 482.) *Et iste cantus maximè competit Clericis*, dove cita la bella esortazione alli Cherici professori del canto di Ugone di S. Vittore (lib. de abus. Claustr.) *Habes in cantando in potestate vocem tuam? Habeto etiam animum tuum. Frangis vocem tuam? Frange, & voluntatem. Servas consonantiam vocum? Serva, & concordiam morum.* Ancora la Moralità è un' armonìa, che nasce dalla conformità dei costumi coi precetti del Decalogo, siccome l'armonìa suol nascere dalla conformità della voce colle corde del Monocordo. Iddio intuona il suo canto, pronunziando le sue Leggi: Noi accompagniamo il suo canto col nostro, osservandole; Chi le osserva, consona con Dio: chi non le osserva, è dissonante da Dio. Gli osservatori inducono ancora gli altri, a formare questo concento; i trasgressori gl'inducono allo sconcerto; Il peccato è una dissonanza, perchè chi pecca, discorda col male operare dalla legge. La Virtù è la consonanza, perchè chi la pratica, concorda col ben' operare alla legge. Alla voce dunque del canto, conforme alle regole del Monocordo, dee assomigliarsi la vita, conforme ai dettami del Decalogo. *Sitque etiam*, avverte ancor Titelmanno (in Psal. 46. al v. 7) *Sit etiam operatio, & vita consona voci.*

Distribuì il P. Guido le sillabe, o note su le giunture delle dita, e rappresentò il suo Monocordo in una Mano, detta perciò la Mano di Guido, per farci intendere, che dobbiamo sempre avere pronte alla mano le sue regole, e averle sempre sotto degli occhj, se noi vogliam cantar bene, e sciogliere tutte le difficoltà, che s'incontrano nel canto. Nel medesimo modo gli Ecclesiastici, dedicati alla servitù dell' Altissimo con un vincolo singolare, debbono portar nelle mani, ed aver su le dita il Decalogo, in quella guisa, che il Rè Davidde vi portava sempre l'anima sua. (Psal. 118. v. 109.) *Anima mea in mani-*

 bus

bus meis semper, e tenerlo sempre sott' occhio, per non disordinare mai il concento della vita religiosa con operazioni indegne del lor carattere, e per superare i contrasti delle passioni, e del demonio, che vorrebbono sconcertare l'armonìa della cristiana osservanza.

Non basta però agli Ecclesiastici un' osservanza, ed una vita cristiana, che basta ai Secolari, ma debbon' essi inoltrarsi nella perfezione evangelica coll'esercizio delle più sublimi virtù, e debbono impararlo dall'ascendere del Monocordo.

Sette voci armoniche, e ordinate, gradatamente ascendenti dalla più bassa alla più alta, furono ritrovate dai primi Inventori del Canto. Queste sono indicate nel Monocordo da sette lettere dell' Alfabeto, e da sette sillabe di Guido Aretino, colle quali si ascende, come per sette gradini d' una Scala, finchè s'arrivi all'ottava voce, unisona colla prima.

In queste sette voci, o sette gradi, si riconoscono allegoricamente, e in primo luogo, le trè Virtù Teologali, colle quattro Cardinali, senza le quali è impossibile il buon canto dell'osservanza dei divini Precetti: In secondo luogo, altre sette Virtù, annesse alle suddette, e necessarie ai Ministri consecrati a Dio, per eseguire le obbligazioni del loro stato, il quale esigge in esso loro una maggior perfezione; e siccome colla sola diversa combinazione di tali sette voci si compone ogni Canto, e si forma ogni melodìa, così col vario esercizio di tai sette Virtù si perfeziona la Musica morale, agli orecchj di Dio più di tutte soavissima.

Il primo grado della Scala musicale, che è la voce più bassa, egli è il G ut, o Gammaut. A questo corrisponde il primo grado della mistica Scala delle Virtù, che è la più profonda della Musica morale, ed è l'Umiltà. Questa è il fondamento di tutte l'altre Virtù. Sù d'essa si appoggia tutto l'edifizio dell'osservanza Ecclesiastica. Se l'Ecclesiastico non si abbassa in primo luogo nel profondo del suo niente, e non iscava dal suo cuore tutto il terreno della superbia, della propria stima, dell'appetito di lode, dell'ambizione d'onori, non potrà mai piantare il fondamento di una soda virtù, ne ascendere all'altezza di una vera perfezione. Per questo il Reale Profeta ci esorta, a lodar Dio coll'organo. (Psal. 150.) *Laudate Deum in organo*. E vuol dire, che i membri di S. Chiesa debbon'essere umili, onde mandino agli orecchj di Dio un suono acutissimo di Virtù. La spiegazione è dell'Incognito. (in h. loc.) *In organo quantò parvior est fistula, tantò acutiorem sonum reddit. Sic quodlibet Ecclesiæ membrum, quantò parvius, & humi-*

lius

lius est, tantò acutiorem sonum in Dei aures immittit.

Il secondo grado è la Pazienza. Con questa vuol che si canti il suddetto Profeta, ove dice: (Psal. 80.) *Sumite psalmum, & date tympanum.* Poichè spiega il medesimo Espositore; *Per tympanum, ad cujus sonitum percutitur pellis mortua, accipe patientiam in adversis; Ut, sicut illa pellis percussa sonum lætum reddit ita pellis tua, adversitatibus percussa, Deo gratias reddat.* E' obbligo d'ogni Cristiano il sofferire pazientemente qualunque travaglio. Ma l'Uom religioso dee di più pregar' Iddio, che gli mandi tribolazioni, e ricevendone, dee godere di loro, e ringraziarne il Signore, e dentro di esse giubbilare.

Il terzo è la Penitenza. (Psal. 32.) *Confitemini Domino in cythara*, dice David. *Idest in carnis mortificatione, & asperitate pœnitentiæ*, commenta Ugon Card., appresso di cui si possono veder le ragioni del suo commento. Se il Sacerdote non mortificherà i suoi sensi, ne affliggerà la sua carne coll' astinenza, coi cilizj, colle discipline, e con altri artifizj afflittivi, il canto del suo spirito sarà imperfetto, e non mai ben' ordinato al suo fine.

Il quarto grado è la Lode di Dio, della quale parla il Salmista. (Psal. 150.) *Laudate eum in cymbalis bene sonantibus. In cymbalis.* (Incognit. h. l.) *significantur labia nostra, quæ in laudibus Dei bene sonant.* S' intima con ciò agli Ecclesiastici il loro proprio esercizio, di stare continuamente impiegati nel cantare, o recitare divote lodi a Dio, sì di giorno, come di notte, sì colla lingua, come col cuore, o nelle proprie Case, o nelle Chiese, abbandonati affatto i circoli delle piazze, le confabulazioni nelle botteghe, con racconti di vane novelle.

Il quinto grado è lo Zelo delle anime, simboleggiato dal Coronato di Palestina nel suono della tromba. (Psal. 150.) *Laudate eum in sono tubæ.* Poichè, *per tubam prædicatio signari potest.* Questo Zelo deve accendersi negli Ecclesiastici, e pratticarsi colla predicazione dell' Evangelio, colle istruzioni della Dottrina Cristiana, co l'esortazioni spirituali, e correzioni fraterne. Ma molto più ancora, soggiunge il Porporato Dottore, coll'efficacissimo esempio buono. (in Psal. 32.) *Non solum lingua prædicando, sed & vita ostendendo.*

Il sesto grado è il Disprezzo delle cose temporali. Ritorna il S. Rè. *Laudate eum in tympano.* Ritorni la postilla del divoto Incognito. *Per tympanum intelliguntur bona temporalia.* Cantano a suon di timpano gli Unti del Signore le di lui lodi, quando distaccato il loro cuore dall' amore de' beni del mondo, disprezzano le ricchezze, non si

curano di arredi preziosi, di sontuosa abitazione, di superflue comodità, di servitù numerosa. Ma dispensano ai poveri, e alle Chiese una porzione delle rendite de' Beneficj, e il sopravanzo de' Patrimonj, affinchè abbiano questi di che vivere. *Ipsum laudat in tympano qui temporalia bona indigentibus amore Dei distribuat.*

Il settimo grado è la Contemplazione, tanto raccomandata dal Citarista Reale colla repetizione per ben quattro volte di quel suo *Psallite* nel Salmo 46. per imprimerla bene nel nostro cuore, come l'intende Ugone. *Et repetit Psallite, ut bene imprimat cordi nostro.* L'Orazione; e s'intende della mentale, o sia la Contemplazione dei divini Misterj, quella è, che avvicina l'anima a Dio, che la porta in Dio, che la unisce con Dio. E chi più mai deve aver sempre la mente, e il cuore congiunti con Dio dell'Uomo Ecclesiastico, che si è consacrato, e co' voti, e col carattere totalmente a Dio? Accolga dunque la raccomandazione di David, e la eserciti secondo la spiegazione dell' Incognito. *Psallite postulando. Psallite obsecrando: Psallite orando: Psallite gratias agendo.* Ma sopra tutto, *Psallite sapienter. Ille Psallit sapienter, qui sapienter orat, idest attente, devote, ferventer, & perseveranter.*

Disponga dunque ogni Ecclesiastico questa ascensione nel suo cuore, per essere quell' Uom beato, del quale si dice: (Psal. 83) *Ascensiones in corde suo disposuit.* Imperciocchè, siccome ascendendo colle sette note musicali per la Scala del Monocordo si arriva all' ottava; Così Egli, salendo i sette gradi di questa Scala delle morali virtù, arriverà a quella ottava, per la quale (S. Amb. l. 5. in Luc c. 16.) *Multi inscribuntur psalmi.* Ma che ottava è mai questa? Ella è la Vita eterna. S. Greg. basti per tutti. (Prolog. in Sept. Psal. Pœnit.) *Omne præsentis vitæ tempus septem diebus evolvitur, & ideo æterna dies, quæ, expleta horum dierum vicissitudine, futura est, Octava vocatur.* Spiega tutto il sopraddetto il Ven. Ves. Giacomo di Valenza nella esposizione dell'addotto versetto del Sal. 83. *Beatus est ille homo, qui ponit in corde suo ascensiones, idest ascendit de virtute in virtutem usque ad statum perfectum, usquequo perveniat ad patriam.* Così coll' esercizio delle virtù nella vita presente, e col possesso della gloria nella futura, sarà perfezionata tutta la Musica. *In iis ergo totius Musicæ perfectio est*, come conchiude il Card. sopracitato in Psal. 150.

Piaccia al Signore ch'io non sia tacciato dell' imperizia di questa Musica morale, per non rimanere escluso dal cantare i Canti Angelici in Paradiso.

PARTE

PARTE SECONDA.

CAP. I.

Delle Regole Fondamentali per imparare il Canto Gregoriano.

LA prima Regola Fondamentale, per imparare perfettamente, e scientificamente il Canto, è la Mano di Guido, composta di venti lettere, che son divise in trè Ordini. L'Ordine primo di queste lettere, che son sette, scritte con carattere majuscolo, si dimanda Grave, ed ha il suo principio in *Gammaut*, e suo fine *Ffaut* primo. L'Ordine secondo di altre sette lettere, scritte con carattere minuscolo, si chiama Acuto, il quale ha posto il suo principio in *gsolreut*, e suo termine in *ffaut* secondo. Il terzo Ordine, il quale contiene sei sole lettere, scritte con carattere dupplicato, si appella Sopraccuto, ed ha il suo principio in *gg sol re ut* secondo, e suo fine in *ee la*, ultima posizione della Mano. Queste medesime venti lettere anno anco annesse, e congiunte or'una, or due, ed ora trè sillabe, per dimostrare le trè Proprietà, secondo le quali si deve cantare ciaschedu-na sillaba, soggetta ad una delle trè Proprietà del Canto. Per Proprietà del Canto altro non si deve intendere, che una derivazione, o deduzione di più voci da un medesimo principio Ut. Trè specie ritrovansi di questa Proprietà, cioè di ♮ quadro, di natura, e di b molle. Quella dicesi Proprietà di b quadro, la quale ha il suo Ut congiunto alla lettera G. g. gg. Così quella si appella Proprietà di natura, la quale ha il suo Ut unito alla lettera C. c. cc. Ed in fine quella chiamasi Proprietà di b molle, la quale ha il suo Ut annesso alla lettera F. f. ff. Se dunque queste sillabe, o voci Re, Mi, Fa, Sol, La, derivano da Ut in G. g. gg. sono della Proprietà di b quadro; Se da Ut in C. c. cc. sono della Proprietà di natura; e se da Ut in F. f. ff. sono della Proprietà di b molle.

E' vero, che la Mano di Guido si forma di sette deduzioni, o scalette, le quali anno tutte il suo principio Ut. Ma da questo non si dee inferire, che sette siano le Proprietà. Imperocchè ciò, che specifica, e dà il proprio nome a queste trè accennate Proprietà, non è la sillaba Ut; ma bensì le lettere G. g. gg.: C. c. cc.: F. f. ff. E ancorchè

queste lettere siano varie negli accidenti della grandezza, picciolezza, e dupplicità, per distinzione delli trè Ordini Grave, Acuto, e Sopracuto; sono però le medesime nella sostanza, come agevolmente si scorge nella seguente spiegazione della Mano.

La prima lettera della Mano, o dell'Alfabeto della Mano di Guido è *Gamma*, ovvero *G*, ed ha questa sola sillaba *Ut*, la quale, essendo congiunta colla lettera G, si canta, come primo principio della Proprietà di b quadro grave, o dell'Ordine Grave. Già del significato di questa lettera Greca Gamma, come anche delle lettere, che formano li trè accennati Ordini del Canto, e della Mano, diffusamente si è trattato nel c. 3. e 4. della prima Parte.

La seconda lettera *A*, similmente ha una sola sillaba *Re*, la quale si canta per b quadro grave.

La terza lettera *B*, ha una sola sillaba *Mi*, quale si canta per b quadro grave.

La quarta lettera *C*, ha due sillabe *Fa*, e *Ut*: *Fa* si canta per b quadro grave: *Ut* si canta come principio della Proprietà di natura grave, o dell'ordine grave, essendo questa sillaba congiunta colla lettera *C*.

La quinta lettera *D*, ha due sillabe *Sol*, e *Re*: *Sol* si canta per b quadro grave: *Re* per natura grave, avendo l'*Ut*, in *C*.

La sesta lettera *E*, ha due sillabe *La*, e *Mi*: *La* si canta per ultima sillaba, o voce della Proprietà di b quadro dell'Ordine Grave: *Mi* si canta per natura dell'Ordine grave.

La settima lettera *F*, ha due sillabe *Fa*, e *Ut*: *Fa* si canta per natura grave: *Ut* si canta, come principio della Proprietà di b molle dell'Ordine grave.

L'ottava lettera *g*, contiene trè sillabe, *Sol*, *Re*, *Ut*: *Sol* si canta per natura grave; *Re*, per b molle grave: *Ut*, come principio della Proprietà di b quadro dell'Ordine Acuto.

La nona lettera *a*, contiene trè sillabe, *La*, *Mi*, *Re*: *La* si canta per ultima sillaba della Proprietà di natura dell'Ordine Grave: *Mi* per la Proprietà di b molle dell'Ordine Grave: *Re* si canta per la Proprietà di b. quadro dell'Ordine Acuto.

La decima lettera *b*, contiene due sillabe *Fa*, e *Mi*: *Fa* si canta per b molle, grave, o sia dell'Ordine Grave: *Mi* per b quadro Acuto, o sia dell'Ordine Acuto.

L'undecima lettera *c*, contiene trè sillabe, *Sol*, *Fa*, *Ut*: *Sol* si canta

per

per b molle grave: *Fa* per b quadro acuto: *Ut* si canta come principio della Proprietà di natura acuta, o dell'Ordine Acuto.

La duodecima lettera *d*, contiene trè sillabe *La*, *Sol*, *Re*: *La* si canta per ultima sillaba, o nota della Proprietà di b molle: *Sol* per b quadro acuto: *Re* per natura acuta.

La decima terza lettera *e*, contiene due sillabe *La*, e *Mi*: *La* si canta per ultima nota, o sillaba della Proprietà di b quadro acuto, o dell' Ordine Acuto: *Mi* per natura acuta.

La decima quarta lettera *f*, contiene due sillabe *Fa*, e *Ut*: *Fa* per natura acuta: *Ut* come principio della Proprietà di b molle dell'Ordine Acuto.

La decima quinta lettera *gg*, ha trè sillabe *Sol*, *Re*, *Ut*: *Sol* si canta per natura acuta: *Re* per b molle acuto: *Ut* come principio della Proprietà di b quadro dell'Ordine Sopraccuto.

La decima sesta lettera *a a*, contiene trè sillabe *La*, *Re*, *Mi*: *La* si canta come ultima sillaba, o nota della Proprietà dell'Ordine Acuto: *Mi* per b molle acuto: *Re* per b quadro Sopraccuto.

La decima settima lettera *b b*, contiene due sillabe *Fa*, e *Mi*: *Fa* si canta per b molle acuto, o dell'Ordine Acuto: *Mi* per b quadro dell' Ordine Sopraccuto.

La decima ottava lettera *cc*, ha due sillabe *Sol*, e *Fa*: *Sol* si canta per b molle acuto: *Fa* per b quadro Sopraccuto.

La decima nona lettera *dd*, ha due sillabe *La*, e *Sol*: *La* si canta come ultima sillaba, o nota della Proprietà di b molle dell'Ordine Acuto: *Sol* si canta per b quadro Sopraccuto.

La vigesima lettera *ee*, contiene una sola sillaba *La*, la quale si canta, come ultima sillaba, o nota della Proprietà di b quadro dell'Ordine Sopraccuto, e fine della stessa Mano.

Queste venti lettere accompagnate colle sillabe si dimandano Posizioni, Corde, Siti, e Luoghi. Talora però i Canti Ecclesiastici o discendono sotto l'uno, o scendono sopra l'altro estremo di queste venti posizioni. E di questi Canti si è data la regola nel Trattato della Mutazione fol. 7. nel Libro della Prattica di cantare le sillabe, o note.

La di sopra scritta Mano fu composta da D. Guido Arettino nell' anno di N. S. 1022., dopo la morte di S. Gregorio anni 418. in lode della quale fu fatto il seguente Distico.

Disce Manum tantum; si vis bene discere Cantum;
Absque Manu frustrà disces per plurima lustra.

E un'altro aggiunge, e dice che:

Chi canta senza la Mano, canta per prattica, e non per ragione.

CAP. II.

Delle Congiunzioni del Canto.

LA seconda Regola Fondamentale, per cantare scientificamente, è la cognizione degl'Intervalli, e distanze delle voci, dimostrate dalle Congiunzioni. Le Congiunzioni non sono altro, che un'ordine, o aggregazione di varie, e differenti voci, contenute nelle sue seguenti specie, che sono. Unisono: Semituono: Tuono: Semiditono: Ditono: Diatessaron: Tritono: Diapente: Essacordo minore: Essacordo maggiore: Eptacordo minore: Eptacordo maggiore; e Diapason.

L'Unisono, detto *ab uno vocis sono*, è una Congiunzione di più note, o voci, situate nella medesima riga, o nel medesimo spazio, le quali non fanno intervallo, o distanza alcuna. Onde due, trè, ed anche più note segnate in qualsisia posizione della Mano, formano l'Unisono, del quale noi parliamo. Per alcuni l'Unisono non è Intervallo, ne Consonanza, ma solo principio di quello, e di questa, come vuole il Zarlino con altri c. 11. part. 2.

Il Semituono, derivato dall'idioma Greco *Semus*, o *Semum*, che significa imperfetto, e dall'altra parola Tuono, che appresso di noi ha il significato d'imperfetto Tuono, è una Seconda, o un'Intervallo imperfetto di due note, o voci, che ascendono, o discendono gradatamente, come mi, e fa; o fa, e mi, Egli si divide in minore, e maggiore. Il Semituono minore è quell'Intervallo, che nasce nel mezzo d'ogni Essacordo, o Scaletta dal mi al fa, o dal fa al mi. Il Semituono maggiore è quell' Intervallo, che nasce fra le due voci fa, e mi nella medesima posizione di b fa b mi, la quale voce *mi* è più alta, e acuta della voce *fa* d'un Semituono maggiore. Per poscia intendere, d'onde questi due Semituoni trassero la loro origine, ed il suo nome di minore, e di maggiore, convien sapere, che ogni Tuono graduale si compone essenzialmente di nove Come, le quali furono divise in due parti per la formazione di questi due Semituoni. Ma, siccome ciascheduna di queste Come, che sono particelle minutissime di voce, è indi-

indivisibile; perciò l'una di queste parti divise risulta di cinque Come, e di questa parte si compone il Semituono, che nasce nella posizione di b fa b mi, dimandato maggiore dalla maggiore quantità delle Come; e l'altra parte risulta di quattro solo Come, e di questa parte vien formato il Semituono, distribuito nel mezzo d'ogni Essacordo, dimandato minore dalla minore quantità di Come, ch'in se racchiude.

Il Tuono, così detto a *tonando*, perchè dev' esser' cantato con voce tonante, piena, e risonante, è una Seconda, o Intervallo perfetto di due voci, o note, che ascendono, o discendono di grado in grado, come sono le seguenti. Ut, Re: Re, Mi: Fa, Sol: Sol, La; e in discendere. La, Sol: Sol, Fa: Mi, Re: Re, Ut. Si dimanda questo Intervallo perfetto, perchè si compone di nove Come, ed esclude il Semituono, composto di quattro solo Come. Si appella questo Tuono anco graduale, perchè ascende, o discende di grado in grado, come anche per distinguerlo dagli otto Tuoni detti Armoniali.

Il Semiditono derivato da *Semus*, o *Semum* voce Greca, significante imperfetto; e da *Dia*, che appresso di noi significa Dualità, è una Congiunzione, o distanza di trè voci, le quali comprendono un Tuono perfetto, ed un Semituono minore. Egli ha due specie, a cagione del Semituono, che varia l'Intervallo. La prima specie dice re, mi, fa; o re, fa. La seconda specie mi, fa, sol; o mi, sol. Le medesime specie sono nel discendere. Il Semidituono si appella anco terza minore, perchè in se contiene il Semituono manchevole di cinque Come.

Il Ditono, il quale trae la sua denominazione dalla voce Greca *Dia*, significante Due, o Dualità, e dall'altra latina *Tonus*, che volgarmente vuol dire Tuono, è una congiunzione, o distanza di tre voci, le quali contengono due Tuoni perfetti. Ei chiamasi pure terza maggiore, per escludere il Semituono; ed ha una sola specie, contenuta in queste trè sillabe, ut, re, mi; o ut, mi; così anche in queste altre, tre fa, sol, la; o fa, la: Le medesime sono nel discendere. E ancorchè queste sillabe siano differenti di nome, e di posizione, non sono però dissimili nella formazione del Ditono.

La Diatessaron, così dimandata dalla voce Greca *Dia*, che vuol dire Per, o De; e dall'altra Tessaron, la quale ha il significato di Quattro, è una congiunzione, o distanza di quattro voci, le quali contengono due Tuoni, ed un Semituono minore, per cui si chiama anche Quarta minore, ed ha trè specie. La prima specie dice re, mi, fa, sol; o re, sol. La seconda dice mi, fa, sol, la; o mi, la. La terza dice

ut,

ut, re, mi, fa; o ut, fa. Le stesse sono all'opposto.

Il Tritono, così dimandato dalla dizione Greca *Tris*, significante Trè, e dall'altra Latina *Tonus*, che vuol dire Tuono, è una congiunzione, o distanza di quattro voci, le quali formano trè Tuoni intieri, e perfetti. Questo ancora come il Ditono ha una sola specie, perchè esclude il Semituono, il quale solo ha questa virtù, di variare le specie alle Congiunzioni. Questa sua sola specie nasce in tutti i luoghi della Mano, ove si trovano queste quattro sillabe fa, sol, re, mi, ascendenti, o discendenti, ovvero per salto fa, mi. Di sua natura però, e più frequentemente nasce questo Tritono dalla posizione di Ffaut a quella di b fa b mi co' le recitate sillabe. Dissi di sua natura, perchè nasce accidentalmente anco dalla posizione del detto b fa b mi acuto col b molle a quella di elami acuto colle medesime sillabe, o voci recitate. Queste medesime quattro sillabe, o siano naturali, o siano accidentali, formano il Tritono, dimandato anco Quarta maggiore, perchè contiene un Semituono di più della Quarta minore; perlocchè riesce dissonante, aspro, e duro nella Cantilena. Quindi i Greci, per raddolcire i Canti, composti di questa specie di Tritono, inventarono il b molle, ed il Diesis: il b molle da collocarsi nella sillaba Mi, alla quale leva un Semituono, e la converte in Fa; ed il Diesis, da situarsi nella sillaba Fa, alla quale ancor toglie un Semituono, cambiando quella in Mi. Di questi accidenti però, come anche de' loro effetti, e del b quadro, si tratterà diffusamente nel c. 3. 4. e 5. dell'ultima Parte di questo Libro, ove anche si dimostreranno altri due Ordini di b molle, e di b quadro giacente, o nascosto, da Boezio ritrovati, i quali, a chi ben gli prattica, servono per isfuggire la dissonanza, ed asprezza, dal Tritono cagionata. Per ora a scansare, e raddolcire il duro Tritono, sia sufficiente la presente regola, la quale dice, che mai non si deve cantare *Fa* contro *Mi*, ne *Mi* contro *Fa*.

La Diapente, la quale prende la sua denominazione da queste due voci Greche *Dia*, che vuol dire Per, o De; e da Pente, che significa cinque, è una Congiunzione, o distanza di cinque voci, composta di trè Tuoni, ed un Semituono minore, ed ha quattro specie, perchè il suo Semituono varia sito in quattro posizioni.

La prima nasce da Dsolre all' Alamire con queste sillabe re, mi, fa, sol, la; ovvero la, per distanza. Locchè s'intende sempre anche nel discendere colle medesime sillabe.

La seconda nasce dalla posizione Elami a quella di b fa b mi con-

que-

queste sillabe mi, fa, sol, re, mi; ovvero mi, mi, per intervallo, o sia incompostamente, o per salto anche all'opposto.

La terza specie nasce dalla posizione di Ffaut a quella di csolfaut con queste sillabe fa, sol, re, mi, fa; ovvero fa, fa, incompostamente.

La quarta, ed ultima specie nasce dalla posizione di gsolreut a quella di dlasolre, con queste sillabe ut, re, mi, fa sol; ovvero ut, sol incompostamente, e così nel discendere.

Si ritrova un' altra specie di Diapente imperfetta, la quale contiene due Tuoni, e due Semituoni colle presenti sillabe in ogni luogo della Mano mi, fa, re, mi, fa; ovvero mi, fa, le medesime sono all'opposto.

L' Essacordo minore prende il suo nome da queste due voci Greche *Exa*, che significa sei, e da *Cordum*, o *Cordi*, che nel nostro idioma è lo stesso che Corda, ed é una Congiunzione, o distanza di sei sillabe, o voci, le quali contengono trè Tuoni, e due Semituoni minori; e dicesi minore a differenza dell' Essacordo maggiore, il quale contiene un solo Semituono minore. Questo Essacordo minore ha trè specie differenti di composizione, e sono le seguenti.

La prima specie nasce dalla posizione Are a quella di Ffaut con queste voci re, mi fa, re, mi, fa; ovvero re, fa incompostamente. Le medesime sono all' opposto.

La seconda specie nasce dalla posizione Bmi a quella di gsolreut con queste voci re, mi, fa, re, mi, fa, sol; ovvero mi, sol incompostamente; così all' opposto.

La terza, ed ultima specie nasce dalla posizione Elami a quella di csolfaut con queste voci mi, fa, sol, re, mi, fa; ovvero mi, fa incompostamente; così all' opposto.

L'Essacordo maggiore prende anch'esso il suo nome da *Exa*, e da *Cordum*, o *Cordi*, parole Greche di sopra spiegate, ed è una Congiunzione, o distanza di sei sillabe, le quali contengono quattro Tuoni, ed un Semituono minore; e chiamasi maggiore per differenziarlo dal minore Essacordo, il quale contiene trè soli Tuoni, e due Semituoni. Ancor questo Essacordo maggiore, o Sesta maggiore ha trè specie differenti di composizione, di quelle della Sesta minore.

La prima specie nasce dalla posizione di Gammaut, a quella di Elami con queste voci ut, re, mi, fa, sol, la; ovvero incompostamente ut, la. Le medesime sono all'opposto.

La seconda specie nasce dalla posizione Dsolre a quella di b fa b mi con queste voci re, mi, fa, sol, re, mi; ovvero incompostamente re, mi. Così all'opposto.

La

La terza ſpecie naſce dalla poſizione di Ffaut a dlaſolre con queſte voci fa, ſol, re, mi, fa, ſol; ovvero incompoſtamente fa, ſol. Le ſteſſe ſono nel diſcendere per moti contrarj.

L'Eptacordo minore, derivato dalle due voci Greche *Epta*, che vuol dire *Sette*, e da *Cordum*, o *Cordi*, che ſignifica Corde, o Voci, è una Congiunzione, o diſtanza di ſette voci, le quali contengono quattro Tuoni, e due Semituoni minori, per li quali ſi dice Settima minore; ed ha cinque ſpecie differenti a cauſa del Semituono, il quale varia per cinque poſizioni.

La prima ſpecie naſce dalla poſizione Are a quella di gſolreut con queſte voci re, mi, fa, re, mi, fa ſol; ovvero incompoſtamente re, ſol. Le ſteſſe ſono all'oppoſto.

La ſeconda ſpecie naſce da Bmi alla poſizione alamire con ſimili voci mi, fa, re, mi, fa, ſol, la; ovvero per ſalto mi, la. Le ſteſſe ſono per moti contrarj.

La terza ſpecie naſce dalla poſizione Dſolre a cſolfaut con queſte voci re, mi, fa, ſol, re, mi, fa; ovvero incompoſtamente re, fa. Le ſteſſe ſono per moti contrarj.

La quarta ſpecie naſce dalla poſizione Elami a dlaſolre con queſte voci mi, fa, ſol, re, mi, fa, ſol; ovvero per ſalto mi, ſol. Lo ſteſſo intendaſi al contrario.

La quinta ſpecie naſce da gſolreut a f faut ſecondo con queſte voci ut, re, mi, fa, re, mi, fa; ovvero per ſalto ut, fa. Lo ſteſſo dicaſi per contrarj moti.

L'Eptacordo maggiore, derivato ancor'eſſo da *Epta*, e da *Cordum*, o *Cordi* di ſopra ſpiegate, è una Congiunzione, o diſtanza di ſette voci, le quali contengono cinque Tuoni, ed un Semituono minore, per cui ſi dice Settima maggiore, a differenza della Settima minore, la quale contiene ſolamente quattro Tuoni, e due Semituoni minori; ed ha due ſpecie ſole, perchè il Semituono varia due ſoli intervalli.

La prima ſpecie naſce da Cfaut a b fa b mi con queſte voci ut, re, mi, fa, ſol, re, mi; ovvero per ſalto ut, mi. Lo ſteſſo dicaſi all' oppoſto.

La ſeconda ſpecie naſce da Ffaut ad elami ſecondo con queſte ſillabe fa, ſol, re, mi, fa, ſol, la; ovvero per ſalto fa, la. Lo ſteſſo dicaſi *ordine inverſo*.

La Diapaſon è una Congiunzione, o diſtanza d'otto voci, le quali contengono, e formano cinque Tuoni, e due Semituoni minori. Di-

ceſi

cesi Diapason da *Dia*, che significa Per, o De, come si è detto di sopra, e da *Pason*, che in nostro linguaggio vuol dire Tutto, o Università, essendo *Mater, & sinus omnium Consonantiarum, & Conjunctionum*, delle quali sin'ora abbiamo favellato; ed ha sette specie per cagione del Semituono, il quale varia sette volte le posizioni, o i luoghi.

La prima specie nasce da Are alla posizione Alamire con queste sillabe re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la; ovvero per salto re, la. Lo stesso dicasi *ordine inverso*.

La seconda specie nasce da Bmi a b fa b mi con queste sillabe mi, fa, re, mi, fa, sol, re, mi; ovvero per salto mi, mi. Così dicesi *ordine inverso*.

La terza specie nasce de Cfaut a csolfaut con queste sillabe ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa; ovvero per salto ut, fa. Lo stesso dicasi *ordine inverso*.

La quarta specie nasce da Dsolre a dlasolre con simili sillabe re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol; ovvero per salto re, sol. Lo stesso dicasi *ordine inverso*.

La quinta specie nasce dall'Elami grave ad elami acuto con queste sillabe mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, la; ovvero per salto mi, la. Il medesimo dicasi nel discendere.

La sesta specie nasce da Ffaut grave a f faut acuto con tali voci fa, sol, re, mi, fa, re, mi, fa; ovvero per salto fa, fa ottava. Lo stesso dicasi nel discendere.

La settima, ed ultima specie nasce da gsolreut acuto a ggsolreut sopraccuto con queste sillabe ut, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, ovvero per ottava ut, sol. Così all'opposto.

Il P. Vallara aggiunge un' altra specie d'ottava, da Tolomeo inventata; non per accrescere il numero delle mentovate specie della Diapason, ma solo per poter formare l'ottavo Tuono, il quale deve essere formato (essendo Placale) della sua Diatessaron sotto della sua Diapente. La sua Diatessaron principia in Dsolre, e finisce in gsolreut con queste quattro voci re, mi, fa, sol; così la sua Diapente incomincia nello stesso accennato g solreut, e termina in dlasolre con queste voci ut, re, mi, fa, sol.

Tutte queste succennate Congiunzioni sono dimandate con altri nomi Greci, i quali anch'essi, altro non significano, che Aggregazioni, o Congiunzioni d'unisono, di seconda, terza, quarta, quinta, sesta, settima, ed ottava.

Al-

Alcune di queste Congiunzioni fanno consonanza, e alcune dissonanza Quelle fanno consonanza, i di cui estremi si possono cantare con sonorità grata all'orecchio, e tali sono l'Unisuono, la Diatessaron, la Diapente, l'Essacordo maggiore, e minore, e la Diapason. Quelle fanno dissonanza, gli estremi delle quali, cioè la prima, e l'ultima voce, o nota non producono sonorità coi loro estremi, e tali sono il Tritono, l'Eptacordo maggiore, e minore.

Tutte queste Congiunzioni si contengono nelle sette voci differenti, che si ponno formare dalle fauci umane; e diconsi differenti, perchè l'una forma un suono diverso dell'altra: e sono sette, poichè la voce ottava è unisona alla prima. Ora dunque, se queste Congiunzioni oltrepassassero la settima, e l'ottava voce, sarebbono sempre le medesime mentovate di sopra, ma un'ottava più acuta, e allora si chiameriano composte, e ricomposte. Onde l'ottava voce sarà la medesima, che la prima; la nona corrisponderà alla seconda; la decima alla terza; e così dell'altre. E se le Congiunzioni sorpasseranno ancora a due, e più ottave, non muteranno specie, ma saranno soltanto trasportate al Sopraccuto.

CAP. III.

Delle Chiavi del Canto Fermo.

LA terza Regola Fondamentale, per bene apprendere il Canto, è la cognizione delle Chiavi del Canto, colle quali noi discerniamo non solo le distanze, e differenze delle voci tutte, ma ancora a quale delle trè Proprietà elle siano soggette. Per la qual cosa non impropriamente le Chiavi del Canto sono dimandate co lo stesso nome delle nostre Chiavi usuali. Imperciocchè siccome noi di queste si serviamo, per entrare nelle proprie Case, e per passare dall'uno all'altro luogo, e dall'una all'altra stanza, così i Musici si servono di quelle del Canto, per entrare nelle modulazioni, e per passare dall'una all'altra Congiunzione, e dall'una all'altra Proprietà. Donde avviene, che le Chiavi del Canto, altro non siano, che dimostrazioni di tutte le lettere, e sillabe cantabili, contenute nella Mano: ovvero un segno, il quale ci fa venire in cognizione del nome delle voci, e di quale Proprietà elle siano. Queste Chiavi comunemente sono due, l'una di Ffaut, formata di trè note; l'altra di csolfaut figurata di due sole note, o corpi.

Chia-

Chiamasi quella di Ffaut, perchè si pone nella quarta riga della Mano in vece della lettera F, ed è di Proprietà di natura, avendo la voce Fa, derivata dall'Ut in C Dicesi l'altra di csolfaut, perchè questa si colloca nella sesta riga della Mano in luogo della lettera c, ed è di Proprietà ora di b quadro, ed ora di b molle: E di Proprietà di b quadro, quando nello spazio immediato sotto di se non è segnato il b molle, perchè ha la voce Fa proveniente dall'Ut in g. Allora poi è di Proprietà di b molle, quando nello spazio immediato è segnato il b molle, il quale ha la sua voce Fa, procedente da Ut in F. Ho detto comunemente, per dimostrare un'altra Chiave, da alcuni ammessa, e figurata con questa lettera G. La ragione di questi è, perchè la Chiave di Ffaut, servendo all'ordine Grave, quella di csolfaut all'Acuto, quella di Gsolreut servir deve all'ordine Sopraccuto. Non mancano altri, i quali sono d'opinione, che tutte le venti lettere della Mano siano Chiavi universali, poichè elle ancor dimostrano tutte le corde, e voci contenute nella Mano.

Da altri si conclude questo Capo con un'avvertimento non men'utile, che necessario, ed è: Che queste due Chiavi sono sempre distanti una quinta, o cinque voci l'una dall altra. Con questa differenza però, che la Chiave di Ffaut è sempre situata sotto la Chiave di csolfaut cinque voci, o posizioni.

CAP. IV.

Delle Righe del Canto Fermo.

AL Canto Fermo sono state assegnate quattro righe con quattro spazj, essendo queste sufficienti per formare ogni Tuono Armoniale, e per contradistinguerlo dal Figurato, il quale ammette cinque righe. Di presente queste righe sono di color rosso, essendo più atto per fare risultare agli occhj de' Cantanti le note, che sono di color nero. Dico di presente, poichè ne' tempi più antichi la riga di Ffaut era di color rosso, quella di csolfaut era di color giallo, e quella finalmente di b molle era di color azurro, e le altre tré bianche, cangiate poi in rosse, come adesso. Ne' tempi ancora più antichi di questi, si pratticavano non già le righe, ma le sette lettere dell'Alfabeto, scritte con carattere or picciolo, or grande,

dalle

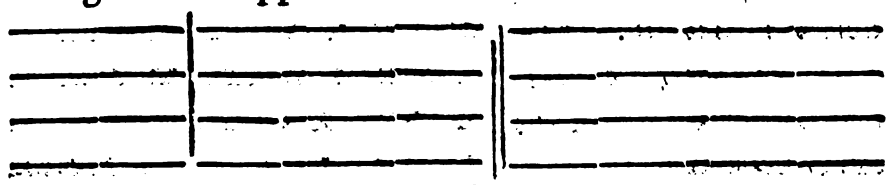
dalle quali comprendevano i Cantori non solamente l'ordine di cantarle con voce più bassa, o più alta, ma anco le distanze delle voci, che passano dall'A al B, dall'A al C, e così dell'altre lettere, come or' ora rappresento.

D F D D C F g F g a a. Questo modo di cantare si può vedere
Sa cerdos in æter num esemplificato co le righe, e sillabe al c. 4. della 1. Parte.

C A P. V.

Delle Pause del Canto Fermo.

LE Pause dette a *pausando*, che significa riposarsi, o cessare, non sono altro che linee perpendicolari, le quali attraversano le quattro righe del Canto Fermo, e sono state introdotte per indicare, che ivi, dov'elle sono, si dee respirare, e riposare alquanto, acciocchè dai Cantori si ripiglj fiato, e lena per proseguire il Canto. Altre sono Pause di respiro, le quali nel mezzo dei Canti sono di una linea sola. Altre sono Pause finali, le quali nel fine de' Canti si segnano con due linee, per significare appunto il fine delle Cantilene.



Pausa di respiro. Pausa finale.

C A P. V I.

Delle Mostre del Canto Fermo.

LE Mostre, dette a *Monstrando*, perchè dimostrano, quale sia la nota seguente, sono una certa nota angolare con una coda voltata in su in questo modo ✓, indicante la nota seguente, che si dee cantare. Alcune di queste Mostre si pongono nel fine di una linea delle quattro del canto, e si chiamano Mostre finali, affinchè si conosca, quale debba essere la nota da cantarsi sul principio d'un'altra linea delle quattro sottoposte. Alcune altre si ritrovano interposte ne' Canti, e si appellano Indiziali ab *indicando*, dando

e lle

elle indizio di mutazione, o trasporto delle Chiavi da una linea all' altra; Poichè, quando il Canto deve ascendere, si trasporta la Chiave nelle righe di sotto, e quando dee discendere, si trasporta nelle righe di sopra.

PARTE TERZA

De' Tuoni, o Modi del Canto Fermo.

CAP. I.

Che cosa sia Tuono.

QUI' si parla, non già del Tuono vocale, consistente in una semplice formazione di voce, quale è l'Ut, Fa, ec. senz'alcuna relazione ad altra voce; ne pure del Tuono graduale, che si forma d'un'intervallo di due voci ascendenti, o discendenti per grado: ma unicamente del Tuono Armoniale, il quale consiste in una composizione d'Ottava, formata d'una Diapente, ovvero Quinta, e d'una Diatessaron, ovvero Quarta. Preso il Tuono in questo senso così da Guido si diffinisce: *Tropus est modus cantionis, qui & modus dictus est*. Si chiama *Tropo*, che secondo il Calepino vuol dire mutazione, o conversione, poichè la Diatessaron di questi Tuoni muta, e varia il suo luogo, or di sopra, ed or di sotto della loro Diapente: Si dimanda *Modo del Canto*, essendo egli una giusta regola, formola, o modo, di comporre ogni sorta di Canto Ecclesiastico.

CAP. II.

Quanti, e quali siano stati i Modi, o Tuoni ne' tempi passati, e quali, e quanti siano di presente.

PRoseguì S. Chiesa circa l'Anno 590. a cantare i Divini Ufficj con quattro Tuoni, inventati dai Greci, e da loro nominati *Proto*, *Deutero*, *Trito*, e *Tetrardo*, le quali voci, tradotte nella nostra lingua, altro non significano, se non *Primo*, *Secondo*, *Terzo*, e *Quarto*. Questi quattro Tuoni furono composti dai medesimi Greci di una Diapente, frapposta fra due Diatessaron; a cagione di queste due parti, o Diatessaron, i medesimi Tuoni erano faticosi a chi gli cantava, e tediosi a chi gli ascoltava. Nell'Anno suddetto ascese sul Trono Pontificio

tificio S. Gregorio, il quale, per introdurre l'uniformità del Canto nella Chiesa, compilò tutti i Canti Ecclesiastici in un sol Canto Gregoriano, e in esso per maggiore comodità de' Cantori divise ciascheduno dei quattro Tuoni in due nel seguente modo. Prese il Santo Pontefice la Diapente co' la Diatessaron della parte superiore d'ogn' uno de' quattro accennati Tuoni, e ne formò quattro Tuoni: Prese pure la medesima Diapente degli stessi quattro Tuoni co' la Diatessaron della parte inferiore, o di sotto, e formò altri quattro Tuoni diversi di nome, e di composizione. Imperciocchè, i primi formati della Diatessaron della parte superiore, si chiamano *Autentici*, per avere autorità, d'ascendere otto voci sopra la sua nota finale: *Principali*, perchè da questi primi anno avuto il suo principio, ed origine i secondi: *Signori*, per essere padroni della parte superiore: e finalmente *Dispari*, poichè accompagnati coi secondi, sono dispari di numero. Quelli di poi, composti della Diatessaron della parte inferiore, sono dimandati Placali, o Plagali, essendo composti della loro Diapente, e Diatessaron, rivoltate, ovvero ordinate all'opposto degli Autentici, mentre quelle sono ascendenti, e queste discendenti: *Laterali*, o *Collaterali*, perchè sono composti dei lati della Diapason, che sono Diapente, e Diatessaron: *Pari*, perchè accompagnati co' gli Autentici diventano pari; e per fine appellansi Tuoni, essendo essi composti di cinque Tuoni graduali perfetti, e di due Semituoni minori. Sono poi anche questi otto Tuoni diversi di composizione; imperciocchè tutti i Tuoni Autentici, quali sono 1. 3. 5., e 7., anno la sua Diatessaron sopra la loro Diapente: all'opposto li Placali, quali sono 2. 4. 6., e 8., anno la sua Diatessaron sotto la sua Diapente. Di più tutti i Tuoni Autentici anno la sua corda finale sotto la sua perfezione, ovvero sotto la Diapente, e Diatessaron: ed i Placali anno questa sua corda finale posta nel mezzo della sua perfezione, o composizione, cioè frapposta tra la sua Diapente, e Diatessaron.

CAP. III.

Da chi abbiano avuta la sua origine i primi quattro Tuoni, pratticati dai Greci.

IL primo ha tratta l'origine sua da certi popoli della Grecia, dimandati Dorj: Il secondo da alcuni altri chiamati Frigj: Il terzo da

quelli, nominati Lidj: Il quarto da altri, detti Mistolidj. Onde da tante diverse Nazioni avendo sortito il loro proprio nome, fu quindi il primo chiamato *Dorio*, il secondo *Frigio*, il terzo *Lidio*, e *Mistolidio* il quarto. Anzi alcuni Autori in particolare credono, che il primo sia stato inventato da Terprando Lesbio: Il secondo da Jagne Frigio, Padre di Marsia: Il terzo, da Olimpio di Marsia: Il quarto, da Lesbia Poetessa, essendo stati questi i primi a cantarli, e a pratticare tal' sorta d'armonìe: Se poi de' secondi Placali si ricerca l'Autore, egli fu il Pontefice S. Gregorio, come si è detto nel Cap. antecedente. Ed affinchè questi fossero riconosciuti, derivanti da' primi quattro, sono stati appellati coi medesimi nomi specificati solo con questa parola Greca *Hipo*, anteposta a ciascheduno d'essi, la quale significa *Sotto*, o subordinato, per cui chiamati sono *Hipodorio, Hipofrigio, Hipolidio, Hipomistolidio*.

CAP. IV.

Delle formole, e composizioni, delle quali sono formati, e composti i quattro Tuoni Autentici, e Placali.

LE formole, e composizioni di questi Tuoni altro non sono, che specie d'ottave, composte d'una Diapente, e d'una Diatessaron, come dice Boezio: *Diapente, & Diatessaron faciunt Diapson*. E, ancorchè la Diapente sia di cinque voci composta, e di quattro la Diatessaron, nondimeno in queste formole non risultano nove, ma solo otto voci: poichè l'ultima voce dei due estremi della Diapente, serve anche di prima voce, o nota incoativa della Diatessaron, come si scorge nelle seguenti otto formole, e composizioni di ciascheduno degli otto Tuoni.

Il primo Tuono adunque si forma della sua Diapente, la quale ha il suo principio in Dsolre grave, e suo fine in a lamire acuto con queste voci ascendenti di grado re, mi, fa, sol, la; e della sua Diatessaron, che principia in detto a lamire acuto, e termina in dlasolre pure acuto con queste voci ascendenti di grado re, mi, fa sol: ovvero per salto ascendenti re, la quinta, e re, sol quarta.

Il secondo si compone della suddetta Diapente, la quale pone il suo principio in detto a lamire acuto, e suo fine in Dsolre grave con queste voci discendenti di grado la, sol, fa, mi re; e della sua Diatessaron,

la

la quale principia in detto Dsolre grave, e termina in Are pure grave con queste voci discendenti di grado sol, fa, mi, re; ovvero per salto discendenti la, re quinta, e sol, re quarta.

Il terzo si forma della sua Diapente, la quale principia in Elami grave, e finisce in bfabemi acuto con queste voci ascendenti di grado mi, fa, sol, re, mi; e della sua Diatessaron, la quale comincia in detto bfabmi, e termina in elami acuto con queste voci ascendenti di grado mi, fa, sol, la: ovvero per salto ascendenti mi, mi quinta, e mi, la quarta.

Il quarto si compone della suddetta Diapente, che principia in detto bfabmi acuto, e termina in Elami grave con queste voci discendenti di grado mi, la, sol, fa, mi; e della sua Diatessaron, che principia in detto Elami grave, e finisce in Bmi pure grave con queste voci discendenti di grado la, sol, fa, mi: ovvero per salto discendenti mi, mi quinta, e la, mi quarta.

Il quinto si forma della sua Diapente, che comincia in Ffaut grave, e termina in csolfaut acuto con queste voci ascendenti di grado fa, sol, re, mi, fa; e della sua Diatessaron, cominciante in detto csolfaut acuto, e finiente in ffaut pure acuto con queste voci ascendenti di grado ut, o fa, re, mi, fa: ovvero per salto ascendenti fa, fa quinta, e ut, o fa, fa quarta.

Il sesto si compone della suddetta Diapente, la quale principia in detto csolfaut acuto, e termina in Ffaut grave con queste voci discendenti di grado fa, mi, la, sol, fa; e della sua Diatessaron, che comincia in detto Ffaut grave, e termina in Cfaut pure grave con queste voci discendenti di grado fa, mi, re, ut: ovvero per salto discendenti fa, fa quinta, e fa, ut quarta.

Il settimo Tuono si forma della sua Diapente, la quale ha il suo principio in gsolreut acuto, e suo fine in dlasolre pure acuto con queste voci ascendenti di grado ut, re, mi, fa, sol; e della sua Diatessaron, la quale principia in detto dlasolre acuto, e termina in ggsolreut sopra acuto con queste voci ascendenti di grado re, mi, fa, sol: ovvero per salto ascendenti ut, sol quinta, e re, sol quarta.

L'ottavo Tuono si compone della suddetta Diapente, la quale ha il suo principio in detto dlasolre acuto, e suo termine in gsolreut parimente acuto con queste voci, discendenti di grado sol, fa, mi, re, ut, o do; e della sua Diatessaron, la quale ha il suo principio in detto gsolreut, ed il suo fine in Dsolre grave con queste voci di-

scendenti di grado sol, fa, mi, re; ovvero per salto discendenti sol, ut, o sol quinta, o sol, re quarta.

CAP. V.

Quali siano i Tuoni Autentici, e Placali, perfetti, imperfetti, e più che perfetti.

I Tuoni Autentici sono quelli di numero dispari, i quali anno la Diatessaron sopra la Diapente, e sono perfetti, qualora ascendono sopra la loro corda finale sino all'ottava voce: e sono più che perfetti, quando ascendono sopra della loro ottava voce: e son imperfetti, se non ascendono all'ottava voce, o nota.

I Tuoni Placali sono quelli di numero pari, i quali anno la Diatessaron sotto la Diapente: e sono perfetti quelli, che ascendono una quinta sopra, e una quarta sotto la loro corda finale: e sono più che perfetti quelli, che discendono sotto la quarta: e sono imperfetti quelli, che non ascendono alla quinta sopra, o non discendono alla quarta sotto la loro corda finale. Per la qualcosa adiviene, che tanto gli Autentici, quanto i Placali saranno più, o meno perfetti di tante note, o voci, di quante essi cresceranno, o decresceranno: con questa differenza, che gli Autentici non possono essere imperfetti sotto la loro corda finale, perchè in essa ponggono il suo fine, ma solo nella parte di sopra: là dove i Placali possono essere imperfetti sotto, e sopra la loro corda finale, avendo questi la sua perfezione nel mezzo della sua Diapente, e Diatessaron.

La difficoltà consiste in quelle note, o voci ascendenti sopra l'ottava degli Autentici, o discendenti sotto la Diatessaron de' Placali. Imperciocchè altri vogliono, che quelle note, che oltrepassano gli accennati due estremi, formino la maggiore perfezione de' Tuoni sì Autentici, come Placali, perchè li rendono più armoniali, racchiudendo in se più consonanze.

Altri pretendono, che le mentovate note, oltrepassanti li detti estremi, formino una mistione, o mescolanza di un Tuono coll'altro.

Ho detto, che la sola difficoltà consiste in quelle note, o voci ascendenti ec. per dare ad intendere il privilegio, conceduto dalla Chiesa a' Compositori delle Cantilene Ecclesiastiche, di potere discendere con

una

una sola nota sotto la finale de' Tuoni Autentici, o di ascendere con questa sola sopra de' Placali, senza entrare nelle specie della Diapente, o Diatessaron del suo Compagno Collaterale.

CAP. VI.

Quali siano i Tuoni Misti, o Comuni, e Commisti.

I Tuoni Misti, o Comuni sono quelli, che si servono, o in tutto, o in parte della Diatessaron del suo Compagno, e Collaterale: se in tutto, diconsi Misti perfetti: se in parte, appellansi Misti imperfetti, perché quelli ricevono in tutto, e questi in parte le specie del suo Compagno, e Collaterale. Onde se l'Autentico discende sotto la sua Diapente due, o trè note; o il Placale ascende sopra due, o trè note la sua Diapente, si dice Tuono Misto, e Comune.

I Tuoni Commisti sono quelli, che si servono d'altre specie, o composizioni proprie d'altro Tuono, anche Irregolare, e Trasportato, de' quali nel seguente Capitolo.

CAP. VII.

Quali siano i Tuoni Regolari, ed Irregolari, e Trasportati.

I Tuoni Regolari sono così dimandati, perchè nella loro divisione anno sortita questa regola, co' la quale il primo, e secondo Tuono devono terminare in Dsolre: il terzo, e quarto in Elami: il quinto, e sesto in Ffaut grave: il settimo, ed ottavo in g solreut acuto.

I Tuoni Irregolari così chiamati, perchè finiscono in altre corde, o posizioni fuori delle quattro mentovate; sono quelli, che terminano in alamire, b fabemi, e cesolfaut dell'Ordine Acuto. Queste corde, o posizioni sono denominate Affinali, o Confinali, per essere consimili alle Regolari nella sostanza, e dissimili nel solo accidente del luogo più alto delle regolari terminazioni. Perlocchè dagli Autori si suole dare la seguente regola per conoscere le Cantilene d'ogni Tuono Irregolare o Trasportato: Se le Cantilene termineranno in alamire, o Are, saranno del primo, o secondo Tuono Irregolare: Se in bfabmi, o Bmi, saranno del terzo, o quarto Tuono Irregolare: Se in c solfaut, ovvero in Cfaut ottava corrispondente, saranno del quinto, o sesto Tuo-

no Irregolare: Se in dsolre acuto, faranno del primo, o secondo trasportati un' Ottava più alta: Se in elami pure acuto, saranno del terzo, o quarto trasportati un' Ottava più alta; i quali per essere trasportati fuori delle loro terminazioni ordinarie, sono in qualche modo irregolari. La ragione per cui si ritrovano talora Cantilene scritte in Tuoni Irregolari, e Trasportati si è, perchè riescono meglio nelle corde, o posizioni dell' Ordine Acuto, o Sopraccuto, le quali non riescono nell' Ordine Grave: Altre all' opposto riescono con maggiore facilità nelle corde dell' Ordine Grave, le quali non riescono nelle corde dell' Ordine Acuto, o Sopraccuto.

CAP. VIII.

Delle qualità, e particolari Proprietà de' Tuoni, e Modi.

LA diversità delle Congiunzioni distribuite, e collocate nelle formole, e composizioni de' Tuoni, già descritte nel Cap. IV. di questa Parte, si è quella, che dispone gli animi umani a diverse sorti di affetti. Lo insegna l' Angelico S. Tommaso 2. 2. q. 9. 91. ar. 21. ove dice. *Secundum diversas melodias sonorum diversimodè animi hominum disponuntur*, e parimenti S. Agostino, che così scrive lib. 10. Confess. cap. 33. *cum reminiscor lacrymas meas, quas fudi ad cantus Ecclesiæ tuæ in primordiis recuperatæ fidei meæ, --- magnam Instituti hujus utilitatem agnosco*. L' Imperador Nerone ancora in se stesso sperimentava queste qualità de Modi, mentre, a mitigar l' animo suo crudele, facea cantare, e suonare alla sua presenza, ed egli pure cantava, e cola Cetra dolcemente suonava. Il giovinetto Davidde col suono, e col canto similmente placava lo spirito immondo, da cui era spesso maltrattato Saulle. Il Profeta Eliseo, essendosi pur anco commosso alquanto, ed inquietato per santo Zelo contra d' uno de' trè Regi, dalla Scrittura memorati al lib. 4. de' Rè cap 3., fatto a se venire un esperto Cantore, volle, ch' ei cantasse alla sua presenza, acciò pacificato in tal guisa, e mansueffatto l' animo suo, recar potesse l' annunzio felice di quella scaturiggine prodigiosa d' acque, ch' egli ottenne a prò di loro, mediante i meriti segnalati del S. Rè Giosaffatto. Di più noi veggiamo, che i picciol Bambini altresì, qualora piangono, alle poppe pendenti delle lor Madri, acquetati vengono, e raddolciti coll' ajuto del canto,

e del

e del ſuono. Ne' Bruti in fine ſi ſcorge queſto medeſimo effetto, leggendoſi, che un Minotauro ora atterrò la porta di una certa Donna, ora placoſſi dal ſuo furore ſecondo le qualità del ſuono, e del canto, che da taluno era formato.

Per diſcendere però al particolare egli è certo, che ciaſcuno degli otto Tuoni ha particolari qualità, e proprietà. Imperocchè il primo *Dorio* è grave, maeſtoſo, ſevero, donatore, e conſervatore della pudicizia, e caſtità. Onde Lachete, appreſſo di Platone, fa ſimili tutti quelli, che trattano di coſe gravi, e ſevere, al Muſico Dorio, eſſendo che dalli Dorici ſi pratticava un'armonìa alquanto grave, e ſevera, con numeri alquanto veloci.

Il ſecondo *Ipodorio* è meſto, quieto, lagrimevole, umile, e lugubre. Di queſto ſi ſervivano i Pitagorici, come affermano Tolomeo, e Quintiliano, per prendere ſonno, e ripoſo, quand' erano affaticati, e infaſtiditi da vane cure, ed affari.

Il terzo *Frigio* è ſevero, impetuoſo, minaccievole, ed eccitativo ad odio, ira, e ſdegno. Di queſto ſi ſervivano i Romani, ſeguendo l'uſo de' Lacedemoni, quando volevano provocare i Soldati, a prender l'armi, ed animarli, a valoroſamente combattere.

Il quarto *Ipofrigio* è di natura contrario al Frigo, umile, ſupplichevole, affettuoſo, quieto, moderato, e tranquillo. E con queſto gli Spartani, ed i Candiotti induoevano le milizie alla ſoſpenſione dell'armi.

Il quinto *Lidio* è grave, modeſto, e giocondo. Platone aſſegna trè ſorti d'armonìe Lidie, cioè miſte, acute, e ſemplici, ond'è che alcuni abbiano chiamato il Tuono Lidio orribile, triſto, furioſo, ed impetuoſo.

Il ſeſto *Ipolidio* é affettuoſo, divoto, dolce, ſoave, e pietoſo, uſitatiſſimo nel canto delle divine lodi, atto a rappreſentare la felicità, e gloria eterna.

Il ſettimo *Miſtolidio*, forſe così chiamato dalle miſte qualità, che contiene, d'incitare l'animo all'allegrezza, e malinconìa, a querele, ed a minaccie.

L'ottavo *Ipomiſtolidio* è magnifico, grave, dolce, ſoave, deprecativo, che diletta gli Uomini divoti, e di buon cuore.

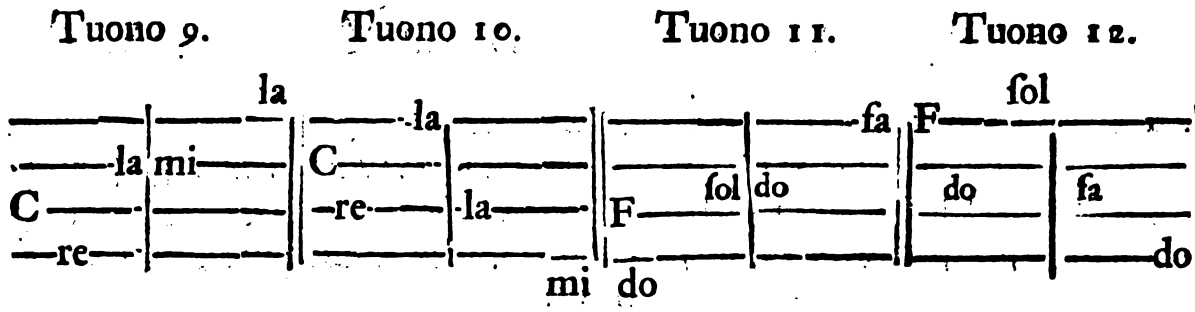
Le formole ſopraſcritte nel Cap. IV. di queſta Parte, accompagnate con queſte qualità de' Tuoni, daranno non poco lume alli Compoſitori, e a' Cantori, per addatare il ſenſo delle parole al ſuono delle voci, e le voci alla natura, e qualità de' Canti.

CAP.

CAP. IX.

Se i Tuoni, o Modi possano essere più di otto.

ALcuni Autori, oltre gli otto accennati Tuoni, ammettono ancora il nono, il decimo, l'undecimo, e duodecimo Tuono con queste figure delle loro Diapenti, e Diatessaron.



Ed il loro fondamento é, perchè le lettere dell'Alfabeto del Canto sono sette, cioè G. A. B. C. D. E. F. in ciascheduna di queste debbono terminare due Tuoni, cioè Autentico, e Placale, eccettuata la lettera B, la quale, essendo manchevole della sua Diapente naturale, o Quinta, non può essere atta alla formazione, o produzione del Tuono, nascendo in questa lettera B, spesse volte l'alterazione di bmolle, e di bquadro. In caso poi che si dovessero cantare questi quattro Tuoni, essi dicono, che il nono, e decimo si debbono ridurre al primo, e secondo Tuono: Così l'undecimo, e duodecimo al quinto, ed al sesto Tuono.

Il fondamento di quelli, che ammettono otto soli Tuoni è, perchè le Diapenti degli otto Tuoni non possono essere più di quattro, e trè sole le Diatessaron. Imperciocchè quelle Diapenti, che si ritrovano nella Mano di Guido, come anche quelle del 9. 10. 11., e 12. Tuono, non sono specie differenti di composizione, ma soltanto d'imitazione. Le Diatessaron poi sono trè sole, perchè questa è una consonanza, che contiene una nota di meno della Diapente; essendo regola certa, che tutte quelle consonanze, le quali anno una nota di meno delle altre, abbiano ancora una specie di meno. Nè dalla multiplicità, e diversità di più desinenze finali degli otto Tuoni consueti si può inferire multiplicità de' Tuoni. Poichè l'essenza specifica degli otto Tuoni Gregoriani consiste nelle Diapenti, e Diatessaron, e non già nelle desinenze.

CAP.

CAP. X.

Alcune Regole per conoscere di qual Tuono siano gl' Introiti, Kyrie, Gloria, Credo, e l' Antifone tutte.

GL'Introiti, che anno la finale in Dsolre, ed il Salmo, e Gloria in Ffaut, sono del primo Tuono. Da questa Regola si eccettua l'Introito di S. Gio: Battista *De ventre*, il quale è del secondo Tuono, e ha il Salmo del primo Tuono, per dimostrare che questo Santo fù porta dell'uno, e dell'altro Testamento. Quelli aventi la finale in Desolre, ed il Salmo, e Gloria in Cfaut, sono del secondo Tuono. Quelli aventi la finale in Elami, e Salmo, e Gloria in gsolreut, sono del terzo Tuono. Quelli, che anno la finale in Elami, e Salmo, e Gloria in alamire, sono del quarto Tuono. Quelli, i quali anno la finale in Ffaut, e Salmo, e Gloria parimente in Ffaut, sono del quinto, o sesto Tuono. Quelli, aventi la finale, e Salmo, e Gloria in gsolreut dell' Ordine Acuto, sono del settimo, o dell' ottavo Tuono.

Tutti gli altri Canti della Messa cantata si conoscono di qual Tuono siano dalle loro finali regolari sin ora rammentate, come anche dalle loro Diapenti, e Diatessaron, nelle quali consiste la perfezione d'ogni Tuono sì Autentico, come Placale. Se poi sono Irregolari, terminanti in a. b. c. allora si serviremo delle regole date nel Cap. VII. antecedente.

Le Antifone si conoscono di qual Tuono siano dall' ultima nota dell' Antifona, e dalla prima nota dell' Evovae, indicate dalla seguente Regola, nella quale la prima sillaba significa l'ultima nota dell'Antifona, e la seconda manifesta la prima dell'Evovae.

Re, La primus. Re, Fa secundus. Mi, Fa tertius. Mi, La quartus. Fa, Fa quintus. Fa, La sextus. Ut, Sol septimus. Ut, Fa octavus.

CAP. XI.

Che cosa sia Evovae.

L'Evovae è un'aggregato di tutte le vocali, contenute in queste due parole, *Sæculorum. Amen. Nihil enim repræsentat Evovae, nisi Sæculorum. Amen: sunt enim ejus vocales, causa brevitatis in unum collectæ.* Onde Evovae altro non significa, che cadenza finale, fine delle Salmodie, o delle

Into-

Intonazione de' Salmi. Diverse sono queste cadenze, o finali, acciò da questa diversità derivasse sonora corrispondenza, e connesione fra l'ultima nota dell'Evovae, e la prima dell'Antifona.

CAP. XII.

Altre Regole per conoscere di qual Tuono sieno le Cantilene Ecclesiastiche.

SE le Cantilene sono composte delle loro Diapenti, e Diatessaron ascendenti, sono di Tuono Autentico; se discendenti, sono di Tuono Placale, per essere tale la natura di questi Tuoni.

Se le Cantilene sono di Tuono Autentico, misto col suo Placale, o del Placale, misto col suo Autentico, e amendue perfetti: per discernere, se queste siano più dell'Autentico, che del Placale, riguardar si debbono le Diapenti, e le Diatessaron. Imperciocchè, se queste sono in maggior numero ascendenti, sono di Tuono Autentico. All'opposto, se sono in maggior numero discendenti, sono di Tuono Placale. Dissi, amendue perfetti, poichè, se queste Cantilene ascendono all'ottava nota, o voce sopra la loro finale, e sotto discendono con due, o tre note, sono di Tuono Autentico, misto imperfetto col suo Placale. Se poi ascendono sei, o sette note, o voci sopra la loro finale, e sotto discendono quattro voci, o note, sono di Tuono Placale, perfetto, misto imperfetto col suo Autentico. Quando poi le Cantilene sono manchevoli di una nota, tanto nella parte di sopra, quanto nella parte di sotto, allora si deve vedere, a quale di queste due parti meno manchi di voce: essendoche le Cantilene si debbono giudicare di quel Tuono, al quale meno manca di voce. Qualora poi le Cantilene fossero manchevoli egualmente, allora si giudicano co la regola della corda media, o di mezzo, o giudiciale, così dimandata, perchè con questa si giudica di qual Tuono siano le Cantilene. Per intelligenza di ciò giova il sapere, che ogni Tuono Autentico, e suo Placale sono composti d'una medesima Diapente, la quale si divide in due terze, nelle quali sempre si computa la corda di mezzo della medesima Diapente. Ciò supposto, si stabilisce la presente regola: Se la corda, o nota di mezzo, cioè collocata nel mezzo della Diapente d'ogni Tuono, sarà, come dicono, più percossa dalla

terza

terza della parte superiore, le Cantilene saranno di Tuono Autentrico. Ma, se all'opposto sarà più percossa della parte inferiore, o di sotto, saranno di Tuono Placale. Co la stessa regola si devono giudicare tutte quelle Cantilene, che sono composte di specie minori delle Diapenti, e Diatessaron, cioè di Ditoni, e Semiditoni.

Se le Cantilene anno le loro desinenze in Are, o in alamire, sono del primo, e secondo Tuono Irregolare, come si è detto nell' antecedente Cap. VII. Per ridurre quelle, che terminano in Are, alla sua regola, si alzano una quarta: e quelle, che finiscono in alamire, si abbassano una quinta, e in tal modo termineranno in Dsolre, corda finale regolare del primo, e secondo Tuono regolare.

Se le Cantilene anno il suo fine in Bmi, o bfabmi, sono del terzo, o quarto Tuono Irregolare. Per ridurre alla sua regola, o regolarità quelle, che finiscono in Bmi, si alzano una quarta: e quelle, che finiscono in bfabmi, si abbassano una quinta, e termineranno in Elami, corda finale regolare del terzo, e quarto Tuono Regolare.

Se finalmente le Cantilene anno la sua corda finale in Cfaut, o in csolfaut, sono del quinto, o del sesto Tuono Irregolare. Per ridurre alla sua regola quelle, che finiscono in Cfaut, si alzano una quarta: e quelle, che terminano in csolfaut, si abbassano una quinta, e finiranno in Ffaut, corda finale regolare del quinto, e del sesto Tuono Regolare.

Per ultimo: ogni trasporto delle Cantilene allora sarà fatto regolarmente, quando le Diapenti, e Diatessaron saranno simili, e corrispondenti a quelle de' Tuoni Regolari. Adunque il Primo, e il Secondo, il Terzo, e Quarto Tuono Trasportati un'Ottava più alta, cioè il Primo, e il Secondo in dlasolre, e il Terzo, e Quarto in Elami saranno simili alli Tuoni Regolari, essendo composti delle medesime consonanze. Anzi sono questi tanto simili nell'essenza alli Tuoni Regolari, che da alcuni Autori sono dimandati Tuoni Regolari trasportati, non dandosi altra differenza tra questi, che i Tuoni Regolari non Trasportati sono composti delle voci gravi, e li Trasportati delle acute. Ho detto da alcuni Autori, perchè altri disconvengono, e dicono, che i Tuoni Trasportati fuori della loro terminazione ordinaria, possono, se non assolutamente, almeno in qualche modo, chiamarsi Irregolari, e soggiacere alle regole sopradette dell'irregolarità de' Tuoni.

PARTE QUARTA

Delle Regole appartenenti a quelli, che sono obbligati al Coro.

CAP. I.

Regola prima per ben cantare in Coro il Canto Fermo, o Gregoriano.

IL Canto Gregoriano, dimandato *Fermo*, perchè fermar si dee la voce di tutti i Cantanti sopra la medesima nota in un medesimo tempo; dev'esser cantato con voci eguali, ed unisone, cioè, che escano dalle fauci di più persone, che cantano in un medesimo, ed egual suono. Imperocchè quelli, che tengono le note, o voci più lunghe, o più brevi, o scorrono avanti degli altri, o che ad ogni pausa non prendono respiro, o proferiscono una sillaba, quando gli altri ne proferiscono un'altra, o in vece di una sola ne proferiscono due, o danno il b molle, o b quadro, o Diesis alle note, quando loro non si devono, o fanno il contrapunto alle note, o mutazione di quinta in vece di quella di quarta, o all'opposto, certamente non cantano con voci eguali, ed unisone, le quali ricercano, che tutte le bocche, lingue, fauci, e voci sembrino una sola: errori tutti detestati, ed abominati da quella serva di Dio Brigida Santa in lib. extravaganti cap. 4. con queste medesime parole: *Clericorum cantus non sit remissus, non fractus, non dissolutus, sed honestus, & gravis, & uniformis, & per omnia humilis. Psalmodia plus redoleat suavitatem mentis, humilitatemque, & devotionem, quam aliquam ostensionem. Hinc non vacat a culpa animus, quando canentem plus delectat nota, quam res, quæ canitur, omninoque abominabile est Deo, quando vocis elevatio plus fit propter audientes, quam propter Deum*. Amaestramento veramente santo, e da pratticarsi da tutti gli obbligati al Coro; Luogo destinato da S. Chiesa agli Ecclesiastici, per ivi lodare, benedire, e ringraziare Iddio nei Divini Ufficj, degni d'essere esercitati non solo senza macchia di peccato, ma ancora senza negligenza, per non soggiacere a questa Sentenza, fulminata contro i negligenti ne' Divini Ufficj: *Maledictus homo, qui facit opus Dei negligenter*, dalla quale Iddio ci tenga lontani.

CAP.

CAP. II.

Regola seconda pe' Coristi.

I Coristi sono quelli, a' quali appartiene regolare il Coro, cioè intuonare, e dare principio ai Canti con voce Corale, o corista, la quale non sia, ne troppo alta, nè troppo bassa, ma che da tutti si possa cantare, e udire con sonorità sì nel grave, come nel acuto. Ciò sarà agevole, se il Corista averà fissa nella mente alcuna voce dell'Organo, come per esempio *Dsolre*, o *Ffaut*, o altra. Se poi il Canto, con queste voci regolato, riuscisse ancora, o troppo alto, o troppo basso, Allora il Corista trasporterà il 2. Tuono in Dsolre; il 3. in Elami; il 4. in Cfaut; il 7. in Ffaut; l'8. in Elami; rilasciando il 1., e 6. nelle sue proprie corde. Se il Canto fosse non ostante intuonato con voce troppo alta, o bassa, il Corista non deve di repente rimettere il Canto in voce corale, ma aspettare a qualche pausa, o cadenza. Quando per errore sarà intuonato un Tuono, o Evovae per un'altro, tutti proseguiranno il medesimo, essendo questo errore non sostanziale. Deve in oltre il Corista sapere la natura de' Tuoni, e specialmente l'ascendenza degli Autentici, e la discendenza de' Placali. Finalmente deve intuonare con voce giusta, non semituonante, chiara, sostenuta, e fuori de' denti, affinchè gli altri possano entrare nelle Cantilene con voce concorde. In mancanza del Corista, ciascheduno ceda al più scienziato, ed idoneo nella virtù del Canto, essendo naturale che: *Ubi est major, minor cedere debet.*

CAP. III.

Terza Regola, la quale insegna l'Intuonazioni de' Salmi secondo i Riti della Chiesa.

L'Intuonazioni de' Salmi altre sono Feriali, altre Festive, ed altre Maggiori, e Solenni. L'Intuonazioni Feriali si cantano da un sol Cantore con meno note, e meno valore, di quelle pratticate nelle Festive. L'Intuonazioni Festive si cantano da due Cantori con più note, e più valore di tempo, di quelle usate nelle Feriali. L'Intuonazioni Maggiori, e Solenni si cantano, sostenendo assai più la voce del pratticato nelle Festive. L'Intuonazioni Feriali si usano negli

Ufficj

Ufficj di Feria, o di Rito Semplice. Le Festive negli Ufficj Doppj, Semidoppj, e Domeniche: le Maggiori, e Solenni nelle Feste più principali. Le formole di queste Intuonazioni sono registrate nel fine di questo Libro fol. 24., e 25.

CAP. IV.

Quarta Regola, la quale insegna a formare le Mediazioni, Monosillabi, e parole Ebree.

LE Mediazioni nel Canto sono quelle cadenze, o terminazioni, che si formano nel mezzo d'ogni versetto de' Salmi, e de' Cantici a questo segno * dimandato stelletta. Con questa differenza però, che nel 1. 3. e 7. Tuono si fanno queste con voce ascendente, al contrario nel 2. 4. 5. 6., ed 8. Tuono si fanno con voce discendente, o in discendere. Sono però eccettuati i Monosillabi *Mi*, *Te*, *Se*, *Sum*, *Nos*, *Vos*, *Fac*, e simili: e tutte le parole Ebree *Syon*, *David*, *Israel*, *Jacob*, *Abraham*, *Hierusalem*, le quali si cantano con voce ascendente, come insegna il Direttorio Romano: *In voce Monosillaba, aut dictione, habente accentum acutum, vox debet elevari.*

CAP. V.

Quinta Regola, la quale insegna a ripigliare la voce dopo le cadenze dell'Organo.

L'Uso di cantare alternativamente i Divini Ufficj coll'Organo è antichissimo nella Chiesa, e vi si è sempre conservato fino a giorni nostri. Dovendo adunque il Coro, o il Corista ripigliare la voce dopo le cadenze dell'Organo, si servirà delle seguenti regole.

Se i Canti, o Cantilene del Coro sono del 1. Tuono, l'Organo fà le cadenze in Dsolre 3. minore, ed il Coro ripiglia la voce in alamire, se sono Salmi, o in Ffaut, se sono Cantici.

Se sono del 2. Tuono, l'Organo fà le cadenze in gsolreut 3. minore, ed il Coro ripiglia la voce in bfabmi col b molle, se sono Salmi, o in Ffaut, se sono Cantici.

Se

Se sono del 3. Tuono, l'Organo fa le cadenze in alamire 3. minore, ed il Coro ripiglia la voce in csolfaut nei Salmi, o in gsolreut nei Cantici.

Se sono del 4., l'Organo fa le cadenze in Elami 3. minore, ed il Coro ripiglia la voce in alamire sì ne' Salmi, come ne' Cantici.

Se sono del 5., l'Organo fa le cadenze in Cfaut 3. maggiore, ed il Coro ripiglia la voce in gsolreut nei Salmi, o in Cfaut nei Cantici. In alcuni Cori l'Organo fa le cadenze in Dsolre, dandosi il Diesis in Ffaut, e in csolfaut.

Se sono del 6., l'Organo fa le cadenze in Ffaut 3. maggiore, ed il Coro ripiglia la voce in alamire, se sono Salmi, o in Ffaut, se sono Cantici.

Se sono del 7., l'Organo fa le cadenze in Dsolre 3. minore, ed il Coro ripiglia la voce in gsolreut, se sono Salmi, o in Ffaut, se sono Cantici.

Se sono dell'8. Tuono, l'Organo fa le cadenze in gsolreut 3. maggiore, ed il Coro ripiglia la voce in csolfaut nei Salmi, o in gsolreut nei Cantici, i quali s'incominciano dalle loro Intuonazioni, e si cantano sempre intieramente, eccettuati i Cantici degli Ufficj Semplici, e di Feria.

Nel Salmo *In exitu* l'Organo fa le cadenze in Dsolre 3. minore, ed il Coro ripiglia la voce in alamire quinta di sopra.

CAP. VI.

Sesta Regola, la quale insegna a cantare le Orazioni in Tuono Festivo, e Feriale.

LE Orazioni si cantano in Tuono Festivo, quando l'Ufficio è doppio Maggiore, e Solenne, doppio Semplice, Semidoppio, o della Domenica, facendosi il punto principale, ed il mezzo punto. Il punto principale si fa, formandosi queste quattro voci *fa*, *mi*, *re*, *fa*. Questo punto principale si fa, quando si è concluso il senso di quella clausula, la quale termina la prima parte dell'Orazione, respirando alquanto. Il mezzo punto si fa, pronunciandosi queste due voci *fa*, *mi*, il quale mai non si fa, se prima non sia fatto il punto principale: fatti i quali, si prosiegue l'Orazione colla voce del *fa* fino al fine.

Nelle Conclusioni del Tuono Festivo, quando elle sono *Per Dominum nostrum*, e *Per eundem*: Il mezzo punto si fa al *tuum*, ed il punto principale si fa al *Sancti Deus*. Quando poi le Conclusioni sono: *Qui tecum*, e *Qui vivis*, si fa solamente il punto principale al *Sancti Deus*, terminando l'Orazione con queste parole: *Per omnia sæcula sæculorum*, pronunciate tutte colla voce del *fa*.

Le Orazioni si cantano in Tuono Feriale, quando l'Ufficio è Semplice, e di Feria, e nelle Messe de' Morti, ed in luogo del punto principale, e semipunto si fa soltanto pausa alle virgole, cantando tutta l'Orazione colla voce del *fa*. Le Conclusioni si fanno, come sopra.

Si usa un'altro Tuono Feriale simile al precedente, che aggiunge la sola discendenza dal *fa* al *mi* nel fine dell'Orazione, e della Conclusione. In questo Tuono si cantano tutte le Orazioni nel fine di Compieta, l'Orazione *Dirigere* di Prima, delle Litanìe, dell'Acqua benedetta, della Lavanda de' piedi, delle Candele, delle Olive, della Messa del Sabbato Santo, della Benedizione del Fonte, e de' Defunti. Da questo Tuono restano escluse le due prime Orazioni delle Palme, e quella del Venerdì Santo *Deus a quo*, colle seguenti.

CAP. VII.

Settima Regola, la quale insegna a cantare le Assoluzioni, Benedizioni, il Vangelo, e Lezioni delle Omilie nei Matutini.

TUtte queste accennate cose si cantano colla voce di csolfaut fino all'ultima sillaba avanti del punto, la quale si proferisce una quinta sotto, cioè in Ffaut. Nei punti interrogativi si discende in bfabmi, terminandoli in csolfaut. Li Monosillabi si fanno, discendendo dal *fa* al *re*, cioè da csolfaut in alamire, e da quì si finiscono in csolfaut. L'ultimo punto si fa, sostenendo la voce in csolfaut. In questo Tuono si cantano ancora le Profezìe, le Lezioni dell'Uffizio de' Morti, il Capitolo di Compieta, e di tutte le Ore Canoniche, il di cui punto ultimo non si fa una quinta sotto, come nelle Profezìe, ec. ma si fa una terza sotto di csolfaut, cioè in Dsolre con queste due voci fa, re.

CAP. VIII.

Ottava Regola, la quale insegna a cantare l'Epistola e Vangelo della Messa cantata.

L'Epistola si canta tutta colla voce del *fa*, sostenuta alquanto, nel fare il punto fermo; e molto più sostenuta, nel fare il punto finale. Li punti interrogativi, e Monosillabi si cantano secondo la regola di sopra assegnata nel Cap. VII.

Il Vangelo si canta tutto colla voce del *fa* fino alla quarta sillaba avanti del punto, la quale, nel fare il punto discende al *re*, ritornando poi coll'altre trè sillabe al *fa*, ove pronunciate tutte trè colla voce *fa*, resta formato il punto, con cui si canta il Vangelo. I punti interrogativi, e monosillabi si cantano giusta la regola prescritta nell'antecedente Capitolo. Nel fare il punto finale, si discende dal *fa* al *re*, e poi ascendendo al *fa* con queste trè voci *re*, *mi*, *fa*, ivi ribattuta trè volte la voce *fa*, resta formato il Tuono del Vangelo.

CAP. IX.

Nona Regola, la quale insegna a cantare la Lezione delle Feste Mobili, ed il Martirologio nella Vigilia del S. Natale.

LA Lezione delle Feste Mobili si canta nel Tuono delle Profezìe, o Lezioni del Matutino. Il Martirologio si canta nel medesimo Tuono delle Profezìe, o Lezioni del Matutino, cioè colla voce del *fa* di csolfaut, discendendo col punto una quinta sotto, cioè in Ffaut. Ma quelle parole: *In Bethlehem Judæ nascitur ex Maria Virgine factus homo*, si cantano una quarta più alta di csolfaut, cioè in ffaut acuto. Quest' altre parole: *Nativitas Domini nostri Jesu Christi secundum carnem*, si cantano anco una voce più alte, val a dire in ggsolreut Sopraccuto nel Tuono del Passio assegnato nel Cap. seguente.

CAP. X.

Decima Regola, la quale insegna a cantare il Passio.

IL Passio si canta da trè Diaconi, ovvero Sacerdoti: Uno de' quali fa la parte del Testo, l'altro la parte di Cristo, e l'altro la parte della Turba, la quale in alcuni luoghi si suol fare anco dalla Musica.

Il Testo comincia in csolfaut col bmolle segnato, o posto in bfabmi per tutto il Tuono del Passio, e incomincia con queste voci: sol, fa, mi, sol: e finisce con queste altre sol, re, mi, fa, mi, re, do. Quando però deve dare la voce a quello, che dee fare la parte di Cristo, farà i punti in alamire. Quando dovrà dare la voce alla parte della Turba dovrà fare i punti, o desinenze in csolfaut. Quello poi, il quale fa la parte di Cristo ripiglia la sua voce una terza sotto la finale del Testo, cioè in Ffaut Grave. Così quello, o quelli, che fanno la Turba ripigliano la voce una quarta più alta del Testo, cioè in ffaut acuto. Quello finalmente, che fa la parte di Cristo incomincia in Ffaut grave con queste voci fa, re, mi, fa, la, sol, fa, mi, fa, re, mi, in alamire, quando il punto è interrogativo, o vi sono due punti, o punto, e virgola; altrimenti farà il punto in Ffaut.

PARTE

PARTE ULTIMA

D'alcune Regole, o Avvertimenti per ben cantare le Sillabe, indicate dalle note del Canto.

CAP. I.

Quali, e quante siano le Sillabe del Canto.

LE Sillabe del Canto, da tutta la Scuola Musicale praticate, non sono più di queste sei: *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La* nell' ascendere; e *La*, *Sol*, *Fa*, *Mi*, *Re*, *Ut* nel discendere, le quali sono anco sette volte nella Mano replicate, e da Musici, appellate *Essacordi*, *Deduzioni*, *Proprietà*, e *Scale*, o *Scalette*: Essacordi, perchè sono una Consonanza di sei corde, o di sei voci: Deduzioni, perchè tutte l'altre cinque Sillabe *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* si dicono dedotte dalla Sillaba *Ut*, come da suo Principio: Proprietà, perchè nella Mano anno il suo proprio luogo, ed anche sue proprie, benché differenti virtù, e qualità: Scale, o Scalette, perchè la voce ascende, e discende dall'una all'altra Sillaba, come dall'uno all'altro grado d'una Scala. Questi gradi, che intervalli, e distanze delle voci ancor si chiamano, tutti sono perfetti, ovvero d'una medesima distanza, eccettuato il grado, o intervallo, che nasce fra le due Sillabe *Mi*, e *Fa*, o Fa, e Mi, il quale è imperfetto, e di minor voce degli altri intervalli, come s'intenderà nel c. 3 di questa medesima Parte.

Le sei mentovate Sillabe, ancorchè replicate sette volte nella Mano, si cantano nondimeno per queste trè sole Proprietà di b quadro, di natura, e di b molle. Per Proprietà del Canto noi intendiamo una derivazione di più Sillabe, o voci da un solo principio *Ut*. Or dunque, se queste cinque Sillabe *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* derivano dal suo principio *Ut* collocato in *G*, si cantano per la Proprietà di b quadro: Se da *Ut* in *C*, si cantano per la Proprietà di natura: Se da *Ut* in *F*, si cantano per la Proprietà di b molle. Da quì si scorge, che la Sillaba *Ut* non è quella, che contribuisce il suo nome specifico a queste trè Proprietà; ma bensì lo sono le trè lettere G, C, F, assegnate dagli Autori per propria distinzione, e specificazione di queste trè accennate Proprietà. E siccome le sei già mentovate Sillabe prendono la di loro specifi-

cazione, e denominazione del loro Ordine Grave, Acuto, e Sopraccuto da tré specie di lettere scritte con carattere majuscolo, minuscolo, e dupplicato; così anche prendono la loro specificazione, e denominazione di Proprietà, di b quadro, di natura, e di b molle da queste trè specie di lettere G, C, F: g, c, f: gg, cc, le quali, sebbene sono varie negli accidenti della grandezza, picciolezza, e dupplicità, per distinzione delli trè ramentati Ordini Grave, Acuto, e Sopraccuto, sono però nondimeno le medesime nella sostanza; onde adiviene, che le Proprietà debbon'essere solo trè, e non più, come altrove abbiamo detto più diffusamente.

Queste trè Proprietà, o Essacordi, ovvero Scalette, e Deduzioni si cantano, ora senza la Mutazione, come al fol. 3. 4., e 6., ed ora colla Mutazione, come al fol. 9. 12. 15. 17., e 19. La Mutazione è una commutazione del nome d'una Sillaba nel nome d'un'altra Sillaba, fatta in un medesimo luogo, e suono, per passare da una proprietà ad un' altra seguente, come pure si è detto al fol. 9.

Ogni Mutazione, tanto nell'ascendere, quanto nel discendere è di Quarta, o di Quinta. Di Quarta è quella, che contiene quattro Sillabe dal Fa d'una Proprietà al Fa d'un'altra seguente Proprietà. Di Quinta è quella, che ne contiene cinque, compreso sempre l'uno, e l'altro *Fa*. Si dice dal Fa d'una Proprietà al Fa d'un'altra; poichè la Sillaba, o Voce Fa, essendo situata nel mezzo di tutte le Proprietà, o Essacordi, o Scalette, è immutabile, cioè non è soggetta a Mutazione alcuna.

La Mutazione di Quarta si usa sotto la Chiave di Ffaut, e sopra la Chiave di csolfaut, e dice fa, re, mi, fa nell'ascendere, e fa, la, sol, fa nel discendere.

La Mutazione di Quinta si pratica sopra la Chiave di Ffaut, e sotto la Chiave di csolfaut, e dice fa, sol, re, mi, fa nell'ascendere, e fa, mi, la, sol, fa nel discendere.

Il b molle, come si dirà anche nel cap. 3. di questa Parte, cangia la Mutazione di Quarta in quella di Quinta, e quella di Quinta in quella di Quarta.

La Mutazione si dee fare, quando una sola nota ascende sopra del *La*, o discende sotto del *Do* di qualche Essacordo. In questa Regola non si comprende l'Essacordo di Natura, il quale, senza fare la Mutazione, come insegna comunemente la Scuola Musicale, ammette sopra del *La* una sola nota, da alcuni cantata per un Fa finto, e da noi per un

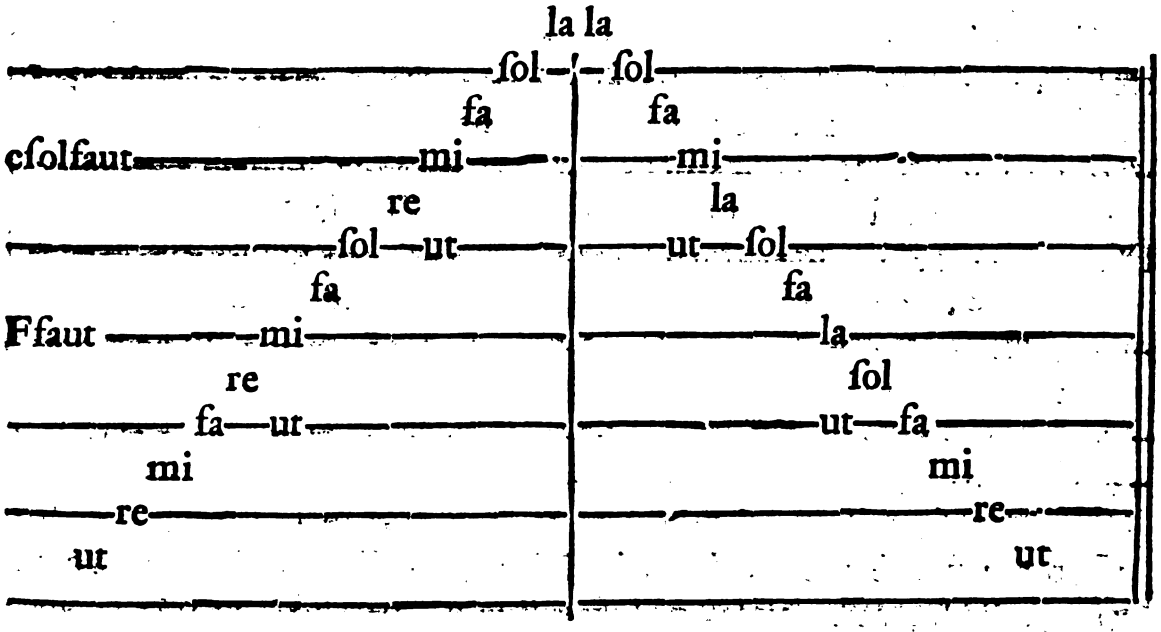
Fa

Fa accidentale. I Canti però del 3. 4. 7. ed 8. Tuono, siccome ammettono la voce Mi, e non Fa di bfabmi, per non levare alle loro terze maggiori, e Diapenti un Semituono, così esiggono la Mutazione, quando mai questi Canti ancora non fossero composti, o includessero qualche Tritono manifesto, il quale dovesse essere temperato colla voce Fa di bfabmi.

CAP. II.

Dell'Ordine di b quadro giacente.

L'Ordine di b quadro giacente è quello, il quale ha il suo principio *Ut* in *Are*, e trasporta le posizioni della Mano di Guido una voce più alta, acciò il Cantante dia il Diesis colla voce *Mi* in *Ffaut* ed in *csolfaut*, come dimostra il seguente esempio.



Il b quadro, o duro è quello, che nella Mano, e nelle Cantilene si scrive colla figura quadra, e dicesi *duro*, perchè seco porta la voce *Mi*, la quale produce un suono più duro, ed aspro della voce *Fa*, spiegato in questo verso: *Mi durè d atur, & Fa mollificatur*.

Gli effetti del b quadro son o i seguenti. Quando le note sono accompagnate col b molle, e son o ascendenti, il b quadro loro aggiunge un Semituono, e loro il leva, se sono discendenti. Di più riduce i

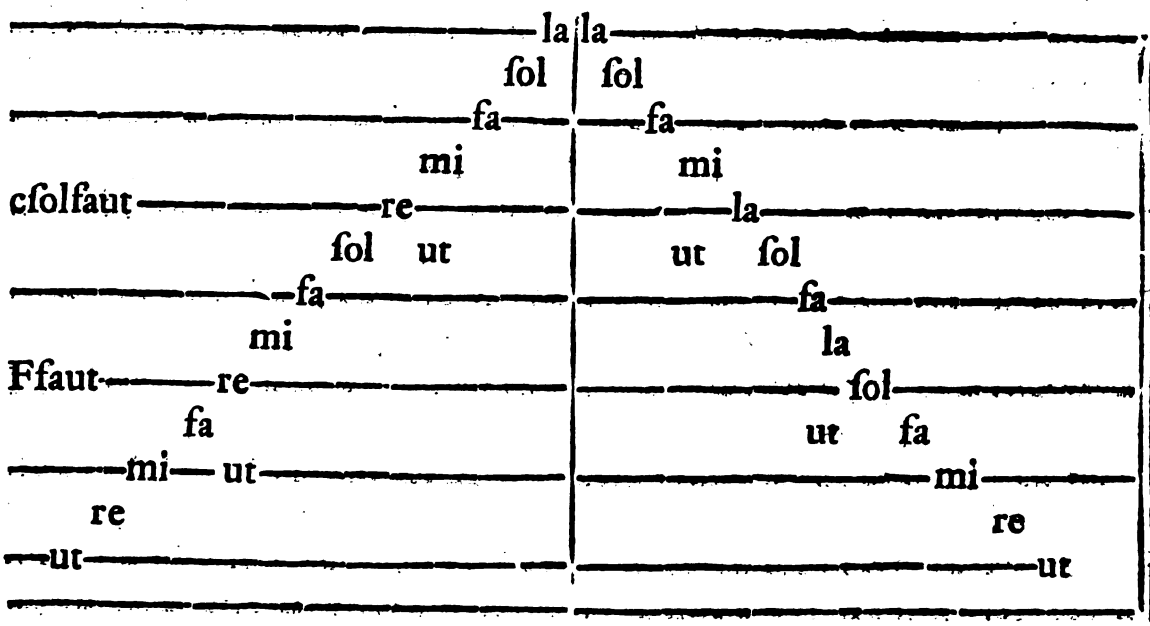
Canti

Canti, alterati da qualche accidente al suo naturale, e produce il medesimo effetto, che produce il Diesis, il quale è un segno stellato, che si antepone alle note, qualora il Canto così esigga.

CAP. III.

Dell' Ordine di b molle nascosto.

L'Ordine di b molle nascosto è quello, il quale ha il suo principio *Ut* in *Bmi*, e trasporta le posizioni della Mano una voce più bassa, affinchè il Cantante dia il Diesis colla voce *Mi* in *Dsolre*, ed in *gesolreut*, come si scorge nel seguente esempio.



Il b rotondo è quello, che nella Mano, e nelle Cantilene si trova scritto colla figura rotonda, e chiamasi *molle*, perché seco trae la voce Fa, più dolce, e molle della voce Mi, la quale, per contenere un Semituono di più della voce Fa, produce un suono più duro, ed aspro della voce Fa, che si forma d'un Semituono di meno della voce Mi.

Il primo effetto del b molle è quello di temperare, e di raddolcire il Tritono, come afferma D. Guido: *Inventum est b rotundum ad temperandum Tritonum*. E questo è anche il fine, per cui il b molle è stato collocato vicino al b quadro nella medesima posizione bfabmi, acciocchè prontamente servisse, a raddolcire l'asprezza del Tritono, quando ne fosse stato uopo.

Il

Il secondo effetto, proveniente dal b molle è quello, di levare, o di aggiungere un Semituono alle note, o voci, alle quali il leva, quando esse col b molle sono ascendenti, e lo aggiunge, quando sono discendenti col medesimo b molle.

Il terzo effetto, che fa il b molle è quello di convertire la Mutazione di Quarta in quella di Quinta, e quella di Quinta in quella di Quarta.

Si chiamano questi due Ordini di b quadro giacente, e di b molle nascosto, perchè le loro qualità, e virtù restano fisse nelli suoi proprj luoghi, e posizioni, come se ivi fossero segnate le loro proprie figure.

Appellansi ancora Ordini indiretti, essendochè questi non procedono giusta le Regole generali della Mano, o Introduttorio di Don Guido, benchè siano in essa compresi, mentre l'uno, e l'altro Ordine si serve delle medesime due Chiavi di Ffaut, e di csolfaut, come anche delle due Mutazioni di Quarta, e di Quinta, e di tutte l'altre Regole solite praticarsi negli Ordini diretti.

Di questi due Ordini di b quadro giacente, e di b molle nascosto noi si serviamo, per trasportare i Canti una voce più alta, o più bassa.

Per b quadro giacente si cantano tutte, o quasi tutte le Cantilene del 4. Tuono, *Te Joseph celebrent*: *Sanctorum meritis*: *Custodes hominum*, e tutte le desinenze, *Benedicunt Dominum*: *Benedixit Dominum*: *Sedet solio*, e l'altre tutte, che co le note discendono dalla posizione bfabmi a quella di Ffaut; come anche questa prima parola *Dilexisti* dell'Introito, che si legge nel Commune delle Vergini, ed altre consimili del 3. 7. ed 8. Tuono.

Per b molle nascosto si cantano tutte quelle Cantilene, le di cui note ascendono da Ffaut a bfabmi acuto, e tutte quelle, che da bfabmi col b molle ascendono ad elami acuto, e quasi tutte le Cantilene del 5. e 6. Tuono, come insegna lo stesso Guido: *Nullum in cantu plano canetur per b molle, nisi in temperamento Tritoni, & aliquando in quinto, & sexto Tono*.

Da questa Autorità di Guido Aretino si deduce, che tutte le Cantilene Gregoriane sempre si cantano per la Proprietà di b quadro senza la di lui figura, e non mai si cantano per la Proprietà di b molle, se questo non sia in quelle segnato. La ragione è manifesta, perchè la Proprietà di b quadro è naturale, e quella di b molle è accidentale, come comprova, e conclude il precitato D. Guido: *Igitur b rotundum est accidens, vel accidentale: ubi necessarium fuerit, apponatur*. Ne vale il

dire

dire che il b molle ha la sua Proprietà, come ha pur la sua il b quadro; onde, se la Proprietà di b quadro è naturale, esser deve naturale anche la Proprietà di b molle. Tal difficoltà si scioglie co la medesima già detta ragione, dicendo, che il b molle ha la sua Proprietà, come il b quadro ha pure la sua; ma con questa differenza, che quella di b quadro è naturale, e quella di b molle è accidentale; essendo che il b molle or si pone, ed or si leva, come afferma il prelodato Guido: *Quando Cantus ad suam naturam reverterit, statim debet auferri signum b mollis*. Ma con qual segno levar si deve il b molle? Col b quadro, e non già col Diesis, benchè questo produca il medesimo effetto, che produce il b quadro. La ragione si è, perchè non pare convenevole, che un'accidente, qual' è il b molle, da Greci appellato *Menon*, che vuol dire accidente, o accidentale, sia rimosso per un'altro accidente, qual' è il Diesis, ma bensì col b quadro, il quale è naturale. Che il b molle, ed il Diesis siano due accidenti, o accidentali figure, egli è certo, e manifesto, imperocchè or si segnano le loro figure nelle Cantilene, ed or si levano, come si vede tutt'ora praticato da Musici.

CAP. IV.

Della Pratica di Solfeggiare, e di Noteggiare.

AGl'infrascritti Solfeggi ho anteposto la Mano, ovvero Introduttorio di D. Guido Aretino, ed indi le Chiavi, come Basi, e Fondamenti principali del Canto Gregoriano. La Mano è così detta *a manando*, perchè da Lei, come da fonte dottrinale derivano, e provengono tutte le Regole, alle quali attener si deve chiunque impara il Canto Gregoriano. Per non dissimile ragione la stessa Mano appellasi anche Introduttorio *ab introducendo*, poichè, essendo ella principio d'ogni erudizione musicale, introduce, ed indirizza i principianti all'acquisto di questa virtù del Canto. Le Chiavi poi, siccome basi fondamentali del Canto medesimo, sono così chiamate da Musici, perocchè in quella guisa, che gli Uomini delle Chiavi si servono, per entrare nelle Case, ed indi ravvisare tutto ciò, che si contiene in esse: così i Musici di quelle del Canto si servono, per entrare nelle Modulazioni, ed indi scorgere di quale Proprietà sieno tutte le note, e discernere i nomi proprj delle Sillabe, o voci, come anche gl'intervalli, che tra l'una,

e l'altra

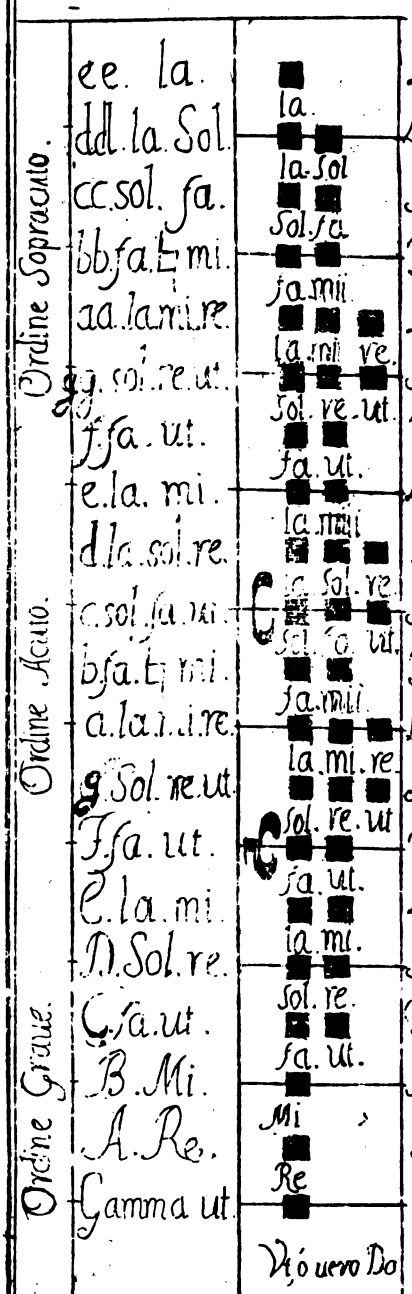
e l'altra Sillaba, o voce si trovano. Altri poi non molto lontani dal vero, pensano, che le Chiavi abbiano tratto il loro nome latino *Claves* dall'Avverbio *Clam*, perchè le Chiavi del Canto, ora celano, ed ora manifestano il nome proprio di tutte le note, o voci: celano il nome delle voci, se le Chiavi non sono poste nel principio delle righe del Canto, come si usa; e lo manifestano, qualora sono collocate nel principio delle medesime righe del Canto.

Edotti, ed instrutti di tutte l'antecedenti Regole i Principianti nel Canto, potranno agevolmente cantare i seguenti Solfeggi, i quali sarebbono stati ancora più copiosi, se la mancanza de' caratteri necessarj, per imprimersi le note del Canto Fermo, o Gregoriano, non mi avesse obbligato a ritenere nel mio Studiolo altre copie da me già composte, ed ordinate a questo fine di darle alle Stampe. Spero nondimeno, che questi medesimi Solfeggi saranno per essere sufficienti a fare una necessaria, e diligente pratica di questo Canto. Imperciocchè tutto ciò, che si canta nel Canto Gregoriano, o si canta senza la Mutazione compostamente, o incompostamente, che vuol dire, o senza salti, o co'li salti, e tutto questo disposto si trova per le trè Proprietà al fol. 3. 4., e 6; ovvero si canta colla Mutazione di Quarta, o di Quinta compostamente, o incompostamente, cioè o senza salti, o co'li salti di 3. 4. 5. 6. 7., ed ottava, appartenenti alle trè Proprietà di bquadro, di natura, e di b molle; e tutto ciò ordinato si vede al fol. 9. 12. 15. 17, e 19. ove, anche per dare maggiore facilità a chi impara il Canto, ho indicate, e assegnate le corde, o posizioni nelle quali usar si debbono tutte le Mutazioni. Di più al fol. 21. e 22. trovasi descritta una regola facile, la quale guida a cantare le parole sotto delle note. E finalmente al fol 23. 24., e 25. si rappresentano tutte le Intuonazioni festive, e feriali, sì de' Salmi, come de' Cantici con un'altra regola breve, e spedita, per sapere di qual Tuono siano tutte l'Antifone, e di qual Tuono intonar si debba il Salmo, o Cantico dopo tutte l'Antifone.

Il frutto poi, che sia per seguire, da questa, qualunque ella siasi, mia presente Musicale Instruzione, e per quanto mi fu concesso, ordinata al profitto, e facilità di apprendere il Gregoriano Canto; lo implorerò da Dio Signore; alla cui sola gloria, siccome la scrissi, così la diriggo, e consagro nel farla pubblica a tutti, esponendo infrattanto stampati in rame i principj del Canto predetto con tutti i Solfeggi in qualunque loro Proprietà, e per qualsisia Mutazione.

Non oserei inoltrarmi Sul'bel principio à racomandarui lo Studio della Mano ò sia Introduttorio di D. Guido Se non fossi sicuro di quanto fondamento ella sia, anzi del non puoco profitto che quindi siete per riportarne dal Canto. S'ne solo basta di presente l'certificarui che mai intenderete scientificamente di qual proprietá saranno le Cantatene in qual posizione debbano farsi le Mutazioni ne la ragione per cui in una sola posizione ora si dice Do ora Re ora etcet. In somma non canterete mai con sicurezza e con perfezzione secondo ciò che scrisse un altro: Absque Manu frustra discos per plurima lustra. A' fine ádunque d'indrizzarui ad apprendere con quella maggior perfezzione che è possibile il Canto hó posto quì sotto la sudetta Mano ò sia Introduttorio di D. Guido con ásegnare á quale Proprietá serua ciascheduna delle note poste in ciascheduna corda ò posizione di detta Mano come potete quì chiaramente vedere.

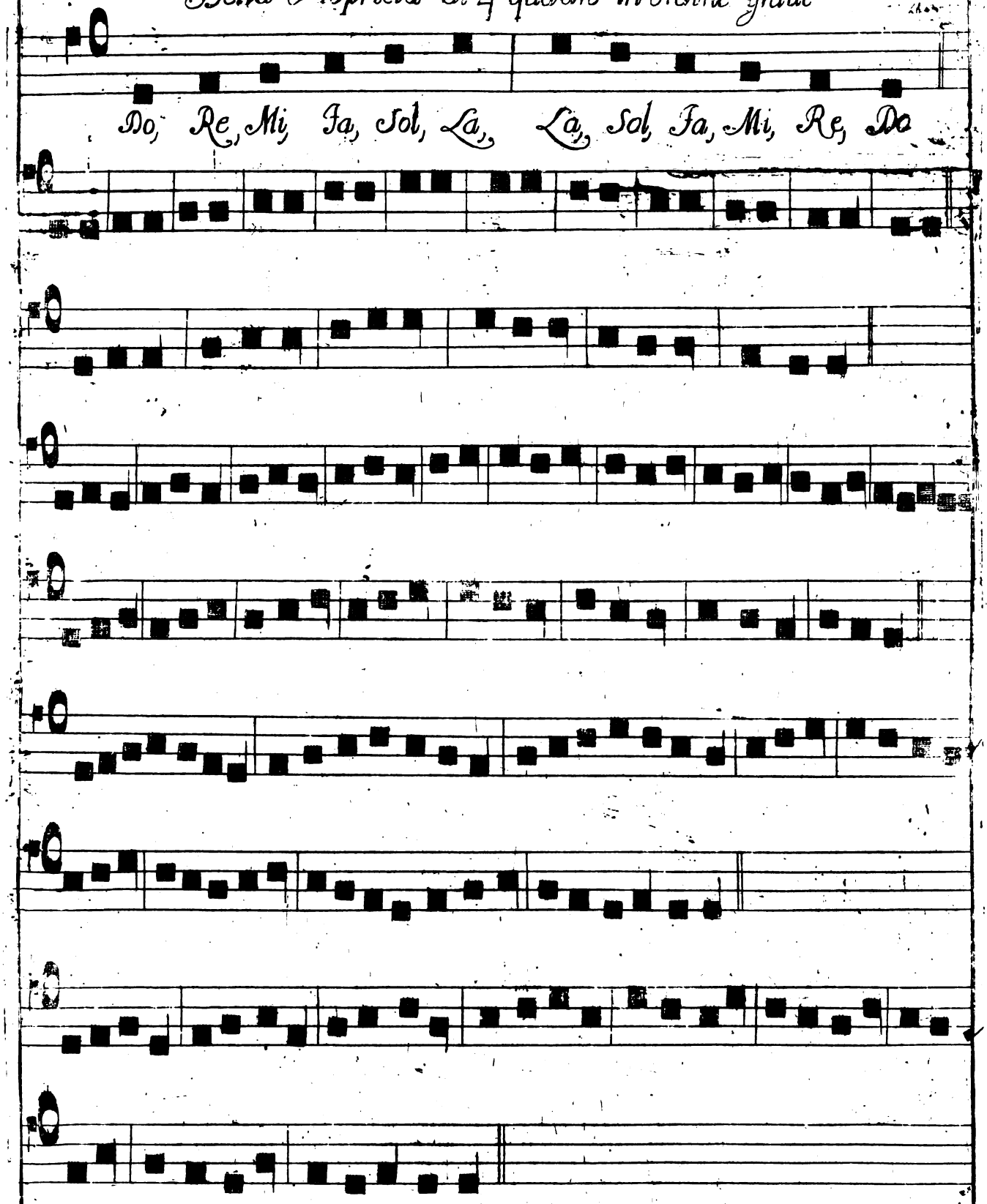
Ecco la mentouata Mano con la spiegazione di tutte le note, che in se contiene

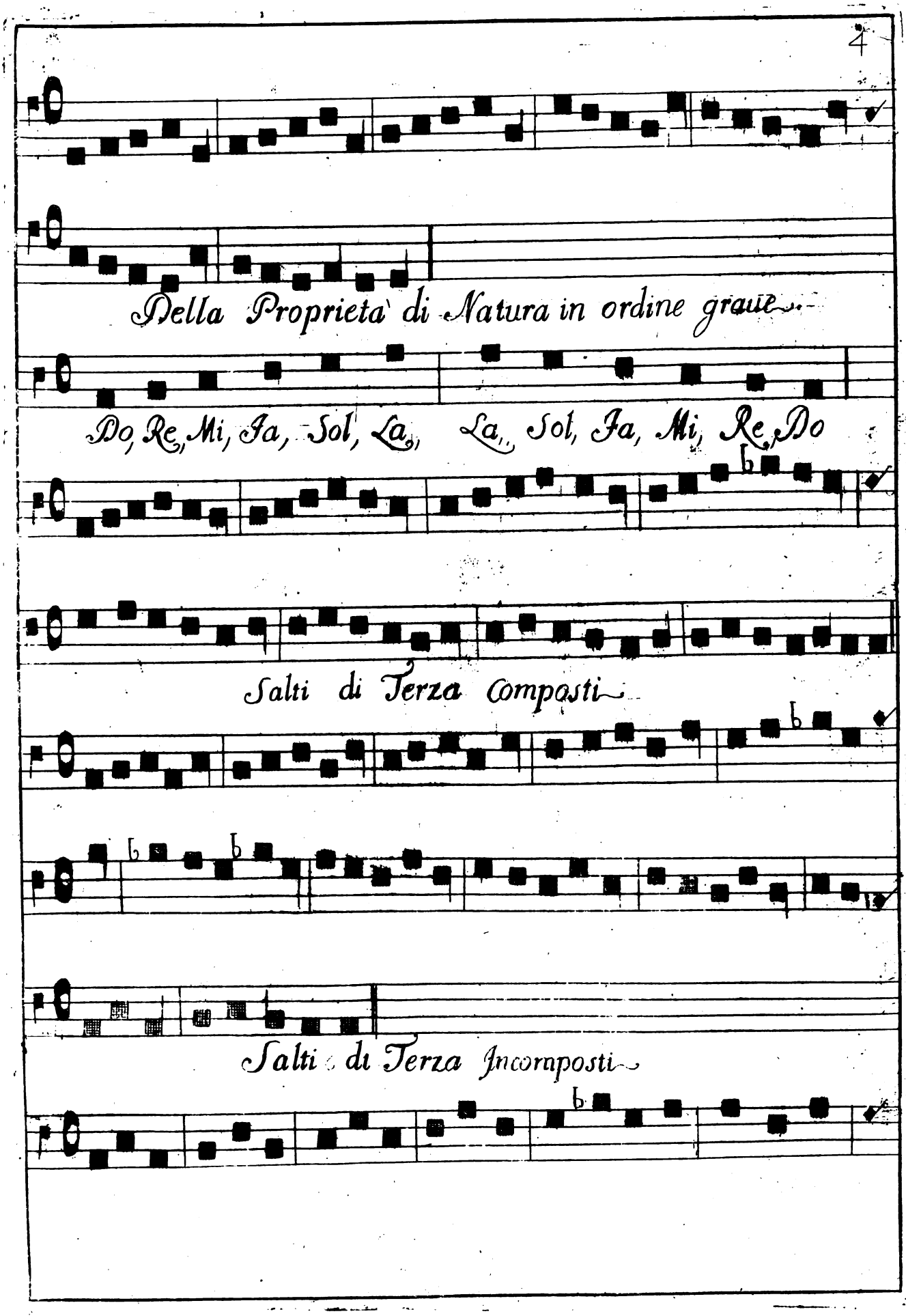


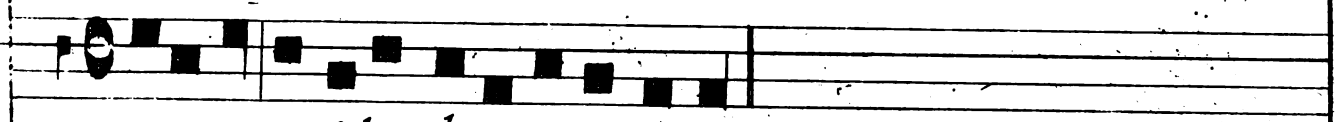
Lo. Ta. Sc.

Le chiaui, che guidano il Canto Fermo non sono altro, che un segno, il quale ui fà uenire in cognitione, non solo della denominatione di qualunque nota, ma anche di quale Proprietà ella sia: imperoche se la chiaue di Ffaut sarà posta nella quarta righa di sopra, questa ui fa uenire in cognitione, che nella prima righa al disotto ui sia la positione di Gamaut, e però ui si debba proferire Vt, ò sia Ro. Queste Chiaui nõ sono di più che due, l'una delle quali è di Ffaut formata di tre note, come la presente, l'altra è di C. solfaut formata di due sole note, ò corpi, come la presente, Questa serue alle due proprietà di natura, e di b. molle, quella, cioè di Ffaut serue alla proprietà di ♮ quadro: all'hora la Chiaue di C. solfaut serue solo alla proprietà di natura, quando nella positione B. fabemi non ui è segnato il b. molle, et all'hora solo serue alla proprietà di b. molle, quando nella positione B. fabemi ui è segnato il b. molle, Se desiderosi poi foste di sapere, che cosa sia proprietà, ui sodisfarei dicendoui, non essere altro, che una deriuatione di più uoci da un sol principio Vt, di modo che, se questo principio Vt. incominciera nella lettera G. la proprietà sarà di ♮ quadro, se nella lettera C. sarà di natura, se nella lettera F. sarà b. molle, come Io ui dimostro nelli suseguenti essempij.

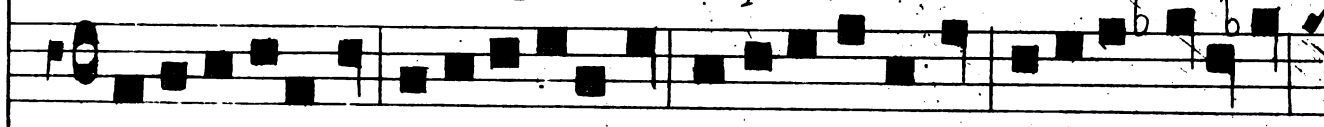
Della Proprietà di ♮ quadro in ordine graue

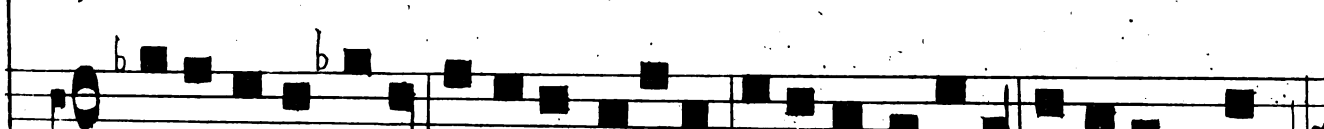



Della Proprietà di Natura in ordine graue
Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, La, Sol, Fa, Mi, Re, Do
Salti di Terza Composti
Salti di Terza Incomposti

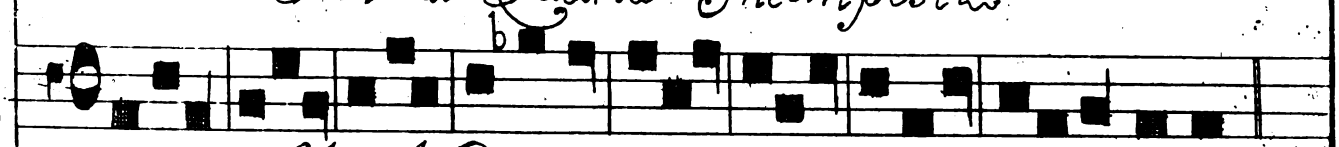


Salti di Quarta Composti.

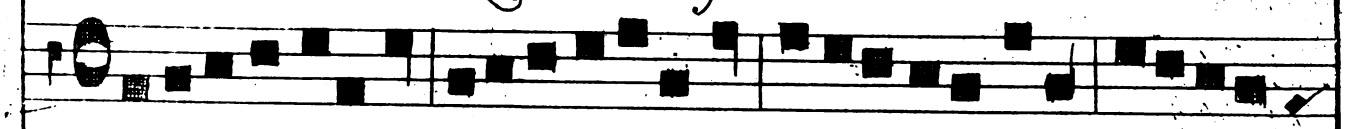


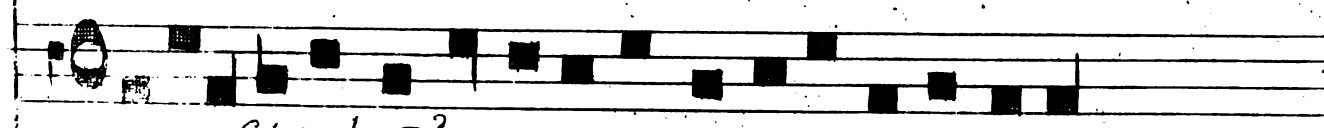


Salti di Quarta Incomposti.

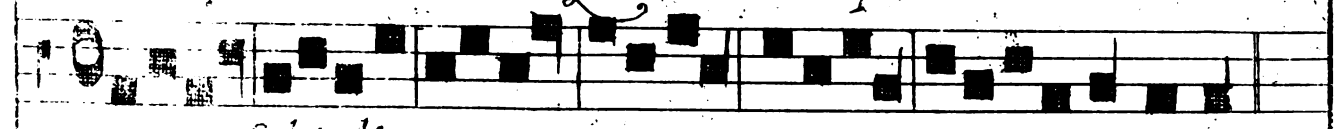


Salti di Quinta Composti.

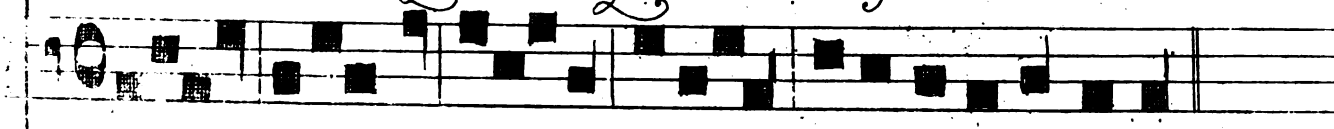




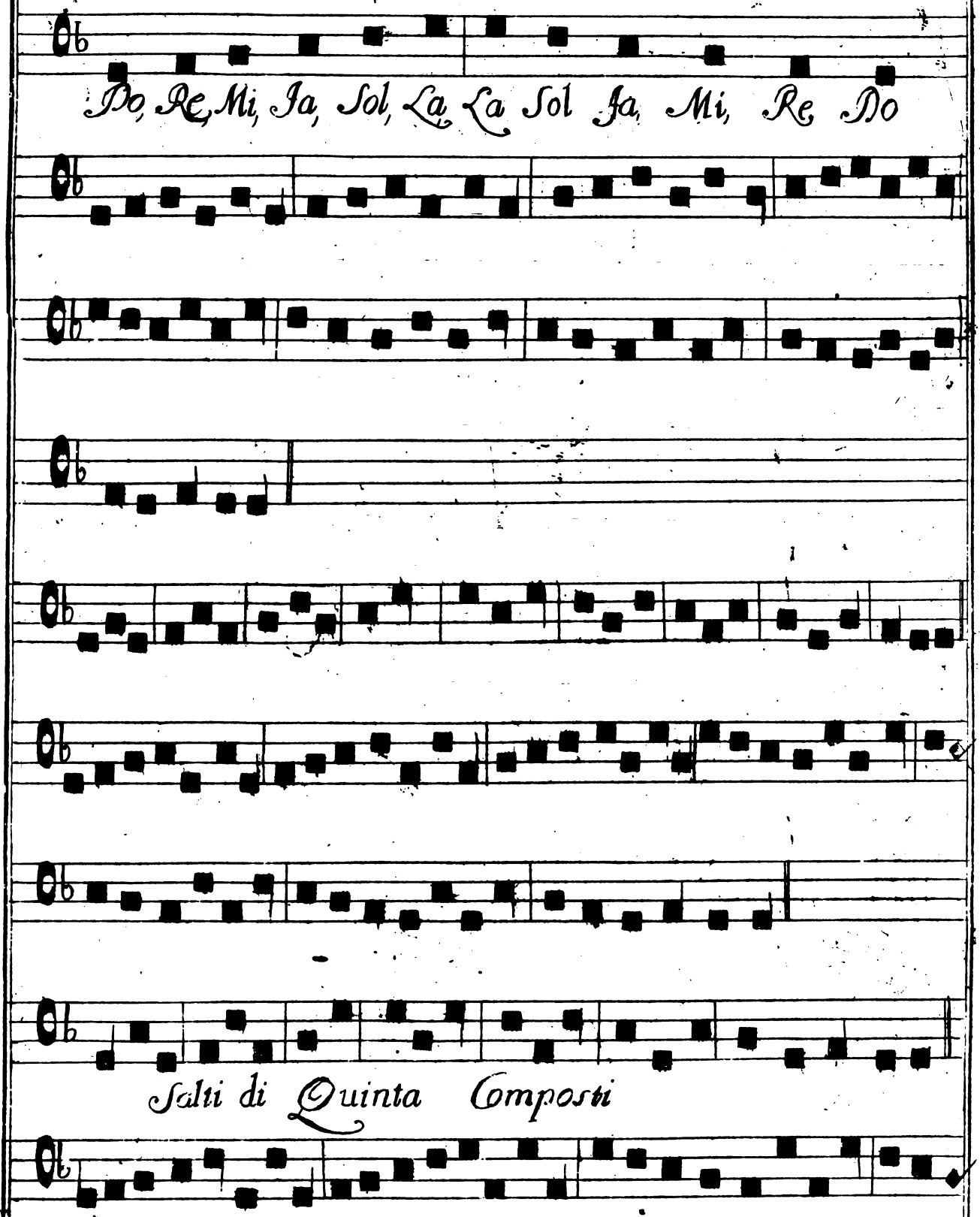
Salti di Terze, e Quarte incomposti.



Salti di Quarte, e Quinte incomposti.



Della Proprietà di b molle in ordine graue



Salti di Quinta Incomposti

Che cosa sia Mutazione, per qual fine, qdo, e in quali Positioni si debba fare.

La Mutazione non è altro, che Variatio nominis vocis in alterum in eodem sono: ò pure come da altri si diffinisce, altro non è, che un transito, che fanno le Note per un semplice Cambiamento di nome, ad effetto di passare da un essacordo all'altro. Questa uariazione, ò semplice cambiamento di nome, allora solo si deue fare, qdo il Canto ascende una, ò più note sopra della di qualche essacordo, ò Proprietà, ò uero discende una, ò più Note sotto il suo Vt. ò Do.

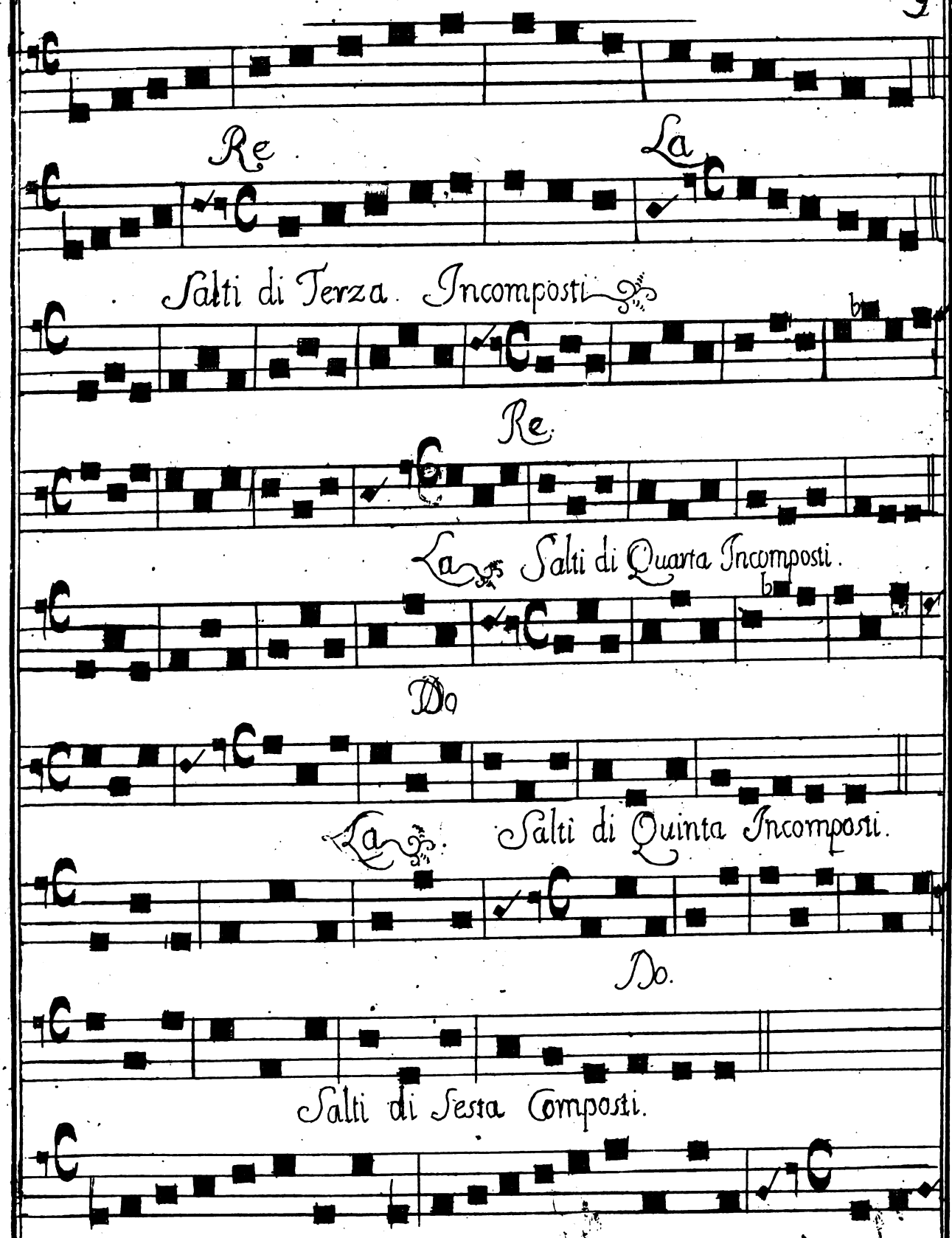
Per conoscere però in qual Positione debba farsi la mutazione, ò semplice cambiamento di nome, osseruinsi diligientemente le soggionte regole.

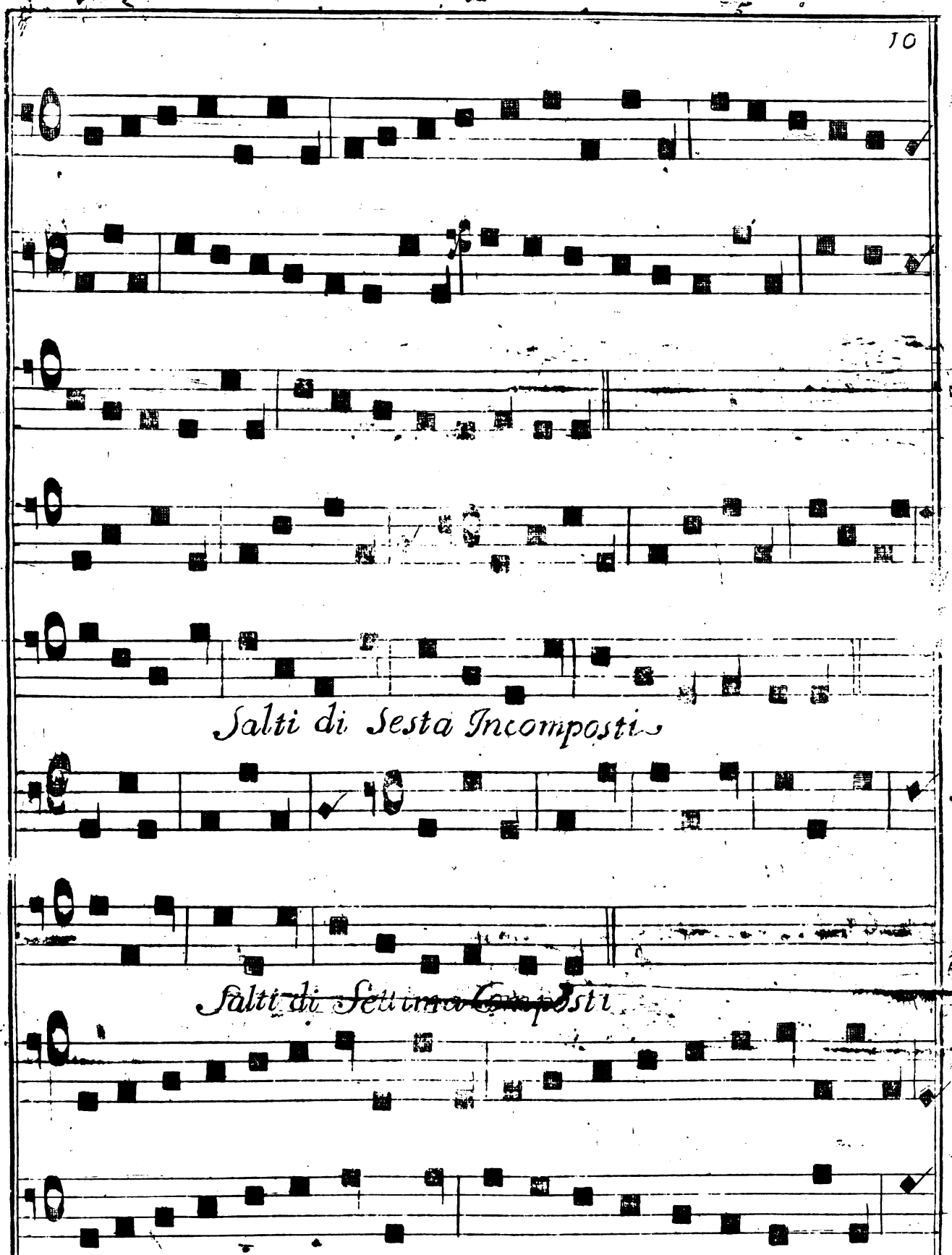
1. Partendosi da Gammaut, Are, B♮mi per ascendere à F. faut si fà mutazione di quarta in D. solre, nella qual Positione, si come si diceua Sol per Proprietà di ♮ quadro graue, si dice Re per Proprietà di natura parimente graue

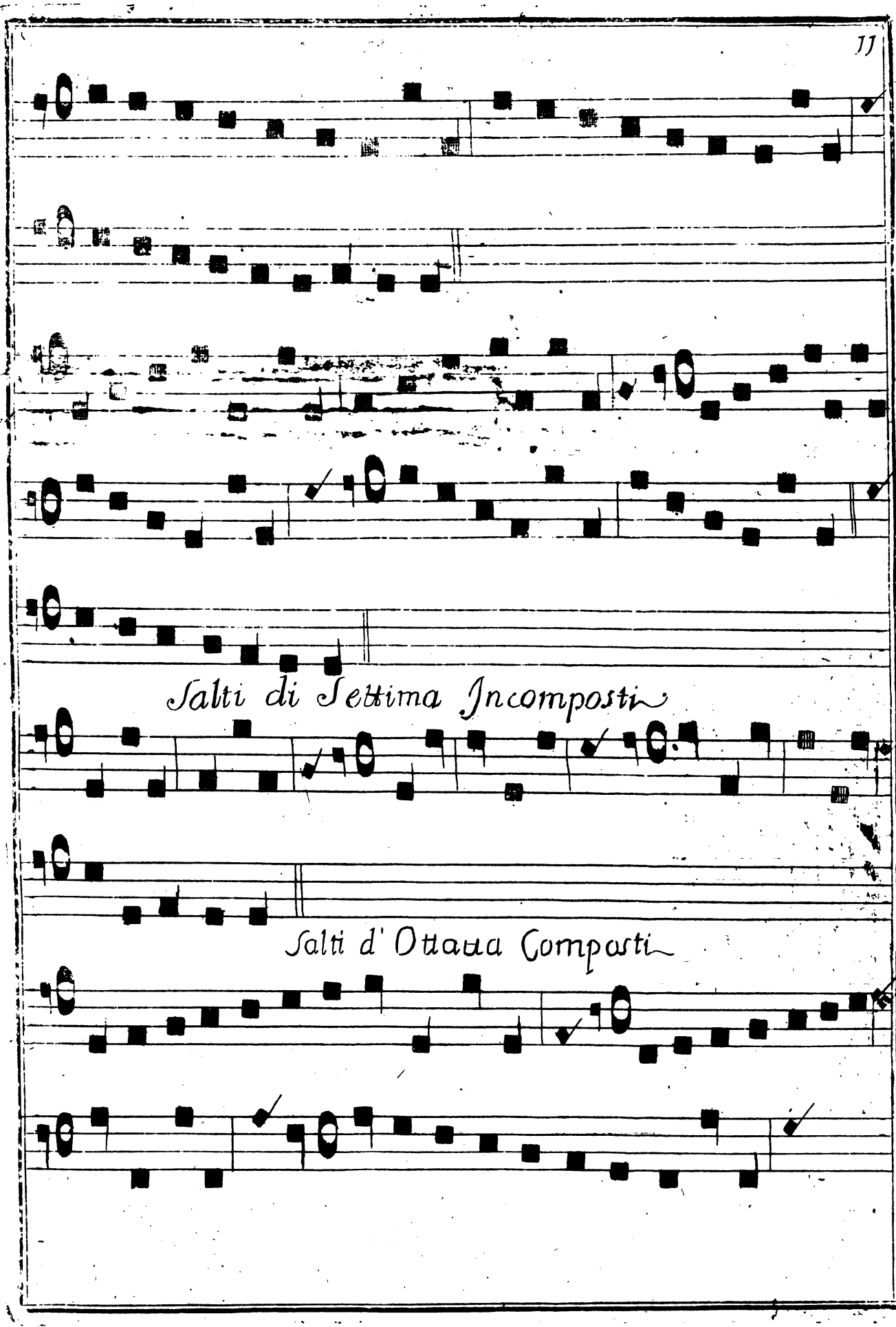
2. Nel descendere poi da F. faut, in B♮mi, A. Re, Gammaut, si fà mutazione similmente di quarta, mà in Elami, nella qual positione, si come si dice Mi per Proprietà di natura graue, si dice La per Proprietà di ♮ quadro primente graue. Quando poi il Canto facesse passaggio più oltre al disotto di Gammaut, cioè alla Positione di F. faut subgraue, come uedo scritto ne Libri Corali l'Offertorio della prima Domenica dell'Auento del Sig.re allora si deue considerare C. faut, come se fosse C Solfaut, e conseguentemente

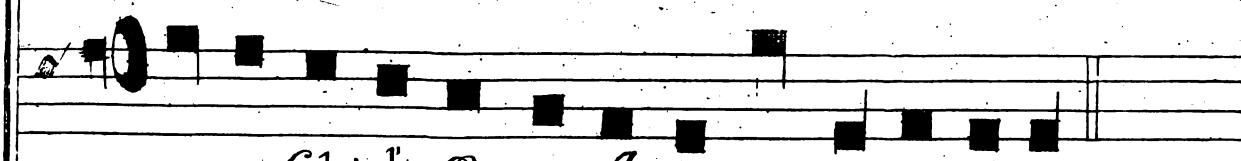
si deuono usare, e fare le medesime mutazioni di quinta, che si usano, e si fanno tanto in ascendere quanto p discendere da detta Chiaue di C sol fa ut in ordine acuto, come si dimostrerà più auanti.

3. Notisi che le Mutazioni sono di due specie, cioè di quarta, e di quinta: se dà un Fa d'una proprietà all'altro Fa della proprietà, che sciegue si potranno numerare, ò cantare cinque note, ò compostamente dicendosi fa, sol, re, mi, fa, ò uerò incompostamente, dicendosi fa, re, fa di terza, allora sarà mutazione di quinta; che se dà un Fa d'una proprietà all'altro Fa della proprietà, che sciegue si potranno numerare, ò cantare quattro sole note, ò compostamente dicendosi fa, re, mi, fa, ò incompostamente dicendosi fa re, fa, ma non di terza, allora sarà mutazione di quarta. Questa mutazione di quarta si fà ordinariamente, quando si passa da un Fa collocato in una lettera C. ad un Fa collocato in una lettera F per esempio da C. faut à F faut graui, ò uero da C solfaut à F faut acuti. Dissi, che questa mutazione di quarta si fa ordinariamente da un fa collocato in una lettera C. ad un Fa collocato in una lettera F, per dare ad intendere, che questa mutazione di quarta, si fa anche quando si fa passaggio da un Fa collocato in una lettera F. ad un Fa collocato in una lettera B per esempio da F faut a B. fa b mi in qualunque Ordine come si uedrà chiaramente cantandosi p la proprietà di b. molle.

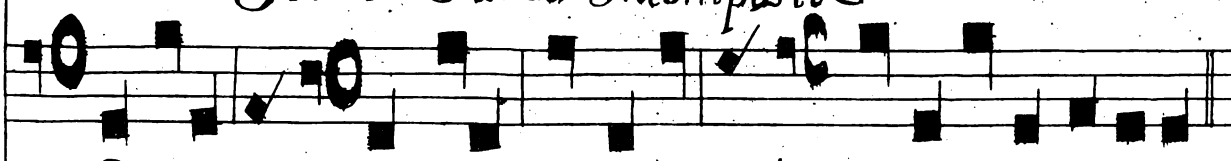

Re
La
Salti di Terza Incomposti
Re
La
Salti di Quarta Incomposti.
Do
La
Salti di Quinta Incomposti.
Do.
Salti di Sesta Composti.


Salti di Sesta Incomposti
Salti di Settima Composti


Salti di Settima Incomposti
Salti d' Ottava Composti

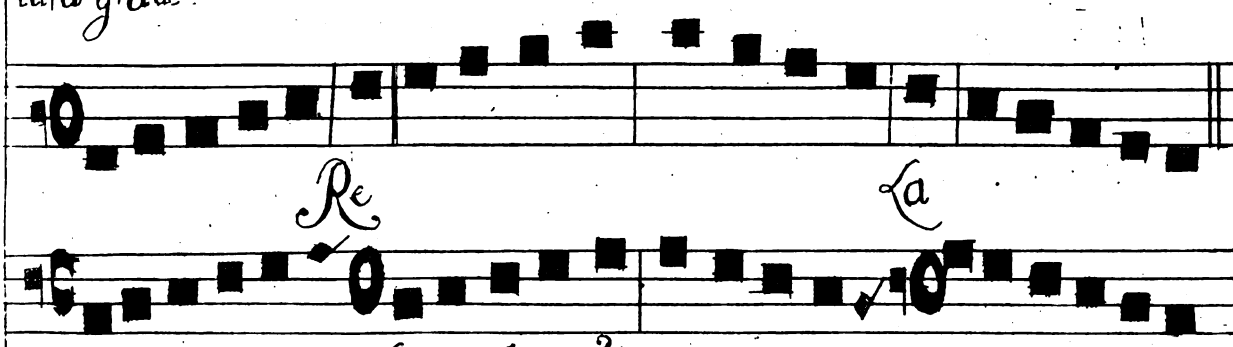


Salti d' Ottaua Incompasti

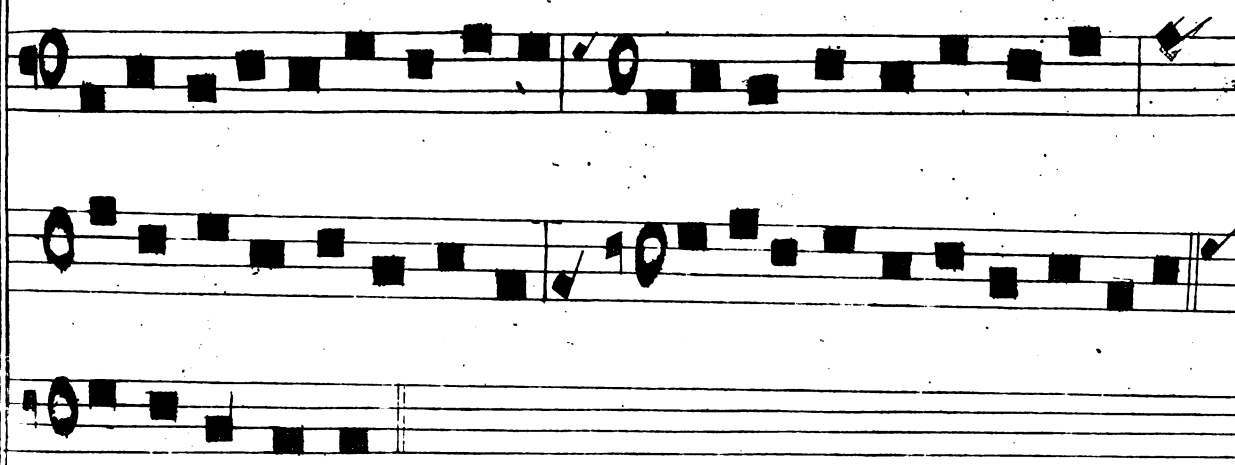


4. Partendosi da F. faut graue ♭ ascendere á C solfaut acuto, si fá mutazione di quinta in A la mire, nella qual posizione si come si diceua La ♭ proprietà di natura graue si dice Re ♭ proprietà di ♮ quadro acuto.

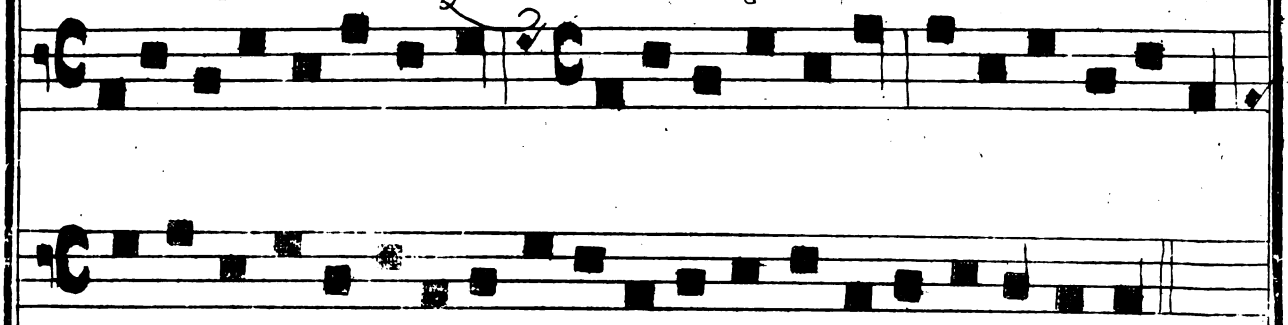
5. Cosi nel discendere da C solfaut acuto in F. faut graue si fa mutazione paritmente di quinta in detta positione A la mire, nella quale si come si diceua Re ♭ proprietà di ♮ quadro acuto, si dice La ♭ proprietà di natura graue.



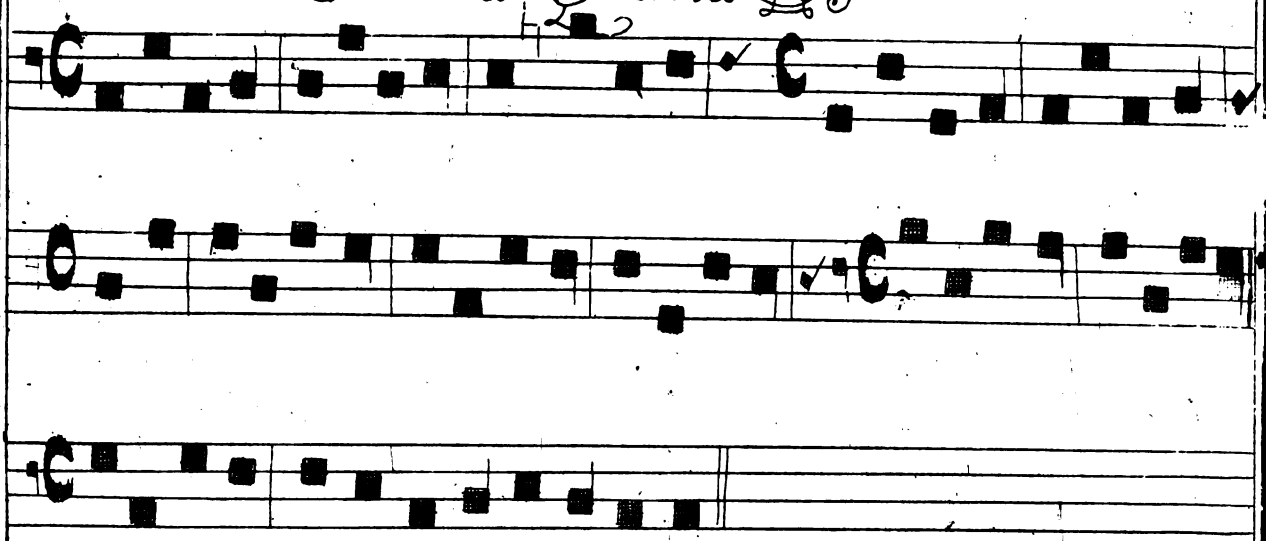
Salti di Terza



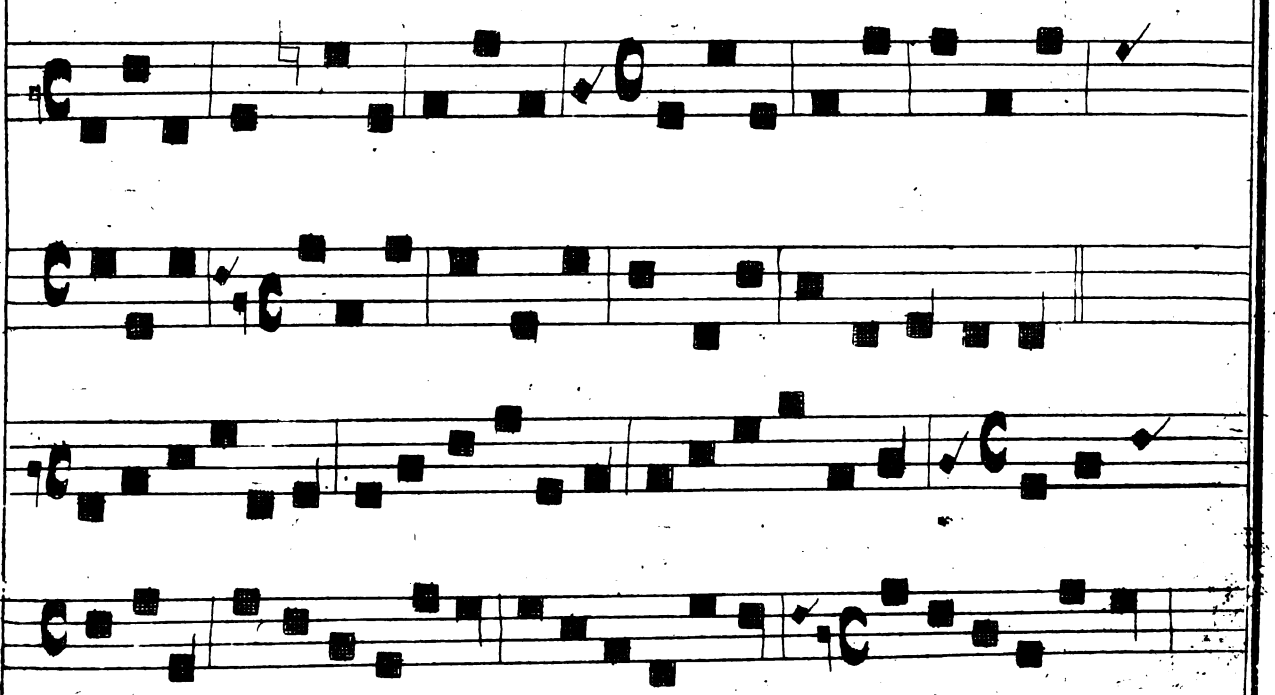
Salti di Quarta

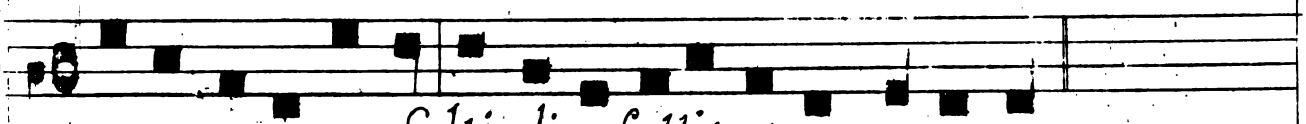


Salti di Quinta

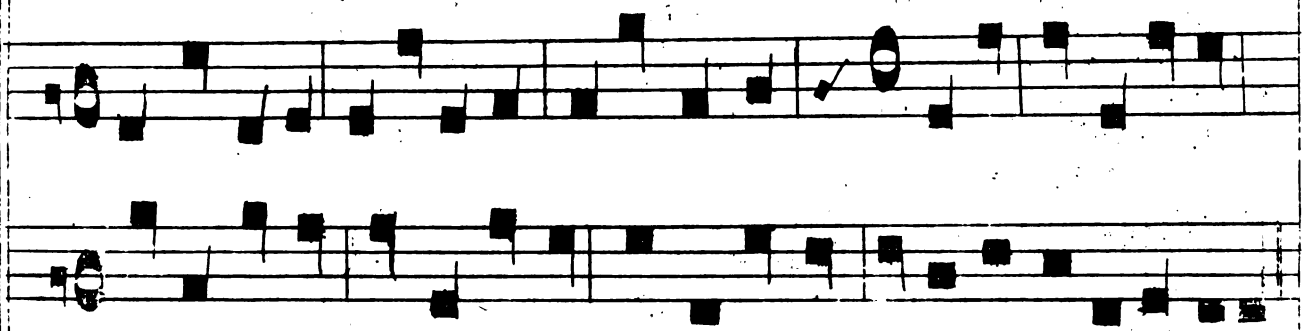


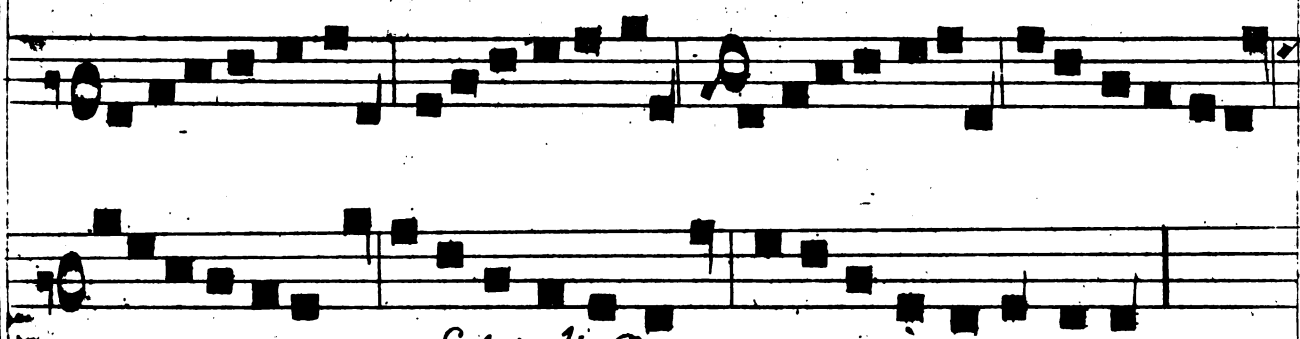
Salti di Sesta



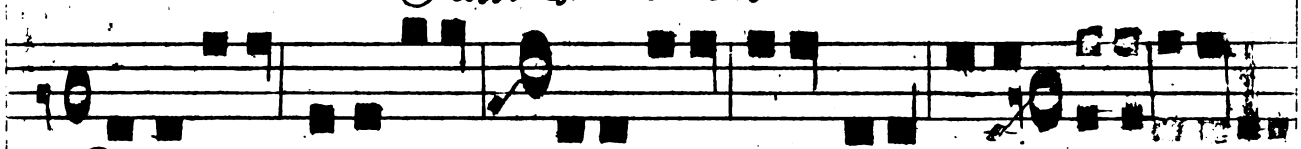


Salti di Settima



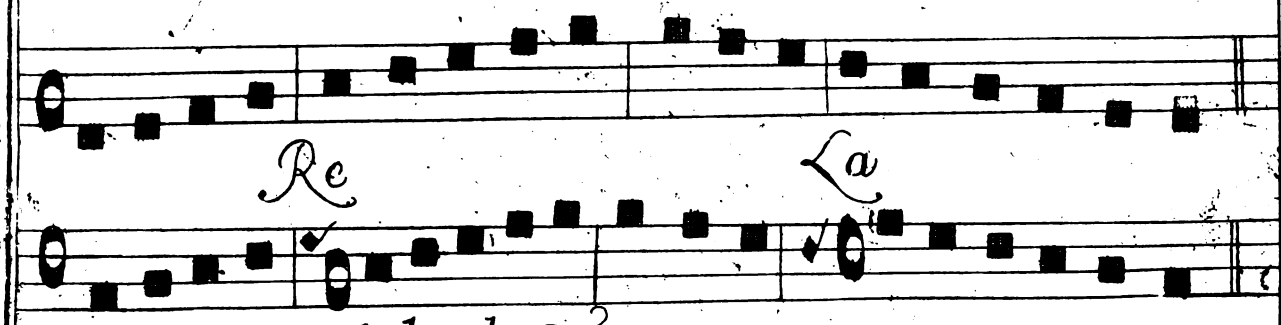


Salti di Ottava

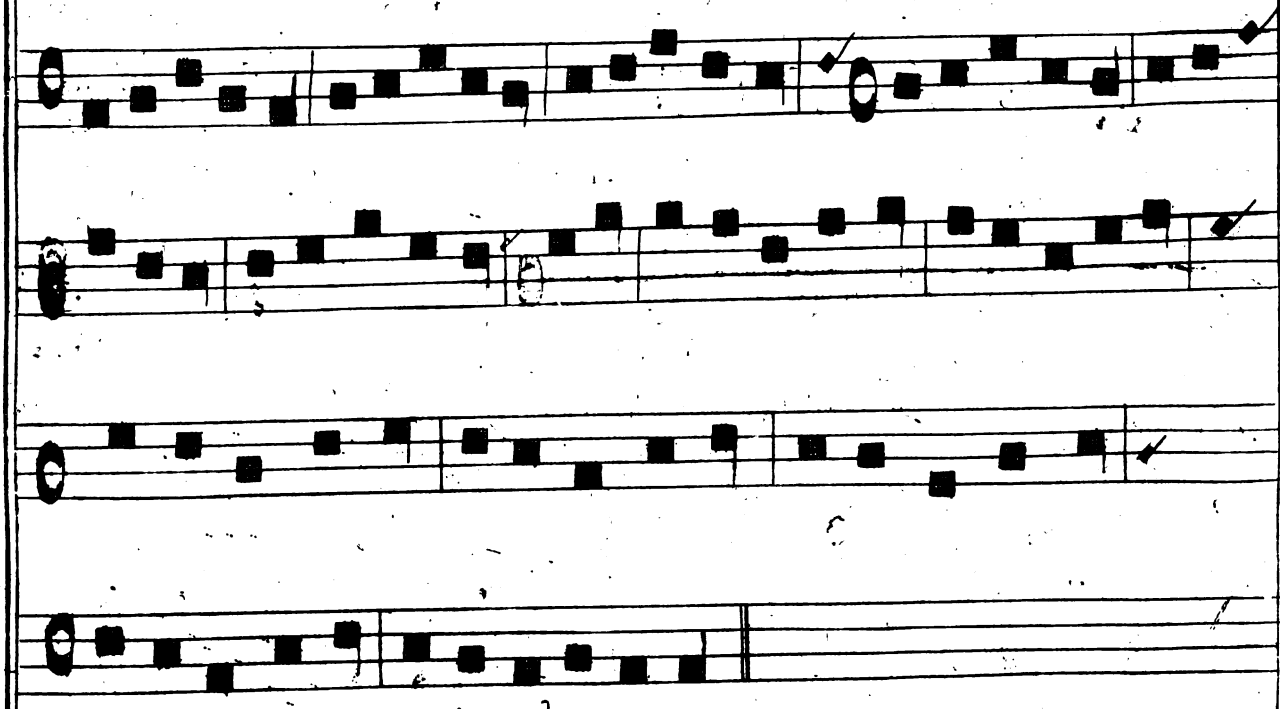


6. Partendosi da G sol faut acuto ♮ ascendere a F faut pure acuto, si fà mutazione di quarta in D la sol re, nella qual posizione, siccome si diceva sol per proprietà di ♮ quadro acuto, si dice Re ♮ proprietà di natura pure acuta.

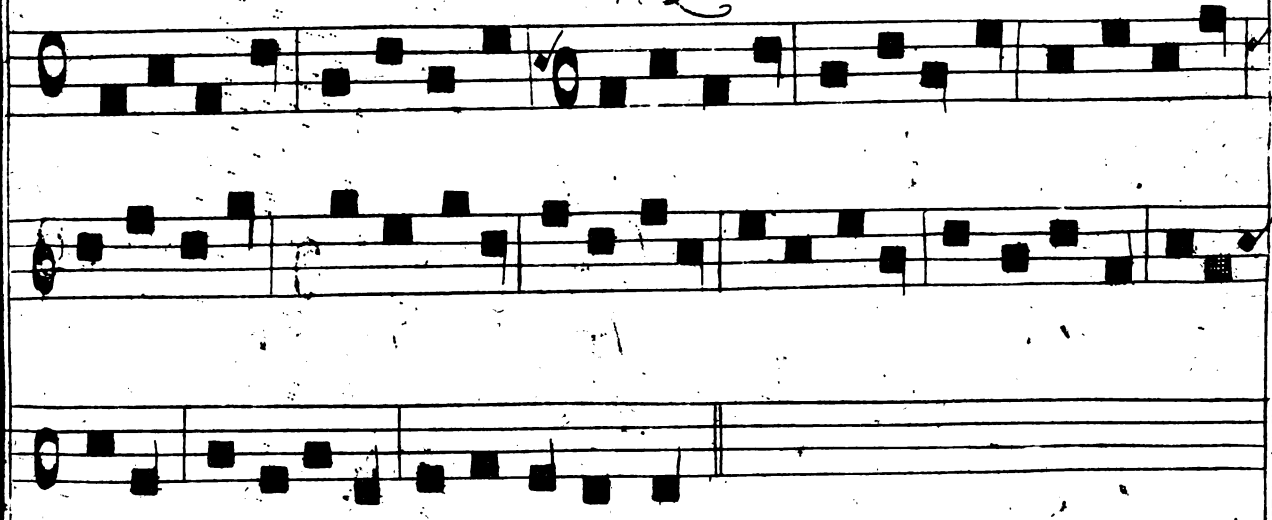
7. Nel discendere poi dal detto F faut acuto in B. fa ♮ mi similmente acuta, si fa bensì mutazione di quarta, ma in E la mi, nella qual posizione siccome si diceva Mi per proprietà di natura acuta, si dice La per proprietà di ♮ quadro pure acuto.



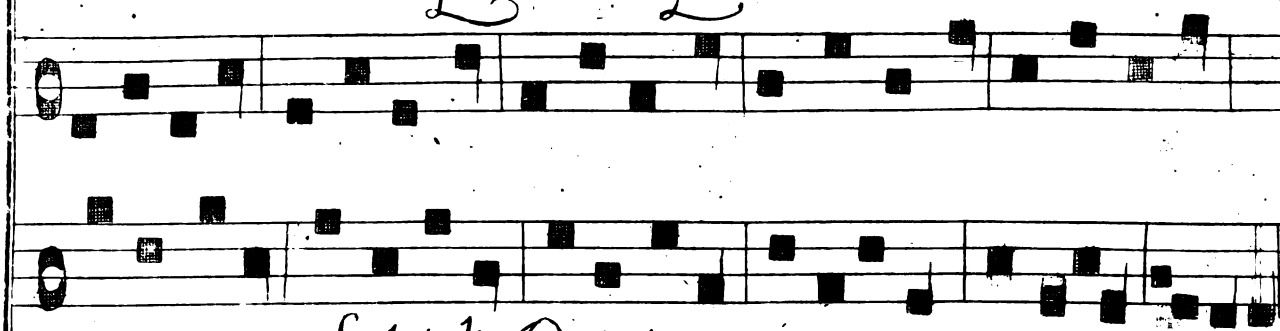
Salti di Terza



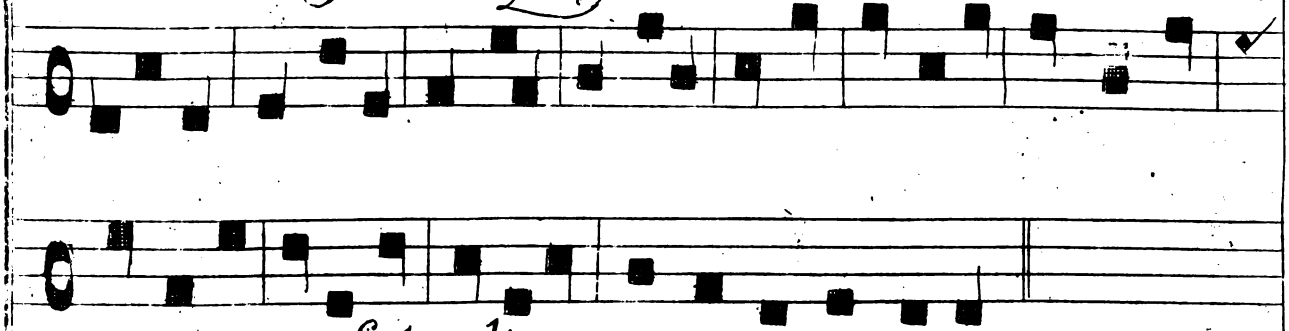
Salti di Terze e Quarte



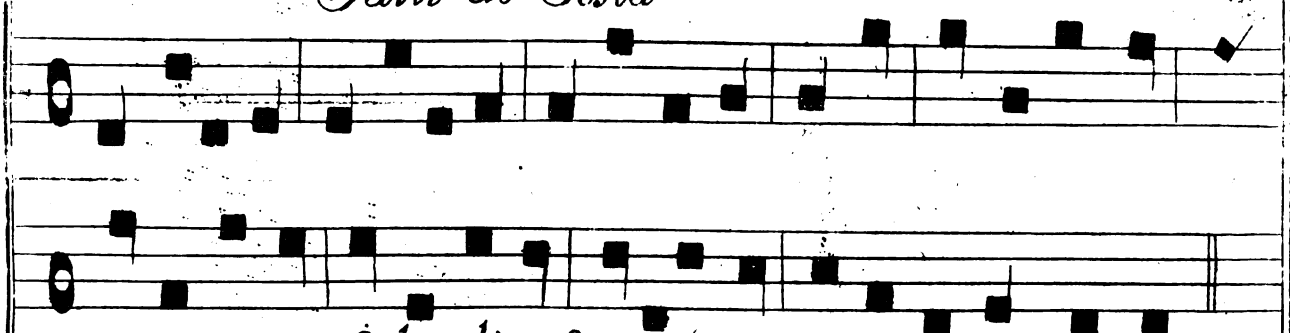
Salti di Quarta, e Quinta



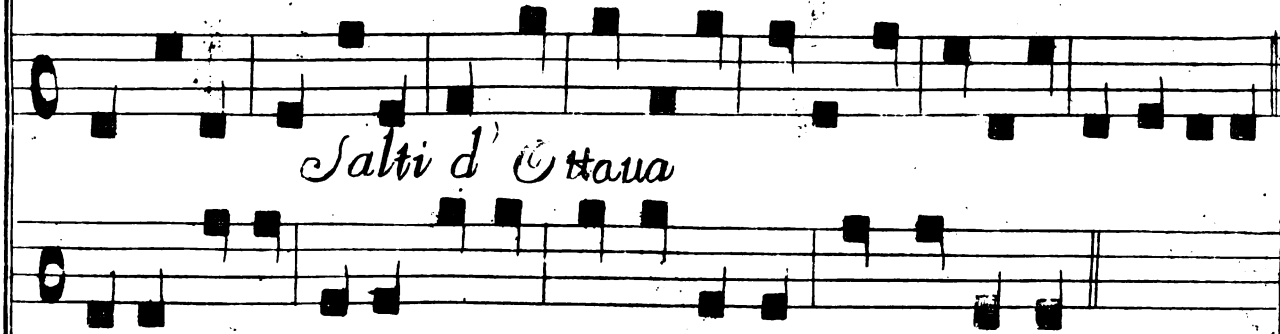
Salti di Quinta



Salti di Sesta

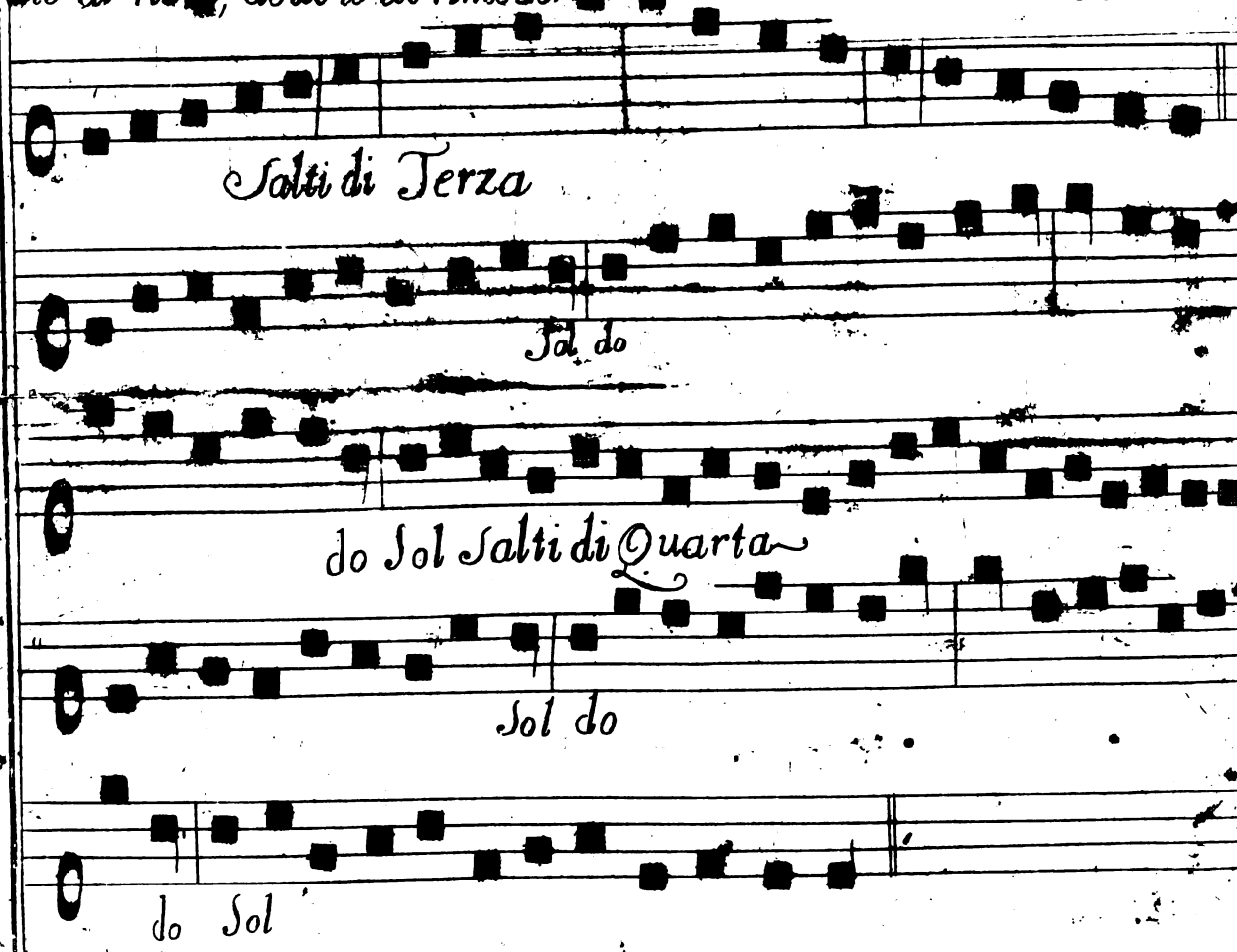


Salti di Settima

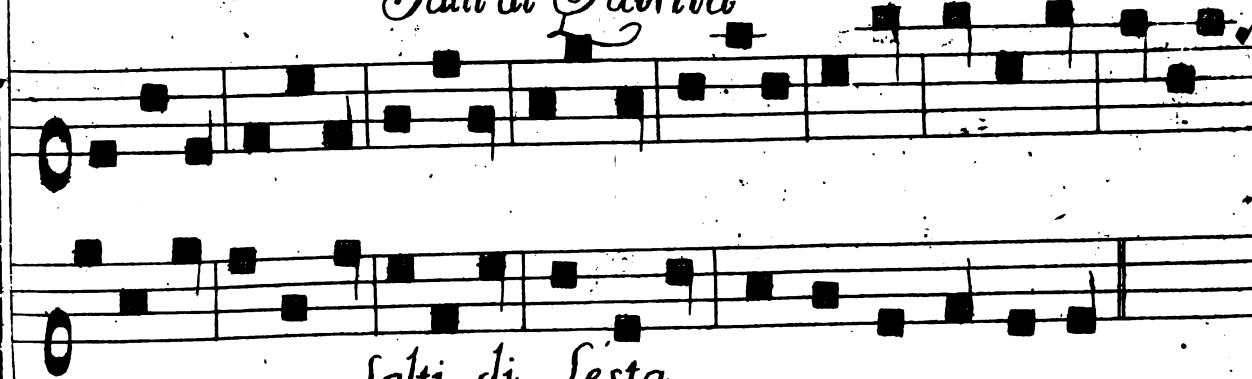


Salti d' Ottava

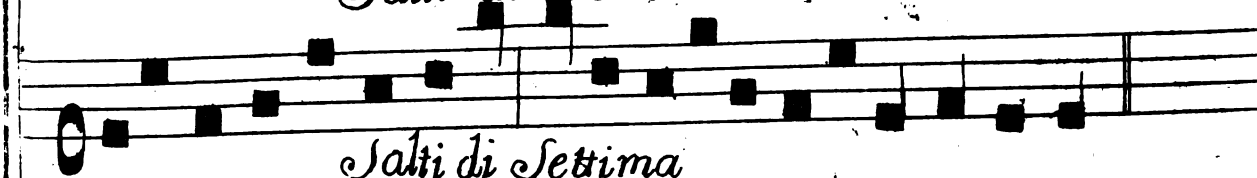
Mi pare che presente esempio non sia per essere superfluo à chi desidera farsi ben pratico de Libri Corali sopra de quali Io trop̃o scritte non poche Cantate della proprietà di Natura in Ordine acuto con la Chiave di C solfaut in prima righa al disotto. A questo fine adunque di farui pratici della proprietà di natura anche in Ordine acuto hò posto quì sotto un esempio per detta proprietà. E perche la mutazione, che si usa nell Ordine di natura acuto, è l'istessa, che si usa nell'Ordine di natura graue, e sopracto: quindi è che altro non uò dirui, se non che quì usiate l'istessa mutatione di quinta, che là usate al n.o 12, doue io ui rimetto.



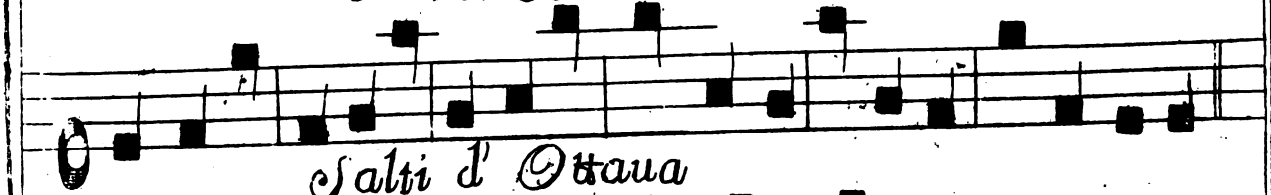
Salti di Quinta



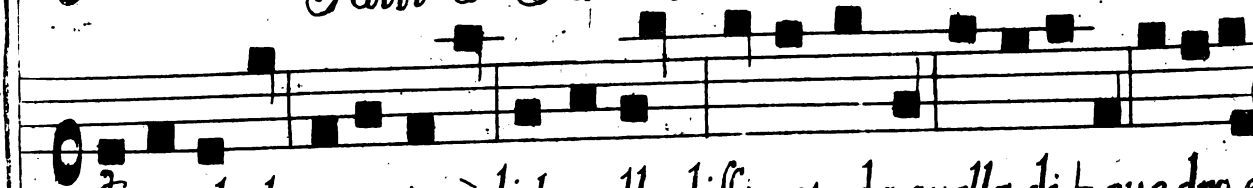
Salti di Sesta



Salti di Settima



Salti d' Ottaua

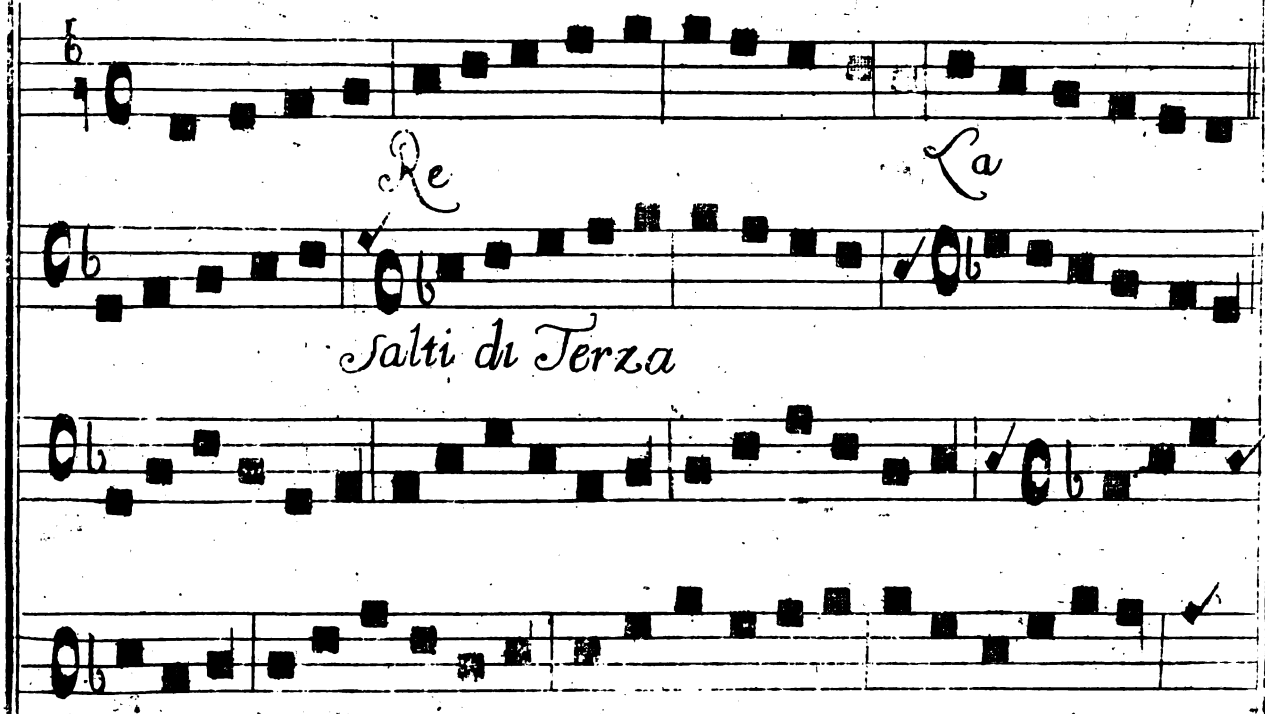


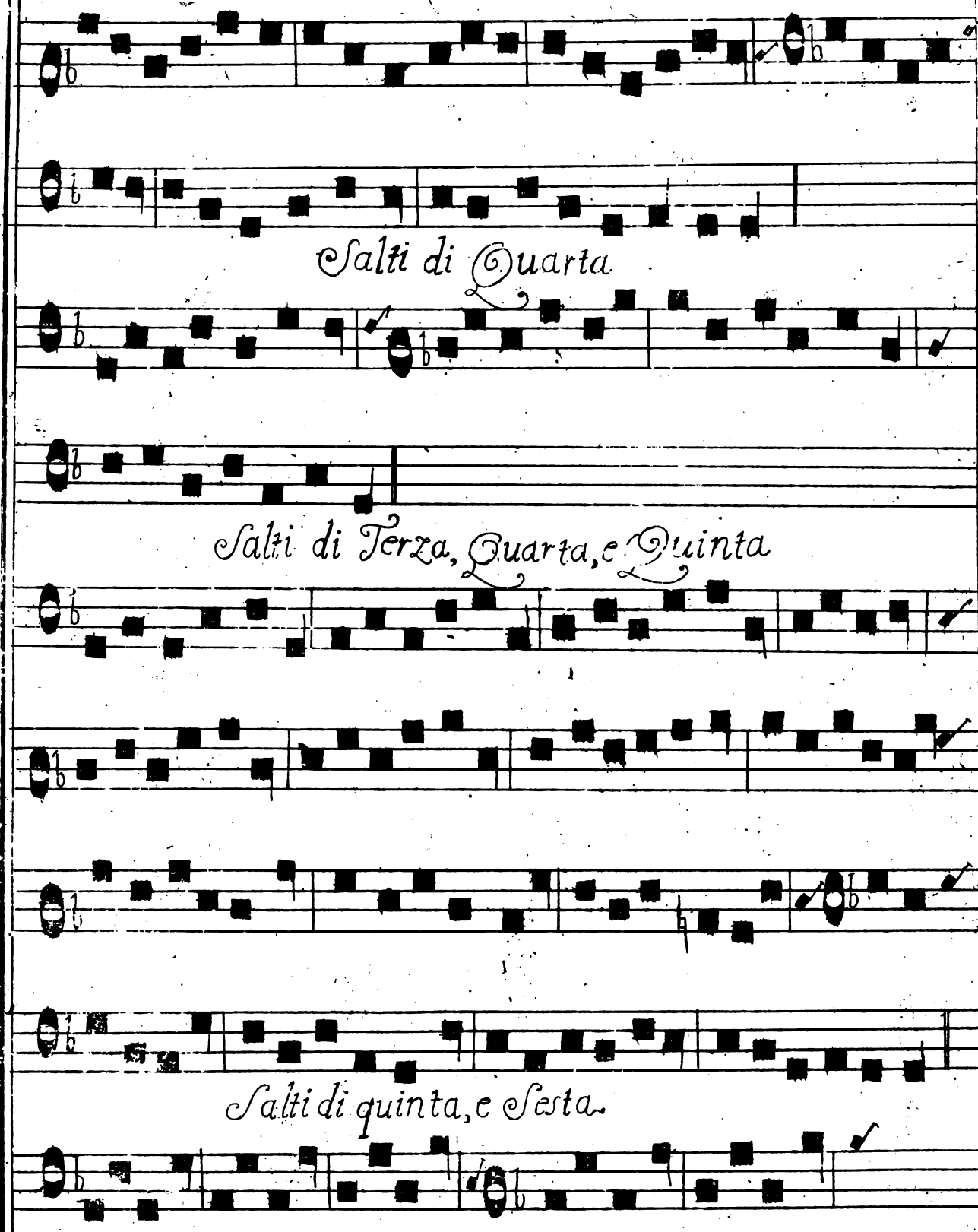
9. Essendo la proprietà di b. molle differente da quella di ♮ quadro, e natura, quindi è che si deue anche leggere differentemente dalle altre due. Et in fatti se il b. molle sarà posto (come d'ordinario uien posto nel Canto Fermo) nella positione B. fa ♮ mi, il suo Vt caderà in F. faut graue, il Re in Solrut, etc. come si uedrà chiaramente qui sotto. 10. Che se il Canto dalla proprietà di b. molle facesse passaggio alla proprietà di natura acuta, allora in ascendere si farà mutatione di quinta in D. la sol re, nella qual positione, si come si diceua La p. proprietà di b. molle graue, si dice Re per proprietà di natura acuta.

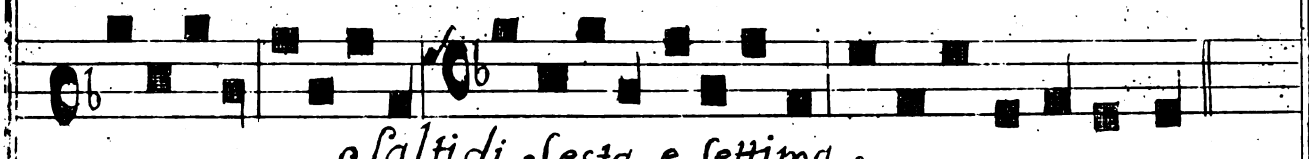
11. Similmente partendosi dalla proprietà di natura acuta per ritornare alla proprietà di b. molle graue, si fà mutazione di sì nella medesima positione D. Lasolre, nella quale, si come si diceua Re per proprietà di natura acuta, si dice La p proprietà di b. molle graue.

12. Caso poiche il Canto dalla proprietà di b. molle graue facesse passaggio alla proprietà di natura parimente graue, allora in discendere si farà mutazione di quarta in A. lamire, nella qual positione, si come si diceua Mi p proprietà di b. molle graue, si dice La p proprietà di natura similmente graue.

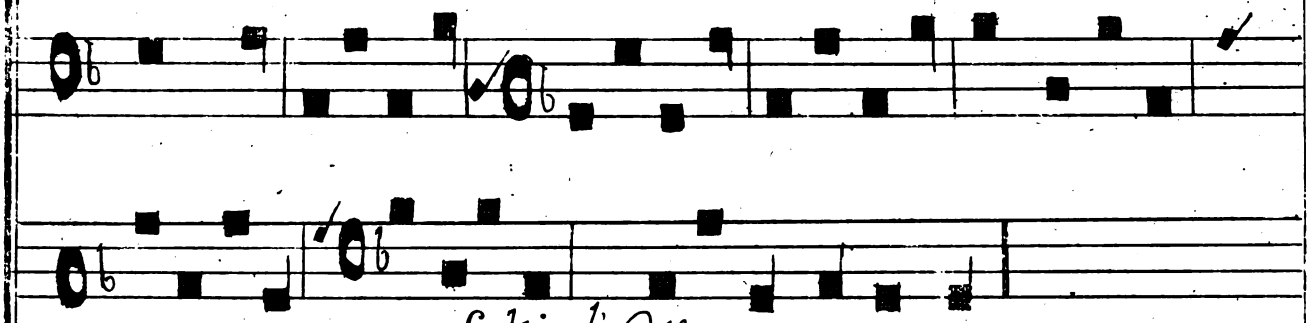
13. Così nel fare passaggio dalla proprietà di natura graue alla proprietà di b. molle pure graue, si farà mutazione similmente di quarta in G. solreut, nella qual posizione, si come si diceua Sol p proprietà di natura graue, si dice Re p proprietà di b. molle parimente graue.



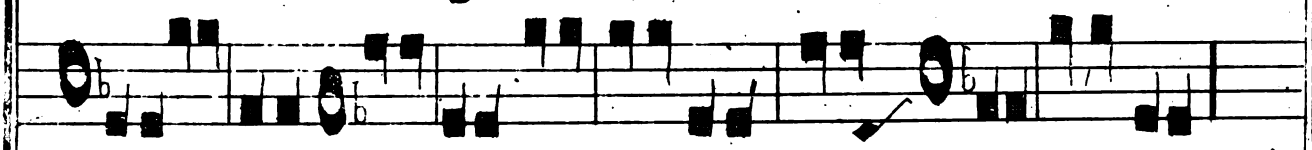

Salti di Quarta
Salti di Terza, Quarta, e Quinta
Salti di quinta, e Sesta.



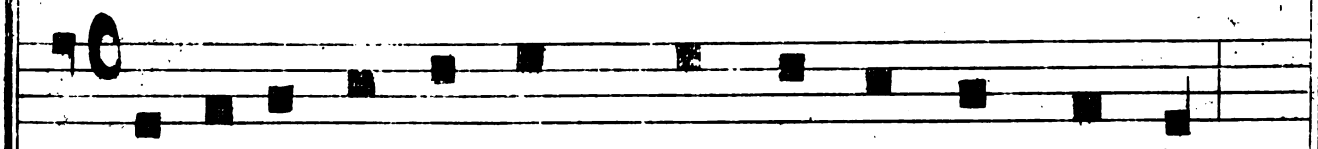
Salti di Sesta, e Settima

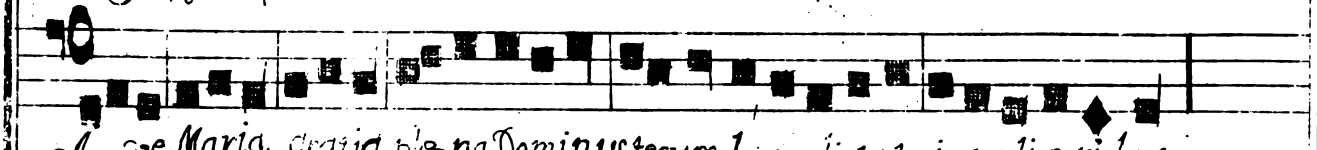


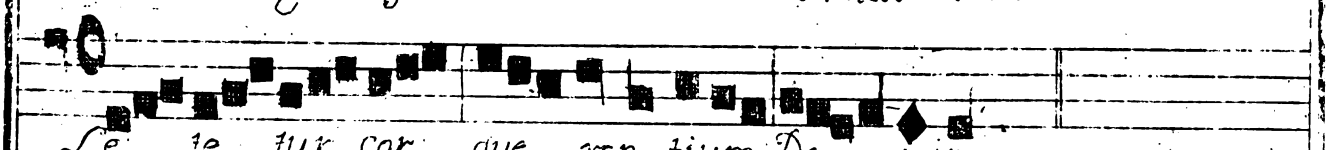
Salti d'Ottava



Ho stimato approposito ripetere alcuni salti preced.ti, con applicarvi sotto le parole affine d'indirizzarvi con maggiore facilità ad apprendere il modo di cantare le parole sotto le note Onde se le cantate non fassero fatte con totale proprietà non vi lasciate sorprendere, perchè ciò feci a bello studio, per vostro vantaggio, e profitto, dando principio alla proprietà di 4 quadro in ordine grave







Ex ultate Jus ti in Do mino rectos de cet col lau da ti o

Sit namẽ Domini be ne dictum ex hoc nunc et us que in sæ cu lum.

Gaudẽte Jus ti in Do mino rectos decet col lau da ti o.

Om nes si ti en tes ue ni te ad aqua et qui non ha-

betis ar gentum prope ra te e mite et co medite

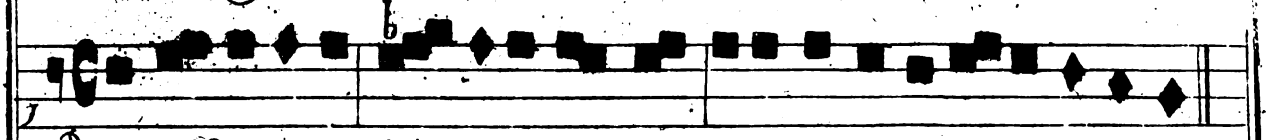
Al le lu ia Al le lu ia Al le luia Al le lu ia.

Ex ul tent iusti in conspectu Dei et delecten tur in lætitia.

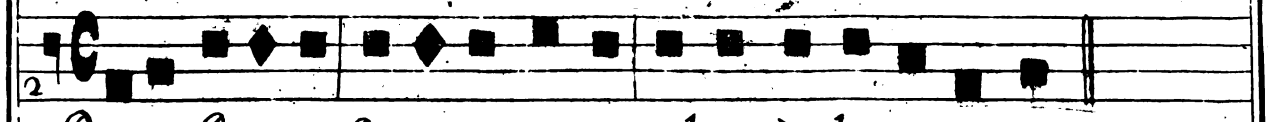
Abbr tu Solis us que ad occa sum ma gnu est

no men me um ingen ti bus.

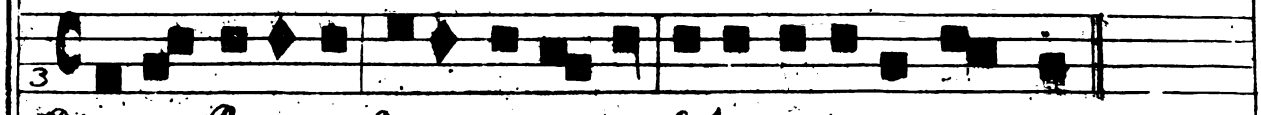
Intuonazioni Solenni de Salmi



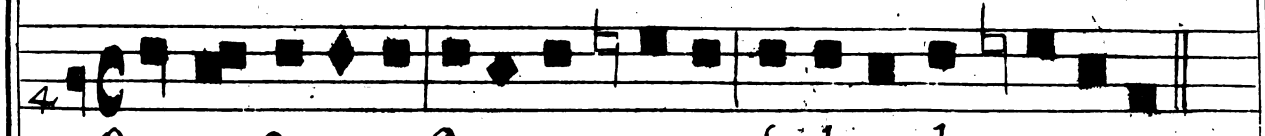
1 Dix it Do mi nus Do mi no me o = Sede a dex tris me is



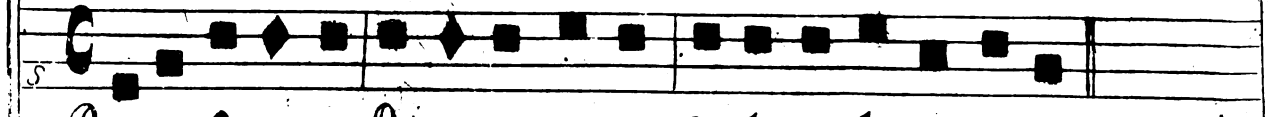
2 Dix it Do mi nus Do mi no meo = Sede à dex tris me is



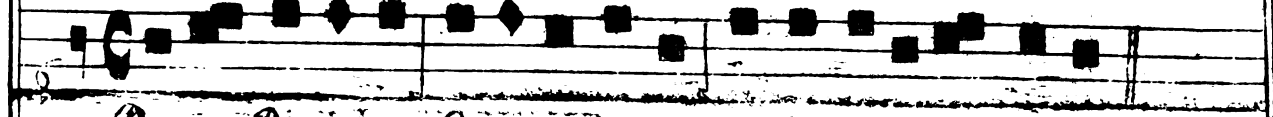
3 Dix it Do mi nus Do mi no me o = Sede à dex tris me is



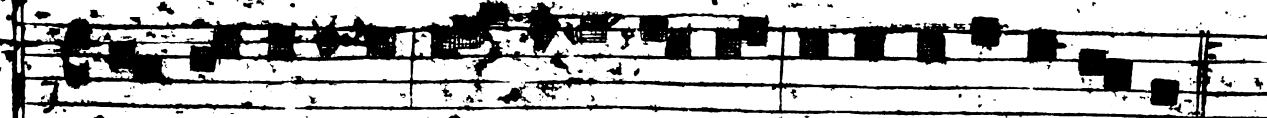
4 Di xit Do mi nus Do mi no me o = Se de a dex tris me is



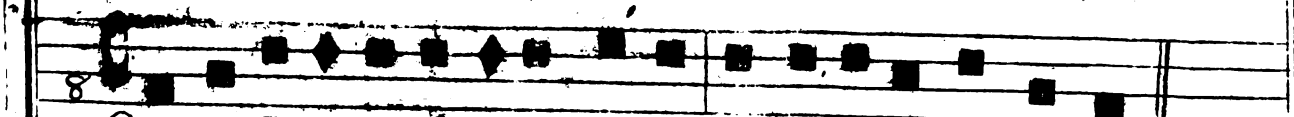
5 Di xit Dominus Do mino me o = Se de ā dex tris me is



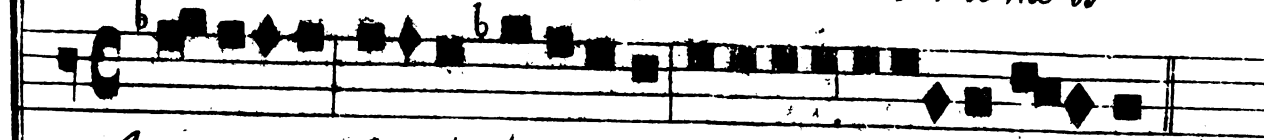
6 Dix it Domi nus = Do mino me o = Se de a dex tris me is



7 Dix it Do mi nus Do mi no me o = Sede a dex tris me is



8 Dix it Dominus Do mino me o = Sede a dex tris me is



In ex itu Israel de Ægypto, domus Jacob de populo barba ro

Intuonazioni Soleni de Cantici

1

Be ne dictus Domi nus De us Is ra el. Magnificat Euoua e.

2

Bene dictus Dominus De us Is ra el. Magni ficat E u o u a e.

3

Be ne dictus Dns Deus Israel. Magni ficat E u o u a e.

4

Be ne dictus Dns Deus Israel. Ma gnificat E u o u a e

5

Bene dictus Dns De us Is rael. Magnificat E u o u a e.

6

Be ne dictus Dns Deus Is rael Magni ficat E u o u a e.

7

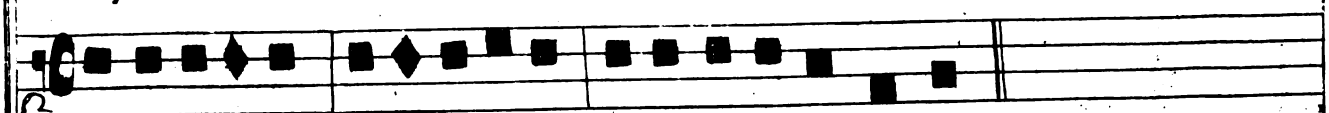
Be ne dictus Dns De us Is ra el. Ma gni ficat E u o u a e.

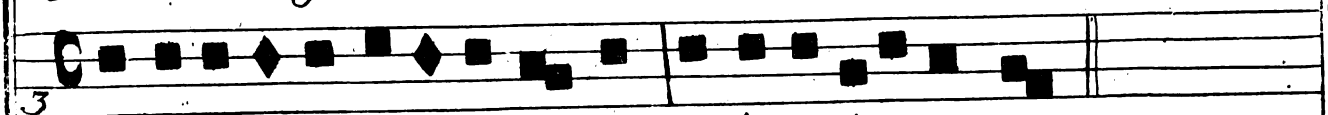
8

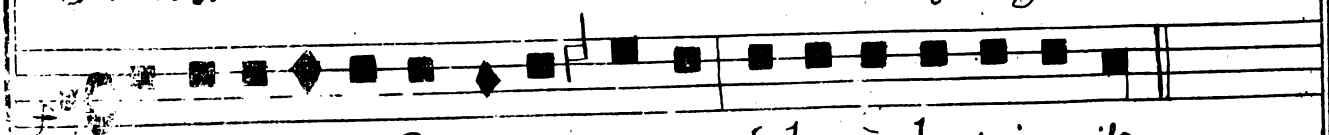
Be ne dictus Dns De us Is ra el Magni ficat E u o u a e.

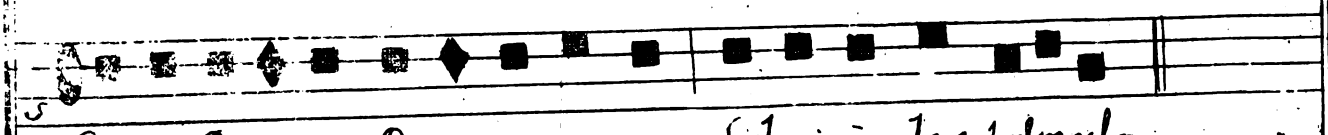
Intuonazioni Feriati

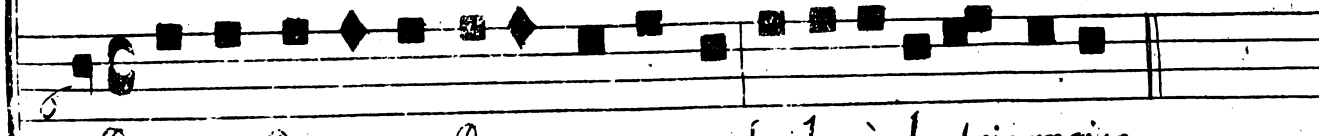
Dixit Dns Do mino meo se de à dextris meis.

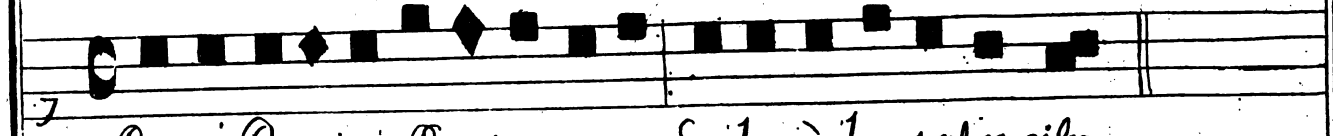


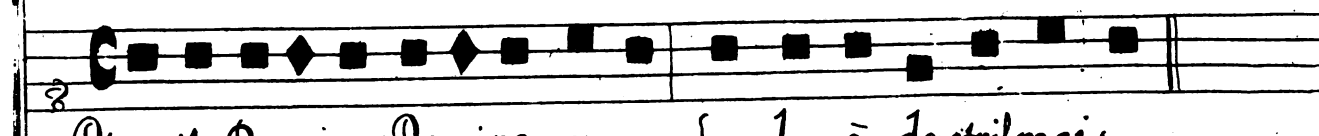












Per conoscere di qual tuono siano l'Antiſone, e di qual tuono si debba intuonare il Salmo doppo di quelle, si oſseruarà l'ultima nota dell'Antiſona, e la prima dell'euouae: la prima delle due qui sotto scritte positioni denota l'ultima nota dell'Antiſona, la seconda positione denota la prima nota dell euouae

Re, La primus. Re, Fa secūdus. Mi, Fa tertius. Mi, La quartus. Fa, Fa quintus Fa, La sextus. Vt, sol septimus. Vt, Fa Octaus.

CORTESE LEGGITORE.

COmpatirai gli errori, parte occorsi nell'Impressione dell'Opera, parte giá esistenti ne Rami vecchj, che ha bisognato ristampare, quali erano, così scorretti per mancanza de nuovi, di cui trovasi privo lo Stampatore. Ne hai quì però distesa la correzione, rimettendo gli altri di virgole, e punti, ora intralasciati, ed ora messi o soverchio, o fuor di luogo, al tuo saggio, discreto accorgimento.

Errori nell' Opera.	*pagina*	*linea*	*Correzione.*
Pariggi	2.	34.	Parigi
segnòlle	3.	16.	segnò
ol stesso	10.	19.	lo stesso
& tùm mallem	13.	14.	& tunc mallem
mai si tralasciasse	14.	23.	non mai si tralasciasse
continuasse in essa. I Padri	14.	24.	continuasse in essa, I Padri
major illus pars	15.	13.	major illius pars
apprendono	15.	18.	apprendano
sumite psalterium	16.	13.	sumite psalmum
distribuat	20.	5.	distribuit
suo fine Ffaut primo	21.	5.	suo fine in Ffaut primo.
della proprietà dell'ordine Acuto	23	16.	della proprietà di natura dell'ordine acuto
o scendono sopra	23.	31.	o ascendono sopra
ovvero là per distanza	26.	36.	re la per distanza o per salto.
queste voci re mi fa, re mi fa	27.	22.	queste voci mi fa re, mi fa sol
S. Tommaso 2. 2. q. 9. 91. ar. 21.	40.	15.	S. Tommaso 2. 2. q. 91. ar. 2.
contrario al Frigo	41.	20.	contrario al Frigio.
desolrè	43.	5.	dsolrè
connesione	44.	2.	connessione.
sarà più percossa della parte inferiore	45.	2.	sarà più percossa dalla terza della parte inferiore.
il 4. in Cfaut il 7. in Ffaut l'8. in Elami	47.	9.	il 4. in Csolfaut il 5. in Cfaut il 7. in Ffaut l'8. in Elami.
l'ultimo punto si fà sostenendo la voce in Csolfaut	50.	24.	tal Periodo si deve tutto cancellare.
cioè in Dsolre	50.	28.	cioè in Alamire.
anche sue proprie	53.	9.	anche le sue proprie.

Errori ne' Rami.	*pagina*	*linea*	*Correzione.*
puoco	1.	2.	poco
dal canto	1.	3.	dal di lei canto
mai intenderete	1.	3.	mai non intenderete
perfezzione	1.	7.	perfezione.
cognitione, denominazione	2.	2.	cognizione, denominazione
righa	2.	4.	riga
cognitione, positione all'hora	2.	5. 10.	cognizione, posizione. allora.
positione. all'hora	2.	12.	posizione. allora
posizione.	2.	13.	posizione
derivatione	2.	15.	derivazione
Essempij	2.	18.	Esempj.
positioni	7.	2.	posizioni
Della	7.	8.	Del là
positione	7.	10.	posizione
diligientemente	7.	11.	diligentemente
soggionte	7.	11.	soggiunte
positione	7.	13.	posizione
nel descendere	7.	16.	nel discendere.
positione, positione	7.	17. 20.	posizione, posizione
quanto per descendere	8.	2.	quanto per discendere.
righa	17.	4.	riga
vò	17.	8.	voglio
positione	18.	4.	posizione
mutatione	18.	7.	mutazione
positione	18.	8.	posizione
positione, positione	19.	2. 7.	posizione, posizione
doppo	25.	2.	dopo
si osservarà	25.	2.	si osserverà.
ella	25.	3.	e la.
positioni, positione	25.	4.	posizioni, posizione
quijntus	25.	6.	quintus.
octaus	25.	7.	octavus.