

Handwritten: H. 28. 61.

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA




ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

V781
T353m

MUSIC LIBRARY


**This book must not
be taken from the
Library building.**





Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

<http://archive.org/details/ilmvsicotestore00tevo>



I L
MUSICO TESTORE
DEL

P. BAC: ZACCARIA TEVO M. C.

*Raccomandato alla benigna et
Autoreuole Protectione dell'*

ILL.^{mo} et ECC.^{mo} Sig.^o il Sig.^o

ANDREA STATIO.

Veneto Patriotio

VENEZIA MDCCVI.

Appresso Antonio Bortoli

Con licenza de Sup. e Priv.



*Illustriss. & Excellentiss. Sig. Sig. e
Patron Colendiss.*



*Accosta al Gentilitio Fonte dell' Eccell. V.
un Musico Testore, che deve campeggiare
pellegrino nel Mondo; se la Musica sortì
la sua denominatione dagli Egittii vocaboli
Moys. & Icos. che acqua, e scienza signi-
ficano, quasi che fosse stata inventata dal
rumoreggiar dell'acque; ò pure se derivò
al sentimento di Platone dalle Muse, perche alle ripe d'
Elicona, Castalio, Aganippe, & Hipocrene (fonti loro
prediletti) essercitavano nelle radunanze loro il Canto;
ben deve ricorrere il mio Testore alle pretiose acque del*

V 781

T 353 m

music

lib.

*suo Eccellentissimo, e Limpidissimo Fonte, non solo come alla
denominazione, & origine di essa Musica; mà anche co-
me al dolce ristoro d'un affannato, e stanco pellegrino,
che se fosse sitibondo di gloria, maggiore non la può ac-
quistare, che dal portare in fronte il titolo dell' auttorevo-
le protezione dell' Eccell. V. mi lusingo, che se con tanta
generosità patrociniò la Quadripartita Grammatica del q.
P. Maestro Ignatio Tevo mio sospirato Fratello, sarà pur
anche tutta benignità in proteggere questo mio Figlio Testo-
re, acciò possi viaggiare sicuro fra li disastrosi sentieri del
Mondo: Favorisca adunque la sua innata bontà questo
mio debil parto, e mi conceda l'onore di poter dimostrare
la marca della perpetua mia devotione con il dichiararmi
per sempre*

Dell' Eccell. Vostra

Venezia li 7. Settembre 1705.

Humilis. Devotiss. & Ossequioss. Servo

Fra Zaccaria Tevo.

INVITO ALLE MUSE

Di ricorrere alla protezione di S. E. il Signor

ANDREA STATIO

In occasione, che dall'Auttor li viene consecrato
IL MUSICO TESTORE.

S O N E T T O.

AD un FONTE sì bel Muse correte,
Da cui fucchia la Gloria almi splendori,
Che più, che del Castalio a' dolci umori,
Di gratie in voi s'estinguerà la sete.

Darà 'l gran STATIO alla virtù le mete,
E senza rintracciar saggi liquori
D'Ippocrene, che bea d'ogn'uno i cuori,
Ivi d'alto saper l'onde godrete.

Musica insegna Amor, voi tutte assortite
In estasi d'ossequio hor via cantate,
E liete aprite l'armoniose porte.

Muse qual Api al GIGLIO suo volate,
Da quel candido fior fugge la Morte,
Hà la vita da lui gratie melate.

IL MUSICO TESTORE

Dedicando quest' Opera all' Illustr. & Excell. Sig.

ANDREA STATIO

FU' PODESTA', E CAPITANIO
DI TREVISO

Humilia i Tributi del Sile nel seguente

S O N E T T O.

DEl mio CANTO illustrar il suo splendore
Delle NOTE ch'intesso à tuoi gran fregi,
Chi potrà mai, Signor, ridir i pregi
Che sono al nome tuo luci d'honore?

Alle rive del SIL odo il rumore,
E susurrar quell'onde i meriti egregi;
Mentre di Gloria agguagli i Duci, i Regi
Per Pietà, per Giustizia, e per Valore.

Nè dell'oblio fatal paventa il SUONO
Quando versa tua man a' miei desiri,
Lampi fereni à belle glorie in dono.

Che se cortese all'Opra mia tu miri,
Darai LUCE alle NOTE; poiche sono
Raggi d'eternità l'AURE, che spiri.

BENIGNO , E CORTESE L E T T O R E .

E' Solito di chi scrive di fare le sue proteste, e scuse; Io che confido nella tua generosa virtù, di cui è proprio il compatire, non mi estenderò più oltre, solo dirò, che questo mio Musico Testore è un'estratto di quanto, e di vago, e di buono habbi potuto conoscere in molti Auttori, che mi sono capitati alla mano; aggiungendovi pur anche qualche sivevolezza uscita dalla debolezza del mio talento. Hò procurato d'unire nel presente Volume queste belle erudizioni, e vaghe dottrine al solo oggetto di giovare al Prossimo, stimando assai difficile, che lo studioso le potesse vedere appresso tanti, e diversi Auttori, che elucidarono la bell'Arte Armonica. Io te lo rappresento senza alcun ornamento Retorico, mà vestito semplicemente alla meccanica, e quei pochi habiti de quali lo troverai adorno, sono prestatigli dalla Musica, e non dall' Arte Oratoria; se qual' Ape in questa mia raccolta non ti apporto il mele, habbi pazienza, che ne men'io spero raccogliere materia per eternar la face al mio nome; se non sei mio patriota, ricevi questo mio figlio Testore con faccia serena, ramentandoti, che li forestieri si devono ricevere amorosamente *in vinculo pacis, & charitatis*. Se poi sei mio patriota, ben conosci le mie sivevolezze, e la mia fiacca persona; se non sei della professione ti dirò quel detto d'Apelle *non ultra crepidas sutor*, e non giudicare quello, che non è tuo cibo; se poi sei della professione, ne meno tu non passare *ultra crepidas*, voglio dire, che solo tassi le mie imperfezioni, e non quello, che troverai di bello, e buono raccolto da molti honorati, e dotti Scrittori, sò che bevi l'acqua preziosa d'Hippocrene, onde come persona virtuosa saprai pur anche compatire le mie debolezze. Procurarò di provare quanto son per dire con l'auttorità de più chiari, e provetti Scrittori di questa nobilissima Arte, portandone fedelmente li testi, onde non ti maravigliare se troverai scritto un vocabolo alle volte con lettere geminate, & altre volte nò, come pure tal' hora con l'H, e tal' hora senza, perche ciò sarà à causa di haverli trovati così, e non si sono in nulla alterati, mà rapportati come stavano. Se poi gli essem-
pi

pii musicali fatti da noi , ò rapportati da altri auttori non fossero con quel brio , e spirito , che bramerebbe il tuo genio virtuoso , devi sapere , che solo si è studiato di porre in pratica il modo del Tessere , e di mostrare semplicemente la regola data anteriormente con le parole , havendo havuto più à cuore la facilità , che la studiosa bizzaria . Partiremo questo nostro Musico Testore in quattro parti .

Nella Prima si discorrerà , che sii Musica , sua Invenzione , Divisione , Propagatione , & altre cose spettanti ad essa , come proemio dell'Opera .

Nella seconda si dimostrerà , che sii suono , e voce , e d' altre cose spettanti alla formazione di essi , che serviranno di Ordimento alla Musical Testura .

Nella Terza si dichiarerà la formazione delle consonanze , e dissonanze in ordine Teorico , e Pratico , con li loro proprii passaggi , il che servirà di Trama alla Musical' Armonia .

Nella Quarta si manifesterà il modo del Tessere in ordine Armonico , con varietà di Voci , & Istrumenti .

Non credo , che in questa mia Opera vi possi cadere cosa alcuna contro li veri sentimenti Christiani ; non ostante però mi protesto d'essere sempre come Religioso , e Cattolico sotto l'obbedienza , e censura di Santa Madre Chiesa , e vivi felice .

Essendo inevitabili gl' errori della stampa per qualunque diligenza vi si possa mai usare , non sdegnare , ò Cortese Lettore , prima di leggere , e condannare qualcosa per fallo , di render con un occhiata corretti quei che in sua pagina troverai notati , e compatisci umanamente se in altro ti abbattereffi , che offenda il tuo sguardo , e resta in pace .

Facultate nobis collata à Reverendissimo Patre Magistro Vincentio Coronelli Veneto totius Seraphici Ordinis Minorum Conventualium Ministro Generali. Attentè perlegi opu Patris Baccalarei Zaccariæ Tevo nostri ejusdem ordinis Mufices Professoris, ejus titulus *Il Musico Testore*, & quia eruditionibus plenum inveni, immo Professoribus cunctis maximæ utilitatis, propterea luce dignum adjudico.

In fidem datum Venetiis die 21. Septembris 1702. Ita Fr. Franciscus Antonius Calegari Magnæ domus Venetiarum Magister Mufices.

Facultate nobis collata à Reverendissimo Patre Magistro Vincentio Coronelli totius Ordinis Seraphici Minorum Conventualium Ministro Generali, ac Cosmografo Publico Serenissimæ Reipublicæ Venetiarum, attentè, accurateque perlegi opus Patris Baccalarei Zaccariæ Tevo nostri ejusdem ordinis Mufices Professoris, ejus Titulus *Il Musico Testor*, & quia eruditionibus plenum inveni, immo Professoribus cunctis maximæ utilitatis propterea typis mandari dignum adjudico. In fidem &c. datum Firmi hac de 27. Aprilis 1703.

Ita est Fr. Joseph Natali de Canerino hujus Metropolitanæ Ecclesiæ Magister Mufices.

Fr. Vincentius Coronelli Venetus S. Theol. Mag. ac univ.
Ordinis Min. Conv. post S. Patriarcham Franciscum
Minister Generalis LXXVIII.

Cum opus inscriptum *Il Musico Testore* à P. Bac. Zaccaria Tevo nostri ordinis Sacerdote Musicæ Artis Professore compositum duo ejusdem ordinis præfate facultatis Professores ex mandato nostro examinaverint, & in lucem edi posse testati fuerint, facultatem facimus, ut typis mandetur servatis servandis, si iis, ad quos pertinet, ita videbitur in quorum fidem &c.

Datum Romæ die 23. Junii 1703.

Fr. Vincentius Coronelli Min. Gen.

Fr. Dominicus Antonius Burghesius
Secretarius, & Assistens Ordinis.

NOI REFFORMATORI Dello Studio di Padoa.

HAvendo veduto per la Fede di revisione, & ap-
probatione del P. Fr. Vinenzo Maria Mazzoleni
Inquisitore, nel Libro intitolato *Il Musico Testore diviso
in quattro parti del P. Bacc. Zaccaria Tevo Minor. Conv.*
non v'esser cos' alcuna contro la Santa Fede Cattolica,
& parimente per Attestato del Segretario Nostro nien-
te contro Precipi, & buoni costumi, concedemo Li-
cenza ad Antonio Bortoli Stampatore, che possi esser
Stampato, osservando gl'ordini in materia di Stampe,
& presentando le solite copie alle Publiche Librarie di
Venezia, & di Padoa.

Dat. 23. Luglio 1705.

(Gio: Lando Kav. Proc. Reff.

(Francesco Loredan Kav. Proc. Reff.

Agostino Gadaldini Segretario:

I N D I C E

P A R T E P R I M A .

Cap. I.	D El Titolo dell' Opera .	Carte 1
Cap. II.	Della Definitione, e divisione della Musica .	4
Cap. III.	Della Musica mondana .	5
Cap. IV.	Della Musica humana .	6
Cap. V.	Della Musica Armonica .	7
Cap. VI.	Della Musica Metrica, & Ritmica .	8
Cap. VII.	Della Musica Organica .	ivi.
Cap. VIII.	Della Musica Piana, e Mesurata .	ivi.
Cap. IX.	Della Musica Teorica, & Inſpettiva .	9
Cap. X.	Della Musica Prattica, & Attiva .	ivi.
Cap. XI.	Dell'Inventione della Musica .	10
Cap. XII.	Della propagatione della Musica .	11
Cap. XIII.	Qual foſſe l'Antica Musica .	12
Cap. XIV.	Quanto foſſe rozza l'Antica Musica .	13
Cap. XV.	Degl'effetti della Musica .	14
Cap. XVI.	Dell'inventione del Cantar in conſonanza .	17
Cap. XVII.	Del detrimento della Musica .	19
Cap. XVIII.	A che fine ſi deve imparare la Musica .	22
Cap. XIX.	Qual ſii il vero Muſico .	23
Cap. XX.	Della diſeſa della Musica, e Cantar moderno .	24

P A R T E S E C O N D A .

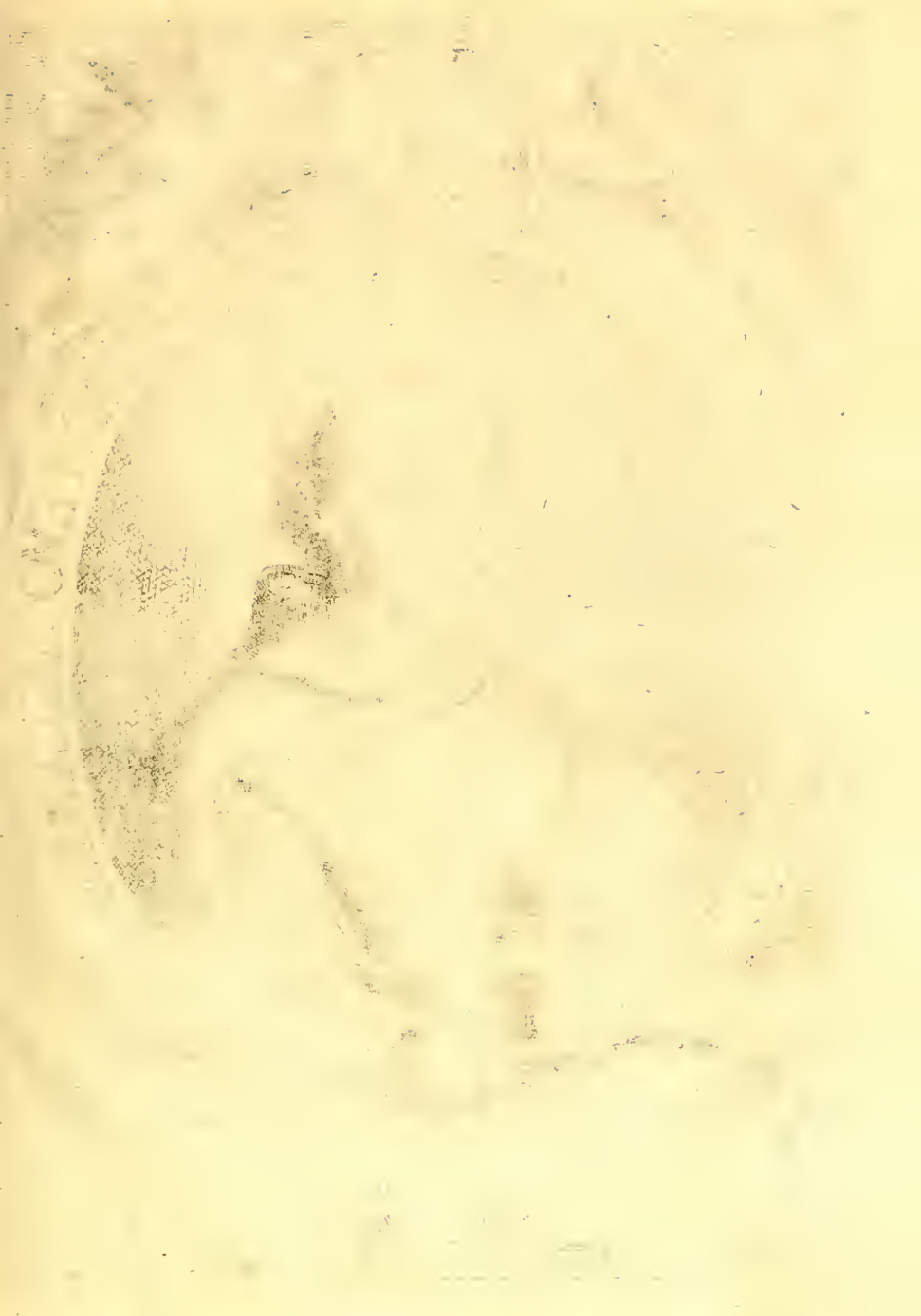
Cap. I.	D elle Voci, e ſuoni in Comune .	Carte 31
Cap. II.	Della definitione delle Voci, e ſuoni .	32
Cap. III.	Della formatione della Voce .	33
Cap. IV.	Della varietà delle Voci, e Suoni .	35
Cap. V.	Della formatione, e propagatione de ſuoni nell'Aria .	36
Cap. VI.	Come vengono compreſe le voci, e ſuoni dal ſenſo dell'udito .	40
Cap. VII.	Dell'inventione delle Figure Muſicali .	46
Cap. VIII.	Del Tuono, e Semituono .	55
Cap. IX.	Che coſa ſii Muſico intervallo .	62
Cap. X.	Delli Tetracordi, e Generi della Musica .	63
Cap. XI.	Del Siſtema Greco, & antico, ſua inventione, e diſiſione .	67
Cap. XII.	Del Siſtema di Guido Aretino .	72
Cap. XIII.	Del Siſtema participato comparato alle quattro Parti, & alla taſtatura dell'Organo .	75
Cap. XIV.	Della Melopeia .	78
Cap. XV.	Della proprietà del Canto .	79
Cap. XVI.	Delle quattro parti Muſicali, e loro natura .	82
Cap. XVII.	Delle Mutationi .	85
Cap. XVIII.	Della Battuta .	91
Cap. XIX.	Degl' Eſſempj di qualſivoglia Battuta .	93
Cap. XX.	Degl'Affetti cauſati dalla modulatione delle Parti .	99

P A R T E T E R Z A.

Cap. I.	C hesii contrapunto, consonanza, dissonanza, numero sonoro.	Carte 107
Cap. II.	Delle consonanze, e dissonanze in particolare, e loro formatione in ordine Pratico.	112
Cap. III.	Della consideratione del Numero in ordine Armonico.	122
Cap. IV.	Delle proporzioni in ordine Armonico.	130
Cap. V.	Delle dimostrazioni delle consonanze, e dissonanze in ordine Teorico.	134
Cap. VI.	Del modo di formare li Passaggi.	142
Cap. VII.	Che non si possino fare due consonanze perfette del medesimo genere.	144
Cap. VIII.	Delli Passaggi del Unifono.	150
Cap. IX.	Delli Passaggi della terza maggiore, e minore.	153
Cap. X.	Delli passaggi della Quinta.	160
Cap. XI.	Delli passaggi della Sesta maggiore, e minore.	164
Cap. XII.	Delli passaggi dell'Ottava.	171
Cap. XIII.	Delle dissonanze in commune.	173
Cap. XIV.	Delli passaggi della Seconda.	179
Cap. XV.	Delli passaggi della Quarta.	188
Cap. XVI.	Delli passaggi della Quarta superflua, e della Quinta diminuta.	192
Cap. XVII.	Delli passaggi della Settima.	197
Cap. XVIII.	Delle Legature, e delle Sincope.	201
Cap. XIX.	Delle due dissonanze, e delle due Negre.	209
Cap. XX.	Di alcune osservazioni per le Parti di mezzo.	218

P A R T E Q U A R T A.

Cap. I.	D alcune regole generali del Contrapunto.	221
Cap. II.	Delle specie del Contrapunto.	224
Cap. III.	Modo di formare l'Armonial Testtura a due, e più voci per Contrapunto semplice.	228
Cap. IV.	Delli Tuoni, ò Modi Armoniali secondo gl'Antichi.	234
Cap. V.	Delli Tuoni, ò Modi Armoniali secondo li Moderni.	262
Cap. VI.	Del modo di formare il Contrapunto a due, e più voci, e delle sue cadenze.	270
Cap. VII.	Delle regole per la formatione del Contrapunto sopra il Basso.	287
Cap. VIII.	Delle Cadenze degli otto Tuoni delli Moderni.	292
Cap. IX.	Della natura, e proprietà delli Tuoni.	296
Cap. X.	Del Contrapunto Fugato in genere.	299
Cap. XI.	Della Fuga in particolare, e delle sue Specie.	311
Cap. XII.	Delle Imitationi.	320
Cap. XIII.	Delli Duo, e Fughe per tutti li Tuoni.	322
Cap. XIV.	Delli Canoni.	332
Cap. XV.	Della formatione di più soggetti.	335
Cap. XVI.	Delli Contrapunti doppii.	340
Cap. XVII.	Del modo di rivoltare le Parti, e Soggetti.	349
Cap. XVIII.	Del modo di formare le Compositioni con Voci, & Istrumenti.	360
Cap. XIX.	Della Musica Finta, e Trasportatione delli Tuoni.	362
Cap. XX.	& Ultimo. Congedo dell'Auttoare al suo Musico Testore.	365





SAC. THEO. BAC. ET MUSI. MAGIS. ANIL. F. ZACHARIAS TENO SACCENSIS. ADORIAN.

Quidquid melliflui exoptas ex arte canendi.
Cunctis tibi Textor Musicus ecce dabit.



MUSICO TESTORE

P A R T E P R I M A .

Nella quale si discorrerà cosa sia Musica, sua Inventione, Divisione, Propagatione, e d'altre cose spettanti ad essa, come proemio dell' opera.

C A P . P R I M O .

Del Titolo dell' Opera.



I come al parer de Poeti tutta la categoria delle scienze vanta Pallade per Genitrice, così à questa gemella nacque l'Arte ingegnosa del Tessere, acciò adoprando quelle per l'ornamento dell'animo, questa servisse al riparo necessario del corpo. Vanta questa una somiglianza così proportionata con la Musica, che gl'operati dell'una si giurerebbero effetti dell'altra; onde può dirsi, che il Tessere sia un'Armonia de fili, & il Cantare una Tessitura di voci; mà lasciate alla Poesia le sue favole ricerchiamo dall'Istorie la verità. Correa l'anno della creatione del Mondo 688. al riferir di Giovan de Busieres ne suoi fiori d'Istorie, quando dalla felice progenitura di Lamec, due de suoi Figli, & una Figlia furono gl'inventori delle tre Arti più bisognose all'viver humano, cioè della Musica, dell'Armi, e del Tessere. *Sub hec tempora, dice l'Auttore, Iubal instrumenta musica, Tuba'caim arma invenerunt, vitam hominis providentia in belli, pacisque studia partiente, ut in hac jucundius ageret, in illa tutius. Et Noema mulier lanificium commenta, eundem hominem texit honestius.* Jubal al parere di Pietro Comestore dal tintinar de martelli del Fabro Tubalcaim apprese la suavità del concerto, e le consonanze ritrovò della musica. *Habuit enim fratrem, dice Margarita Filosofica, qui Artem ferrariam invenit, quo fabricante Tubalcaim malleorum propensione, dicto modo consonantias reperit.* E se favolleggiarono li Poeti, che Pallade fusse maestra d'Apollone nell'arte musica; Jubal fù stimato da Gentili Apollone, di cui dice Giovan Keplerio *Armonices mundi libr. 3. cap. 3. Nisi fallor Iubal hic Apollone est levi Musico Testore.*

A

muta-

mutazione litterarum, qui fratrem Lubelem pecuariae auctorem fissulaque agresti gaudentem (Papa Deum à Grecis creditum) exbarba reperire clarum tinnitu superavit, materiam cordarum, à Tubal-Caino fratre, qui nobis ex nominis allusione Vulcanus esto mutatus. Ciò ne porge motivo di poter dedurne, che Noemà qual' altra Pallade mostrasse al Fratello l'Arte del Tessere, & egli apprendesse da quella Tessitura la Musica, poichè risultando all' orecchio di Jubal dal risuonar de martelli un' ammirabile unione, & una dolce armonia, pareagli appunto nel intreccio vario del batter di quelli la varia connessione de fili, che veda nel tesser della foresta, e se nella medesima casa di Lamec s'unirono, e Musico, e Fabro, e tessitrice, siccome dal martellar del fabro il suo primo natal ebbero i suoni, così era ben anche il dovere dall' industriosa tessitura Jubal ne cavasse delle voci l'unione, e de' concerti l'intreccio; Questa voce di Tessere è tanto propria alle cose create, che fra loro tengono connessione, che anche il sommo Facitore in dargli l'essere ne piglia la metafora col dire *Et sicut nebula texi omnem terram*. Se adunque la connessione delle cose è una Tessitura, farà pur lecito à me intitolare questa mia debole fatica Musico Testore, essendo somigliantissimo l'intreccio de fili all'unione armonica delle voci, che forma la Musical' Arte; e fra le varie esperienze fatte da Pitagora per ritrovare il fondamento delle proporzioni armoniche, quella della corda fatta con l'istrumento chiamato *Cordotono*, non è l'effigie d'un ben ordito Telaio? come pure tutti li strumenti da corde, cioè Cetre, Tiorbe, Gravicembali, & altri, non sono l'idea d'un perfetto ordigno Testorio? mà per avvalorare quanto dissi farò di prova quel tanto, che insegna il Spada nel Giardino d'Epiteti. Il filo, dice l'Auttoe, *esser quello, che si trabe filando da lana, lino, ò simili; per similitudine dicefi anco ad ogni cosa, che si riduce à guisa di filo, come di rame, di ferro, d'oro, d'argento, quali fili, siccome sono atti à tessere, così anco sono proprii de' musici istrumenti*. Et il Kircherò lib. 2. della Musurgia cap. 4. dice *Cum enim nil adeo necessarium sit, quam filorum ad varia compingenda usus; omnis autem quorumcumque filorum extensio gratum quendam sonum exciit*. Che perciò cantò l'Alciato nell' Emblema 184.

Certabat Plethro spartim commissus in bossemob. sicut

Et percussa sonum pollice fila dabant.

Questi fili adunque, che sono atti al suono vari ne godono gl'Epiteti.

Il Bruni musiche-fila le chiama *Idilio 2.*

Non fia mai ch'io riguardi

Scorrer maestra man musiche fila.

Il Marini armoniche l'appella

Quei, che le fila armoniche percuote Sente

Il Fontanelli, canore *Oda 36.*

Và con Parco temprando.

Nella lira gentil fila Canore

Indi lo stesso Marini dolci le dimostra. *Lira*

E lo spirito placar malvaggio; e reo

Onde l'Afflutto Reschermissi in vano.

Solea tentando con maestra mano

Le dolci fila il bion Pastor hebreo.

Parimente il Dressino *Son. 30.*

Ma spenger non può il fuoco onde sospira

La fanciulla di Lesbo ch'el restaura

Nei dolci fili

Il Marini Loquaci *Zamparò* ; ingorga il pultuon onor' d'istor len ist' *...*
E col dolce arco dalla destra mosso *...*
Tutte scorrendo le loquaci fila *...*
Et Andrea dell' Anguillara nella sfida fatta da Aracne à Pallade per il tessere, disse,
S'atta à giostrar del par la Dea si sente,
Le fila à figurar l'istorie accordi.

Adunque il filo non solo è atto al suono, & hà le proprietà di musico, e canoro, mà pur anche è atto all' accordare, cose tutte che sono proprie al concerto musico ; mà ciò non bastando, aggiugnèrò, che il Musico viene alle volte pigliato per il Poeta & il Poeta per il Musico ; e quel che viene detto dell' uno, viene talvolta appropriato all' altro ; poiche disse il Marini.

Musica, e Poesia son due sorelle *...*

Et Homero nell' Odissea, cantus musa docuit, amatque genus Poetarum. Onde il cantare assegnato al Poeta, lo potremo assomigliare al Musico, & appropriate alla nostra musicale Tessitura ; poiche à nostro proposito ben disse Eufonio.

Licia, qui texunt carmina, carmina musis *...*

Licia contribuunt casta Minerva tibi.

In cui s'accoppiano, versi, tessere, e canto ; il tessere unito al canto vien in nostro favore corroborato da spiritosi ingegni, come gratiosamente il Tetti *Lir. 17.*

Hor su le fila di canora cetra

Tesser tela immortale *...*

E far col music' arco al tempo guerra

Poeta Tessere lo dice Arrigo Falconio. *...*

Quinci chiaro tessor d' eccelse rime *...*

Movi il piè sì famoso in Hippoerene *...*

Il Fontanelli al Poeta Tessere v'aggiunge l'ordine musico. *Oda 32.*

Và con ordin canoro, *...*

Trabendo il suon, ch'ammira ogn' altro ingegno *...*

Dall' ordito lavoro, *...*

Ch' à de fili ineguali

Confermiamo in fine questo nostro assunto con l'addattar gl' ordegni Testorii alla nostra musical Tessitura ; & ecco in pronto Eufonio à presentarci i lici.

Chi tesse, e canta versi, i versi à musa *...*

A te, casta Minerva i lici dona. *...*

Un faceto Porditura, e trama ci appresta *...*

Là man' perd nell' orditura, e trama *...*

Di questo ancor, che nobile argomento *...*

D' arpa, ò di cetra d' oro usar non ama *...*

Le fila Cic. Sonet. primo. *...*

Nel tessere s'adopra il pettine, & eccolo portato dal Marini *...*

Grave, e ben atto à celebrar Heroi *...*

Sarà del Latio il pettine canoro. *...*

Nel sparger il filo nell' arte Testoria si batte il pettine, & il musico la battuta in diri-

gere i suoi canti, ciò vien descritto dall' Anguillara. *...*

Fan che la trama per l'ordito passe, *...*

E col passato fil batton le casse.

Arotti fili nel tesser sono necessarj li groppi, & il musico annoda con groppi i suoi concenti, sopra di che il Fontanelli.

E con numeri obliqui in varj modi

I tuoi groppi canori annodi, e snodi. Oda 14.

Et in altro luogo

Hor mormoreggi grave,

E fra musici groppi

Con armonici trilli il canto addoppi.

Approvato adunque à mio credere sarà il nostro assunto per l'auttorità de Poeti sì degni, & illustri, onde con il Fontanelli potremo ridire, che il nostro Tesore

Và con ordin canoro

Trabendo il suon ch'ammira ogn'altro ingegno

Dall'ordito lavoro,

Ch'ha di fila ineguali.....

Essendo appunto ineguali frà loro i suoni musicali, poiche la musica

Ess' vocum discordia concurs.

C A P. II.

Della definitione, e divisione della Musica.

LA Musica una delle sette arti liberali, e tra le quattro matematiche discipline la più soave, e gioconda essendo in regular proportione prodotta da quel gran Facitore, che *omnia fecit in pondere, numero, & mensura*, è così innata, & aggradevole all'huomo, che anche san'ulletto con teneri vagiti v'è temprando i suoi gravami fra voci festive, e canore, perche essendo egli composto (al parer de più dotti Filosofi) de numeri, & armoniche proportioni, non è meraviglia se poi fatto adulto tanto si compiaccia dell'armonia, che quasi incantato, e dolcemente legato ne resti dalla medesima.

La Musica adunque, magia de cuori, sollievo dell'animo, e solletico del senso, non solo è quell'armonia, che si forma nel canto, mà pur anche quella congerie delle cose, unite, & incatenate armonicamente insieme; che perciò disse Aristide Quintiliano nel 1. Lib. della sua musica, che *Musices est non tantum vocis partes inter se componere, sed quaecunq; natura suo arbitrio includit, cogere, & concinnare* onde bene il Kircherò nel primo della sua Musurgia cap.3. la definisce. *Musica latissimè sumpta est discors concordia, vel concurs discordia variarum rerum ad unum aliquid constituendum.* Applicandosi forse al parere d'Empedocle, che asseriva l'armonia esser quella lite, & amicitia, dalla quale volea si generassero tutte le cose; questa unione, e legame adunque, che musica si chiama, considerando vario cose armonicamente unite, diversi ne costituissero li membri, che perciò la musica in generale si divide in Naturale, & Artificiale; la Naturale in Mondana, & Humana; l'Artificiale in Armonica, Metrica, & Organica; l'Armonica in Piana, e Mensurata; la Mensurata in speculativa, che si dice anche Teorica, & Inspettiva; & in Pratica, & Attiva; e per fine in Reale, e Finta.

C A P. III.

Della Musica Mondana .

LA Musica dice Boetio *ea quæ est mundana in his maximè perspicienda est , quæ in ipso cælo , vel compage Elementorum , vel temporum varietate visuntur ;* cioè parimente conferma Margarita Filosofica dicendo . *Mundana musica est , quæ de harmonia totius , & partium mundi supercælestis , & elementaris considerat .*

La meravigliosissima struttura de cieli , che con mirabil moto , & ordinata proportionè nel corso de Pianeti vâ formando frà loro armonici gl' aspetti , costituiscono una ben ordinata , & intrecciata musica al parere di Filone Hebreo . *Cælum perpetuo concentu suorum motuum reddit harmoniam suavissimam .* Poiche trovandosi fra loro tal volta congiunti , tal hora in Aspetto , hora formandone i Trigoni , li Quadrati , li Pentagoni , Exagoni , & altri variati aspetti , ne formano le consonanze non solo , mà pur anche li numeri armonici , base , e fondamento d'ogni ben tessuta armonia , non enim , dice Margarita Filosofica , *sine maxima proportionè , & harmonia orbes cælestes adinvicem locati sunt , ob id , & dulcissimam motu suo concinentiam faciunt .* Se è vero il detto commune , che l'opra loda il Maestro , la mirabile architettura de Cieli uscita dall' onnipotente mano del sommo Facitore le sue grandezze propala , mentre che . *Cæli enarrant gloriam Dei , & opera manuum ejus annunciat firmamentum .* Onde chi potrà esplicare gl' armonici concetti de Cieli ? *Quis enarrabit cælorum voces ?* Se non tu ò sommo Creatore , che qual Archimusico superno *totum cælum quasi canoram cytharam temperas .* Deve adunque bastare à noi il sapere da Sant' Anselmo , che *septem cælorum orbes cum dulcissima harmonia voluntur , qui sonus ideo ad aures nostras non pervenit , quia ultra Aërem sit , & ejus magnitudo nostrum angustum auditum excedit .* Segue all' armonia de cieli la discordante concordia degl' elementi , stabiliti , e legati nella propria fede con armonia proportionè , onde cantò Boetio .

Tu numeris ligas , ut frigora flammis

Arida convenient liquidis ne purior ignis

Evolet , aut mersas deducant pondere terras .

Et Ovidio esplicando la loro natura disse

Igneæ convexi vis , & sine pondere cæli

Emicuit , summaque locum sibi legit in arce

Proximus est aer illi levitate locoque ,

Dentior his tellus elementaque grandia traxit ,

Et pressa est gravitate sui , circumfluit humor

Ultima possedit , solidumque coercuit orbem .

Ordine sì bello in genere musico , che vagamente corrisponde alle musicali parti , poi che il Canto è appropriato al Foco ; l'Alto all' Aria , il Tenore all' Acqua , & il Basso alla Terra . Nelle stagioni poi , che più bell' armonia si può bramare ; poiche nella produzione de Frutti . *Quod constringit Hyems , dice Boetio , Ver laxat , torret Aestas , maturat Autumnus .* Ordine sì vago , e bello , che non si può dire , che non sù armonia prodigiosa uscita delle benigne , e provide mani del Creatore superno .

Della Musica Humana.

Humana Musica, dice Margarita Filosofica, *ea est, quæ de proportionibus corporis, & animæ, & horum inter se partium considerat*. Chi volesse fare un' Anatomia del composto humano, sarebbe un componere volumi sopra volumi. Io per mè son per darne un semplice tocco alla sfuggita. Chi vole adunque intendere l'Armonia del composto humano, deve come dice Boetio rimirare in se stesso: *humanam musicam, quisquis in se ipso descendit intelligit*, & Celio Rodigino lib. 9. cap. 6. *Humanam verò musicam facile perceperis, si in teipsum descendere incipias*. L' unione dell' anima con il corpo, e la vivacità incorporea della ragione, non è altro, che un certo addattamento, e temperamento, come di voci gravi, & acute, che perciò disse Boetio music. libr. 1. cap. 2. *quid est enim quod illam incorpoream rationis vivacitatem corpori misceat, nisi quædam coaptatio, & veluti gravium, leviumque vocum quasi unam consonantiam efficiens, temperatio*. Che poi l' humano composto s' d' armoniche proportioni, l' istesso Boetio l' afferma nel primo della musica cap. 1. *id nimirum scientes, quod tota nostræ animæ, corporisque compago musica conjuncta sit*. Essendo il composto humano d' anima, e corpo costituito, d' ambedue le parti ne apportaremo le qualità musiche in loro osservate, e primo sia del corpo.

Afferisce Pitagora, che la generatione del corpo humano s' diretta dalla foave armonia, poiche dice egli: *Hominis partus septimo mense vitalis est, quoniam harmonias complet, perfectiorum vero nonimestris, eo quod pluribus conficiatur symphonias, septimus igitur ideo harmonicus, quoniam id tempus triginta quinque diebus per senarium dictum constat, triginta quinque vero, ex sonoris numeris colligitur*. La dispositione armonica delli giorni 35. per la formatione del corpo humano, segue in questa forma: ne' primi 6. giorni, il seme si converte in latte, negl' 8. seguenti diventa sangue, dopo li 9. si forma in carne, & in corso d' altri 12. piglia la forma di corpo humano, quali numeri formano giorni 35. che replicati per sei formano (come disse Pitagora) il numero di mesi sette; li numeri poi 6. 8. 9. e 12. comparati tra loro, formano le principali consonanze armoniche, poiche il 6. all' 8. forma la diatessaron; il 6. al 9. la Diapente, & il 6. al 12. la diapason; di più nelli giorni 45. essendo il feto debitamente organizzato Iddio l' infonde l' anima rationale, qual numero 45. replicato per 6. forma il numero di giorni 270. che diviso in mesi, sono appunto mesi nove, nel qual tempo esce il parto perfettissimo, e quest' è l' armonica dispositione del Corpo. Veniamo all' Anima.

Che l' Anima s' armonica è parere di Platone, che disse. *Arbitror equidem, ò Socrates, te animadvertisse nos tale aliquid potissimum esse animam cogitare, esse videlicet in corpore nostro intentionem, & complexionem quandam ex calido, frigido, sicco, bumido, cæterisque talibus, horumque temperantiam, consonantiamque animam esse*. E Franchino Gaffurio. *Nostra igitur animæ, cujus omnis compago musica est, cum harmonia cognationem habet*. E chi volesse dichiarare tutte le bellezze dell' Anima, sarebbe un non mai fornire: basterà adunque solo per mostrare la sua armonica manifattura considerare con Plutarco, che *Animus noster quasi Tetracordum*

dum quoddam, intellectu, ratione, fantasia, ac sensibus constat. Et Angelo Politiano musica humana tribus animi partibus, intellectu, sensibus, habitu, tres efficit rationes, diapason, diapente, diatessaron. L'Intelletto hà la proportion del duplo, che costituisce l'ottava formata da sette intervalli, e sette sono le potenze dell' Intelletto, cioè Mente, Opinione, Ragione, Immaginatione, Memoria, Cognitione, e Scienza. Il senso corrisponde al sesquialtero forma della quinta, li di cui intervalli sono quattro, & il senso hà il Vedere, Udire, Odorare, & il Tatto, à cui è congiunto il Gusto. L' Habito hà relatione al sesquiterzo, che forma la quarta, che consiste in tre intervalli, e tre sono dell' habito le parti, Augumento, sommità, e Decremento; il che basti dell' ammirabile musica humana, che si scorge dall' unione dell' anima, e del corpo, e delle loro particolari constitutioni brevitatìs gratia. Chi vorrà più essatto discorso, e più distinta informazione della musica Mondana, & Humana veda il Gaffurio nella Teorica lib. 1. cap. 2. e 3. Zarlino Institutioni 1. parte cap. 6. e 7. Bontempi, Historia musica parte. 1. della Teorica Corollario 3. e 4.

Alla Musica Mondana, & Humana si può aggiungere la Politica, che è quella proportionata Armonia, che unisce insieme le persone di Alta, Mezzana, e Bassa qualità alla compositione d'un' ottima Republica, & accordando il soprano de Grandi al Basso della Plebe, risultandone il concento dalla mediatione delle persone mediocri, quali formando le parti di mezzo costituiscono il vincolo, e legame d'una perfettissima, e ben regolata Armonia.

C A P. V.

Della Musica Armonica.

LA Musica Armonica secondo Boetio è quella, che si produce dagli instrumenti naturali, che sono Gola, Lingua, Palato, quattro Denti, due Labra, e Polmone. Est potentia (dice egli) humana voce sonos naturalium instrumentorum praesidio producens, productos dijudicans. Molti sono gli Autori, che l'hanno definita. S. Agostino Musica est scientia bene modulandi, bene quidem, idest artificiosè; aut bene, idest honestè.

Boetio nel 5. della musica cap. 1. Harmonia est facultas, differentias acutorum, & gravium sonorum, sensu, ac ratione pendens.

Guido Aretino Musica est motus rationalium vocum per Arsim, & Thesis, idest per ascensum, & descensum.

Bacchio Seniore per interrogazione Musica quid est? Scientia cantus, eorumque, quae circa cantum accidunt.

Marchetto da Padova Est scientia, quae in numeris, proportionibus, consonantiis, quantitatibus, conjunctionibus consistit.

Franchino Gaffurio Teor. lib. 1. capit. 3. Est scientia perfectae modulationis, sonis, verbis, & numeris consistens. Et al capit. 4. Musica harmonica ars est spectabilis vocem regens, numerumque in se continens, ac certam soni dimensionem, scientia perfectae modulationis, constans ex sonis, vocibus, & numeris.

Nicola Burtio Ars est Deo placens, ac hominibus, omne quod canitur discernens, & dijudicans, ac de cunctis quae fiunt per Arsim, & Thesis, idest per vocularum intentionem,

nem, & remissionem veram inquirens rationem. O pure. Musica est habitus ex debita vocis ad vocem proportionis causatus.

C A P. VI.

Della Musica Metrica, e Ritmica.

Metrica Musica, dice Margarita Filosofica *diversorum generum metrorum mensuram ratione subtili, ac probabili investigat*. Considera adunque la quantità del Verso, e suoi piedi; come dissillabi, trissillabi, &c. la quantità poi de Versi essendo di varie forti, e di gran numero, si tralasciano essendo di considerazione Poetica. La Ritmica v'è considerando l'Armonia delle parole, e la lunghezza, e brevità delle sillabe. *Intentionem verborum, & an ne sonus verbis, syllabis, bene, aut malè cohaereat, inquirit*. dice Margarita Filosofica, e questa si considera dall'Oratore, e Poeta, & anco accidentalmente dal Musico per la dittione, o sillaba lunga, o breve.

C A P. VII.

Della Musica Organica.

La musica organica, così detta dagl'istrumenti materiali comunemente detti organi, da quali viene formata, che sono di tre sorti, da Fiato come Trombe, Flauti, Pisari, Organi, Cornetti, & altri; Da corde, come Cetre, Viole, Arpe, Lauti, &c. Da battere, come Tamburi, Campane, Timpani, &c. di questa disse Boetio *Tertia musica, quæ in quibusdam consistere dicitur instrumentis, hæc verò administratur, aut intentione, ut nervis; aut spiritu, ut tibiis; vel his quæ ad aquam moventur; aut percussione quadam, aut in bis, quæ in concava quadam virga ærea, feriuntur soni*. Questa aggiunta all'armonica, forma un concerto perfettissimo, e meravigliosissimo.

C A P. VIII.

Della Musica Piana, e Mefurata.

Dividendosi la Musica Armonica in Piana, e Mefurata, diremo, che la Musica Mefurata largamente gode di tutte le definitioni, che si sono portate della Musica Armonica, mà più propriamente delle seguenti, per distinguersi dalla Piana, *est notarum* (dice Andrea Ornitoparco) *diversa qualitas, figurarum inæqualitas, quoniam augentur, ac minuuntur juxta modi, temporis, ac prolationis exigentiam*. E Giorgio Rauenell' *Enchiridion. Figurabilis, quæ & mensurabilis, & nova dicitur, est, quæ in suis notis secundum signorum, ac figurarum diversitatem habet sonorum mensuram; in ea namque notule juxta modi, temporis, ac prolationis exigentiam augentur, & minuuntur*. Vien detta adunque menfurabile, e figurata dalla variatione delle sue figure, e note.

La Musica Piana, Canto Chorale, e Gregoriano chiamata, è un canto formato da
più

più voci, mà tutte in unifono con figure d' un medesimo valore senza variazione di misura; vien definita dal Padre Stefano Vaneo lib. I. cap. I. del Recaneto *Musica Plana est illa, cujus notæ vel figure, & mensura, & tempore pari pronunciantur*. San Bernardo *Plana musica notarum simplex, & uniformis prolatio, quæ augeri, neque minui potest*. Giorgio Rau nell' Enchiridion *Una namque choralis, quæ & Plana, & Gregoriana, seu vetus dicitur, est quæ in suis notulis æquam servat mensuram, absque incremento, vel decremento prolationis*. Atanasio Kircherò, *Musica Plana non temporis moras, sed acuti, gravisque differentias perpendit*.

C A P. IX.

Della Musica Teorica, & Inspeſtiva.

LA Musica Teorica, ò speculativa, che anche Inspeſtiva è detta, consiste nella speculatione, & investigatione delle cose Musiche formandone il retto giudizio, non per il senso, mà per la ragione; onde disse Andrea Ornitorparco. *Inspeſtiva Musica est scientia sonos naturalibus instrumentis formatos, non auribus, quorum sunt obrusa iudicia, sed ingenio, rationeque perpendens*.

C A P. X.

Della Musica Pratica, & Attiva.

LA Musica Pratica, & Attiva si dice esser una certa quantità de suoni per istrumenti naturali, ò pure artificiali armoniosamente raccolti, onde se li suoni fossero raccolti senza il debito ordine armonico, non si direbbe musica, mà confusione, si che la musica pratica è un' adunanza de numeri sonori, da quali ne nasce la dolce Armonia; questa Musica Pratica, ò Attiva reduce all' atto quello, che hà considerato la speculativa, di cui dice S. Agostino *est bene modulandi scientia*, e Guido nel dottrinale *est Ars liberalis veraciter canendi principia administrans*, dalla quale ne vengono la Musica Reale, e Finta.

La Musica Reale è quella, che seguita i veri, e reali limiti dell' Arte.

La Musica Finta è quella che trasporta le note dalla propria sede in un' altra, formando gli Esacordi in altri luoghi, che non erano loro proprii, che vuol dire trasportare una compositione più alta, ò più bassa, del che se ne parlerà nella Quarta Parte.

In questo nostro Musico Testore discorreremo della Musica Armonica congiunta all' Organica in Pratica, & anche in Teorica.

C A P. XI.

Dell' Inventione della Musica.

Quali siano stati gl' Inventori, & il modo dell' inventione di questa nobilissima, e giocondissim'Arte, è così diverso, e vario nell'opinione degl'huomini, che si può dire *quot capita, tot sententiæ*, poiche alcuni dissero esser stata inventata dal fischio de Venti; altri appresa dall'ammaestramento del canto degli Uccelli; si sondarono certi, che essendo all'huomo proprio, e connaturale il canto, la natura istessa ne s'è stata la maestra; sù anche detto da alcuni, che dal suono dell'acque fosse trovata, o pure dal rumoreggiare dell'acque del Nilo, e che perciò derivi da *Moyse* voce Egittia, che significa acqua, & *Icos*, che significa scienza, quasi scienza *juxta aquas reperia*; altri dal rumore, che facevano i popoli habitatori del monte Ida percotendo certi vasi di rame per occultare i vagiti di Giove fanciullo; non mancarono quelli, che attribuirono questa inventione à gli Arcadi studiosissimi di questa scienza, che furono i primi, che introdussero nel Latio gl' istrumenti musici; alcuni asserirono, che i primi popoli habitando in rozze capanne in luoghi ameni vicino all'acque delle palustri canne ne formarono Zampogne, e da queste n'uscisse la musica, che perciò sù anche detto, che Pan Dio de Pastori invaghito di Siringa Ninfa, quale fuggendo da questo alle ripe del fiume Ladone conversa in canna in memoria di essa ne formasse la Zampogna; sù asserto da alcuni, che fosse inventione d'Apollò, che perciò lo figurarono con le Gratie in mano, ciascuna delle quali havea un' istrumento musico alla mano, & anco lo figurarono senza le Gratie, ma con la Cetra; & altri dissero, che lo stesso Apollò imparasse da Minerva il suono del Flauto, a cui sù sacrato dalla cieca gentilità; sù anche attribuita la musicale inventione a Mercurio, formando dal guscio d'una Testuggine la tanto decantata Lira; non mancarono asseritori, che Amore ne fosse il Padre, mentre Amore è la concordanza, & armonia delle cose; onde ebbero ragione le genti (al parere del Beroaldo) attribuire questa inventione per opera delli Dei; furono anche stimati inventori della Musica Anfione, e Zeto fratelli figli di Antiopa, e Giove; li Greci l'attribuirono a Pitagora dal suono de martelli, ma ciò da Pietro Comestore nella Historia scolastica vien affermato per asserto favoloso de Greci, e che veramente s'è stato Jubal dal suono de martelli di Tubal fabro suo fratello; e Suida vuole, che non Pitagora, mà Diocle, non dal suono de martelli, mà dal percuotere à caso con una bacchetta certi vasi di terra, della grandezza, e picciolezza de quali ne cavasse le proportioni armoniche. Noi però mirando la prima causa, e l'opere di quel grande Iddio, che è fonte, & origine d'ogni cosa, diremo, che dalla bontà di esso ne sia originata la Musica, e con il parere d'Angelo Berardi affermiamo, che il sommo Creatore formasse *ab aeterno* l'unifono in Cielo, & in terra Jubal li corrispondesse in ottava, poiche nota questo Autore ne suoi Discorsi, e nella Miscellanea, che vi corresse da Dio à Jubal otto generationi, poiche Iddio per la Creatione produsse Adamo; Adamo generò Caino; Caino Henoc; Henoc Irad; Irad Maviel; Maviel Matufael; Matufael Lamec; e Lamec Jubal, come appunto tanti intervalli costituiscono l'ottava, sì che dopo questa misteriosa generatione, ne risultò, e spiccò in

terra

terra quell'armonia , che viene dalle mani dell'Archimufico Superno , onde la sua genealogia primiera è da Dio , e da Jubal avanti il diluvio , e dopo il diluvio li Egittii la riceverono da Cam , e Mefraimo suo figliolo , li Greci dagli Egittii , & i Latini da Greci .

C A P. XII.

Della Propagatione della Musica .

Formata adunque in Jubal la Musica , e costituito Padre *canentium Cythara* , *Organo* , declinando il genere humano dal bene , & ogni cosa divenuta nefandissimo lezzo , provocato Iddio da tante iniquità sommerfe gli huomini , & i viti nel diluvio dell'acque , in cui anche la Musica ne fece il naufragio ; renovata negli Egittii da Cam , e Mefraimo , e da Mercurio dopo l'inondatione del Nilo inventata dalla Testugine la Lira di quattro corde , al parere d'alcuni se ne formò il Tetracordo , che fù la prima regular inventione offervata nel mondo dopo il diluvio ; che seguì negli anni 2000. della Creatione del Mondo ; dopo il detto diluvio anni 344. alla predetta Lira , ò Tetracordo Corebo v'aggiunfe la quinta corda ; Hiange la fofa ; Terpandro la fettima , quale costituzione durò infino à Pitagora Samio , che fiorì del 3370. ò pure del 3445. il quale al parere di diverfi dall' offervatione del fuono de martelli ne offervò le confonanze prima non conofciute , abbenche foifero conofciuti i fuoni , & aggiunfe alla lira l'ottava corda , costituendola d'otto , à diferenza di quella di Terpandro , che era di sette ; Teofrafo Pierite trovò la nona ; Hiftieo Colofonio la decima ; Timotheo l' undecima ; & altri infino al numero di quindici , che durò infino al tempo di Guido Monaco Aretino . Anfione , e Lino mufici eccellentiffimi nel 2534. accommodarono al fuono della Lira il Canto . Dicefi , che Olimpo diede il principio alla Musica Greca , e Lafso Hermonienfe foife il primo , che ne scriveffe , e la riduceffe alla maniera Dithirambica ; & Epigonio il primo , che suonafse la Lira senza arco , mà con le dita , qual' era di 40. corde , à differenza di quella di Simico , che era di 35. Filemone fù inventore del Choro nel 3960. Scrifsero d'ottamente fra gl'Antichi Ariftofeno , che fiorì negli anni del mondo 3620. in circa . Euclide nel 3670. Didimo nel 3890 Ariftide Quintiliano negli anni del Signore 130. à cui fucceffe Alipio . Tolomeo nel 117. ò pure 130 à cui seguì Nicomaco Gerafeno . Gaudentio nel 390 e Bacchio feniore gli fucceffe . Boetio nel 500. S. Gregorio , e S. Ambrogio furono gl' inventori , ò fecondo alcuni li riformatori del Canto Fermo ; nel 370. fiorì S. Ambrogio , e nel 600. in circa S. Gregorio , e finalmente nel 1024. ò pure 1030. fiorì Guido Aretino , che ritrovò , & ampliò mirabilmente la Musica facendola riforgere , effendo stata feolta nelle rovine d'Italia caufate dall'inondationi de Barbari . Quanti poi dopo di Guido siino ftati li ampliatori , e fcruttori di questa nobil'Arte , effendo il numero grande , fi tralasciano per brevità ; solo apporterò per fine di questo Capitolo alcuni inventori d' iftrumenti .

Il Violino fù inventato da Orfeo figlio d' Apollo ; e Saffo Poetessa inventò l'Arco de crini di Cavallo , e fù la prima , che lo suonafse , come fi costuma oggidì . Marsia inventò il Pisaro dritto , e Mida il torto , i quali erano senza fori in forma di Tromba , fatti di canna , ò gambe di Grù , alli quali Hiange Frigio vi aggiunfe li fori , e suonava con

va con variati suoni, & ancora ne suonava due ad un fiato. Boetio inventò il Chittarrino. Il Cornetto dalli Popoli Tireni hebbe l'origine. Il Flauto da Pan Dio de Pastori. Tireno trovò la Tromba, ò pure Melito, e secondo Gioseffo Hebreo, Mosè; il suo proprio modo è il Frigio aspro, e gagliardo, che à proposito ben disse il Poeta

At Tuba terribili sonitu tarantara dixit.

Afiano Pavese trovò il Fagotto. Il Lauto fù ritrovato da un Francese di Casa Laut. Il Monocordo fù inventione di Pitagora. L'Organo, ch'è il Principe degl'Istrumenti, non si sà precisamente chi l'inventasse, questo è certo però, che Vitaliano Papa l'introdusse nelle Chiese per sollevare col mezzo della sua dolce armonia l'animo de Devoti alla contemplatione della Musica del Paradiso.

C A P. XIII.

Qual fosse l'Antica Musica.

IL parlare (che indusse gli huomini alla vita sociabile) essendo una voce articolata, distinta da tutti gli Animali, dono speciale di Dio al sol huomo concesso; osservata, e conosciuta in esso cert'armonica propensione, non solo fù dalla diligenza humana adornato, & abbellito, mà pur anche introdotta una cert'armonia di Canto, che dal rozzo ridotta ad una talqual politia, ne risultò la musical facultà, la quale ne tempi antichi non era esercitata con tanti istrumenti, e variationi di voci come si costuma in questi nostri; mà solo con un semplice suono di Pifaro, ò Tibia, di Cetra, ò Lira, accompagnando la voce al suono d'uno di questi istrumenti cantavano li loro versi in lode degli Dei, e degl'Eroi, & anco ne Teatri recitavano, cantando i loro gesti illustri, e queste compositioni musicali formavano sopra un determinato Modo, ò Tuono, come Dorio, Frigio, e Lidio, e se erano due, che doveano cantare, e recitare, cantavano, e recitavano à vicenda, uno dopo l'altro al suono de sopradetti istrumenti, che perciò disse Virgilio introducendo Menalca, e Mopso Pastori

Tu calamos inflare leveis, ego dicere versus.

Così li Poeti cantavano li versi: radunati in buon numero formavano un cerchio in forma di Choro, & alternatamente cantavano i Poemi loro; parimente li Rustici raccolti insieme cantavano le lodi à Bacco, saltando, e ballando, al che ben s'addattano li versi di Virgilio

Pars pedibus plaudunt choreas, & carmina dicunt.

Questa Musica, al parer del Kircherò (Musurgia lib. 17. pag. 558) hebbe trè età; La prima impolita, e rude, che se volevano cantare delicato, e polito, cantavano (come si disse) al suono della Lira, ò altro istrumento gl' Hinni di Lino, & Orfeo. La seconda fù di Pitagora, che da fabbrili martelli con Aritmetica, e Geometrica proportionione dispose la Musica al buon'ordine, e l'abbellì. La terza fù d'Aristosseno, che la ridusse all'ultima perfectione, e durarono questi secoli, & età insino, che la Greca Monarchia in varie divisioni risolta, al niente si ridusse; è opinione quasi che universale, che si perdesse affatto, e che à giorni nostri non ve ne rimanesse vestigio; di questo parere fù Vincenzo Galilei nel suo Dialogo della Musica antica, e moderna alle carte 28. ove dice: *Si perdd dico l'antica Musica, insieme con le belle arti, e scienze, della quale ne è rimasto così poco lume, che molti reputano sogno, e favola la sua meravigliosa eccellenza.*

cellenza . Non ostante però alle carte 104. ne rapporta un poco di barlume, qual' essa si fosse; con dire *Ciascuna loro Canzone, ò fosse cantata da un solo, ò da molti, era un canto fermo, dal quale veniva una sola aria, non altrimenti di quello, che noi udiamo in Chiesa salmeggiando nel dirsi il Divino ufficio, e specialmente quando si celebra so lenne, e segue poco dopo: il cantare in consonanza alla tibia in quei tempi, non poteva esser altro, che suonando il tibicine una sua aria, cantasse alcun altro l'istessa con proferir le parole nel medesimo tempo, mà con diverso suono circa l'acuto, e grave, come per esempio all'ottava; e forse alla quinta, ovvero, che suonando un tibicine un tenore nel grave, suonasse un'altro ne l'acuto una parte diminuta, non altrimenti di quello, che fa hoggi il picciolo Aulo della piva sul bordone di essa. E questa era l'antica Musica, per quanto si può congetturare; se qualche curioso volesse sapere quanto s'è antica; basta il dirli, che è uscita dalla mano di Dio, e propalata da Jubal ne primordii del mondo.*

C A P. XIV.

Quanto fosse rozza l'antica Musica.

L'Arti nascono alla luce del Mondo imperfette, come appunto il parto dell' Orsa, quali col tempo vengono dall'industria humana perfezzionate; anzi Emanuel Teffuro nella sua Filosofia Morale lib. 17. c. 8. asserisce, che l'Arti sino state imparate dagli animali. *L'istesso Creatore (dice egli) hà voluto, che gl'animali apparassero le arti dalla natura, e gl'buomini dagli animali s'è insegnata l'architettura dall'api, la musica dagli usignuoli, la scoltura dall'orfe &c.* Onde non è meraviglia se anche la musica ne suoi principii riuscisse rozza, & incomposta, che ciò s'è il vero, dalla formatione de primieri istrumenti se ne può venire in cognitione, poiche la tanto decantata Lira di Mercurio, fabricata ne fù da un guscio di Tartaruca con alcuni calami, e corde, & al parer d'alcuni la musica s'è trovata, & inventata dal suono, che reudevano li nervi disseccati dell' istessa percossi da quel Nume; è di opinione Filostrato, che fosse formata dal Cranio, e corna del teschio d'una Capra, come si può vedere nel dialogo di Vincenzo Galilei alle carte 129. e che il plectro di questa fosse il Zampetto disseccato della medesima. La siringa fabricata da Pan Diode Pastoro era di sette pezzi di canna in memoria dell' amata Ninfa Siringa di cui ne ricevè il nome: onde disse il Poeta

Pan primus calamos cera conjungere plures Instituit

Il Pifaro, ò Tibia era senza fori, e non havea variatione alcuna di modulatione di voci, e tale la descrisse Oratio.

Tibia non, nunc oricalcho, tubæque

Æmula, sed tenuis, simplexque foramine pauco

Aspirare, & adesse chorus erat utilis;

Che gl' Antichi non haveffero istrumenti di rimarco lo testifica il Kircherò nel 7. lib. della Musurgia con il dire: *Si Græci vel vilissimum fistularum straminearum cera, & sino connexarum inventum prorsus puerile, tanti fecerunt, ut id monumentis inciderent; stulti sane censendi sunt, ut si quædam meliora haberent, ea posteritati inviderint.*

Questa Musica adunque rozza in tre maniere viene descritta dal Kircherò nel Tomo 1. della sua Musurgia alle carte 558. La Prima detta Monadica, era à voce sola, cantata

cantata dal Poeta, o Musico, accompagnata da gesti, o moti del corpo, moventi, e deferenti ira, odio, amore, sdegno, con varietà di modulazione di voce adattata alle parole, e recitavano ne Teatri, ne Tempj, ne Conviti, e ne spettacoli, &c. questa era la tanto decantata Musica de Greci. La seconda era detta Polidica, & era congiunta la voce all'istrumento, senza legge, & ordine, ma alla rustica. La terza era chiamata Istrumentale, & Organica, & era à più voci, ma priva d'armonia, e di consonanze, non essendo considerate dagli Antichi altro, che l'ottava, quinta, e quarta; onde era molto povera per imparare, poi à modulare la voce dice il Galilei nel sopracitato dialogo alle carte 99. *Tengo, per fermo, che nell' imparare à portar le voci andassero per modo di dire sul suono senza esprimere nome alcuno, & particolare.* Onde si può considerare quanto fosse la Musica ne suoi principj povera e rozza

C A P. XV.

Degli Effetti della Musica.

Quanto sia degna, e cospicua la Musica dice il Gaffurio lib. 1. della Teorica cap. 1. che *satis ea decet ratio quod Deos habeat Augures.* Et è tanto potente afferisce S. Tomaso di Villa Nova, che *per essa fugatur diabolus,* poiche *ad cytharæ sonitum tremefactus recedit, & quod nulla vis superat, superat harmonia.* Onde non è meraviglia se era solito David al suono della sua Cetra scacciare da Saul lo spirito cattivo.

Le meravigliose operationi della Musica, e gl'effetti prodigiosi, che vengono attribuiti à quest'Arte, si rendono tal volta incredibili, parlando però sanamente, cert'è, che la Musica hà li suoi effetti, e move li sensi, non solo humani, mà pur anche opera efficacemente ne bruti, poiche li Cervi del suono degl'istrumenti tanto se ne compiacciono, che si scordano della natural timidità; gl'Elefanti divengono mansueti al suono de' timpani; li Delfini al fischio de' marinari, & al suono di qualche istrumento scherzano intorno le navi; e gl'Uccelli, che esercitano naturalmente il canto, ingannati dal fischiar de' Cacciatori ne restano preda; li marinari si sollevano al Canto.

Hortatur remiges ad tolerandos quosque labores.

Li masticati dalla Tarantola si sollevano con il suono; e le pecorelle, e gl'armenti pascono più allegri al suonar de' Pastori. Ovidio.

Fessus ut incubuit baculo, saxoque resedit

Pastor arundineo carmine mulcet oves.

Vengono però da tal'uno decantati certi effetti prodigiosi, che, si detto con sua buona pace, hanno del favoloso, & in particolare Vincenzo Galilei nel suo dialogo della Musica antica, e moderna, stima tanto gl'effetti della Musica antica, che si adira con certi, che non credono à tali favolosi racconti; onde alle carte 80. li tassa da temerarii. *Vedete, dice egli, quanto costoro sino temerarii, che si ridono degli effetti, che faceva una cosa, la quale non fanno quale si fosse, ne conoscevano la natura, & proprietá di essa, nè come potesse ciò operare.* Li potrebbe però tal'uno rispondere, se noi biasimiamo una cosa, che non conosciamo; come lodate voi una cosa, che non si à qual fosse, mentre asserite alle carte 82. che si perde, e che la sua meravigliosa eccellenza

cellenza vien stimata favola, e sogno; & alle carte 84. dite *essendosi già perduta intieramente molti, e molti anni avanti per le guerre, o per altro accidente quell' antica, e dotta maniera.* Onde se noi biasimiamo à torto quello, che stimiamo favoloso, voi lodate quello, che non si sa come si stato, & al presente non è; mà lasciando queste cose da parte, vediamo quali sino gl'effetti meravigliosi della Musica Antica: dice il precitato Autore alle carte 80. *qual maggiore argomento volete per convincergli, che i miracoli per eos dirgli, che ella faceva d' a quali ci sono raccontati da più degni; & famosi riscrittori.* Stiamo à vedere, che haverà resuscitato qualche morto, e quali mai faranno questi sì grand'effetti? Li racconta alle carte 86. *conservava la pudicitia, faceva mansueti i furiosi, inanimiva i pusillanimi; quietava gli spiriti perturbati, inacuireva gli ingegni, empiva gli animi di Divino furore, racchetava le discordie nate tra popoli, generava negl' huomini un habito di buoni costumi; restituiva l'udito à sordi, ravvivava gli spiriti, scacciava la pestilenza, rendeva gli animi oppressi lieti, e giocondi, faceva casti i lussuriosi; racchetava i maligni spiriti, curava i morsi de serpenti, mitigava gli infuriati; & ebrii, scacciava la noia presa per lo gravi cure, & fatiche, e con l'esempio d' Arione possiamo ultimamente dire (lasciando da parte altri simili) che ella liberava gl' huomini dalla morte.* Manco male, che non hà detto, che li habbi resuscitati.

Tutte queste cose sono belle, e buone, mà non si devono intendere tutte ad un senso, poiche, si come la musica è un' arte di ben regolata Armonia, così il guarir l' infirmità, render casti, racchetar le discordie de popoli, far mansueti i furiosi, e gl'ebrii, & altre cose simili, sono tutti effetti considerati in ridurre le prefate cose alla loro debita concordia, come è proprio del Medico render concordi gl' humori peccanti, e ciò metaforicamente viene attribuito alla Musica; che nel resto si può sonare, e cantare quanto si vuole tanto alla moderna, quanto all' antica che mai si potrà esigere dalla Musica tali effetti; diletterà ben sì, solleverà lo spirito, acuirà l'ingegno, perfetterà l'udito, mà già mai lo restituirà, e così non potrà mai operare altri effetti fuori della sua sfera; quanto poi à muovere gl' affetti, questo tal volta non solo viene dalla qualità della Musica, mà per lo più dall' oratione, o narratione, che vogliam dire, & in tal' uno farà un' effetto, & in un' altro ne genererà uno diverso, conforme l'istinto del proprio temperamento, poiche disse Boetio nel primo della Musica cap. 1. *amica enim similitudo, dissimilitudo vero odiosa, atque contraria, hinc etiam morum quoque maxime permutationes fiunt; Lascivus quippe animus, vel ipse lascivioribus delectatur modis, vel sepe eosdem audiens, citò emollitur, ac frangitur; rursus asperior mens, vel incitatoribus gaudet, vel incitatoribus asperatur.* Et è pur troppo il vero, che un lascivo de lascivi metri si compiacerà, e per il contrario ad un pudico gli faranno di fastidio, e noja. Ad incoraggiare gl' animi succede pure diversamente negl' huomini, poiche à tal uno, che non haverà un cuore d' Alessandro, gli farà il suono della Tromba di spavento; e non d' incitamento al coraggio, che però cantò un Poeta moderno P. M. Ignatio Tevo.

Tema ne vili, ardir ne forti innesa

Con le buccine sue Patra Bellona

Altre cose poi si devono intendere allegoricamente, come gl'effetti d' Orfeo in tirar le felve, e di Anfione nel mover i sassi à fabricar le mura di Tebe; ciò è significato per gl' huomini rozzi, e silvestri tirati al consortio, e vivere sociabile; che perciò à questo proposito ben disse Giovan Boccaccio lib. 5. de genealog. Deorum cap. 12.

cap 12. *Hæc Orpheus movet sylvas radices habentes firmissimas, & fixas solo, idest obstinata opinionis homines, qui nisi per eloquentiam vires queunt à sua perversa removere.* E già che vien detto, che questa Musica era atta à mitigar i furiosi, e liberare quasi dalla morte, mi si dica, perche fù trucidato Orfeo dalle Bacchanti? La cetra sua, che penetrò l' inferno, perche non fù atta à salvarlo? Eh che questo si deve considerare non literalmente, mà per allegoria (come si disse dell' altre cose) cioè , che il vitio supera tal' hora la virtù, e stempera la ben' accordata, & Armonica ragione; onde si detto con buona pace di chi che sia, la Musica è solo atta à sollevare l'animo, e disporlo all' allegria, ò pure alla mestitia, conforme la qualità dell' Armonia accompagnata da narrativa approposito, e tessuta studiosamente dal dotto Contrapuntista; onde soggiungiamo con Giovan Spanger bech, che *Musica Deum ipsum placat, animos hominum mira suavitate demulcet, curas eximit.* & ut ait Poeta, *miscet utile dulci.* Cioè placa Iddio ne canti Ecclesiastici, e devoti, è all'huomo dolce, e suave delettandolo, e sollevandolo dalla tristezza, e non opera niente di più.

Altre cose appartenenti à questa materia toccheremo nel Capitolo della difesa della musica moderna. Aggiungiamo solo per hora alcuni versi, che esplicano le sue qualità, e prodigiosi effetti, i quali però si devono intendere sanamente, come habbiamo detto di sopra.

Gierolamo Faeto de laudibus music.

*Musica turbatos animos, ægrumque dolorem
Sola levat, merito Divumque, hominumque voluptas.
Qua sine, nil jucundum animis, nec amabile quidquam
Ad cujus numeros. Superi vertuntur, & orbis,
Et cælo radiant ignes, quibus emicat ingens
Signifer, & leges præscriptaque tempora servant,
Hæc Phæbus Phæbique soror, hæc, hæc Aura cæli
Astra suos agitant costanti fœdere motus.*

Antonio Gaza nell' Etica

*Lætificat mentes humanas Musica dulcis
Tristitiam pellit, gaudia summa refert.*

Margarita Filosofica nell' Appendici.

*Musica dulce sonans juvat carmine blando
Instaurat vires, ingenioque favet.
Musica serpentum morsus, & vulnera sanat;
Musica linsatis mentibus indit opem.
Irati stimulos, & corda ferocia mollit:
Hanc etiam morbos posse fugare ferant.
Hanc tu Divinum munus dubitare caveto
Quis quis es, nullis artibus ista minor.*

Franchino Gaffurio nella Teorica ad Lectorem.

*Esbera Tellurem, Pontum, Volucresque, Ferasque,
Astra, Deos, Homines, Musica Averna rapit.*

Il Cavalier Marini.

*Musica, e Poesia son due sorelle
Restauratrici dell' afflitte Genti,
Di rei pensier le torbide procelle,*

Con liete rime à serenar possenti,
 Non hà di queste il Mondo arti più belle,
 O più salubri all' affannate menti,
 Nè cor la Scithia hà barbaro coranto
 (Se non è Tigre) à cui non piaccia il Canto.

C A P. XVI.

Dell' Inventione del Cantar in consonanza.

IO mi vado persuadendo, che l'huomo, in cui (come si disse) è innato il canto, dal sentir altr' huomo cantare, fosse istigato, e mosso à far il simile; onde non conformandosi l' uno con l'altro nella medesima voce, ne nascesse da questo la diversità, la quale, secondo gl' accordi buoni piacendo, e dispiacendo ne tristi, dà questi allettato, & inasprito l'udito, se ne cavasse da ciò le osservazioni, e se ne formassero le regole del cantare in consonanza, che se ciò fosse, certo al mio parere si potrebbe dire esser il contrapunto assai antico.

Vincenzo Galilei è d'opinione, che gl' Antichi non cantassero in consonanza, poiche nel suo dialogo alle carte 36. l'afferma con dire. *Che non scantasse in consonanza lo tengo per fermo.* Et è veramente la commune opinione, anzi di più alle carte 80. asserisce che il cantare tant' arie insieme s'è nuova inventione. *Certa cosa è per quello, che hò potuto raccorne da diverse parti, che la maniera di cantare hoggi tante arie insieme non è più di cento cinquanta anni, che l' è in uso.*

Questo scrittore scrisse l'anno 1581. onde al suo parere sarebbe stata questa inventione del 1430. in circa; mà io non sò cosa crederli; sì per trovarsi motivi in contrario, sì, perche l'istesso Autore nel suo dialogo n'insinui, che anche anticamente si cantasse, e sonasse in consonanza, e primo alle carte 38. parlando delle corde del Simico, & Epigonio istrumenti antichi così dice. *Dico, che uno di essi ne haveva trentacinque, e l'altro quaranta, dalla qualità delle quali si può far argomento, che i professori di essi sonassero in consonanza.* E poco dopo soggiunge: *dalla qual maniera di sonare hebbe verisimilmente origine (come à suo luogo mostreremo) questo modo di componere, e di cantare nell' istesso tempo tante arie insieme, e secondo la distributione delle corde, & non altrimenti, portavano i musici intervalli i cantori di quei tempi, e si è condotto, & osservato sin ad hoggi, dando nome di consonanze imperfette alle terze, e seste maggiori, e minori. Secondo, alle carte 83. di maniera, che si vede espressamente, che infino al tempo di quel divino Filosofo (parla di Platone) si costumava per alcuni di cantare, e sonare in consonanza. Terzo, alle carte 118. parlando delle sette d'Epigonio, & Altri, dice. *Le quali ebbero intorno la Musica Pratica diversi pareri, questi volevano, che si sonasse, e cantasse in consonanza, quelli per il contrario, come cosa pernicioso lo vietavano.* Sì che da questi suoi detti, pare à me, che haverebbe fatto meglio di dire, che dal tempo di cento cinquanta anni si fosse rinovato, & ampliato il modo di cantar' in consonanza, con formarne regole sode, e stabili, usate in fino al giorno d'hoggi.*

Io stimo però, che questo modo di cantare in consonanza fosse assai antico, per li motivi, che ne apporterò. Aristotile lib. 8. de Rep. cap. 5. disse *Musica à nobis in iis ponitur, quæ summam afferunt voluptatem, sive nuda sit, sive jungatur concentu.* Seneca nell'epistola 83. *ad musicam transeo, doces me, quomodo inter se acutæ, ac graves Musico Testore.*

B *voces*

voces consonent, quomodo nervorum disparem reddentium sonum fiat concordia: Cicero-
 ne de somno Scipionis. *Qui acuta cum gravibus temperans æquabiliter concentus efficit.*
 Meglio però Platone *Concentus est ordo, qui in voce acuta, & gravi simul contempera-
 ris apparet.* Onde da queste autorità di Autori così celebri, che sono stati tanto
 tempo avanti il 1430. quali descrivano il concento, che non si può fare se non per l'
 accoppiamento di più voci, si può comprendere, & argumentare l' antichità del can-
 tare, e sonare in consonanza, & abbenche dica il Galilei, che Platone comandas-
 se il cantar all' unisono, e non in consonanza, ad ogni modo la descrizione di sopra
 rapportata, è a nostro favore. Haverà biasimato il cantare à più voci in conso-
 nanza per esser forse à quei tempi cosa nuova, e per conseguenza assai rozza, & inor-
 dinata, che in vece di dilettere l'udito, più tosto ne restasse offeso dalla sgarbata
 unione delle voci, comè tal' hora succede anche à giorni nostri. E' pur anche à nostro
 favore la definitione della consonanza portata da Euclide nel suo Introdottorio. *Con-
 sonantia est mistio duorum sonorum, acuti scilicet, & gravis.* Le consonanze sono state
 investigate accuratissimamente da tutti gl' Antichi scrittori, e professori Greci, for-
 mandone varie esperienze con Pesi, Corde, Verge, Acetaboli, & altro, onde tanta
 perquisitione sarebbe stata gettata al vento; se non fosse stata di grand' utile; anzi al
 concento di queste osservato nel suono de martelli asseriscono essersi scoperta la musi-
 ca al mondo, e per conseguenza fondata sopra il dolee motivo delle consonanze; e
 non mi si dichi, che solo per accidente trattarono di quelle, e non per fervirsene,
 poiche ciò è contrario all' esperienza; servendosi al meno gl' Antichi delle consonan-
 ze nell' accompagnare la voce alla Lira, ò Tibia nelle loro canzoni; come pure ac-
 compagnando due Pisari insieme, uno nell' acuto, e l' altro nel grave. La commu-
 ne opinione però (come dissi) è, che si cantasse à voce sola, ò pure che questo fosse
 il modo più usitato, & abbracciato; noi però non sappiamo precisamente qual si fos-
 se l' Antica Musica, poi che disse Sinibaldo Heidem lib. 1. cap. 26. *Verustiores musicos
 Boetium, Capellam, & similes nil de hac nostra arte canendi tradidisse constat, neque nos il-
 lorum musicam qualis fuerit intelligere possumus.* Si che il narrato insin' liora non è altro,
 che congetturre; onde io, Lettor humanissimo *Aquam, & ignem apposui tibi,* pig-
 lia, e credi quello, che à te piace; solo ti dirò per fine di questo Capitolo, che var-
 rie furono le scuole di Musica al riferire del Banchieri nella sua Cartella. La Prima
 de Greci, che cantavano sotto le sei lettere G. A. B. C. D. E. La seconda fù di Gui-
 do, che inventò le sillabe ut, re, mi, fa, sol, la. Accommodandole alle sette
 lettere Gregoriane. La Terza fù di Giovan de Muris, che inventò le figure cantabi-
 li, e di ciò meglio se ne discorrerà nella seconda parte. La Quarta fù di Iosquino,
 e Cipriano. La Quinta del Palestina. La Sesta del Marentio; & al presente è la
 scuola moderna, la quale và ricercando l' immitatione, & espressione della parola,
 per maggiormente nuoveri sensi, à differenza de nostri Antecessori, i concerti de
 quali non si distinguono l' uno dall' altro, non vi essendo differenza dalle composi-
 tioni da Chiesa; all' loro Madrigali à più voci usati in quei tempi. In due modi
 adunque si può considerare la Musica; In uno, che l' Armonia sii padrona, e signora
 dell' Oratione; Nell' altro, che l' Oratione sii padrona dell' Armonia, e questa è
 quella, che si studia hoggidi; vagamente concertando; e con le voci, e con gli stru-
 menti, & all' hora si forma un maestoso, sodo, pregno, e vago concerto, pigliando
 anche la scuola de nostri Antecessori.

C A P. XVII.

Del Detrimento della Musica .

LE vicende mondane sono per se stesse così instabili , e fugaci , che niuna permanenza se ne può sperare da esse , che perciò bene disse Boetio lib. 2. de consolatio-
ne prosa 2. *Hunc continuum luduū agimus , rotam volubili orbe versamus ; infima summis ,
summa infinis immutare gaudemus ; & Ovidio nelle Metamorfosi .*

Tanta homines rerum inconstantia versat .

E ne fasti .

Irus est subitū , qui modū Cresus erat .

La Musica fida sollevatrice dell' humane miserie , ne disastri dell'huomo , prova anch' essa le sue cadute , e come cosa sublunare esente non è dalli scherzi della fortuna . Presagisce Adamo à suoi posterì la ruina del mondo in due diluvi , del fuoco , e dell' acqua , e non sapendo qual dovesse esser il primo , per eternare la bella , e giocond' Arte della Musica , fù descritta da Jubal al referir di Margarita Filosofica sopra due colonne *Latericia quidem ne igne , Lapidea verò ne aqua periret .* Venne il diluvio dell'acque , nel quale con gl' huomini ne rimase aborta , e come rapporta il Gassurò nel 1. libro della Teorica al cap. 8. *post diluuium posteritas ipsa reperit , usuique mandavit ,* e come altrove si disse passò per opra di Cam , e Mesraimo à gl' Egitii , e da questi ne Greci , & al cader della Greca potenza miseramente perì ; havea di già fatto passaggio dalla Grecia all' Italia , mà nel 426. di nostra salute sotto Costantiniano devastata da Atila , e nel 566. sotto Giustino minore resa schiava de Longobardi , la Musica con l'altre Scienze in un mare di stragi fece miseramente naufragio ; risorge l' Italia per opra di Carlo il Magno , e la Musica qual novella Fenice in Guido rinasce , & è introdotta ne Tempii al culto del sommo Facitore ; mà essendo da Cantori mal esercitata , e deformata da metri lascivi , venne sbandita da S. Atanasio dalla Chiesa Alessandrina , come pure da Anastasio Pontefice dalla Chiesa Romana ; Vitaliano la ristabilisce , seguono le petulanze , & abusi nel canto ; determina Marcello Secondo di nuovo sbandirla ; il Palestina la difende con eterna sua gloria , e la mantiene , & infino al giorno d' hoggi maestosamente è stabilita nel trono : Queste sono state le vicende della Musica ; l' introduzione però delle Ariette , e balletti ne versetti , e ritornelli , che si fanno ne concertini delle cose Ecclesiastiche , non sò quello partoriranno .

Pretende il Galilei gran detrimento , e mutatione nella Musica per l' introduzione delle consonanze imperfette , ne' concerti musici , che perciò dice alle carte 83. del suo dialogo : *Dall' uso delle quali imperfette consonanze derivò la mutatione della specie Diatonica diatonica , che prima era , quasi che in syntona incitata ; la mutatione di che cagionò necessariamente per le ragioni , che si sono dette di sopra , intorno particolarmente à suoi accordi mal temperati , che si mutò insieme il modo del cantare circa la grandezza , e picciolezza de' gl' intervalli , e conseguentemente il costume , imperocchè quella specie tanto reputata , la quale fù veramente dalla Natura ordinata , usata nella sua semplicità , era grave , virile , e costante , dove per l' opposto questa è per la sua incostanza ridicola , effeminata , e varia , talmente , che di severa matrona , che anticamente era , è divenuta hoggi la musica una lasciva (per non dir sfacciata) Meretrice .*

Varie sono le opinioni circa qual specie delle Diatoniche hoggi si canti , e si fuoni

con gl' iftrumenti; Boetio, il Stapulense, Franchino Gaffurio, il Glateano, & altri tengono, che si canti la Diatona diatonica; altri la specie syntona, come il Zarlino, Fogliani, e Salines, e questa lite è mossa particolarmente per la varia opinione della divisione del tuono; qual sii veramente quella specie, che hoggidì si canti, ò suoni *multi multa dicunt*, e comè dice l' Artusi nell'Arte del Contrapunto *ad hoc sub iudice lis est*: onde ne men noi la risolveremo; osserveremo solo la causa, perchè la mutatione di questa specie cagioni una mutatione, e detrimento sì grande, che facci mutare totalmente la natura della Musica, e la facci divenire vile, & abietta.

Fra le molti perquisitioni, che forma il Galilei sopra questo fatto, alla fine si riduce all' iftrumento da tasti, dal quale ne cava queste differenze. *carte 33. Si trova adunque nel mostrato temperamento esserci diminuito ciascun Tuono di quattro settime parti di un comma; il Ditono d'un intiero, e di più d'una settima sua parte; la Quinta di due settime parti; e l'Essacordo maggiore di sei settime parti; dove per il contrario viene a essersi augmentato il minore Essacordo d'un comma intiero, e in oltre d'una settima sua parte; la Quarta di due settime parti; e il semiditono di sei*: adunque questa gran differenza costa d'un comma, ò poco più à rigore, mà se questo è incapibile dall' udito (come si vedrà) & inesplicabile alla voce à proferirsi, come mai questa insensibile parte potrà variare, & apportare detrimento sì grande alla Musica? per non parere di dit ciò à mio capriccio si senti Aristosseno tradotto da Matco Meibomio alle carte 14. del primo libro. *Horum igitur utrumque determinandum, relatione facta ad duo; ad id quod sonat, e quod iudicat, ista vero sunt vox, e auditus*: adunque la voce deve proferire, e l'orecchio giudicare; mà se questa variatione degl'intervalli consiste in un comma, & il senso non la può nè proferire, nè giudicare, come mai varierà la natura, e quiddità della Musica? alla prova di che si senti Aristosseno nel citato luogo. *Neque vox diesis minima, minus ad hoc intervallum distinetè proferre potest, nec auditus diiudicare*, e parlando del diesis Eharmonico alle carte 19. disse *Qui modulata seriè nituntur, aut Diatonus est, aut chromaticus, aut Enharmonius*, e poco dopo segue *ultimo enim isti vix etiam magno cum labore sensus adsuescit*. Se è difficile un diesis enarmonico, quanto sarà incapibile al senso un comma, che è assai meno? alle carte 21. parlando della divisione del tuono disse: *nimirum cautetur ipsus, e dimidium, e tertia pars, e quarta. Quæ bis sunt minora intervalla omnia cani nequeunt. Pars vero minima vocetur, diesis enharmonia minima, sequens diesis chromatica minima, maxima hemitonium*: alle carte 25. *quod est toni pars sexta; intervallum minus minimo eorum quæ canuntur, cujusmodi profus cani nequeunt*, e per fine alle carte 28. *Hoc verò est, aut octuplum diesis minimè, aut parvo quodam, e incondito minus, at in grave, duobus tonis diesibus minus modulari nequit*. Adunque il comma tanto predicato per l' alteratore della Musica è incapibile all' udito, e dalla voce non si può proferire; si che non può variare la natura della Musica nel cantare le sue cantilene, e per conseguenza ne meno renderla abietta, deforme, e lasciva; che queste differenze insensibili non possono alterare, nè variare la Musica, si prova con l'istesso Galilei, che alle carte 30. l' afferma. *Trovo per lunga osservazione, dic' egli, che le voci naturali, e gl' iftrumenti fatti dall' arte non suonano, nè cantano realmente in questa moderna musica pratica, alcune delle nove spezie Diatoniche antiche nella simplicità loro; mà bensì tre insieme diversamente mescolate usano hoggi inavvertentemente i pratici, e sono queste. L'incitato d' Aristosseno; il Diatono diatonico antichissimo, e il syntono di Tolomeo*. Siche dich'io non nascendovi da questa mescolanza di consonanza, nè sconcerto, che dal senso si possi comprendere, adunque questo comma è insensibile, e non hà forza di mutare la Musica.

Il Bontempi nella sua Historia Musica alle carte 95. rapporta esser opinione d'alcuni, che questi minutissimi intervalli, rispetto alla voce si cantino in un modo, e rispetto li strumenti si suonino in un'altro, cosa da lui reprobata, poiche dice; *onde se ciò sia vero ne viene in consegvente, che Noi ogni volta, che habbiamo cantato qualche cantilena Ecclesiastica à Voce sola accompagnata dall'Organo, da due Violini, e da una Viola da braccio, habbiamo prodoito nello stesso tempo gl'intervalli perfetti del sintono riformato, e gl'intervalli imperfetti del sintono antico; i perfetti in riguardo de Violini, e della Viola; gl'imperfetti in riguardo dell'Organo. Opinione appresso di Noi, che professiamo sopra ogni altra cosa l'Arte del canto, non meno ridevole, che mostruosa; sapendo per esperienza, che nella Musica armonica non è sensibile ne meno un comma intiero, non che qualche parte minutissima di quello. Segue l'Autore rapportando le differenze, che si discostano da un sintono all'altro, quali si tralasciano per brevità, rimettendo il curioso al vederle nel luogo citato; conclude in fine con dire, onde si scopre, che le differenze, che si trovano tra il sintono antico, & il sintono riformato, sistemi, che hanno le ragioni esatte de numeri, e di quelle, che sono tra il sintono antico, e sintono riformato, & il sintono uguale, che non hà le ragioni esatte, altro non sono, che d'intervalli insensibili, e non compresi dal senso.*

Afferma il Galilei alle carte 33. il comma esser sensibile, ove dice, *si può fare argomento, quanto s'ingannano quelli, che dicono il comma non esser sensibile.* Certo che in un istrumento da tasti, date due corde distanti l'una dall'altra per l'intervallo di mezzo tuono, nell'acuir, e tender la grave per renderla unisona con l'acuta, si sente una certa motione di voce, o suono insensibile avanti, che arrivi ad unisonarsi, che nasce quasi gemendo dalla corda insensibilmente smossa; ond'io non sò che titolo di voce darli, se non che *estorsione di voce.* Il Bontempi nella sua Historia alle carte 109. concede, che questo suono da esso chiamato mezano per via di misure si possi trovare nel Canone, mà nega il poterli proferire dalla voce, e che non è permesso dalla natura non solo alla voce humana; mà ne meno alla voce degli uccelli; & alle carte 107. parlando degl'intervalli Enarmonici dice, *che il canto di quei Musici non consisteva in altro, che in Iristici;* onde non essendo permesso alla voce naturale il proferimento distinto delli due diesis, assai meno sarà permesso quello delli trè, e delli più diesis. *Neque enim, dice Aristosseno lib.2. pag.53. per tot dieses quis incesserit. Ad tres enim ita minutè continuando vox pervenire non potest;* mà se anco questo comma fosse sensibile, come si disse dalla esperienza sopradetta (che Dio sà se sii comma, o altro) da se solo non è atto à nulla, non essendo intervallo stabile, e legitimo, sopra cui vi si possi fondare i suoni; poiche è stato abbandonato il genere Enarmonico (come à suo luogo si dirà) per la difficoltà di stabilire la voce sopra un quarto di tuono, adunque meno si potrà sopra un comma; e finalmente diremo con Aristosseno pag.25. *che illud enim non posse cani dicimus, quod per se non collocatur in systemate, mà nel sistema non si pongono altro, che tuoni, semituoni, diesis, cromatici, & enarmonici, ergo, &c. di più disse il Fogliani nella sua Teorica sect.2. cap.13. che il comma per se stesso è di niuna utilità. Commatis nulla est per se ipsum utilitas, quia in illo nullæ ab invicem differunt consonantiæ, ut manifestat inductio; verum toni minoris favore, commoditatem nobis affert de diapente ad diatesseron posse transire, ut supra demonstravimus, ubi de toni minoris utilitate siebat perscrutato, nec aliam præter hanc à commate expectabis utilitatem.* Il comma non è legitimo intervallo, poiche dice il Fogliani nel medemo capitolo, *voco autem legitima intervalla illa, quæ vel sunt consonantiæ, vel inter immediatos sonos ad harmoniam aptos, qui in ordine monocordi comprehenduntur, ponunt differentiam, & quorum unumquodque minus est quod sit minima consonantia: illegitima verd intervalla sunt illa, quibus præ-*

dicitur desunt conditiones : il comma non è &c. adunque &c. se poi anche questo intervallo minimo si congiungesse ad un intervallo stabile, e legittimo, lo altererà così poco, che non si sentirà, e non si proferirà, e perciò non haverà autorità di mutare, e difformare la Musica; onde noi staremo con la nostra opinione avvalorata dal Bontempi, che dice alle carte 188. che *il senso non cura la minucia d'un comma, & in oltre che la distinzione del Tuono, & emituono in maggiore, e minore, può lasciarsi al mathematico per la solita sua speculatione intorno alle ragioni de numeri, essendo al Musico superflua, inutile, e vana, & avvifandoci l'Artusi nella seconda parte dell'Arte del contrapunto cap.2. che per il passato questo intervallo habbi estorto la mente de Filosofi, e Musici antichi, e moderni, e che teme, che nell'avvenire facci impazzire qualcheduno: noi per non incorrere in questo disordine senza cercar altro, staremo nell'opinione, che la divisione del tuono, e semituono in maggiore, e minore causata da questo minimo intervallo poco, o nulla importi al Musico Pratico, non essendo in consideratione appresso di esso per esser cosa, che non è capibile dal senso, e perciò mai sarà atto à far mutar faccia alla Musica, & in questa lite siamo più che sicuri, che à nostro favore sarà in consideratione del Giudice quel detto, che *de minimis non curat Prætor*.*

C A P. XVIII.

A che fine si deve imparare la Musica.

Essendo conosciuta nella Musica (come si disse) la soave, e dilettevole Armonia, che dolcemente diletta il senso, è stata dagli Antichi con tanto studio abbracciata, & ampliata, non per altro, che per haverla conosciuta atta, e nata à solear l'animo dalle fatiche, e cure, che però ben disse Giovan Spangerbech, che *inventa est Musica propter ejus artis jucunditatem, & mirabiles effectus*. Per due fini adunque si deve imparare; l'uno per lodar Iddio ne sacri Tempii; l'altro per sollevatione dell'animo, e per passare tal' hora l'otio virtuosamente; in questo motivo è lecito ad ogni età, stato, e conditione di persone; il Nobile per trattenerfi virtuosamente potrà esercitare gli strumenti nobili, cioè da tasti, e da corde, come Violini, Viole, Tiorbe, e simili, e tal' hora potrà anche esercitare il canto. Non disdice ne meno à persona d'età, nè di stato, e conditione mediocre; nelle persone basse è assai lodevole, mentre che sollevandosi dalla bassa sfera si esercitano in Arte nobile, che li rende cospicui, e li somministra con reputatione, & honore il necessario alla vita humana, acquistandosi virtuosamente il pane; solo nella Donna non stimo lodevole la Musica, poiche essendo per se stessa Arte dolce, e lusinghiera, farebbe un'aggiungere magie agl'incanti. Per il culto poi di Dio, ne Religiosi è lodevolissima, nelle Chiese però, che in altro modo disdice ad alto segno, e sono obligati almeno esser in qualche modo versati nel Canto Chorale, e più di tutti li Clausurali. Fù introdotta la Musica nella Chiesa di Dio per incitar il popolo alla devotione, e farli sollevare la mente à Dio, e con più maestà esercitare le lodi, e ministero Divino, che perciò disse S. Alderedo *Ad mores itaque instruendos, & animos exultatione virtutis proficiendos in cultum Domini, non modo concertum hominum, sed etiam instrumentorum modos consueverunt Sancti Patres Domino applicandos, e poco dopo ad quid inquis? ut laudetis Dominum in tympano, & choro, in cordis, & organo*. S. Agostino 9. confes. *Consuetudinem canendi probat Ecclesia, ut propter oblectamenta aurium infirmior animus ad effectum pietatis assurgat*. e S. Tomaso 2. 2. quest. 9. art. 2. *Cantus salubriter fit in Ecclesia ad devotionem excitandam*. Bisogna però

però, che piaccia più la cosa, che si canta in lode di Dio, che il canto, perche dice S. Agostino 10. confes. cap. 33. *Cum mihi accidit, ut me amplius cantus quam res, quæ cantatur moveat, pœnaliter me peccare confiteor, rogamus pro illis, ut qui delectabiliter audiunt organum, delectabilius audiant vocem Dei.* E bisogna molto guardarsi nelle cose Divine di non introdur canti, e modi lascivi, che perciò ammonisce il Gaffurio nella sua Teorica lib. I. cap. I. con dire. *Prohibentur in Divinis cantilenæ carminaque lascivæ, cum populum ad libidinem revocant, & mentem à Divina contemplatione seducant.* Si guardino adunque i Cantori, e Compositori da questi inconvenienti per non cadere in quelle cose, che sono senfatamente anche talsate da quel faceto, che giocosamente cantò. Stop. mac.

*Cantores isti, missas super Organa cantant,
Nec tantum missas, vespros, completas, & alios,
Quos sacra insegnant nobis psalteria cantus,
Sed persæpè metros lascivos, atque profanos
Ad garram cantant gorga frifolante moteçtor,
Non ut nostra levant ad sacrum pectora cultum,
Non ut reddantur cælo pro munere grates,
Non ut fundantur pro infando crimine planctus
Non ut devotas atzent ad sydera mentes;
Ast ut gonfiantes vana prurigine pectus
Alliciant nostros ad fornicaria sensus;
Hinc non humana, potius, sed voce ferina
Cantillant, strillant, mugiunt, freudentque, boantque.*

Mà bensì arricordarsi, e tenerli vivamente à cuore, che: *Non vox, sed votum, non cordula, sed cor non clamans, sed amans cantat in aure Dei.*

C A P. XIX.

Qual sii il vero Musico.

LA denominazione di Musico non solo è attribuita al professore del canto, mà anche al Poeta, & Architetto; mà impropriamente più all'uno; che all'altro quanto alle loro operationi, perche il Poeta considera l'Armonia del verso, ò metro, come si disse nel cap. 6. e l'Architetto più impropriamente considera l'Armonia, che risulta dalla proportionate mathematica delle misure; mà lasciando questi da un canto, e parlando solo de Musici, che considerano il Canto, si deve avvertire, che si come la Musica si divide in Pratica, e Speculativa, così parimente si deve considerare il Musico. Di questo come speculativo parlando Nicolò Burtio nel trat. I. cap. 6. e parimente Franchino nel primo della Teor. cap. 5. dissero: *Speculativus Musicus is erit, qui ratione ducente canendi scientiam, non servitio operis, sed imperio speculationis assumpsit.* Si che sarà Musico speculativo quello, che anderà investigando le proportioni Armoniche de suoni, e le proportionalità delle consonanze, & haverà cognitione della Musica humana, e mondana, e cercherà con l' intelletto l'essenza delle cose appartenenti alla Musica, e con speculationi mathematiche, e filosofiche considererà le qualità de suoni. Il Musico Pratico poi sarà quello, che ponerà all'atto con il suono, e canto, quanto haverà considerato lo speculativo; che perciò disse il Gaffurio citato: *Praticus huiusce disciplinæ est ipse cantor, qui ea pronunciat, quæ Musicus ratione distante*

proponit: & il P. Stefano Vaneo Eremitano parlando del Cantore disse: *Cantor est autem, qui cantando diutina exercitatione musicæ præcepta capeffit, vocisque sono promit, & ad ælium deducit*. Pratico parimente vien chiamato il semplice Contrapuntista; non deve però solamente il Musico, e Contrapuntista ricercare di dilettere, mà di giovare, & investigare la natura, e proprietà delle cose, che perciò ben disse il Galilei nel suo dialogo alle cart. 86. *Gli huomini giudiciosi, e dotti non si appagano del semplice piacere, che trae la vista nel riguardare i colori, e le forme diverse degl'oggetti; mà dall'investigare appresso qual sia la convenienza, e proportionione, che hanno insieme quelli accidenti, e così parimente la proprietà, e natura loro: nell' istessa maniera adunque dico non bastare semplicemente diletтарыsi di varii accordi, che si odono trà le parti delle cantilene musiche, se non s'impara ancora con qual proportionione di voci siano fra di loro congiunti*; Considerato adunque il Musico speculativo, & il pratico, ò cantore, diremo, che il vero Musico sarà quello, che non solo saprà componer le cantilene con le debite regole del contrapunto, la qual' operatione consiste nella pratica, mà pur anche sarà ben istruito delli principii Teorici di questa nobil'Arte, che ben disse sopra ciò il citato Franchino: *Is igitur musicus est, cui adest musicæ speculationis, notionisque facultas, non cui canendi tantum practicabilis inest modus*, e poco dopo: *idcirco is adæquatus dicitur musicus, cui nil, & speculationis, & operationis defuerit*, e Bacchio interrogando disse: *Musicus quis? qui novit ea quæ circa modulationem contingunt*. La differenza poi, che è tra il Cantore, & il Musico, Franchino ne fa la comparatione, come tra il Podestà, & il Banditore: *est profecto musicus ad cantorem, veluti Prætor ad Præconem*, cioè che uno fa la legge, e l'altro la promulga; il Musico fa le cantilene, & il Cantore cantando le pone all'atto; da ciò, che si è detto sin' hora, ogn' uno potrà dedurre quanto impropriamente si chiamino li Sonatori, e Cantori con il nome di Musico; onde il nome proprio de Cantori sarà il tal Cantore, e de Sonatori il tal Sonatore di tal istrumento; certi tali, e quali, che si esercitano semplicemente nella compositione comunemente detta Contrapunto, e che non fanno render ragione alcuna dell'operato in ordine Teorico, si potranno chiamare *largo modo* con nome specioso di Musici.

C A P. XX.

Della difesa della Musica, e componer moderno.

DIce il Proverbio commune, che *Unusquisque habet Populum duplicem*; onde non è meraviglia se anche la Musica moderna, secondo le diversità de' genii, ne ritrovi il biasimo, e le lodi; Vincenzo Galilei nel suo Dialogo è uno di quelli, che loda l'antica, e biasima la moderna; acciò adunque tal'uno da suoi detti non si sgomenta, e tralasci l'acquisto di questa nobile, e dilettevole Arte, m'ingegnerò di formarne una, abbenche debole, difesa, stante l'imbecillità del mio ingegno. Li motivi dell'Auttore in biasimarla sono diversi. Il primo, che non sii atta à mover li sensi. Il secondo, che il cantar con tante arie, e parti sii una impertinenza. Il terzo, che non è esercitata da gente civile, ma solo da plebei, e bassi. Il quarto, che ve ne sono di tanto ignoranti, che ne meno fanno leggere.

Circa il Primo abbenche ne habbiamo toccato qualchecosa nel cap. 15. non ostante ne aggiugneremo qualche cos' altra; bisogna considerare adunque, & osservare qual Musica da Greci venisse à noi Italiani; sopra ciò l'Auttore alla prima carta del suo dialogo dice, che i Romani ebbero di essa cognitione prendendola da Greci, mà esercitarono

tarono principalmente quella parte conveniente a' Teatri, dove si recitavano le Tragedie, e le Comedie, senza molto apprezzar quella, che è intorno alle speculationi. E questa Teatrale è regettata dall'Auttore, essendo solo per dilettar la Plebe, come dice alle carte 80. non quella del Teatro fatta per sodisfar la Plebe, che è quasi l'istessa della nostra: non è la nostra in consonanza, che è biasimata, e ne meno sarà la speculativa, perche solo considera l'essenza de suoni, senza ponerli all'atto, sì che sarà quella registrata nel suo dialogo alle carte 104. e da noi rapportata nel cap. 13. cioè, che ciascuna loro canzone, o fosse cantata da un solo, o da molti, era un canto fermo, dal quale veniva una sola aria non altrimenti di quello, che noi uadiamo in Chiesa salmeggiando nel dirsi il Divino Ufficio, e specialmente quando si celebra solemne. Stabilita adunque la Musica antica esser in questa forma, vediamo perche causa vogli l'Auttore, che la Musica moderna in consonanza non sii atta à mover i sensi, e troveremo, che non cantandosi à voce sola, non hà forza di esprimere con più efficacia i concetti dell' animo; alle carte 81. dice l'Auttore: se l'uso della Musica dico, fù dagl' huomini introdotto per il rispetto, e sine di commun parere dicono tutti i savii, il quale non da altro principalmente nacque, che dall' esprimere con efficacia maggiore i concetti dell' animo loro nel celebrare le lodi de Dei, de genii, e degli heroi, come da canti fermi, e piani Ecclesiastici, origine di questa nostra à più voci, si può in parte comprendere. Hor qui sì, che parmi s' inganni l' Auttore; dirò adunque per primo, che non è officio, e cibo primario della Musica l' esprimere il concetto, ma bensì delle scienze, & arti ratiocinali, come della Grammatica per il parlare congruo, & incongruo; della Rettorica con l'ornato, & inornato; della Logica con il vero, e falso, delle quali l'Oratore se ne serve nell'orare per mover i sensi, e persuadere gli uditori. Secondo, che la Musica può mover i sensi con la debita combinatione delle consonanze. Ritornando al Primo dico, che l'officio primiero della Musica è il dilettere con l'Armonia, e con il Canto, cosa, che anche l'afferma l'Auttore nel bel principio della sua Opera pag. 1. fù sempre in molta estima; e da migliori Legislatori, non solo come dilettevole alla vita, ma ancora come utile alla virtù, fù comandato doverli insegnare, e ciò pur anche habbiamo dimostrato nel cap. 15. la sua principale, e vera consideratione è circa il consono, e dissono, e questo con leggiadria esponer cantando per dilettar l'udito, e non sopra l'esplicatione del concetto humano, che se fosse altrimenti, la Musica organica, & istrumentale non sarebbe suo membro, perche non è accoppiata all'oratione, la quale alla Musica gli è ingionta per accidente, & in vece, che la Musica ajuti l'Oratione, questa è d' ajuto alla Musica, dandoli maggior perfettione, che in vero l'aggiugner le parole alla Musica è un somministrarli lo spirito, che per ciò è più stimata la Musica vocale, che l'istrumentale; per il contrario la Musica sempre adombra l'oratione, abbenche sii à voce sola; L'esplicare maggiormente il concetto è cibo dell'Oratore, che con la viva voce, e con il gesto adeguato all' occorrenza della materia anima, & avviva maggiormente il discorso, esprimendo, & imprimendo con forza maggiore nell'uditorio il suo concetto: La Musica fa pur anche in Scena a' giorni nostri (abbenche reprobata da Galilei) grande, e viva esplicatione del concetto, ma questo non avviene come Musica, ma come peroratione congiunta al canto del Recitante, che quanto sarà valoroso, & eccellente nell'atteggiare, tanto più haverà forza d' imprimere gli affetti nell'uditorio; e già che l'Auttore porta per esempio il canto Ecclesiastico, mi si dica in gratia, e qual effetto promove egli? cento, e più Religiosi, che canteranno in un choro li pietosi Responforii della Passione di Christo Signor Nostro ne Matutini della Settimana Santa, non promovono ad altro con il loro canto, che ad una devota contemplatione, promossa anche dalla

dalla circostanza del tempo; che dall'altro canto, un solo sacro Oratore nel recitare, e rappresentare non solo la Passione del Signore, ma pur anche in altre flebili occorrenze ne esigerà le lacrime, cosa, che sà, e può, & è atta adoperare l'arte oratoria, e non la Musica, & il canto; il cui proprio principalmente è il dilettere, e poi mover il senso.

Per secondo dirò, che anche la Musica concertata è atta à muover gli affetti, purchè sii debitamente tessuta con arte, e giudizio, cosa che pur è sforzato di confessare anche il Galilei alle carte 75. ove dice *alla considerazione delle quali cose* (parla della natura delle consonanze allegre, e meste, e della differenza del moto) *quando fossi aggiunto la convenienza del Ritmo, e la conformità de concerti, qual forza, e virtù crediamo, che havebbe dipoi quella tale melodia? tanta certo, che ella sarebbe atta, come già era di piegare gli animi degli uditori in quella parte, che al perito Musico piacesse, mà perchè alcune di queste cose non sono intese, ne considerate, non che osservate da pratici d'hoggi nelle loro cantilene &c.* adunque non la Musica, ma li poco intendenti (se ve ne fostero) devono esser tassati, che nel resto la scienza, & arte moderna è per se stessa atta quanto l'antica.

Circa il secondo, che il cantar con tante parti sii una impertinenza, vediamo quello dichia l'Autore; si hà alle carte 81. *Laonde dico esser altra la natura del suono grave, altra quella dell'acuto, e diversa dall'una, e dall'altra di queste, dico esser quella del mezzano: così parimenti dico haver altra proprietà il moto veloce, altra il tardo, e da questa, e da quella lontana dico esser il mediocre.* Hora essendo veri questi due principii, che verissimi sono, se può facilmente da essi raccorre (essendo una la verità) che il cantare in consonanza nella maniera, che i moderni pratici usano è una impertinenza, perchè la consonanza altro non è, che mistura di suono grave, & acuto, la quale (come havete di sopra inteso) senza offesa, è con diletto, è suavissimamente ferisce l'udito, laonde se talcontrarietà &c. & alle carte 82. *Aggiungiamo appresso questi impedimenti, che cagionano la diversità de suoni, e la varietà delle voci, quelli che nascono dall'inegualità del moto delle parti, non meno de primi importanti, e questi sono, che molte volte la parte del Soprano à malapena si move per la pigrizia delle sue note, quando per contrario quelle del Basso con le sue vola, e che quella del Tenore, e del Contralto se ne vada passeggiando con lento passo, è veramente, volando alcuna di queste, se ne vada passeggiando quella, senza fare quasi movimento l'altra; di maniera che à quello, che la natura dal movimento, e dal suono, che una delle parti tirarebbe l'uditore, e vie più accompagnata da parole à esso suono, e moto conforme, l'altra come sua contraria da cid la respinge, non altrimenti di quello, che avverrebbe à una colonna, la quale ugualmente posta per tutto sù la sua base, è altri per atterrarla le attaccasse al luogo del capitello due, è più canapi uguali, tirato ciascuno oppositamente da uguale distanza da pari forza; perchè ne questa tutta la sua fatica, che vi si adoperasse si moverebbe punto dal suo luogo &c.* Appunto questa mistura di grave, & acuto, è veloce, e tardo è il suono, & il bello della Musica, conforme appunto la Pittura spicca dalla varietà de colori, e si verifica quel detto, che *opposita juxta se posita magis elucescunt*; così la Musica si pasce dalla diversità de suoni, e ciò afferma anche il Galilei alle carte 84. *l'udito il quale volentieri si pasce come tutti li altri sensi della diversità de proprii oggetti*: e siccome la Pittura est cognitio lucis, & umbræ, così la Musica consoni, & dissoni. La Pittura hà in prima consideratione li colori bianco, e nero; da quali ne risultano, e si compongono tutti gli altri; così la Musica considera l'intervallo, il quale costa di due membri, cioè di grave, e di acuto, dal quale ne nascono tutte le consonanze, e dissonanze, e modulationi armoniche; e se nella Pittura non è impertinenza la mescolatione di tanti varii colori, anzi se saranno disposti

no disposti con giudicio da mano perita, e dotta, apporteranno gran diletto alla vista; così nella Musica non sarà impertinenza la variatione, e mescolanza delle consonanze, e dissonanze, anzi l'Autore istesso confessa alle carte 87. che non ha altro d'ingegnoso, e di raro il moderno Contrapunto, che l'uso delle dissonanze, quando però elle sono con i debiti mezzi accommodate, e con giudicio risolte; se adunque loda l'uso delle dissonanze; che sono aspre, & abborrite dall'udito, che si doverà dire delle consonanze, che sono dolci, e grate all'orecchio? mà questo è nulla.

Questa mistura di varie voci, e questa variatione de moti è così gloriosa alla Musica, che la costituisce emula del Cielo, e la paragona all'Architettura del Mondo; e se queste cose nella Musica sono impertinenze, farà pur anche impertinenza la bella machina de Cieli, e la discordante unione degl' Elementi; il moto del tardo Saturno, comparato al veloce della Luna, e di Venere tramezzato dal mezzano di Marte, e del Sole, farà una impertinenza la gravità della Terra, e la leggerezza del Fuoco farà negli Elementi una impertinenza; e pure la Musica ritrova le sue consonanze dalla immitatione degli aspetti delli Pianeti, cosa che ancor esso Galilei applaude al rapporto di Tolomeo nel terzo degli Harmonici registrato nel suo dialogo alle carte 11. il tetragono, e quadrato comparato al trino, fa sesquiterza; comparato all' esagono (ò sestile, che dir lo vogliamo) fa sesquialtera; comparato all' oppositione fa dupla, e con tutto il cerchio del Zodiaco fa diapason diapente, il qual tutto comparato di nuovo al quadrato fa diapason, e comparato ultimamente tre quadrati à due trini hanno fra di loro l' istessa relatione bà 9. à 8. e se dice l'Autore, che il Cielo non permette l'imperfette, perche non ammette imperfettioni, le ammette la Musica come più imperfetta del Cielo, & ammettendo le consonanze, e dissonanze, come estremi, può anche abbracciare l'imperfette, come medie tra esse. Li nomi de suoni sono pure cavati dal Cielo, poiche dice Nicomaco *Sonorum itaque nomina ab illis in Cælo vertentibus septem stellis, terramque circumcumbentibus esse appellata est probabile*. Le parti musicali, come si disse nel capitolo terzo, pigliano la proprietà dagli Elementi, il Basso è comparato alla Terra per la sua stabilità, e fondamento dell'altre parti; il Tenore all'Acqua, & il Contralto all'Aria, come parti di mezzo; il Soprano al Fuoco per esser leggiere, e possiede la più alta sede, e pure, altro è la gravità della Terra, & altro la leggerezza del Fuoco, e ciò non è impertinenza, mà vaghezza, e sicome dalla variata positione degli aspetti Celesti se ne formano gl' influssi, e buoni, e rei, così anche nella Musica dall' accoppiamento delle parti, che formano consonanze, e dissonanze, ne risulta l'aspro, & il soave; il mesto, e l'allegro; l'incitato, e molle, le quali cose generano varie le dispositioni nell'animo nostro, e ne movono gli affetti, oltre la diletatione, che ne cava il senso dalla variatione di tante parti, che vagamente concertano insieme, onde ben asserisce il Zarlino (e non si deve tassar) che senza questa artificiosa mistione l'Armonia non resta imperfetta.

Circa all'esempio della Colonna, cert' è che più parti, che canteranno, più si adombrerà l'Oratione, e meno sarà intesa, e perciò non opererà; che se fosse una parte sola meno impedirebbe l'operatione dell'Oratione: Le cose nude sono più conosciute da sensi, che le adombrate, e questi meglio le rappresentano all'anima, che per mezzo di essi intende, e capisce, con limitatione però; che perciò disse Pietro Mengoli nelle sue Speculationi Musicali alla speculatione nona, che l'anima naturalmente numerava infino al tre, e più oltre non passa, come appare dal batter dell' horiolo, che quantunque sian' applicati fino al terzo colpo l'anima intende, ma se di più, s'intorbida la sua intelligenza, e bisogna, che habbi un' esatta applicatione in numerare; l'Anima adun-

adunque nella Musica non può tante parti capire, e discernere ad un tratto, perche l'operatione sua non si estende a tanto; sentirà l'Armonia delle parti, ma l'Oratione, e le parole, che farebbero atte a moverla, sono adombrate dal rumore di tanti, che cantano; onde non potendo giudicare, ne meno può esser mossa a ricevere l'impressione atta a destar in essa gli affetti; sicche dico, questa mancanza non proviene dalla Musica, ma dall'Oratione, che non è nuda, e perciò non può muover l'anima, come farebbe con una parte sola, che dall'anima conosciuta nuda, e nel suo essere, ne riceverebbe l'impressioni; sentendola poi confusa, & adombrata da tante parti musiche, abbenche non intendi, nè sii mossa a qualche affetto da essa, gode però del grato quantunque strepitoso concerto; adunque si vede, che il muover gli affetti è forza dell'Oratione, & il dilettere, debito, & officio della Musica, essendo il suo primiero fine il ricreare, e dilettere, e non l'esprimere il concetto dell'animo humano, nè a più è obligata.

Circa poi, che gl' Antichi non cantassero in consonanza, forsi sarà stato, perche non sen'era peranco ritrovato il modo, come di tante altre Arti cospicue, cioè il modo di stampare, la Bombarda, e l'uso della polvere, che rende il guerreggiar moderno tanto vario, e tanto più potente, e fiero dell'antico; e se appresso gl' Antichi era in consideratione la Musica nuda, e non congiunta al concerto, li moderni si servono d'ambidue li modi, ne Teatri à voce sola accompagnata dagli strumenti, & anco ne concertini da Chiesa; A più voci poi ne concerti, sì de Madrigali, come si costumò li giorni poco fa passati, & anco nelle cose da Chiesa, dovendosi in quella con magnificenza lodare il Signore, e se gl' Antichi si dilettarono dell'espressione del concetto, li moderni, godono della dolce varietà del concerto, procurando anche di vestire le parole conforme la sua natura, memori di quel detto che si deve *unum querere, & alterum non amittere.*

Circa il Terzo, & il Quarto, che la Musica moderna non sia esercitata da gente civile, mà solo da plebei, & ignoranti, vediamo quello sopra ciò dichì l'Auttor alle carte 80. *Quanto maggiormente dovea esser stupenda, e maravigliosa quella appresso i Greci, e Latini, dove ella durò tanti, e tanti secoli in mano del continuo à buomini i più savvi scienziati, i più giudiciosi, i più ricchi, valorosi, regii, & maggior capitani, che mai habbia havuto il mondo.* E poco dopo alle medeme carte parlàdo della moderna soggiunge. *Esercitata da gente, che per l'ordinario sono di nullo, ò poco valore, non fanno per ancho, per modo di dire, dove, e da chi nati, non hanno beni della fortuna, ò pochi; ne meno fanno a pena leggere.* Alle carte 81. *Hoggi non solo i capi delle Republiche, & i Senatori non suonano, ne cantano sì fattamente, mà se ne vergognano sin à privati gentilbuomini.* Et alle carte 86. *se mi fosse lecito vorrei con più esempi d'autorità mostrarvi, che tra i più famosi contrapuntisti di questo secolo, ve ne sono di quelli, che non le fanno ne meno leggere, non che intendere.* (Ciò disse di quelli, che non intendono la forza dell'Oratione, e delle parole; che la prima Musica fosse tanto apprezzata da gl' Antichi, non è meraviglia, perche *Omnia nova placent.* Mà che fosse così universalmente studiata, & esercitata, non è il vero, poiche Alcibiade nel sonar la Tibia sentendosi gonfiar le guancie, sdegnofo da se la rigettò, e la ruppe Nerone, che ne Teatri l'esercitò, fù da tutti i scrittori tassato per pazzo. Athea Scita, lodò più il nitrito del suo destriero, che il doto canto d'un Musico perito. Alessandro non suonava, nè cantava, mà come li Principi moderni tenea li suoi Musici, & in particolare Timoteo, che per fecondare il genio guerriero di quel Principe, gli suonava bellici, & incitati li modi. Se fù tassato quel Filosofo, che non sapeffe sonare la Lira? fù ne

conviti in mezzo all' allegria del vino . Li Romani al parer dell' Auttore (come si disse) esercitarono la Teatrale da esso biasimata ; si che non ci vedo tante gran cose ; e per tornare al nostro proposito , e difendere la moderna Musica , dirò . E che forse ? è gettata in un cantone hoggidi da Grandi la Musica ? Signori nò , anzi ogni Principe , se non canta , e suona , mantiene almeno un Choro de più exquisiti Cantori , e Sonatori , che si trovino , come pure , quante Academie , e Capelle vi sono nelle principali Città d'Italia , e di tutta l'Europa ? è vero che nelle Chiese , e ne Teatri , nè li Principi , nè meno li nobili cantano , e suonano , perche essendo esercitata da gente , che canta per il lucro , specialmente nè Teatri , non è lecito , e ne meno honesto , che vadino sopra le cantorie (se non fossero Religiosi , essendo il Canto il loro proprio ministero) e meno ne Teatri à far gl' Istrioni , mà ne loro Palaggi , e nelle loro conversazioni , cantano , e suonano , come tal volta facevano gl' Antichi , e ciò in sollievo dell' animo , e passatempo virtuoso , per estrarlo da pensieri otiosi , e cattivi , & in tal modo si deve esercitare da persone ben nate , e civili , e ciò anche confessò il Galilei , che lo faceffero li nobili Fiorentini in casa del Conte di Vernio , come si vede nella prima carta del suo dialogo , ove dice *in casa di lui , & ivi in dilettevoli canti , e lodevoli ragionamenti con honesto riposo passar il tempo &c.* E se al presente li capi delle Republiche non cantano , e suonano , comandano , e vogliono , che si faccia mantenendo Capelle , come fanno tutti li Potentati d'Europa , e fra gl' altri splendidissimamente la Serenissima , & Invittissima Republica Veneta , li di cui Nobilissimi Patricii , e Senatori Eccellentissimi portano in palma di mano , per così dire , questa nobil Arte facendola anche esercitare con tanta pompa , e splendore ne loro Teatri . E chi mi negerà , che pur anche ne loro Palaggi non l'esercitano con nobili strumenti non solo , mà pur anche nel canto in loro passatempo , e diletto ? à giorni nostri l'Illustrissimo Conte Pirro Albergati Bolognese oltre il dilettersi della Musica , e componer egregiamente , non hà posto alle stampe diverse opere , come sonate , Cantate , e Messe , e Salmi ? L' Invittissimo , & Augustissimo Imperator Leopoldo sol basti ad equilibrare non solo , mà à superare quanti Principi Antichi haveressero potuto esercitar questa nobil Arte ; non è d'eterna memoria il Duca d'Attri ? il Conte Ercole Bottrigari Bolognese , e Luigi Dentice Nobile Napolitano non hanno stampato trattati musicali , e non furono contemporanei dell' Auttore ? adunque non vi conosco tanta disparità .

Che poi si esercitata da gente bassa già habbiamo detto nel cap. 18. che in questi è lodevole , poi che si tirano nel numero delle genti civili , & acquistano virtuosamente il pane , & io non sò perche causa la virtù non possi esser acquistata da gente povera ; Anzi se sono poveri de beni di fortuna , procurano l'acquisto de beni dell'animo , quali non essendo retaggio della natura , nè dono della sorte , non si possono perdere , e l'honore , che ne acquistano , è loro proprio , e personale , e per non haver beni dalla natura , edalla nascita , non sono biasimevoli , poiche *in naturalibus neque meremur , neque demeremur* . Anzi per il contrario , si devono laudare , che per via de loro honorati , e virtuosi sudori , sino arrivati à nobilitarsi al dispetto della cattiva sorte , che poveri nascer li fece , & è a loro favore quel detto , che *povertà non guasta gentilezza* .

Che tal' uno delli professori di Musica non sappi ne meno da chi si nato ; stò a vedere , che se gl' Antichi favoleggiarono , che la Musica uscisse dal Gucio d'una Tartaruca ; questo nostro Signor Galilei vorrà , che li moderni Musici escano da qualche rupe ignota , sopra ciò non dico altro , poiche resto stupito , che un'huo-

un' huomo di tanto grido si sî lasciato sdruciolare in un sì brutto striscio di penna.

Et in fine, che vene sino di tanto ignoranti, che ne meno sappino leggere, cert' è, che al semplicissimo Contrapuntista gli è necessario di havere una buona Grammatica, & esser versato nella Profodia, senza considerarlo in niun modo Musico Teorico. Le scienze, & Arti liberali sono forelle, l'una dà la mano all'altra, e nella cognitione delle cose sono fra loro di scambievol lume, e giovamento; & in particolare alla Musica le Mathematiche, fra le quali anch' essa è annoverata; onde chi haverà studiato più scienze, haverà l' intelletto più perspicace, e vivo, & opererà con più fondamento; che se il Contrapuntista semplice non haverà ne meno la Grammatica, e Profodia, mai potrà vestire, che siino bene le parole. Io mi dò a credere, che in questo nostro secolo ferace di tanti virtuosi versatissimi in questa nobilissim' Arte, non vene sino di questi tafsati di simil crassa ignoranza, ma se per disgratia ve ne fossero (che non voglio mai crederlo) Musica mia habbi pazienza, che se questi ti lacerano, deturpano, tanti altri valorosi, e dotti con loro chiari, e purgati inchiostri, ti rendono tutta lucida, e bella, e sollevandoti all' alta magione della gloria, ti stabiliscono nel splendido nicchio dell' Eternità.





MUSICO TESTORE

P A R T E S E C O N D A .

Nella quale si parlerà delle Voci , e Suoni , e d'altre cose spettanti alla formatione di essi , che servirà di Orditura alla Musical Testura .

C A P . P R I M O .

Delle Voci, e Suoni in Commune .

LA Voce , che al parer d'alcuni è la primogenita dell'anima , poi che è la prima operatione de nati bambini , essendo qualità risuonante , hora s'abbassa , & hora s'inalza , s'inasprisce , e mollifica ; che perciò distinguendosi in gradi , abbenche senza regola alcuna , ne viene ad ogni modo dalla natura in un tal qual ordine articolata , e modulata , che anche musicale ne forma il concerto ; e non è meraviglia se i nati bambini diletlandosi nella culla , lieti in un tal qual modo esercitano il canto , poichè la voce MUSICA al parer del Banchieri , Gaudio , & Allegrezza significa . La voce adunque , che dal parlare humano , fù chiamata voce articolata , e significativa , è in consideratione del Musico in quanto , che è suono , o qualità Armonica , e sonora ; questa viene costituita da Bacchio Seniore per primo elemento nelle cose Musiche , e dice egli interrogando . *Quodnam in musicis est primum elementum ? Est sonus , qui est vocis casus in unam tensionem .* E con ragione , poi che dalle voci , e suoni , ne vengono le consonanze , e da queste la Musical Testura ; o pure diremo , che dalla Voce ne viene il Canto , che secondo alcuni dotti , *est modulatio vocis secundum harmoniam causata .* O pure *cantus est viva vocis secundum artem , & thesim coaptatio .* Secondo Stefano Vaneo nel primo della musica cap 1. *Est enim cantus quaedam vocum modulatio , quæ non solum humana voce harmonia mediante constat , sed etiam ponitur pro cantatione cujuscunque rei .* E Bacchio . *Quid est cantus ? Remissio , & intensio , quæ fit per sonos concinnos .* Questo canto adunque , che è una melodia formata dal suono della voce , essendo della Musical struttura la principal causa , vien chiamata da Musici Armonica Modulatione , la quale da Euclide nel principio della sua Introductione Armonica vien detta or-

ta ordine, ò serie modulata. *Modulata vero series*, dice egli, *est quæ ex sonis, & intervallis certum quandam ordinem servantibus componitur*. La qual serie modulata in sette parti la divide. *Illius partes sunt septem. De sonis. De intervallis. De generibus. De systematis. De Tonis. De commutatione. De melopeja*. E ciò parimente conferma Aristide Quintiliano alle carte 9. ove dice. *Totius Harmoniæ partes esse septem. Quarum prima discepat de sonis. Altera de Intervallis. De systematis Tertia. Quarta de Generibus. Quinta de Tonis Sexta de Mutationibus. Septima de Melopeja*. Noi in questa seconda Parte tratteremo di tutte le predette cose, con qualche differenza però dagl' Antichi, abbenche picciola secondo il nostro bisogno; onde il nostro ordine della vocale, & istrumentale modulazione farà. Delle Voci, e Suoni, da quali li Tuoni, e Semituumi, e da questi gl' Intervalli; dagl' Intervalli li Generi, e Tetracordi, con i quali formaremo il Sistema di Guido in ordine Diatonico diviso in Esacordi comparato con il Greco formato di Tetracordi, e di poi ne formaremo la Melopeja in cui si considererà la Mutatione.

C A P. II.

Della Definitione delle Voci, e Suoni.

Vox est sonus dice il Filosofo *ab ore animalis prolatus naturalibus instrumentis efformatus*. Quali istrumenti sono Lingua, Gola, Palato, due Labra, quattro Denti, & il Polmone; ogni voce è suono, mà non ogni suono è voce, poi che la voce è una repercussione d' aria respirata dall' arteria vocale; & il suono è una repercussione d' aria non sciolta. Dell' una adunque, e dell' altra ne apportioneremo le definitioni, e descrittioni di varii antichi, & approvati Auttori per maggior sodisfazione del nostro Musico Testore. Sii adunque.

Definitioni della Voce.

Secondo Aristotile 2. De anima. *Vox est percussio aeris respirati ad arteriam vocalem cum imaginatione ad significandum; aut consilio significandi, indicandique aliquid, dicta à vocando, eo quod cordis vota foris vocat*. E Diodoro. *Vox est spiritus tenuis auditui sensibilis quantum in ipso est*. Platone asserisce, che la voce non è corpo, *sed plaga ipsa, atque percussio aeris*. Et il Kircherò lib. 1. cap. 10. *Vox est sonus animalis, à glotide ex percussione respirati aeris ad effectus animi explicandos productus*.

Definitioni del suono.

Il suono per il Filosofo. *Est illud, quod propriè, & perse ab auditu percipitur*. Oppure, *Est collisio duorum corporum inanimatorum*. Secondo Nicomaco. *Dicimus strepitum quidem esse aeris percussione non fractum, usque ad auditum; sonum verò concinnæ vocis tensionem latitudine carentem*. Boetio nel primo della Musica cap. 3. *Sonus est percussio aeris indissoluta usque ad auditum*. Et al cap. 8. *Sonus est vocis casus e meles, idest aptus melo in unam tensionem*. Secondo Aristoseno, Euclide, e Gaudentio. *Sonus est vocis casus in unam tensionem*. E Bacchio pag. 1. *Sonus generaliter sumptus quid est? vocis concinnæ casus in unam tensionem*. E per fine secondo Aristide Quintiliano alle carte 9. *Sonus est vocis cantui aptæ pars minima*.

Il suono alle volte viene impropriamente chiamato voce come dal verso del Poeta.

Vox tubæ infremuit fractasque in litore voces.

Mà più naturalmente.

At Tuba terribilem sonitum

Il suono si può anche chiamare, corde, phthongi, & altro; si considera nel tempo per la duratione, e quantità del ritmo. Nel luogo, per l'acuto, e grave. Il suono acuto. *Est coarctati aeris ex collisione corporum frequens, & celerrima vibratio.* Il suono grave. *Est laxi aeris ex collisione tarda, & lenta vibratio.* Phthongus *Est vocis casus, i deest sonus aptus voci in unam intensiorem.* La voce dice il Kavalier Marini nelle dicerie sacre parte seconda, *se si getta à caso non è sonora, se è disgiunta dal suono, non è perfetta. Quando è regolata con misura, se ne forma il canto, e quando col suono si congiunge, ne risulta l'harmania.*

Tre cose si considerano nel suono, e voce; il Stato, ò vero Tensione; l'Intensione; e la Remissione.

Il Stato, ò Tensione, dice Aristofseno nel primo degl' elementi *tenendum est nihil esse aliud vocem stare, quàm manere in eadem tensione.* E Gaudentio. *Tensio vero est mora, ac statio vocis.* Secondo Bacchio *Mansio quid est? cum ad eundem sonum plura verba canuntur.* Aristide: *Tensio autem est mansio, & statio vocis.* Et in fine il Kircherò lib.3. cap.5. il stato, ò tensione della voce è *juxta quam vox aut chorda in tono ad canendum apto constituitur.*

L'Intensione della voce per Aristofseno *Est itaque intensio vocis motus continuus, ex graviore loco in acutiorem.* Bacchio. *Quid est intensio? motus cantilenæ ab graviore sono ad acutiorem.* E secondo Aristide. *Intentio quando è graviore transiit ad acutiorem.* In fine il Kircherò. *Quando movetur à gravi ad acutum.*

La Remissione per Aristofseno. *Remissio vero ex acutiore loco in graviorem.* E Bacchio dice *Quid est remissio? motus modulationis ab acutiore sono in graviorem.* Secondo Aristide. *Remissio est quando ab acutiore loco ad graviorem vox descendit.* Et il Kircherò, la Remissione è quando *ab acuto in grave procedit.* Onde se ne cava, che *ex intensione nascitur acumen, ex remissione gravitas.* Altre qualità, e proprietà delli Suoni, e Voci, si rapporteranno ne seguenti capitoli.

C A P. III.

Della formazione della Voce.

LA Voce humana distinta da gl' altri animali, articolata, e discorsiva, conservatrice della concordia humana, esplicatrice de sentimenti dell' animo, e nel canto soave sollevatrice de cuori, dissero Epicuro, e Democrito esser un flusso d'Atomi, che noi nel parlare tramandiamo; e gli Stoici affimarono esser prodotta dall' impeto dell' aria percossa. Noi diremo con il Kircherò, che è un suono uscito dalla Glotide per la percussione dell' aria respirata, onde è di necessità il descrivere l'organo della voce, e vedere con gl' Anatomici le sue parti, & operationi, & osservare quanto si richieda alla formazione di essa mediante il prefato Organo.

L' Arteria Trachea, ò Aspera così chiamata dagl' Anatomici, e specialmente dal Veslingio, è quel canale, che nascendo dalli Polmoni, e passando per la gola arriva à terminare alle fauci della bocca. Questa è formata per tramandare l'aere inspirato, e respirato, per ventilare il calor naturale, e per l'efformazione de suoni, e della voce; si divide in parte inferiore, e superiore, l'inferiore si chiama *Broncho*, che si divide prima in due rami, e questi in molti altri, che si connettono alli Polmoni; la superiore

Musico Teste.

C

e chia-

è chiamata *Laryngie*, & è l'ordigno proprio ad efformare, & esprimere la voce, la quale costa di varie cartilagini, e muscoli, come si vederà.

L'Aspera Arteria è formata di varii circoli cartilaginosi, congiunti, e legati assieme con legamenti carnosì, e termina alla parte delli Polmoni (come si disse) in diversi canali in forma d'Arterie; li circoli ò anelli verso la gola sono maggiori degl'altri, quali terminano all'osso *Hyoide*, che è base della Lingua.

Cinque sono le cartilagini, che sono necessarie alla formatione della voce.

La Prima è detta *Tyroide*, ò vero *Scutiforme*, dentro è concava, e fuori gibbosa (vedi la Figura I. II.) La parte di sopra si congiunge all'osso *Hyoide*, e quella di sotto con la *Cricotide*; si move questa *Scutiforme* da tre muscoli. Il primo chiamato *Sternothyroide*, il quale tira à basso la cartilagine, & è inserito nella parte inferiore della *Scutiforme*; Il secondo è detto *Cricothyroide*, & è picciolo, e cartilagineo, e si move alquanto obliquamente, & hà l'origine dall'*anulare cartilagine*, e da questo si dilata qualche cosa la rima della *Laryngie*. Il terzo si nomina *Hyothyroide*, & è dedotto dall'osso *Hyoide*, e fornisce circa l'inferior parte della *Scutiforme*, e questo atrahe à se la *Scutiforme*, e costringe la rima della *Laryngie*. Vedi la Figura III.

La seconda cartilagine vien chiamata *Cricotide*, ò vero *anuliforme*. Vedi la Figura IV.

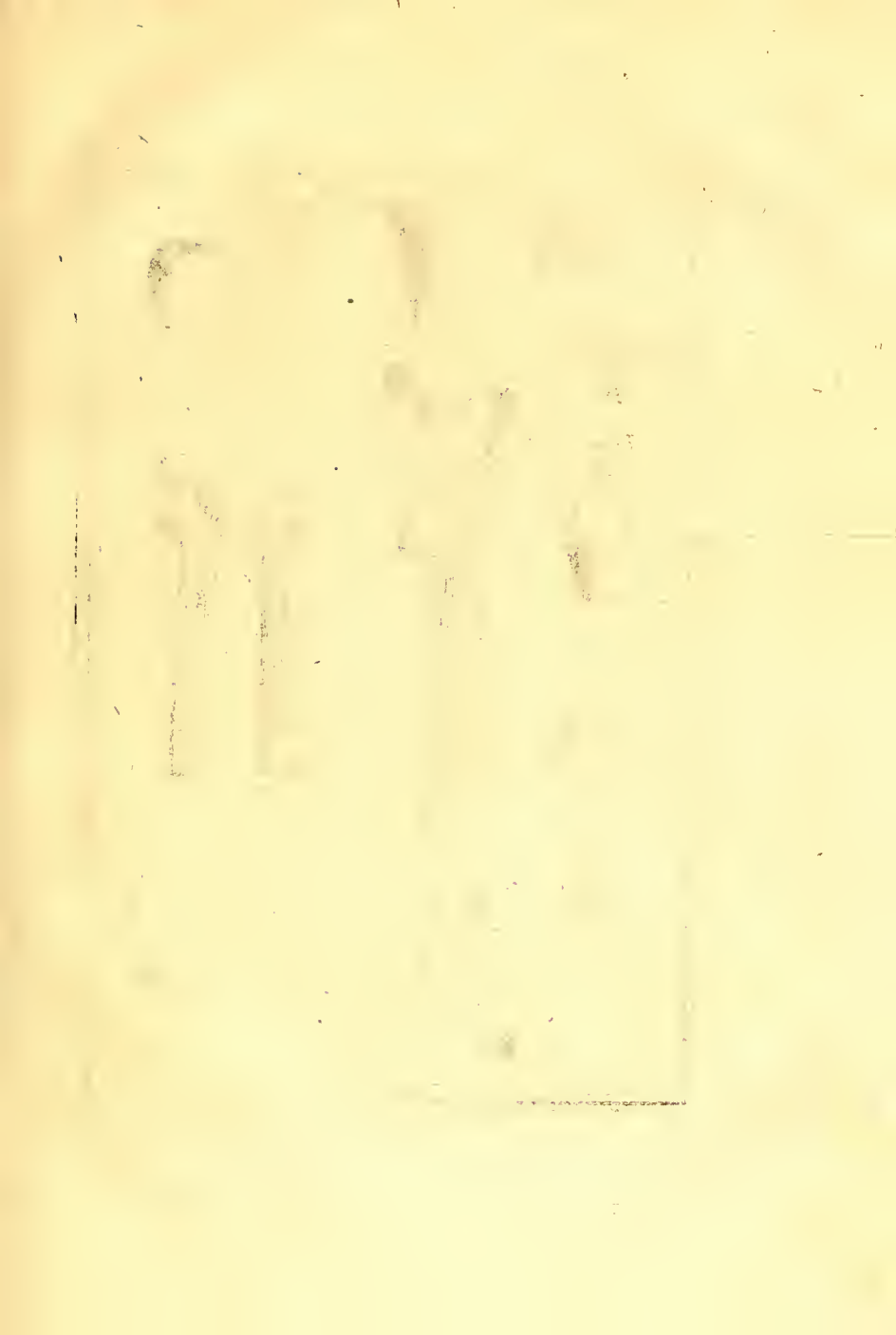
La terza, e quarta si dicono *Arytenoide*. Le quali insieme formano il labro goturnio, e la rima della *Laryngie*, che viene nominata *Glottide*. Le quali sono mosse da quattro muscoli, che servono alla formatione della voce; il primo è detto *Thyroarytenoide*, Il secondo *Arytenoide*, e questi servono a costringere la Rima; Il terzo è denominato *Criccoarytenoide postico*; Et il quarto *Criccoarytenoide laterale*, E questi dilatano la Rima della *Laryngie* Vedi le Figure V. VI.

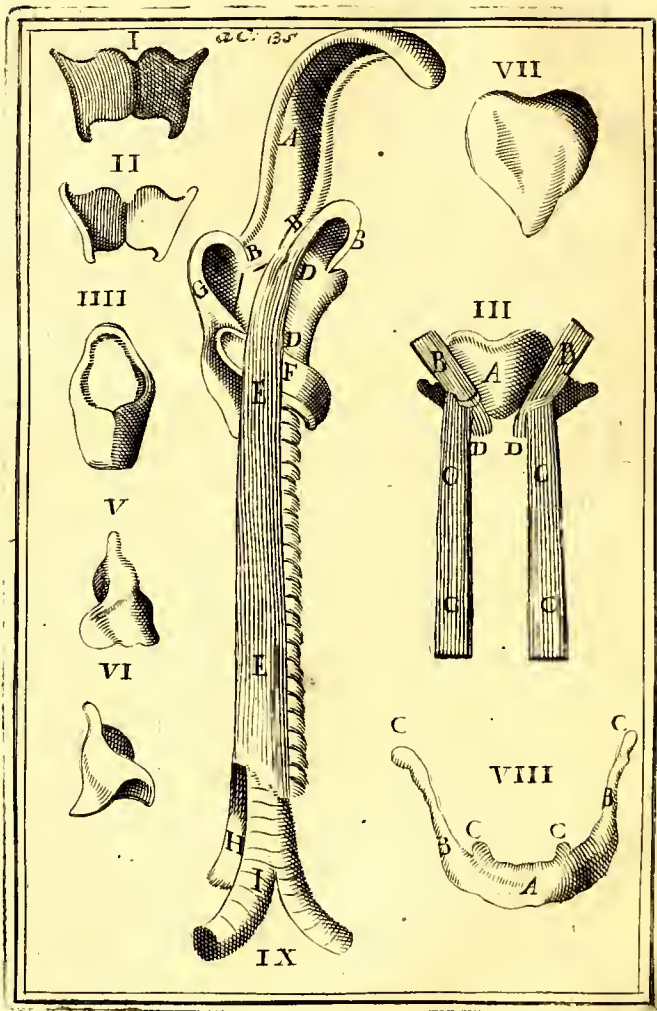
La Quinta cartilagine si chiama *Epiglottide*, la quale è il coperchio della *Glottide*, ò Rima, e chiude, che il cibo non vadi nell'*Aspera arteria*, abbenche non vieti il passaggio a qualche tenua humidità. Questa cartilagine è più molle delle altre, & è di forma come la foglia dell'Edera: vedi la figura VII.

Succede a questa cartilagine l'osso *Hyoide* (vedi la figura VIII.) il quale vien mosso da cinque muscoli; ne segue poi la Lingua maestra del parlare, la quale non solo è mossa dalli proprii muscoli, ma pur anche da quelli dell'osso *Hyoide*, che per brevità non si apportano: vedi la figura Generale IX.

Due adunque sono le parti della *Laryngie* degne di consideratione per la formatione della voce; la *Glottide*, e l'*Epiglottide*. La *Glottide* è sostanza della *Laryngie* membranosa, grassa, glandulosa, d'una untuosa humidità bagnata, & è il primo, e genuino organo della voce. L'*Epiglottide* poi è una certa parte della *Glottide*, che serve (come si disse) per coperchio, acciò il cibo per la *Glottide* non vadi nella *Laryngie*; onde gli si può dire porta, tutela, e propugnacolo della *Laryngie*, dall'aprirsi della quale spiriamo, e respriamo; e mediante li muscoli assignatili dalla natura si apre, e chiude; onde quanto farà ampla la *Laryngie*, tanto haverà copioso l'impulso, e così la voce farà più robusta, e valida; più grave, e bassa; se farà minore, e secca, la Rima farà più angusta, e di poc'aria, e la voce farà languida a causa dell'impulso debole.

Aggiungiamo, che il Suono è causa formale della voce, l'Aria la causa materiale, e l'Efficiente è la *Laryngie*, e particolarmente quelle parti di *Laryngie*, che *Glottide*, & *Epiglottide* si chiamano. Li Polmoni abbenche somministrano il fiato, non sono però causa della voce, poiche possono soffiare, e non esservi voce; ma solo a similitudine di man-





di mantice somministrano l'aere; nè purè è causa la Lingua, nè la Gola, nè il Palato, nè li Denti, nè le Labra, ma la sola Laryngie, a cui questi servono come suoi ministri, il che si vede dal proferirsi di alcune lettere, altre con le Labra, altre con il Palato, altre con la Gola, & altre con i Denti; onde conchiuderemo con Marchetto Padovano cap. de Sono, & Voce del suo Lucidario, che per formare perfettamente la voce vi concorrono li narrati strumenti, poiche *Primo enim anhelitus à pulmone procedit; secundò per medium gutturis transit; tertio palatum ferit, quod ipsum retinet; quartò à lingua scinditur, ut diversificetur; quinto per tactum ipsius linguæ circum dentes discernitur, quid homo proferat; sexto à labiis moderatur, post hæc vox est.*

DICHIARATIONE DELLE FIGURE.

- Figura I. Cartilagine scutiforme esterna.
 Figura II. Cartilagine scutiforme interna.
 Figura III. A. Cartilagine Thyroide, o scutiforme.
 B. B. Due muscoli Hyothyroidi.
 C. C. C. C. Due muscoli Sternothyroidi.
 D. D. Muscoli piccioli Cricothyroidi.
 Figura IIII. Cartilagine Cricoide, o Anulare.
 Figura V. e VI. Cartilagini Arytenoidi.
 Figura VII. Cartilagine Epiglottide.
 Figura VIII. Osso Hyoide.
 Figura IX. A. Il corpo della Lingua.
 B. B. B. Parte superiore dell' Epiglottide.
 C. Il muscolo commune della Laryngie.
 D. D. L' Epiglottide, la parte superiore della quale mostra la fessura, che serve alla formatione della voce.
 E. E. Due muscoli della Laryngie, che dalla parte anteriore del petto nascendo, sono inserti nella sede inferiore della cartilagine Scutiforme.
 F. Principio dell' Arteria aspera, o Trachea.
 G. Principio dell' Esofago distinto con diverse fimbrie.
 H. Nervo dell' Epiglottide.
 I. Corpo dell' Arteria aspera, che v'è inserto ne' Polmoni.

C A P. I V.

Della varietà delle Voci, e Suoni.

TAnte sono le variazioni delle Voci, che quasi sarebbe impossibile rappresentarle tutte; pure ne spiegheremo alcune. Per la varia costituzione dell'organo, si variano anche le voci; onde alcune sono grandi, e piccole; altre acute, e gravi; altre leni, & aspre; costanti, e tremole; forti, e deboli; crasse, e sottili; chiare, e rauche; altre allegre, altre fievoli, e meste, la quale varietà può avvenire dalla naturale costituzione della Laryngie, & anco dall'aria, materia della voce, & ispirazione; se il temperamento della Laryngie sarà humido senza influxo d'humore, la voce sarà fosca, oscura, e confusa; se sarà con humore, la voce sarà rauca. Il temperamento secco fa la

voce chiara, canora, e risonante; se la siccità predominerà, la voce sarà stridola, tintinnante, e clangosa; il temperamento caldo, o frigido per se stesso non varia la qualità della voce, ma solamente accidentalmente l'altera in quanto il calore dissecca, o dilata la Laryngie; il temperamento moderato della Laryngie forma la voce sonora, dolce, amena, blanda, liquida, limpida, e placida; così anche conforme il meato, e foro della Laryngie, tale è la variazione della voce, poichè la forma ovata fa la voce eguale, e canora; la forma varia fa le voci varie; se ampio, la voce è grave; se angusto, acuta, come si può comprendere dalle lenguette de flauti, e canne dell'Organo; se la Laryngie sarà polita, la voce sarà polita, e lieve; se aspera, la voce parimente sarà aspera; e così se sarà immutata accidentalmente, o depravata, tramanderà la voce immutata, & inferma; se l'aria è crassa, la voce è grave; se l'aria è lene, la voce è acuta, e così l'Inverno le voci, & i suoni degl'istrumenti sono più gravi à causa della crassità dell'aria; se l'aria sarà molta, e celere, la voce sarà acuta; se molta, e tarda, la voce sarà grave; se l'aria sarà poca, e celere, la voce sarà mediocre; se poca, e tarda, la voce sarà esigua, e debole, e tutto ciò intraviene, sì a gl'istrumenti artificiali per l'aria, come alle voci naturali per l'expiratione.

La grande, o picciola voce proviene dal meato picciolo, o grande, o dall'angustia, o latitudine del meato della gola, o dalla calidità, o frigidità.

Il moto vehemente genera l'acuto, il debole il grave, dall'angusto meato l'acuto; dal largo il grave; li calidi per il dilatamento hanno voce grande; i frigidi per il restringimento, poca, e debole; il timore fa la voce poca, tremola, e spezzata.

Nelle Femine, e Putti le voci sono acute per la strettezza del meato, il qual con il progresso del tempo, e dell'età si dilata, e varia; ne Putti pubescenti la voce si tramuta per la gran dipendenza, che tengono i vasi spermatici con l'organo della voce, che gli levano il calore, e l'aiuto debito, e perciò la voce si muta, cosa, che non avviene nelle Femine, e negli Eunuchi, non havendo tanta dipendenza li loro vasi spermatici; nelle Femine per la natural debolezza, e negli Eunuchi per essergli stata levata.

Li Suoni altri sono lunghi, altri brevi, altri acuti, gravi, e mezzani; altri diretti, e riflessi; altri in atto, & in potenza; il loro subietto inesivo è l'aria, l'acqua, & il fuoco, ma il potissimo è l'aria.

Il Suono si forma dalla fratione dell'aria smossa da corpi sodi, e duri, & anche dal vento movente vehementemente l'aria; il suono delle canne organiche, tibie, e simili istrumenti da fiato, come pure il vento del polmone, che allide l'aria alla dura parte della Trachea, cioè si fa per costrizione d'aria; altri suoni si formano per la sua estensione, come il sibilo del vento; altri per coitione, come il franger della carta, o panno, dalla quale l'aria è smossa, & intorno celere s'aggira quasi *coeundo*, fra se stessa si frange, e circola, e forma il suono; & altri modi, che si tralasciano, il qual suono proviene dal tremore de corpi, che si percuotono, come si vedrà nel seguente capitolo.

C A P. V.

Della formatione, e propagatione de Suoni nell' Aria.

Glià dalle definitioni delle voci, e suoni, che si sono apportate nel cap. 2. di questa seconda parte, si è venuto in cognitione, che sono una percussione, e motione d'aria. Gi Atomisti con la commune opinione dicono, che non si fa suono senza moto, nè moto senza percussione, dalla quale vogliono sii tramandato dal corpo sonoro un dilu-

un diluvio d'atomi, che portati, e cacciati dall'impeto loro impresso dalla percossa, si spargono per ogni parte, e pervengono all'udito, e che dalla percossa se ne traggono più, e meno, secondo le sue qualità, come pure più, e meno conforme la continuatione del tremare, e vibrare della corda, & anche esser variati alla variatione de suoni, come dalla corda d'acciajo d'una qualità, da una di rame d'un'altra, e così delle altre. Noi però tralasciando questa opinione, diremo con la commune, che à questo suono, che *est collisio duorum corporum*: al sentimento del Filosofo: *requiritur medium in quo fiat*, & intanto è suono, in quanro, che l'aria si spezza, e frange dalla percossa de corpi, che perciò disse Giovan de Muris nel suo Specchio di Musica part. 2. *Sonus est fractio aeris, ex impulsu percutientis ad percussum*.

Al parer del Gaffurio tre cose sono necessarie alla formatione di esso; dice egli nella Teorica lib. 2. cap. 2. *Necessè autem est quum actu sonus fit haberi nimirum tria, duo quæ concurrunt, & tertium; id in quo hic concursus fiat, verbi gratia, quæ concurrunt dura, & solida corpora necessum est, in quo id geratur aer est; & in vero se li corpi non fossero sodi non formerebbero suono, come si può conoscere dal latte, & oglio, che per la loro morbidezza non risuonano, come pure la lana, & altre cose molli, che fra se percutendosi non formano suono alcuno, il che si vede dall'esperienza, onde devono esser duri, acciò habbino potenza nella loro collisione di mover l'aria in cui si formano, e ne causino il tremore, il quale al parere del Kircherò lib. 1. della Musur. cap. 6. *Est species quædam motus localis, sive impulsus, quo corpus aliquod collisum in se tremit, & minutis quibusdam undationibus concutitur*. Per dimostrare adunque la formatione de suoni nell'aria, è di necessità trovarne il modo, e già che si rende impossibile il pinger ne meno l'Echo, che è figlia della voce, ò pure ombra, e coda di voce, meno si potranno pinger li suoni, e le voci. Boetio però nel primo libro della sua Musica al cap. 14. sopra il terfo foglio d'un acqua stabile, e quieta c'insegna a formarne una perfetta idea. *Tale enim, dice egli, quiddam fieri consuevit in vocibus, quale cum paludibus, vel quietis aquis injectum eminus mergimus saxum. Prius enim in parvissimum Orbem undam colligit; deinde majoribus undarum globos spargit, atque eo usque dum fatigatus motus ab alliciendis fluctibus conquiescat. Semperque posterior, & major, undula pulsus debiliore diffunditur, quod si quid sit, quod crescentes undas possit offendere, statim ille motus revertitur, & quasi ad centrum, unde profectus fuerat, eisdem undulis rotundatur. Ita igitur cum aer pulsus fuerit sonum pellit alium proximum, & quodammodo rotundum fluctum aeris ciet. Itaque diffunditur, & omnium circumstantium simul ferit auditum, atque illi est obscurior vox, qui longius steterit, quoniam ad eum debiliore pulsus aeris unda pervenit*. Tale adunque è l'idea de suoni posta sotto la potenza visiva, cosa pur anche osservata da Vitruvio avanti del citato Boetio, & anco l'affirmarono gli Stoici prima d'entrambi, vediamo quello dichi Vitruvio al cap. 3. del 5. lib. *Vox enim est spiritus fluens, & aeris ictu sensibilis auditui. Ea movetur circularum rotunditatibus infinitis, uti si in stagnantem aquam lapide immisso nascantur innumerabiles undarum circuli, crescentes à centro, & quamlatissimè possint vagantes, e poco dopo, eadem ratione vox ita ad circinum efficit motiones*. Sono l'ondicelle dell'aria agevolissime a formarli, e velocissime al corso per ogni impressione di moto, e percossa, stante la picciolezza, e flessibilità delle sue parti, e vastissime nel dilatarsi; onde molti affermano il suono formarli da esse, o esser in esse, ò pure non difonderli se non per esse, e che nel loro moto tanto siino uguali nel principio, quanto nel fine.*

Comincia il suono adunque dalla collisione di due parti dell'aria, al sentimento del Mengoli nelle sue Speculationi Musicali, le quali nel dipartirsi l'una dall'altra, cedono il luogo al vacuo d'aria, ove l'altre due parti d'aria concorrono a collidersi, e perche le

due prime parti d'aria inclinano a ritornarsene al centro della collisione, e non possono, perchè il posto è preso, si dipartono dal centro per linee ricorrenti quasi al primo luogo, nel che fare vanno a collidersi con le parti d'aria, che hanno preso il luogo, e così il suono si moltiplica, e si stende: o pure con il P. Daniele Bartoli ne suoi Tremori Armonici. Nasce il suono dal percotimento, il quale non può essere senza il moto, e la percossione, che riceve l'aria è quella, che cagiona il suono; poichè dalla percossione smossa, per non ammettere vacuo, nè penetratione, si disvolge subito, e spiega per radezza ad ogni lato quelle parti condensate dell'aria, e le scaglia insino all'udito.

Il formarli poi il suono più grave, e più acuto, proviene dalle vibrationi della corda sonora, che più, e meno sferza, e muove l'aria, e la causa di queste vibrationi maggiori, e minori, sono la lunghezza, grossezza, e tensione d'essa corda, la quale quanto è più lunga, e grossa à debita proportione, tanto si move più lenta, e le vibrationi sono più rare, e meno feriscono l'aria col numero delle percorse, & il suono tanto meno è incitato; all'incontrario poi, quanto più si accorcia la corda, tanto ne divengono le vibrationi più spesse, l'aria è percossa più volte, & il suono viene più incitato, & acuto; che sopra ciò ben disse Boetio al cap. 3. del primo libro della Musica: *gravis quidem ex tardioribus, & rarioribus, acutus verò ex celeribus, ac spissis*, e poco appresso: *Igitur quoniam acutæ voces spissioribus, & velocioribus motibus incitantur; Graves verò tardioribus, ac raris.*

Nel moverli della corda intervengono trè moti; Il primo è quello della corda, & è una vibratione, o un guizzo di quà, e di là dalla linea sua dritta, sopra la quale posava avanti, che fosse percossa, e smossa; Il secondo è dell'aria, che dalla motione della corda viene sferzata, e percossa, più, e meno, secondo la qualità della corda nella lunghezza, grossezza, e tensione; Il terzo si fa dal corpo sonoro, che è quello, che sostiene la corda, a cui è fermata da l'uno, e l'altro capo, e da questa ne nasce il tremore armonico. Li tremori, e linee sonore sono più frizzanti appresso il centro della collisione, e lontani meno, nelle quali prevale l'inclinazione al ritorno verso al centro, e si rivoltano ad esso; dalla specie del suono si riempie una sfera d'aria, e tanta parte di sfera per quanto si può distendere questo moto d'aria senza impedimento; Due suoni, & anco più, parimenti si difondono per essa aria, senza il mischiarsi l'uno con l'altro, come appunto si vede nell'acqua dal gettarsi più sassolini in essa, che ogn'uno forma il suo centro, e sfera, & ondationi, e senza impedirli l'una con l'altra proseguiscono il loro moto, secondo la qualità de sassi in essa gettati; è però vero, che più, che faranno, più ne formaranno confusione, e così parimente nell'aria, più che faranno li suoni più farà conturbata, e meno distinta: La differenza del moto dell'acqua da quello dell'aria è, che l'acqua percossa dal sasso segue a tremare, abbenche il sasso sii arrivato al fondo, e sii in quiete; mà l'aria, cessato il moto della vibratione della corda, o voce, fornisce ancor lei di risonare.

Il suono vicino, o lontano non varia nella qualità del grave, e dell'acuto, mà tanto è vicino al centro, quanto all'ultimo del giro della sfera; vicino al centro farà più frizzante, come si disse, per esser ivi l'impeto più vivo, e valido; che lontano è più debbole, stante la fiacchezza della vibratione, che perviene al suo fine.

Si prova con evidenza la propagatione de suoni per l'aria dall'esperienza del suono d'una campana portato da un vento instabile nel suo spirare; che tal' hora si sente per il favore di esso, anche lontano, e tal' hora non si sente per haverlo contrario, abbenche sii vicino; è vero, che l'ondicelle dell'acqua corrono anche contro la correntia del fiume, mà se farà detta correntia assai valida, si disperdono; tanto avviene nell'aria, corre il suono

il suono contro l'impeto del vento, ma è anche superato, secondo la maggior potenza, che tiene più l'uno dell'altro.

La voce, & i suoni hanno una virtù, che si diffondono per tutta la sua sfera, & egualmente si fanno sentire a tutto l'auditorio, e tanto in pochi, quanto in molti; poiche S. Agostino nell' epistola terza ad Volusium disse: *Quid mirabilius; quam id quod accidit in vocibus nostris, verbisque sonantibus, in re scilicet raptim transitoria. Cum enim loquimur, ne secundæ quidem syllabæ locus est, nisi prima sonare destiterit, & tamen si unus adsit auditor, totum accipit, quod dicimus, & si duo adsint tantumdem ambo audiunt, quod, & singulis totum est: & si audiat multitudo silens, non inter se particulatim communiunt sonos tamquam cibos, sed omne quod totum, & omnibus totum, & singulis totum.* Onde se anche in un Teatro vi fossero diecimila persone, una voce sola, tutta à tutti, e tutta a ciascuno si partecipa; se la voce sarà proferita in tempo di silentio, ella naviga come la nave nella bonaccia, ma se vi sono rumori, e gridi; come venti furibondi smovono l'aria, & impediscono il navigare alla voce, e qual misero legnetto si contorcie, e s'aggira, e vinto dalla gagliardia degli avversarii si perde; onde sopra ciò disse S. Basilio nell' homilia Attende tibi, &c. *Si quis ergo ad parte auditorum tumultus, quasi procella quædam contra aspirarit, medio in aere dissolutus sermo, velut naufragio absortus pessum ibit.*

Questo percotimento, e moto dell'aria nella Musica si fa in tre modi. Il Primo quando l'aria è cacciata con forza per i fori angusti degl' istrumenti da fiato. Il Secondo quando è percossa l'aria dalle corde distese, e temperate sopra gli strumenti. Il Terzo quando la voce, che è suono prodotto dall'animale, cacciato ne viene da polmoni, e prodotto dalla glottide per via della percussione dell'aria respirata.

Circa à gli strumenti, che si suonano, o con il fiato tramandato da polmoni, o con il vento delli mantici, quanto più saranno grandi li corpi secondo la loro debita proportionione in lunghezza, e grossezza, formaranno il suono più grave, e quanto saranno più piccioli, il suono sarà più acuto, come appare dalle canne degl' organi; gli strumenti da fiato, che hanno li fori, hanno la regola osservata nelle corde circa la lunghezza, e brevità; poiche quando si turano li fori, più che si va turando giù basso verso gli estremi dell'istrumento, si può dire con verità, che si va allungando, e quando si aprono verso la linguetta, si va accorciando, restando sempre intatto l'istrumento, e dal corto se ne hà l'acuto, e dal lungo il grave. Circa alla voce, ne habbiamo parlato a sufficienza nel capitolo passato; onde diremo qualche cosa degli strumenti da corde.

Secondo adunque la variata forma di questi strumenti, si variano le qualità de suoni, come pure, dalla qualità del legname, che li formano, per la facile dispositione al tremare, e render il suono più dolce; ciò appare dalla Cetra, e dal Lauto, poi che il Lauto è formato di legname dolce, e sottile, & hà più corpo della Cetra, e per questo rispetto si diffonde più il suono per entro à quel corpo, & il rimbombo viene ad esser più diunito, e per ciò è più soave di quello, che rende la Cetra, che havendo corpo picciolo, e basso, & alquanto più grosso di legname del Lauto, non può distonderfi tanto, che acquistar possi dolcezza, e temprar la crudezza naturale per la dispositione del suo corpo; se si cambiaranno le corde, quelle del Lauto di budella alla Cetra, e quelle della Cetra al Lauto, si sentirà diversità assai nel suono, e ciò per le vibratione delle corde atte più, e meno a sferzare, e mover l'aria racchiusa ne corpi degli strumenti, non solo come corde atte più, e meno a sferzarla, e moverla, mà anche, come tanta quantità d'aria racchiusa nella grandezza, e picciolezza de corpi degli strumenti; e che sii il vero, se si porranno le corde di budella sopra un Clavi-

cembalo, egli è tanto grande di corpo, che perdendosi in esso il suono, si ammutisce; le corde poi d'oro, d'argento, d'ottone, rame, & acciaio, secondo la propria durezza, e dolcezza formano vario; più, e meno, aspro, e dolce, o più sonoro, ovvero muto il suono; le corde di budella per esser tenere, sono dolci; e quelle d'acciajo, per esser dure, operano con maggior spirito à causa del maggior impulso; se le corde poi saranno percosse con le dita, che sono molli, il suono sarà più muto, e debole, che se fossero percosse da materia più soda, pur che sii con debita proportionione il percutiente al percosso, e ciò tutto avviene dal maggior, e minor impulso, che hanno nel sferzar l'aria; concludiamo adunque con il Gaffurio circa l'aria racchiusa ne corpi degli strumenti, che nellib. 2. della Teorica cap. 2. disse *Quum enim aeris, qui intus est ex agitatibus exitum quærat, quem obiectum laterum ob quæ dum præcipitat offendit, invenire non potest, fit ut diù per hæc luctatus, & tortus, validè perstrepat.* E con il Galilei alle carte 133. del suo Dialogo, ove parlando della formatione del suono del Lautto disse. *L'immediata cagione del suono, è l'intensione dell'aria, che racchiusa nel mezzo di quelli strumenti, che la percuotono, schizza quasi del mezzo di loro fuora per forza; & con il suo empito tutta unita come l'è stata da quella ristretta insieme, urta in quella, che l'è contigua all'intorno, spingendo sempre insino, che la più vicina al sensorio sforzata da quel moto, quasi ferisce quelle cartilagini, che ferite fanno il sentire; il qual colpo sentito è veramente il suono.* Si che per fine di questo capitolo diremo con Aristotile Text. 81. 82. 83. *De Anima, che Aer est faciens audire cum movetur continuus.*

C A P. VI.

Come vengono comprese le voci, & i suoni dal senso dell'Udito.

Essendosi veduto ne capitoli precedenti la formatione delle voci, e suoni mediante gli strumenti naturali, & artificiali, & anco havendosi discorso della loro propagatione mediante l'aria; hora è il dovere di trattare al presente come sino intesi da noi

Il senso del Udito adunque secondo il Filosofo, *Est potentia sensitiva exterior, quæ sonum percipit dumtaxat.* Il di cui proprio organo, e sensorio è l'Orecchio, il quale si divide in esteriore, & interiore. L'organo esteriore viene propriamente chiamato orecchio, & è una parte esteriore del corpo posta vicino alle tempie in forma semicircolare, intrinsecamente concava, estrinsecamente convessa. Io non starò a perder tempo in descriverla, essendo notissima a tutti; solo dirò, che il suo ufficio è di raccogliere i suoni, e questi portarle all'organo interno; serve anco per ornamento del capo, che perciò in pena, & obbrobrio de mal viventi vengono talvolta mutilate dalla Giustizia. Non è organo principale dell'udito, essendo il vero organo l'interiore, poiche se fossero anche perse per qualche accidente, si può sentire ad ogni modo, non perfettamente, mà in confuso, come un ottuso mormorio, sì che sono necessarie *secundum quid, non simpliciter.* Queste orecchie sono attaccate validamente alle tempie, e vanno ad unirsi all'osso interno dell'uditorio, portando ad esso li suoni,

L'organo poi interiore è un osso, che per la sua durezza da gl'Anatomici vien chiamato *Petroso*, il quale hà diversi fori, e caverne; la sua figura è ineguale, più tosto tonda, che triangolare; le di cui parti principali sono il Meato Uditorio, il Timpano, il Laberinto, e la Chiocciola, oltre de quali hà due pendici una in forma di stilo, chiamata dagl'Anatomici *Styloides.* Et è facile a rompersi; ne bambini è cartilaginea,

e ne gl'adulti offea; L'altra pendice si chiama *mamillare* dalla sua figura, & è crassa, breve, e cavernosa, vedi Le Figure II. III.

Principiando adunque del foro auditorio diremo, che questo proviene, e principia immediatamente dalla conca dell' orecchio esterna, & è formato nell' osso petroso, e fornisce alla bocca del Timpano; questo è alquanto tortuoso, e cioè, ò per moltiplicare li suoni, ò pure acciò, che questi troppo strepitosi non feriscano con tant'empito la membrana del Timpano; e l'offendino; questo foro, ò meato è vestito d'una cute, ò membrana sottile, e delicata. Vedi le figure I. e II.

A questo ne segue il Timpano, il quale è una cavità nell' osso petroso in forma di conca, & al parer d'alcuni è come un mezo guscio d'una nocciuola, & è coperta da una pellicina, ò membrana sottile, e forte, distesa sopra un' osso circolare non in tutto chiuso, chiamato anulare. Vedi la Figura VII. E questo è attaccato fortemente all' osso petroso; il suo ufficio è di sentire le percosse esterne de' suoni, causate dall'aria esterna, poi che dice il Gaffurio nel lib. 2. della Teorica cap. 2. *Sonorum igitur, & obstreporum est id quod movere aërem potest uniter, & continenter adusque aurem. Planè auditus natura confinis, & cognata aëri est; habetur enim in auribus congenitus conflatu, qui quasi intextus est. panicula; & cum spiritu illo implicitus, atque inedificatus ubi fomes sensibilis est, & ubi prima sentiendi vis sedet.* Vedi la Figura III. Si chiama Timpano per essere di forma come il Tamburo militare, & è come li Timbali Todeschi.

Levata la sopradetta membrana, ò pelle, che ricopre il Timpano si scoprono, e si rappresentano tre officelli chiamati Martello, Ancudine, e Staffa, così detti per assomigliarsi a questi stromenti, ciascuno de quali è congiunto, e legato con suoi proprii legami al sensorio dell' udito in essa cavità, ò caverna del Timpano.

Il Martello è congiunto con minutissimi legamenti alla membrana del Timpano, il quale l'attrae a se, e la tende, come si dirà a suo luogo; il suo ufficio oltre al tender il timpano, è di tirare a se l'Ancudine, a cui stà appoggiato, e questa la Staffa, che li è congiunta, la quale apre il foro, che va al Laberinto; in cui entra l'aria smossa dal suono esteriore. Vedi le Figure IV. e VII. Levati questi tre officelli, si scuoprono nella cavità del Timpano due fori chiamati finestra ovale, e tonda; l'ovale va nel Laberinto, e la tonda conduce nella Chiocciola, e si diffonde in esse l'aria racchiusa dal Timpano chiamata aria impiantata, congenita, ò aura eterea sottilissima, e pura; vedi la Figura V.

Il Laberinto è un canale d'osso durissimo, e sottile, rivoltato in forma di tre anelli quali escono con la maggior parte dall' osso petroso, essendo però con la lor base affissi ad esso; & escono da esso; questi sono concavi, & in essi entra l'aria congenita, la quale circola, e s'aggira in essi, & acquista forza maggiore nel lor raggirarsi, & entrano nella Chiocciola; vedi la Figura IX.

La Chiocciola poi è una cavità tortuosa in giro di due, ò tre giri, che sempre si vanno stringendo, come il guscio della Chiocciola, ò lumaca; vedi la Figura IV. e IX. Il suo ufficio è di ricevere l'aria congenita raggirata dal Laberinto; tanto la Chiocciola, quanto il Laberinto, sono vestite le loro cavità d'una pelle, cartilagine, ò nervo sottilissimo, da queste parti unite se ne forma la sensazione dell' udito, servendo l'una all'altra, come si dirà; segue a questi ordegni auditorii un nervo chiamato *Nervo Uditorio*, il quale proviene dal *Quinto pari* del cervello, & è di due parti, l'una detta *Molle*; e l'altra *Dura*. Vedi la Figura VI. Questo passando per il foro dell' osso petroso entra nell' orecchio, e diramandosi abbraccia la Chiocciola, & il Laberinto, da quali riceve le sensazioni. Vogliono alcuni, che uno de' suoi rami stii teso sopra la

membrana del Timpano, come appunto ne Tamburi, che serve per moltiplicare, e ribattere li suoni, e che tanto avvenghi nella membrana del Timpano, moltiplicando le percosse de suoni, che li sono rappresentati. Vedi la Figura VI. come pure vedi la Figura IX. che è l'intera machina dell'uditorio interno Chi vole più esatta informazione di questo sensorio dell'Udito, veggia il Veslingio, il Bartolini, & altri Anatomici.

Ciò considerato, e posto sotto l'occhio le figure, dimostreremo il modo del loro operare nel formare l'uditoria sensazione.

È più che certo, che la natura hà posto per alcune cose il diletto ne sensi, e per altre lo spiacere; ciò appare dice il Bartoli ne Tremori Armonici parte 4. cap. 1. In un Bambino di un sol giorno, che naturalmente discerne il mele dall'assentio, e stende verso il dolce la Lingua, e dall'amaro la ritira; così parimente l'orecchio, come haveve in se stesso intavolata la Musica, distingue il dolce delle consonanze dall'amato delle dissonanze; v'è adunque entro ad esso una facoltà, un principio, o pure cagione, che sempre spiacerà un ripieno di voci, o strumenti, in cui vi s'è l'abborrito sconcerto delle dissonanze, come pure mai immuterà nella sua intelligenza, quell'innato sistema, che habbiamo, di compiacerci della dolce Armonia delle consonanze, poichè anche cantando per dilettarsi batteremo più agevolmente l'ottave, e le quinte, che le altre, essendo eccellenti nel suono, e faeili nel loro componimento.

Come sino adunque questi effetti contrarii della natura, come il piacere, e dispiacere; La sconsolatione, & il diletto, è assai oscuro, e difficile a dimostrarsi, & abbenche la Filosofia s'aggiri fra quelle caverne, ad ogni modo restando al bujo non può comprendere come il suono ivi entrando, e fra quei giri velocemente passando, vadi a farsi giudicare dall'anima, & afferma Gasparo Hofman, che delle operationi dell'udito interno *Solidi nil dici potest.*

Noi però con il Bartoli (per bocca del quale in sin hora habbiamo parlato) ne dimostreremo qualche spruzzo per trattenimento del nostro Musico Testore, prima però mostreremo con la commune opinione, come li suoni sino compresi, e comunicati all'udito.

Si disse già il suono essere una motione d'aria non sciolta insino all'udito, questo adunque nel suo raggirar si perviene all'udito debitamente costituito entro la sfera sonora, e con l'esser raccolto dalla conca dell'orecchio esterno, è tramandato per il meato uditorio alla membrana del Timpano, ivi fa le sue picchiate, e vibrationi, a cui l'aria impiantata risponde al picchiare dell'aria sonora esterna, dal che smossa la membrana del Timpano, si dibatte, e fa risentire il Martello, che sollevandosi attrahe a se essa membrana maggiormente tendendola, nel qual ufficio tira a se l'Arcudine, e questa la Staffa ad essa congiunta, quale sta racchiudendo la finestra ovale, che resta aperta, per cui entrando l'aria; nel Laberinto s'aggira, e trapassa alla Chiocciola, e circola in continuo moto in sino, che durano le vibrationi sonore dell'aria esterna, dal che ne viene affetto il Nervo Auditorio; e se la membrana del Timpano sarà carnosa, e dura, che non si atta a tremare, l'huomo sarà sordo a *nativitate*, se poi sarà inzuppata da qualche humore, & alterata, l'huomo sarà sordastro.

Opera adunque il senso dell'Udito con questi suoi tanti ordigni; ivi l'anima ascolta; & ode quello, che si fa per via delle picchiate delle due arie, l'una fuori, e l'altra dentro concordi, nel batter l'una, e l'altra al rispondere: affetto il Nervo Uditorio da queste percosse, le porta per via del senso Comune sotto la giudicatura dell'Anima, la quale giudica, o con l'approvare il consenso, o con il rigettare il dissono.

Vuole

Vuole il Mengoli nelle sue speculationi Musicali alla speculatione 4. che le percosse dell' aria esteriori di due, ò più suoni non si facciano unite, mà l'una dopo l'altra, perche se fossero tutte unite, sarebbe una percossa sola, e produrrebbe un solo effetto, e che in una multiplicità di parti, e suoni, si odi in confuso un mescolamento de' suoni, con la sola distintione d' udirsi più distinta qualche parte, che sarà più gagliarda delle altre. Quello si di ciò, nonne vò far altro atto riflesso, solo vedremo il modo con il quale l' Anima si compiaccia de suoni, & in vero è cosa assai ardua, e difficile, poi che è sciocco l'addimandare perche l'occhio vegga; e perche li piaccia il bello, non essendovi altra ragione manifesta, & ultima per noi, che il ridursi ad una ragione, di cui non se ne può dar ragione; che perciò Pitagora non altronde, che dalle orecchie si fece insegnare il suono, dall' Anima il diletto; dalle Bilancie il peso; e dal Numero la proportione de Marcelli per la quale l' Anima si dilettaua, ma questi numeri non gli insegnarono la ragione per la quale l' Anima si dilettaua di questo più, che di quello, ma solo, che l' Anima dilettauosi delle consonanze, & abborrendo le dissonanze, e che queste costando di certi numeri, deduceua, che questi fossero consoni, e quell' altri in consoni; Pure, se ne può secondo l'opinione d'alcuni cavarne qualche sufficiente motivo, poiche dicendo Boerio, che *amica similitudo*, la consonanza, che secondo S. Gregorio *Dicitur esse quando duæ voces in eodem tempore se compatiuntur*. E secondo Nicolò Burtio *Est gravis soni, acutique commissio variè, concors tamen, & amica*. Da ciò si deve dire, che si cosa simbola, e facile ad unirsi, e perciò abbracciata dalla natura, e per conseguenza dilettevole; come al contrario essendo secondo il medesimo Boerio la dissimilitudine *odiosa, atque contraria*. Le dissonanze, che spiacciono faranno dissimbole, e difficili ad unirsi; che ciò si il vero si senta Euclide nell' Introdutorio Armonico ove parlando della dissonanza disse, che *est in duobus sonis mixtionis fuga, qui cum misceri recusant asperitate quadam aures lædunt*. Che perciò non sono abbracciate dalla natura; & in conseguenza non sono dilettevoli all' udito, si che la simboleità, e quella facilità ad unirsi, è quello, che alletta l'udito, e ciò si hà dalle consonanze; e la dissimboleità, e difficoltà nell' unirsi, che si prova nelle dissonanze, sarà quello, che spiace, e questa opinione pare, che si la propria, & abbracciata.

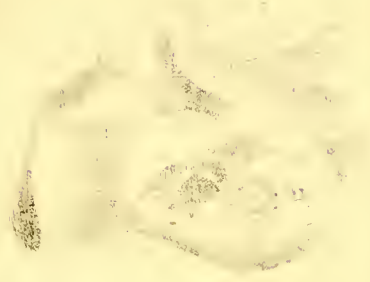
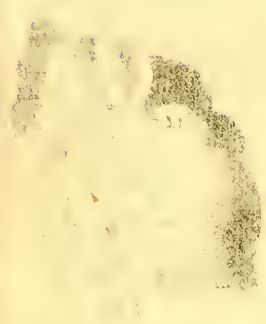
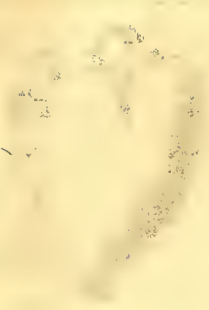
Vogliono altri, che la causa del diletto si, che le consonanze hanno le loro percosse ordinate, che perciò con un soave solletico gentilmente movono il Timpano, che per il contrario quello delle dissonanze con il suo picchiare inordinato, non sollecitano con gratia, mà più tosto stracciano, e mordono l'udito; le consonanze nel picchiare loro vanno con ordine, come l'ostava ad ogni picchiata, che fa la parte bassa, l'alta si risponde con due, la quinta ad ogni due, che ne fa la bassa, tre ne fa l'alta, e così l'altre &c. E questo è l'ordinato, e gratioso solletico delle consonanze; Le dissonanze poi non accordandosi nelle loro picchiate con le loro ineguali ondationi, stracciano, e mordono il Timpano, e non lo dilettauo, che perciò essendo vero il detto, che *opposita juxta se posita magis eluefcunt*, il dotto Contrapuntista lega la dissonanza, e la fa sentire all' udito, il quale sentendosi smosso con incommodo, brama d'esser rimesso alla sua primiera quiete; onde ne avviene poi, che sentendo l'esser rimesso con l'arrivo della consonanza, ne resta totalmente pago, e gli sembra più dolce, e soave.

Afferiscono gli Atomisti consistere la delectatione dell' Armonia, che nel Timpano si trovino atomi sonori proportionati fra loro nella grandezza, secondo i numeri delle consonanze.

Vogliono altri moderni di questa medema scuola, che dal moto, e percotimento di questi atomi, ne nasca la formatione del suono, e dalla maggiore, o minore prestezza, e gagliardia,

gagliardia, che fanno nel ferire il Timpano, ne resulti il più, e meno grave, & acuto; debile, o forte, & il diletto della ben misurata proportione de battimenti fatti al medesimo tempo alla membrana del Timpano.

Ultimamente diremo con il Bartoli sopracitato, che insin' hora ci hà gentilmente favorito di scorta, che Iddio hà formato li sensi con essenziale, & intrinseca disposizione di godere degl'obbietti loro proportionati, e per natural conseguente affliggersi de contrarii; Operano adunque li sensi circa li loro proprii obbietti, non solo conoscendo li estremi di quel genere, ma dal mezzo di essi più, e meno misurato per gradi temperati fra loro, che producono varii misti, essendo noto, che l'occhio non solo hà una latitudine secondo il suo obbietto, ma il vario gli è molto necessario per distinguere, e dilettere, come si vede anche degli odori, e sapori; il medesimo adunque avviene de suoni; i loro estremi sono il grave, e l'acuto, non assolutamente considerati, ma comparati l'uno all'altro, da quali ne nasce il consono, e dissono, e da questa unione ne proviene il dissimile accordato, che è l'origine del diletto, perche il tutto simile non apporta piacere, e non è in alcun modo consonanza, poiche dice Boetio, che *in his vocibus, quæ nulla inæqualitate discordant, nulla omnino consonantia est: etenim consonantia est, dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia*, & al parere del Fracastorio, l'Anima da esso non apprende cosa alcuna, perche tra simili non vi è differenza, particolarmente nelle voci, e suoni, che è il medesimo, che se si sentisse una sol parte; Il tutto dissimile poi genera spiacere; si che essendo la consonanza secondo Boetio *mixtura duorum sonorum, qui Acumine, & Gravitate differentes sumuntur; in qua cantus nihil amplius videtur de graviore participare sono, quam de acutiore*. Questa mistura di Grave, & Acuto uniti assieme, formano nell'udito quello, che due colori all'occhio, e due sapori al palato, che mischiandosi non sono nè l'uno, nè l'altro; ma un terzo; così adunque confusi senza confusione i suoni, sono habili conforme il loro temperamento, e gradi, più, e meno causare il diletto; come un tal grado di Grave, e due d'Acuto generano la suavissima ottava; due di grave, e trè d'acuto formano la compositione di quinta saporiata, e grata, così le terze, e seste maggiori, e minori hanno il loro particolar mescolamento, & individuale proprietà atta non solo a dilettar il senso con la loro variatione, ma anche ad appassionarlo con un innocente commotione degli affetti, poiche alcuna di queste mescolanze, è di natura malenconica, & alcuna allegra; l'una placida, e l'altra furiosa; altra spiritosa, e vivace, altra languida, e dolente; e dove esse non sono atte vi si aggiunge qualche stilla di quell'agro, & acerbo, che sono solite a produrre le dissonanze, che (come si disse) nel ritornar poi, che fa la consonanza, spicca, & appare doppiamente soave, e da questo variato intreccio, secondo il parere del Bartoli, ne risulta il diletto, & il piacere, che ne riceve l'anima. La differenza poi del piacere, che si riceve dal sentire un choro di voci unite, che cantino, e sentirne una sola, è come il vedere una danza piena, & un solo, che balli, e questo è quanto, che dal dottissimo Bartoli in questa difficile materia posso apportare al mio curioso Testore.



11

11





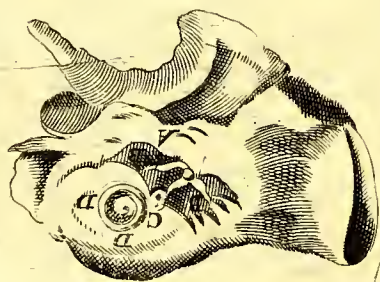
VI



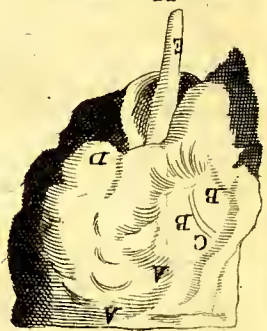
V



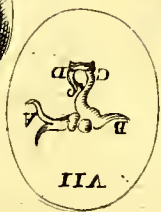
VIII



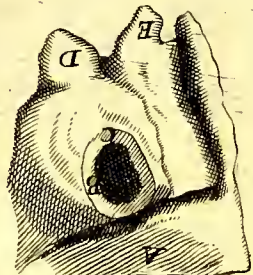
IIII



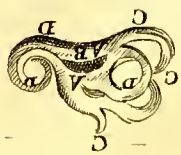
III



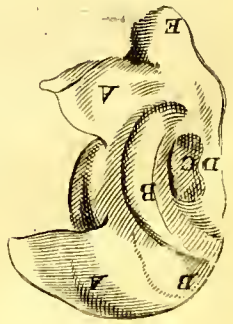
VII



II



IX



I

DICHIARATIONE DELLE FIGURE.

- Figura I. A. A. La cute divisa di quà, e di là.
 B. B. Cartilagine, che costituisce l'orecchio.
 C. Forame del meato uditorio.
 D. Portione de legamenti dell'orecchio esteriore.
 E. Parte dell'orecchio chiamata lobi.
- Figura II. A. Parte dell'osso delle tempie.
 B. Meato uditorio.
 C. L'Alveare del meato uditorio.
 D. Processo mamillare.
 E. Processo filiforme rotto.
- Figura III. A. A. Vestigio del meato uditorio.
 B. B. Membrana del Timpano.
 C. Il piede del martello trasparente dalla membrana,
 D. Processo mamillare.
 E. Processo filiforme.
- Figura IV. A. Il Martello.
 B. L'Ancudine.
 C. La Staffa.
 D. D. La Chiocciola.
- Figura V. A. Il meato uditorio.
 B. C. La cavità, in cui B. il forame, o finestra ovale. C. la rotonda.
- Figura VI. A. A. Portione del nervo uditorio, chiamato molle.
 B. B. B. Portione del nervo uditorio, chiamato duro descendent sotto il Timpano.
 C. C. Nervetto descendent dal Quarto Pari, che si congiunge alla portione del nervo duro.
- Figura VII. A. Il Martello con li due piedi, lungo, e breve.
 B. L'Ancudine in cui si posa il martello.
 C. La staffa. D. Officello picciolo nel ligamento della staffa.
- Figura VIII. L'Anello osseo sopra cui si stende la membrana del Timpano.
- Figura IX. A. Forame ovale. B. Forame rotondo.
 C. C. C. Li trè circoli del Laberinto.
 D. D. La Chiocciola aperta, che mostra il giro intimo scavato nell'osso petroso.


E' Più che nota la proposizione, e detto del Filosofo, che *Omnis nostra cognitio ortum habet à sensibus*, e questi conoscono (parlando de sensi esterni) solamente le cose materiali, e senza questi non può essere il vivente, poiche disse Boetio nel primo della Musica cap. 1. *Omnium quidem perceptio sensuum ita spontè, ac naturaliter quibusdam viventibus adest, ut sine his animal nō possit intelligi*, e nelle nostre operationi, poco dopo disse, *quod sensum percipiendū sensibilibus adhibemus*. Si esercita adunque ogni senso esterno circa al proprio obbietto adeguato alla sua potenza; onde la Musica cadendo sotto il senso dell'udito, e questo essendo potenza, che si estende circa li suoni, che sono di qualità transitoria, e non sussistente, ne avviene, che le voci non si possono nè scrivere, nè dipingere; non ostante però si sforzarono li Professori Armonici di ritrovare alcuni segni, ò caratteri, per li quali si dimostrassero, e distinguessero la varietà di essi suoni, e voci, ponendoli sotto la potenza dell'occhio, che è la finestra degli altri sensi; perciò disse il Gassurio lib. 1. cap. 2. della sua Pratica: *Sonus autem mentis conceptus certis notulis declaratur*, e perciò *notulæ ipse vocis signa dicuntur*. La potenza visiva adunque tramandando come inferitrice à quest'arte, quello, che comprende da esse figure al senso commune, e questo all'intelletto, che comprende il significato di esse, fa che la volontà commandi all'organo della voce, che fedelmente moduli, o pure alla mano, che suoni quanto li è prescritto dalla qualità di esse figure, non solo per la gravità, & acutezza, mà anche per la brevità, e lunghezza d'essi suoni, quali segni non solo furono trovati per dirigere la modulatione delle voci, e suoni, ma pur anche per lasciare in memoria a' posteri le compositioni musicali, & eternarle per quanto comporta la nostra caducità.


Questi segni adunque sensibili chiamati Figure, ò Note musicali, furono, secondo la varietà de tempi, diversi, e varii, e gli Antichi Greci particolarmente ebbero li loro distinti caratteri, ma ad ogni voce, e suono li proprii, & assegnati, non come li nostri applicati alle righe, e spatii; e questi erano lettere non puramente Greche, mà alcune dritte, altre inverse, & altre giacenti; come pure altre intorte, & altre mutilate, al numero di quarantaotto, come riferisce Vincenzo Galilei nel suo Dialogo alle carte 91. le quali al parere del Kircherò, e di Marco Meibomio difficilmente furono restituite dall'ingiuria del tempo dalli manoscritti d'Alipio Greco, & antico Scrittore; Al parere di Boetio, e di molti altri, usarono li Greci doppio carattere; *Ut non tantum, dice egli nel quarto della Musica cap. 3. carminum verba, quæ litteris explicarentur, sed melos quoque ipsum, quod bis notulis signaretur, in memoriam posteritatemque duraret*, e poco dopo *erunt igitur priores, ac superiores notulæ dictionis, idest verborum, secundæ verd, atque inferiores percussionis*; e ciò parimente afferma Marco Meibomio nella prefazione ad *Lectionem* della sua Opera sopra li sette Autori Greci dell'antica Musica esplicati da esso. Chi farà curioso di vedere questi Caratteri, potrà leggere Boetio al luogo sopracitato; il Kircherò nella Musurgia lib. 7. erotema 4. pag. 540. il Galilei sopracitato; Alipio dichiarato dal sopradetto Meibomio, che nel fine della sopracitata prefazione ad *Lectionem* à publica utilità forma l' Hino de SS. Ambrogio, & Agostino, con le note de Moderni, e caratteri de Greci Antichi.


Vuole il Banchieri nella sua Cartella Musicale, che li Greci cantassero con sei lettere, che in nostra pronuncia sono G. A. B. C. D. E. quali erano modulate in mododi sillabe:


fillabe . *Quidquid fit de hoc* ogn' uno creda quello li piace .


Aferisce il Gaffurio nella Pratica lib: 2. cap. 2. che li Greci haveſero le loro figure nel ſeguente modo : *Verum*, dice egli, *varias in rythmo figuras diſpoſuere Greci hoc ordine .*

La Breve d'un tempo coſi 

La Lunga minore, che chiamavano di due tempi, in queſta maniera 

La Lunga di trè tempi in queſta forma 

La Lunga di quattro tempi in queſto modo 

La Lunga di cinque tempi con queſta figura 

Aſſim intendevano l'aggiungimento ad ogni figura d'un punto, come

 .  .  . &c.

Teſim ciaſcheduna figura ſenza punto ; il che il curioſo potrà meglio oſſervare in eſſo Autore ; ſbrigati da Greci , vediamo quello ſii de Latini .

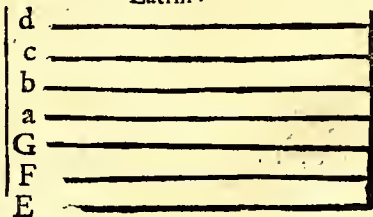
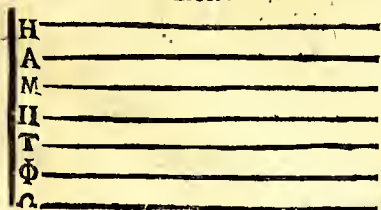
Le Figure Muſicali de Latini , non ſono ſemplicemente le Note , ma pur anche le Lettere , le Linee , le Chiavi , le Pauſe , li Punti , li Numeri , li Circoli , li Dieſis , li B. quadri , li B. molli , li Ritornelli , le Coronate , le Preſe , e le Moſtre .

In trè maniere procurarono gli Antichi Latini d'inſegnare , e deſcrivere il modo di proferire le voci nella facoltà Muſicale .

La Prima fù con le Lettere , e queſta inventione fù attribuita à S. Gregorio Papa nel 594. di noſtra ſalute ; imitando in ciò li Greci , mà con diſtintione da eſſi , che per abbreviare tanta molteplicità di caratteri , applicò le ſette Lettere A. B. C. D. E. F. G. inventate da eſſo in ordine al canto ad alcune linee , da quali ſi conoſceſſero li gradi circa il Grave , e l'Acuto , le quali ſi moltiplicavano in giro come li ſette giorni della ſettimana , quali forniti , circolando ritornano da capo . Vuole Vincenzo Galilei nel ſuo Dialogo alle carte 36. che ciò ſi faceſſe anche con i caratteri Greci, ove dice : *ſi ſervirono i Muſici pratici , che furono poco avanti à tempi di Guido Aretino , per ſignificare le corde delle cantilene loro degli ſteſſi caratteri , che uſavano già gli antichi Greci , e di quelli ancora de Latini , ſegnandoli ſopra ſette linee in queſta maniera , ad imitatione forſe delle ſette corde dell'antica Cetara .* Vedi l'Eſempio .

Greci .

Latini .

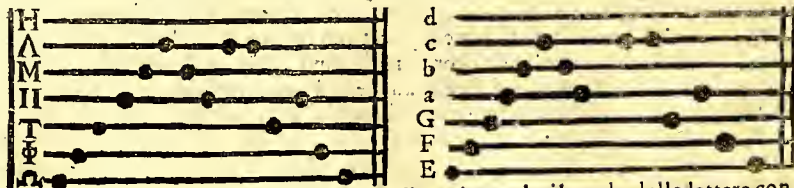


Nicola Vicentino al cap. 2. del primo libro della sua Pratica fa solo mentione delle lettere Latine, portando il testimonio di Guido, e dice queste formali parole (*secondo, che scrive esso Guido*) già molti anni innanzi usavano scrivere per caratteri della Musica sette lettere dell' alfabeto latino: e queste furono A. B. C. D. E. F. G. statuendo fra esse l'intervallo d'un tuono dall' una all'altra sua prossima, fuori che da B. a C. e da E. a F. fra quali volsero vi fosse l'intervallo di semituono. Afferma il Galilei sopracitato, che solo le lettere fossero applicate alle sole linee, come si è veduto nel superior effempio, & il Berardi nella sua Miscellanea parte 2. cap. 1. vuole, che fossero applicate sì alle linee, come alli spatii, afferendo anche, che questo modo di cantare con esse lettere si conservi oggidì nell' Ungaria, & altri luoghi della Germania, e ciò pur anche afferma il sopracitato Vicentino: vedi l' effempio.



Ut queant la — xis Reso nare fibris, &c.

Da cui si vede, che l'F. posta nel principio della terza linea serve per chiave, e dà il motivo di conoscere il luogo, ove si devono ponere l'altre lettere. La seconda maniera fu per via de punti, e l' invenzione fù di Guido Aretino, che fiorì, come si disse, circa l'anno 1030. il quale in luogo delle lettere Gregoriane si servì de punti, conservando l' invenzione delle linee, e vuole il Galilei nel suo Dialogo sopracitato, che questi punti fossero posti sopra le sole linee, non facendo capitale de spatii: vedi l' effempio.



Conobbe Guido, come afferma il citato Vicentino, che il modo delle lettere con suoi gradi, e salti si riduceva difficile per imparare il canto; onde si servì d'alcune sillabe pigliate dalla prima strofa dell' Hinno di S. Giovanni *Ut queant laxis Re sonare fibris Mi ra gestorum Fa muli tuorum Sol ve polluti La bii reatum Sancte Joannes*. Quali sillabe fuori de versi sono Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. Congiunte queste sillabe alle lettere Gregoriane, che perciò ne venne quel detto *Litteræ Gregorii, & Syllabæ Cithonis*; e perche il poner le lettere, e sillabe insieme sarebbe stato di gran confusione, stabili di scriverne solo alcune, dalle quali si venisse in cognitione delle non scritte, e furono F. G. C. che poi si chiamarono Chiavi, come si dirà a suo luogo, e così parimente per non multiplicar tante linee, si risolse, o esso Guido, o altri di poner li punti anche ne spatii: vedi l'effempio cavato dal Vicentino.







Riferisce il Banchieri nella sua Cartella alle carte 89. che li punti furono di tre forti, uno grande, che valeva due battute; l'altro mezzano, e valeva una; & il terzo piccolissimo, che serviva per la figura del diesis, del quale se ne parlerà a suo luogo. Costituiti adunque li punti in luogo delle lettere Gregoriane siccome quelle erano fra loro variamente distinte, alcune per tuoni, & altre per semituoni, così Guido stabilì, che nelle sillabe, che applicò alli punti, che servivano in luogo di lettere, fossero fra loro distanti ciascuna con la sua prossima di un tuono, fuorché il mi, e fa, che fra loro le costituì distanti per semituono, sicche ut, re: re: mi: fa, sol: sol, la: erano distanti fra esse per tuono; & il fa, mi, per semituono tanto nell'ascendere, quanto nel descendere, e di queste sillabe ne applicò alle lettere Gregoriane, tre ad alcune, & ad altre due in questa forma. Alla lettera A. il la, mi, re, alla B. il fa, mi, alla C. il sol, fa, ut, alla D. il la, sol, re, alla E. il la, mi, alla F. il fa, ut, alla G. il sol, re, ut, e così ritornando all' A avanti, & in dietro in circolo; quale posizione di molteplicità di sillabe poste alle lettere fù per la variatione degli Esacordi, e delle proprietà del canto, come si vedrà nel sistema di Guido, & in altri luoghi, e proprii capitoli; sicche adunque dalla combinatione delle lettere Gregoriane, e dalle sillabe di Guido, si costituisce una regola universale, & è *A la, mi, re. B fa, b mi. C sol, fa, ut. D la, sol, re. E la, mi. F fa, ut. G sol, re, ut.* che insegna à leggere tutte le parti Musicali, & a conoscere la variata positione degli Esacordi, il che si dichiarerà ne luoghi proprii. Si deve avvertire, che Guido nella lettera B. inventò due segni; l' uno chiamato b molle, o tondo come questa figura b, e volle, che facesse dir fa, e ciò per render perfetta la quinta formata tra esso B, & F, che altrimenti farebbe tritono, dissonanza asprissima; l'altro segno fù chiamato B quadro, o B duro, e fù di questa forma \square a differenza del B molle, o B tondo, e questi due segni in essa lettera furono da esso posti anche per mostrare, che in essa B vi sono due corde, l'una distante dall'altra per semituono, poiche il B molle b, significa, che si dichi fa; & il B quadro \square mi, cosa che non avviene alle altre lettere, come v. g. in G. sii ò sol, ò re, ò ut, non vi è differenza nel grado della voce, mà sotto qualsivoglia delle tre sillabe, sempre la voce è la medema, e così delle altre lettere; Fù anche trovato un altro segno chiamato diesis, & è di questa forma \sharp de quali segni se ne parlerà meglio a miglior occasione.

La terza maniera, che è la presente usata hoggidi, fù insigne ritrovato del famoso Filosofo, e Matematico Giovan de Muris Francese, che nel 1353. inventò le otto Figure musicali, & à questa inventione si sottoscrissero li più chiari Musici di quei tempi, come il Tintore, Francone, Filippo di Caserta, Anselmo da Parma, Fisiso, e Profdocimo di Bendemaldo Padovano; & abbenche l'arte del Componere havesse pigliato la denominatione di Contrapunto dalli punti con quali si componeva prima, questa mutanza di punti in note non fece perderli essa denominatione di Contrapunto, mà seguì a chiamarsi tutta via arte di Contrapunto, & anche tal' hora fù chiamato canto Figurato da esse Figure per distinguerlo forse dal canto Piano.










Le Figure Musicali comunemente vengono chiamate note, che perciò disse Margarita Filosofica nelle Apendici cap. denotarum Figuris pag 163. *Figura est species notarum cognitionem faciens per quam omnis proportio harmonicaliter exprimi habet. Et il Gaffurio nella Pratica lib.2. cap.3. Figura est representatio rectæ, atque ommissæ vocis; rectam enim vocem dicimus, quæ certa est mensura cantabilis, ommissam vero, quæ ipsa taciturnitate certa temporis mensura consideratur. Rectæ quidem vocis Figure sunt ipse notula. Ommissa vero vox paucis declaratur.* Il che esprime ancho il Lanfranco in lingua Italiana nelle Scintille parte prima carte 31. *Figura nel canto è la rappresentatione della voce retta, e tacita. Mà la voce retta è quella, che si pronuncia mediante le Figure chiamate note, sotto una certa misura di tempo, la qual voce è di l'uno, e l'altro canto. La voce tacita, & ommissa è quella, che si considera tacendo sotto la medesima misura di tempo, e si rappresenta con virgole chiamate pause.* Ciò corobora Aristotile primo posteriorum con dire. *Omnes enim mensurabilis descriptio, vel notulis, vel paucis, quæ ommissas, & mensurabiles voces monstrant.* Et il Bontempi nella sua Historia pratica part.2 *Le Figure sono caratteri, cò quali vengono notificati i suoni, e le loro misure.*









La Nota adunque, che pigliò la denominatione a Notando. Dice il nostro Padre Angelo da Picitone nel suo Fior Angelico lib.2. cap.1. *Non esser altro, che un certo segno, d'charattere, d' vero Figura, che conduce le Cantilene alla pronunciatione, cioè al canto. O pure. La nota è una certa representatione della voce Musicale, imperciò che nell' harmonica disciplina le Note sono dette Figure, le quali per arsum, & tetim, cioè per alzare, & abbassare le voci, fanno le parti della prolatione.*

Vogliono alcuni, che li Greci havessero solo due sorte di tempo, cioè lungo, e breve, il che ci conferma Ottomaro Lusciniò nella sua Musurgia Comentario primo cap. 2. pag.65. *Omnis olim dice egli Musica ratio duplici temporis numero continebatur, longo atque brevi; Longus Figura quadrata designabatur, quæ in corporibus quieti magis est accommodata, atque rebus loco consistentibus; Brevis autem propter motus celeritatem, sphericæ Figure proprius accedebat, quæ corporibus convenit, maxime mobilibus.* Le quali due note si considerano principalmente anche nel giorno d'oggi nel canto fermo.

Afferisce il Zacconi nella sua Pratica To.1.c.15. che le note moderne non si debbino più chiamare caratteri, ma figure, havendo in vero for.  ma di figure, e non di caratteri, e queste vuole, che prima fossero due, come  E perche erano poche, fù pigliato espediente di aggiungervi le code; &  al cap. 16. dice, che le figure moderne furono ritrovate da una forma sola.  Disponendo un quadro per dritto, e per obliquo, hora in forma semplice, & hora composta, secondo la necessità.

La varietà delle figure, ò note fù ritrovata per imitare il parlar tardo, e veloce; lungo, e breve; e le crome, e semicrome per imitar il canto degl' Ucelli, come quelli, che secondo alcuni hanno dato (come si disse) il motivo del canto.

Afferma il Vicentino nella Pratica lib.1. cap.4. e ciò parimente conferma il Kircherò nella Musurgia Tomo 1. pag.556 Che Giovan de Musis ritrovasse le figure delle Note dalla forma delle Figure del B  quadro e del B  molle, ò rotondo, le quali figure furono al numero di otto. Poiche la Breve (che vogliono fosse la  prima ritrovata, e da questa tutte le altre) è un B  quadro senza coda, come  onde disse Margarita Filosofica nell' Apendici carte 163. *Brevis verd corpus est positum super quadratum absque filo.* La Lunga è un B  quadro senza  la linea superiore, come  Di cui Margarita nel sopracitato luogo. *Longa autem quadrata est Figura queinad-*  *modum maxima caudata, sed longitudine, & latitudine quadrilis.*

lis. La Massima è un B quadrato come la Lunga, mà di corpo differente in grandezza come  di cui Margarita &c. Maxima, quæ quadrangularis exat Figura, filum quoque habens  triplicat laritu  dinem. La Semibreve è un b molle, ò tondo senza coda, come  Marg. la defecti ve: est nota ad modum ovi formata nullam habens caudam. La Minima è un b molle, ò rotondo, che per differentiarlo da esso hà la coda posta nel mezzo del corpo, come  di cui Marg. &c. Minima ejusmodi est figura in corpore (parla ad imitatione della Semibreve) sed filum adjectum habet. Dal medesimo b molle, ò rotondo, ne formò tre altre, come la Minima, differenti però nel colore, e nella coda, abbenche siino simili nel corpo ovale. La prima fù la Semiminima con la coda semplicemente, & il corpo nero, come  della quale disse Marg. Semiminima ejusdem proportionis cum Minima est; sed colorata. La seconda chiamò Croma, e fù come la Semiminima, ma con un rampino, la quale fù anche detta fusa, & è come  Fusa dice Marg. corpus est in toto formatu minima coloratu, aut unum quoq; habens uncu. La terza fù la Semicroma, ò Semifusa, e fù di questa forma  e di questa disse Margarita: Semifusa ejusdem speciei cum Minima est colorata, duos quoque habens uncos.

Dopo l' inventione di queste otto figure fatta contanto giudicio, cui fù aggiunta la Biscroma, e la formarono con tre code; come pure furono inventate la Croma, e Semicroma bianca; E questo basti circa la formatione de Caratteri, Lettere, Punti, e Figure musicali; solo mostreremo la loro divisione, valore, e moto. Si dividono adunque in maggiori, e minori.

Maggiori				Minori			
Batt. 8.	4.	2.	1.	alla batt. 2.	4.	8.	16.



Massima. Lunga. Breve. Semibreve. Minima. Semimin. Croma. Semicroma.

Il qual valore si varia; e muta alla variatione del Tempo, ò Battuta, come si vedrà nel capitolo di essa; solo basti al presente sapere, che la Battuta è una positione, & elevatione di mano.

Il moto di queste figure, nella Massima è tardissimo; tardo nella Lunga; naturale nella Breve; mediocre nella Semibreve; più che mediocre nella Minima; presto nella Semiminima, veloce nella Croma; e velocissimo nella Semicroma; Dalle Linee ne haveremo li gradi della voce circa l'acuto, ò grave, come sopra esse, e ne loro spatii faranno poste le dimostrate Figure, dalle quali se ne haverà la lunghezza, ò brevità de suoni, e la pronunciatione delle voci per il ritmo.

Havendosi mostrati li segni delle Figure, ò note musicali, che segni positivi vengono dette da Musici, si dovrebbe parlare delli segni privativi, che Pause si chiamano, ma essendo il Punto considerato nella musica come un segno, che appartiene alle figure, ò note, sarà bene prima discorrere di questo, e poi di esse Pause.

Il Punto viene considerato nella Matematica come indivisibile, di cui disse Euclide *cujus pars nulla est*. E pure è di tanta consideratione, che non solo est magnitudinis principium. Come disse Margarita Filosofica lib.6. tract.1. pag.392. ma anche cum in longum fluere intelligitur lineam causat. E secondo li Filosofi costituisce il continuo differente dal contiguo; questo Punto nella Musica considerato come punto figura picciolissima viene descritto dal Gaffurio nel lib.2. della Teor. cap.12 *Punctus dicimus minimum quod*

dam signum; quod notulis accidentaliter præponitur, vel postponitur, vel interponitur. Et è in essa Musica di gran considerazione, e fa una gran figura, poiche posto accidentalmente vicino alle note, fa tre effetti, le perfettiona, le divide, e le aumenta, onde tiene tre denominationi, cioè Punto di Perfettione, Punto di Divisione, e Punto di Additione, ò Aumentatione, che perciò disse Margarita Filosofica nelle Appendici pag. 1170. *Punctus est quoddam titellum, quod inter duas notas positum, aut prioris medietatem addit, aut dividit tempus, aut perficit notam.* Il Punto di Perfettione secondo essa Margarita ibidem pag. 1174. *Est, qui facit additionem notæ præcedentis, & divisionem sequentis.* Il Punto di Divisione *Est duorum temporum ab invicem separatio.* E questi due punti furono molto adoperati da nostri antecessori, & al presente sono poco usati da moderni, che perciò non ne faccio più lungo discorso, & il curioso li potrà vedere appresso qual si sia scrittore, havendone ogn' uno parlato a sufficienza; solo considereremo quello di Aumentatione, come usitato, e necessario alle compositioni, per esser di gran giovamēto al Compositore per la lùghezza, e brevità d'alcune sillabe poste nelle dittoni; come pure essendo di gran vaghezza nelle triple, & alle note minori aggiunge gratia, & accento, di cui disse Margarita nel luogo sopracitato. *Est stimulatio notæ ad latus.* Hic idem punctus canitur, & semper valet medietatem notæ suæ præcedentis circa quam ponitur. Questo punto adunque è di tanto valore, e potenza, che posto vicino à qual si sia delle otto figure gli accresce la metà più il valore del suo solito; onde tanto vale quanto vale la metà di qual si sia Figura, e questo basti circa il Punto Musico:

Le Linee, & i spatii Musicali sopra i quali si pongono li caratteri, e figure della Musica, sono così noti, che non hanno bisogno di altro discorso; solo vi è questo, che nel canto Figurato si adoprano cinque Linee, e nel Canto Fermo solo quattro; veniamo alle Pause.

La Pausa chiamata da Greci *quiete*, secondo il Gaffurio nella Pratica lib. 2. cap. 6. *Est figura artificiosa à cantu desistentiam monstrans, quæ cantoribus innuit à cantu se continere.* E secondo Ottomaro Luscino nella Musurgia comentario 1. cap. 3. *Pausa dicitur vocis intermissio.* Meglio Margarita Filosofica nelle Appendici de Pausis c. 6. pag. 1175. *Pausa est silentium vocis, vel aspirationis mensuram per tantum intervallum, aut spatium temporis, quantum figura pro qua ponitur contineri potest.* Per tre cagioni dice Margarita nel sopracitato luogo, fù ritrovata la Pausa; La prima (che è di commun sentimento d'ogni Musico Scrittore) *propter reflectionem anhelitus, quia sicuti in cantando figuras notarum ponimus, ita tacendo pausas locamus,* essendo necessaria in tutte le cose la pausa di riposo, poiche disse Virgilio.

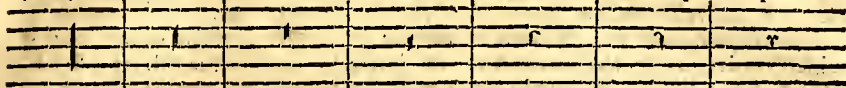
Quod caret alterna requie, durabile non est,

Hæc reparat vires fessaque membra levat.

La seconda per facilitare al compositore il modo di collocare le figure cantabili perche non sempre possono servire alla melodia, e sono più che necessarie per far spiccare le parti nelli soggetti, e nelle fughe; si fenta essa Margarita *Secundo propter notam difficultæ locandam, quia non omnes notæ sono, & melodiæ deserviunt.* La terza per variare le compositioni, che quanto più saranno variate, tanto più saranno dilettevoli. *Tertio propter cantus variationem, quia nunc cantare, nunc pauare, variare est, & quantò variabilius, tantò delectabilius audientibus apparet; gaudet enim varietate natura.* Rapporta il Rossi nel suo Organo de cantori al cap. 13. *Che queste pause sono alcuni segni fatti dal Musico con alcune linee tirate diversamente secondo il suo valore, le quali cadono perpendicolarmente sopra una, ò due, ò più linee delle cinque paravelle.* Et afferma, che tante se ne trovano, quante sono le figure cantabili, fuor che della prima, e della semicroma, quella per

la per il lungo tempo, che aspetta, e questa per il poco, li nostri moderni però hanno ritrovato la pausa anche per la semicroma, come dall'esempio.

Batt. 4. 2. 1. mezza. un sospiro. mezzo sosp. un quarto.



Di Lunga. di Breve. di Semibreve. di Minima. di Semimin. di Croma. di Semicroma.

Nella Musica universalmente vengono chiamate Chiavi tutte le 20. lettere della mano di Guido, delle quali ne discorreremo nel proprio capitolo; al presente noi solo siamo per dimostrare quelle Chiavi, che furono inventate (come si disse) per dar segno come esse lettere siino poste tacitamente, e non espresse nelle linee, e spatii per ovviare la confusione, che nascerebbe dal poner insieme, e note, e lettere, come pure, per dimostrare con esse Chiavi la formazione degli esacordi, formati dalle sillabe, ut, re, mi, fa, sol, la. Usonono anche gli Antichi, in luogo di Chiavi segnare una delle linee di colore rosso, violaceo, e verde, con il quale denotavano le chiavi di F fa ut, C sol fa ut &c. come si può vedere nella Pratica del Gaffurio lib. 1. cap. 3. Furono adunque stabilite per Chiavi tre delle sette lettere Gregoriane, cioè C. F. G. le quali furono mutate nel processo del tempo, rimanendo solo intatta quella del G.

Queste tre lettere furono chiamate chiavi dice Marg. Filo. *Quia occulta, & incognita monacordi nobis reserant, & manifestant*, poiche, come principali sono *tanquam duces in cantu*, e regolano, e dimostrano la proprietà di esso, come si dirà nel proprio capitolo; queste furono descritte da Guido con dire *Est igitur clavis aggregatum ex littera, & voce* da Giorgio Rhau nel Enchiridion *Est autem clavis nil aliud, quod vocis formandæ index, lineæ adhaerens, linearum intervallo*; dal Picitone nel Fior Angelico lib. 1. cap. 27. *Clavis est offensio notæ mediante signo*; e da Andrea Ornithoparco: *Clavis est reseratio, eo quod similitudine clavis realis cantum aperiat*; Le figure delle quali sono formate, e poste sopra le linee, come qui sotto; delle loro proprietà ne discorreremo nel capitolo delle proprietà del Canto.



Le figure accidentali del b molle, o rotondo, del b h, o duro, e del X furono ritrovate per alterar la voce accidentalmente dal tuono al semituono, e è *converso*, si ne grave, come nell'acuto. Il b molle adunque da Greci chiamato *Menon*, che vuol dire cosa accidentale, formato ne fù rotondo per dimostrare la facilità, che hà la voce nel proferirlo, e per esser più molle del canto naturale, che non hà bisogno di segni accidentali, sussistendo da se stesso; che perciò disse Margarita Filo. lib. 5. tract. 2. cap. 4. parlando del canto molle: *ob id nonnunquam per b rotundum quod de facile mobile, & molle est, derigatur*; & al contrario il h duro formato ne fù con figura quadrata per far conoscere, che nel canto il suo modo è più duro del naturale, e resiste in un certo modo alla voce nel cantarlo, di cui disse Marg. soprac. *ob hoc per h quadratum, quod angulis suis motui resistit, atque dure movetur, denotatur*; ad imitatione forse delle due figure del tempo, nel lungo, e tardo dichiarato dalla figura quadrata esprime la stabilità (come

Musico Testore.

D 3

si disse

zione il b molle è contrario, perche nell'alzare menoma, & aumenta nell'abbassare; e questo basti della segni del b molle, b quadro, e diesis.

Vi sono alcune altre Zifre nel canto figurato, che sono Prefsa, Ritornello, Coronata, e Mostra; La Prefsa è un .S. che si pone ne' Canoni per dimostrare al Cantore quando debba principiare a cantare dopo la guida. Il Ritornello sono $\overline{\quad}$ due pause di Longa poste l'una vicino all'altra con quattro punti in questa forma $\overline{\text{|||}}$ e significa, che si ritorni a cantare quella portione di compositione, che è infino $\overline{\text{|||}}$ ad esso Ritornello. La Coronata è un segno, come \ominus il quale si pone sopra le si $\overline{\quad}$ gure, e significa, che ivi deve fermarsi alquanto; La Mostra è un segno, che si pone nell'ultimo della rigata per dimostrarsi, & indicare la prima nota della rigata ventura. Vi sono anche li segni del Tempo, che si formano con circoli, e semicircoli, e con numeri l'uno sopra l'altro, ma di questi se ne parlerà nel capitolo della Battuta, e questo basti delle figure musicali.

C A P. VIII.

Del Tuono, e Semituono.

IL Tuono, come cosa equivoca, può significare quattro cose al parere del Tigrini lib. i. cap. i. del suo Compendio della Musica fondato nell'autorità d'Euclide nell'Introdutione Musica carte 19. della tradutione del Meibomio, ove dice: *Tonus quatuor modis dicitur, nam, & pro sono usurpatur, & pro intervallo, & pro vocis loco, & pro intentione*; & anco sopra l'asserto del P. Pietro Canutio Potentino rapportato dal P. Picitone nel suo Fior Angelico lib. i. cap. 33. ove si hà, che il Tuono nella Musica significa *conjunctiones, concordantiam, intonationem, & tropum*. Al presente siamo per discorrere di quel Tuono, che è un legitimo spatio di voce a voce, di cui disse Guido, che *Est legitimum spatium inter duas voces perfectas*, & è detto *Tonus à tonando, sicut sonus à sonando*.

Questo Tuono dice l'Artusi nell'Arte del Contrapunto part. 2. cap. 2. & anco lo conferma nella prima parte ristampata l'anno 1598. è un intervallo, che per la sua formatione, e divisione non trova intervallo alcuno *che più habbia travagliata la mente de Filosofi, e Musici antichi, e moderni di questo*; & il Kirchero nel lib. 3. della Musurg. cap. 12. asserisce, che *magna inter Auctores nullo non tempore de divisione Toni fuit controversia, neque quisquam adhuc inventus est, qui litem deciderit*; il che si vedrà nel progresso di questo capitolo, & in vero molte, e varie furono le opinionis sopra esso circa la sua formatione, e divisione, onde noi per andare ordinatamente, apportaremo la sua definitione, formatione, e divisione, secondo la Teorica, e Pratica à sodisfatione del nostro Musico Testore.

Questo Tuono adunque secondo Marchetto Padoano nel Lucidario, & anco secondo altri Auttori, vien chiamato in diversi modi, poiche dice egli *Epogdous dicitur à epi, quod est supra, & igdoas octo arismetica ratione, eo quod novenarius numerus est super octonarium, in quibus numeris tonus extat*. Si dice *Diastema Græcè, Latine interpretatur spatium, vel intervallum*. Si dice *Emelis quasi aptus melo*, secondo il sentimento di Boetio; si dice Grammaticalmente *colon græcè, latine membrum, est namque membrum symphonia-rum*. Si dice *sesquioctavus, à sesqui græcè, latine rotum, & octava pars, & hi numeri sunt, novem comparati ad octo, habet enim novenarius totum octonarium, & ejus octavam partem*. E conclude in fine. *Igitur sic dicamus, Tonus in arismetica epogdous dicitur, colon in grammatica, sesquioctavus in numeris, diastema, & emelis in musica*.

Questo Tuono diastematico, che vuol dire intervallo, & emele, come atto alla

melodia, viene considerato dal Zacconi nella Pratica parte 2. lib. 1. cap. 31. *Come principio delle consonanze, e dissonanze, dal quale ne nascono le proprie, e naturali armonie.* Fondato forse sopra l' autorità d' Aristosseno, che nel 1. libro degli Elementi alle carte 21. Disse *Est vero tonus primarum consonantiarum per magnitudinem differentia.* Come pure di Macrobio, che esplicando cosa s' Tuono disse *Epogdous est numerus ex quo symphonia generatur, quam Græci Tonum dicunt.* Et in oltre dal Stapuleuse che afferma, che *Est consonantiarum principium, vel est consonantia epogdoo numero causata.*

Considerato il Tuono come membro delle consonanze, e causativo delle melodie, viene da molti dotti Scrittori definito, e descritto, si in ordine Teorico, come Pratico.

In ordine Teorico disse Aristosseno lib. 2. pag. 45. *Porro Tonus est quo diapente majus est ipso diatessaron.* Bacchio nell' Introduzione dell' Arte Musica pag. 2. per interrogazione disse. *Quid est Tonus? Quo diapente consonantia major est consonantia diatessaron.* Aristide Quinciliano lib. 1. de Musica pag. 15. *Tonus verò intervallum quod per magnitudinem aliquam primum vocem distendit.* Ubaldo *Tonus est legitimum spatium à sono in sonum.* Franchino nella pratica lib. 1. cap. 2. *Tonus est legitimum sesquioctavae dimensionis spatium duobus sonis circumscriptum.* Et in fine Andrea Ornitparco de Arte Canendi lib. 1. *Tonus est consonantiarum principium, vel consonantia epogdoo numero causata.*

In ordine Pratico parimente viene definito da diversi, e sono. Martiano de Nuptiis, Philol. pag. 88. *Tonus est spatii magnitudo, qui ideo tonus dictus est, quia per hoc spatium ante omnes prima vox, quæ fuerit, extenditur, hoc est de nota qualibet in notam.* Giovanni Spangerbech nelle questioni Musicali. *Tonus est saltus vocis à voce per secundam perfectam potenter sonans, sique inter omnes voces, præter mi, & fa.* Andrea Ornit. *Tonus est vocis à voce per secundam perfectam distantia potenter sonans dictus à tonando. Tonare enim scribit Joa. Pont. xxxii. cap. 8. est potenter sonare.* Posta adunque la definizione del Tuono, passiamo alla sua formazione.

Viene adunque considerato il Tuono per una distanza di due voci per grado formata per via di suono naturale, ò artificiale mediante le sillabe ut, re: re, mi: &c. fuorchè da mi & fa: & è quasi commune opinione, che in queste sillabe ne naschino due positioni di tuono, l'una maggiore; e l'altra minore. Il Zarlino nelle Istituzioni parte terza cap. 18. pone il Tuono maggiore nella proportionione sesquioctava, & il minore nella sesquiquina (fra quali corde, e sillabe s'ino questi Tuoni maggiori, e minori si dirà in fine di questo capitolo) à cui aderisce il Kirchero nel 3. lib. della Musurgia cap. 6. ponendo anche da dove naschino con dire *Tonus, qui & secunda maxima, & sesquioctava nominatur, ex excessu consonantiarum diapente, & diatessaron natum intervallum est.* E del Tuono minore così scrive. *Tonus minor, qui & secunda, & sesquiquina dicitur, in hac siquidem proportionione constituitur, & considerari potest, ut pars minor di toni in tonum majorem, & minorem distributi, ut in his numeris patet. 8.9.10. vel est excessus hexacordi majoris ad diapente, e poco dopo. Considerari quoque potest tonus minor, ut excessus diatessaron ad semiditonus.* Il Zacconi nella 2. parte della Pratica lib. 1. cap. 32. costituisce il Tuono maggiorè di nove comma, & il minore di otto; & il Galilei nel suo Dialogo della Musica antica, e moderna vuole, che il Tuono maggiore superi il minore d'un comma afirmando alle carte 8. il maggiore essere formato dalla proportionione sesquioctava, & il minorè dalla sesquiquina, aderendo all' opinione del Zarlino. Il Bontempi nella sua Historia, Musica forma il Tuono, maggiore d'otto comma, e minore di nove, fondato sopra l' autorità di Boetio, che nel lib. 3. della Musica cap. 14. disse. *Ex hoc igitur comprobatur tonum, majorem quidem esse quàm sunt octo commata, minorem verò quàm novem.* E ciò anche dimostra il Kirchero nel lib. 3. della Musurgia cap. 6. con queste parole. *Indeque fitum*

Sum est, ut tonus superet octo commata, novem non impleat. Onde da quanto si è detto si vede la variatione de pareri sopra la formatione di questo Tuono.

Il Zarlino nella 3. parte delle Institutioni cap. 17. osserva l'utilità, che apporta questo Tuono maggiore, e minore, poiche il maggiore serve a passare dalla diateffaron alla diapente; & il minore dal semiditono alla diateffaron, e dalla diapente all' esaccordo maggiore. Si divide il Tuono principalmente con la commune opinione in semituono maggiore, e minore, mà avanti, che si parli di questa, farà bene parlare delle divisioni d' esso Tuono secondo la diversità de pareri degl' Autori.

Il Zacconi nella pratica parte 2. lib. 1. cap. 37. l' Artusi nelle sue Considerationi Musicali consideratione 4. & il Bontempi nell' Historia Musicale, vogliono, che Aristosseno dividesse il Tuono in parti uguali, e particolarmente l' Artusi con la guida dell' esplicatione fatta dal Gogavino sopra esso Aristosseno asserisce, che questo Autore dividesse il tuono quando in due parti uguali, altra volta in tre, e quando in quattro, portando le parole della traduzione di esso Gogavino, che disse *in semissem, trientem, & quadrantem*. Noi però con la traduzione del Meibomio apportaremo il testo di Aristosseno più chiaro, nel primo adunque degl' Elementi pag. 21. si hà. *Porro tribus ille divisionibus dividatur, nimirum cantatur ipsius, & dimidium, tertia pars, & quarta. Pars vero minima vocatur diesis enarmonia minima: sequens diesis chromatica minima, maxima hemitonium.* Et alle carte 26. tralasciando per brevità altri luoghi sopra questo proposito, disse più chiaramente, che in altro luogo. *At toni pars quarta ex tribus constat duodecimis.* Dal che si comprende, che secondo la mente di Aristosseno il Tuono si divide in dodeci particelle; & il Bontempi nella sua Historia musica parte 1. della pratica carte 189. asserisce, che quando Aristosseno divide il tuono in parti uguali, operò più da Musico, che da Matematico.

La divisione del Tuono secondo Marchetto Padovano nel Lucidario cap. de Tono viene formata in cinque parti. *Sciendum, dice egli, quod Tonus habet quinque partes, & non plures, neque pauciores.* E lo prova per via del novenario numero, e costituisce per semituoni tutte quelle parti, che non lo perfettionano, dicendo, *Quatuor partes ipsius non comprehendunt tonum totum, & ideo vocantur semitonia omnia illa, quæ non comprehendunt quinque partes, & dicuntur à semi, quod est imperfectum, seu pars, unde semitonium quasi pars toni.* Ciascheduna delle quali cinque parti le chiama diesi. *Quarum quælibet quinta pars vocatur diesis, quasi deciso, seu diviso summa. Hæc est major divisio, quæ possit in tono cantabili reperiri. Duæ autem simul junctæ ex istis quinque componunt semitonium enarmonicum, quod minimum est, & à Platone vocatum est lima continens duos dieses. Tres verd ex istis diesibus faciunt semitonium diatonicum, quod majus est, quod quidem vocatur apotome major, idest pars major toni in tres divisi. Quatuor autem dieses. chromaticum semitonium constituunt.* Da che si può considerare dal curioso, quanto si questa opinione stravagante, e bizzarra.

Gaudentio nell' Introductione Armonica alle carte 16. pone il Tuono nella proportion, che tiene l'otto al nove con dire. *Quare rationem habebit tonus, quam octo habet ad novem.* Dividendolo poi in due semituoni, come può vedere il curioso appresso ad esso, e dice, che il semituono non si dice propriamente semituono, mà limma. *Cæterum quod hemitonium appellatur, non est accuratè hemitonium, sed dicitur communiter hemitonium, propriè autem limma.* E dopo haver fatte alcune dimostrationi numeriche, conclude con dire. *Quare minus est id quod hemitonium dicitur, quam, ut verè sit hemitonium, at que ea de causa limma est adpellatum, habetque rationem quam CCXLIII. ad CCLV. Id autem, quod limmati deest ad complendum tonum, vocatur Apotome; communiter quoque & ipsius*

ipsum bemitonium; ita ut bemitoniorum alterum sit majus, alterum minus. Quorum minori autitur genus Diatonicum; Chromaticum vero utrisque.

Boetio maestro de moderni nel libr.3. della musica cap.5. asferisce, che Filolao divide il Tuono in parti inequali, à differenza d'Aristosseno, che in parti eguali lo divide. *Ex hoc igitur, dice egli, Philolaus duas efficit partes, unam, quæ dimidio sit major, eamque apotomen vocat. Reliquam, quæ dimidio sit minor, eamque rursus diesim dicit, quam posteri semitonio minus appellavere, eorum vero differentia comma.* E poco dopo. *Totum vero tonum in 27. unitatibus locat. E segue nel 6. capitolo di esso terzo libro Ex quibus facile apparet tonum duobus semitoniis, minoribus, & commate constare.* Poiche tutto il Tuono costa dell' Apotome, e del semituono, & il semituono è differente dal Apotome per un comma, e l'Apotome, dice egli, non è altro *nisi semitonium minus, & comma.* Adunque il Tuono costa de due semitoni; e d'un comma.

Li Scrittori, che hanno scritto dopo Boetio, quasi tutti concorrono nella opinione della divisione del Tuono in semitono maggiore; e minore; onde ne apportaremo di alcuni principali le autorità, & i pareri.

Il Gaffurio nella Pratica lib.1. cap.2. parlando della divisione di esso Tuono così scrive. *Hic duas propinquas sola sectione continet partes, quarum altera minor, altera major, Hanc apotomen, seu semitonium majus, illam minus semitonium vocant.* E nella Teorica lib.4. cap.3. *Et si unaquæque consonantia suæ genitricis proportionis naturam, sentit Tonum sesquialteræ habitudinis consentire necessum est, quo fit ut in duo inæqua semitonia distinguatur; cum ipsa proportio sesquialtera in duas inæquales sit divisibilis habitudinis, ipsorum namque semitoniatorum unum minus, aliud majus.* E poco dopo. *Semitonium minus rectum toni dividium non attingit. Majus vero ipsius toni dividium excedit ea ipsa particula, qua minus semitonium ab ipso toni dividio separatur. Pythagorici enim semitonium minus diesim appellant. A Platone autem dictum est lima; posteri vero semitonium dixerunt, ejus dividium diesim nuncupantes. At diesos dividium nonnulli existimant coma. Quidam tamen putant coma ipsum diesos dividium excedere.* E parlando dell' Apotome disse. *Apotome autem quod dici-fionem sonat à cunctis semitonium majus appellatum est, & fit ex duabus diesibus, & comate, excedit enim minorem semitonium ipso comate.* Et in fine conclude. *Constat itaque tonum perferri duobus minoribus semitoniis, & uno comate. Minus namque semitonium duabus conducitur diesibus, Apotome autem, sive semitonium majus duas dieses, & coma comprehendit. Tonus quatuor dieses, atque unum coma concludit.*

Margarita Filosofica con la sua solita brevità disse nel lib.5. trat.1. cap.11. *Tonus dividitur in semitonia duo inæqualia, majus scilicet, & minus; majus quidem plus quam toni dividium continet, minus vero non totam toni medietatem complectitur, Excessus autem majoris supra minorem coma nuncupatur.*

Il Kirchero nella Musurgia lib.3. cap.6. De divisione Toni così ne parla. *Tonus itaque in sesquialtera proportione constitutus in majus minusque semitonium dividitur.*

Il Padre Angelo da Picitone mio Conminorita di S.Francesco nel suo Fior Angelico lib.1. cap.33. 34. e 35. Divide il Tuono in semitono maggiore, e minore dando al maggiore cinque comma, & al minore quattro, formando in esso diesi, maggiori, e minori, ponendo li maggiori di quattro comma, e li minori di due; onde il maggior semitono costa di due diesi minori, e di un comma, ò pure di cinque comma, il quale da Greci fù chiamato Apotome *ab apo idest re*, che reiteratione importa; & *tone*, id est *diviso* quasi in plures partes divisibilis; il semitono minore vuole, che sù formato di due diesi minori, ò di quattro comma, che viene da Pitagora detto diesis, e da Platone lima, il qual diesi lo chiama maggiore, e lo costituisce di quattro comma, a diffe-

renza del diesis minore, che è mezzo semituono, formato da due comma; & in fine conclude, che il semituono tenghi il primo luogo nella Musica, e che il maggiore superi il minore d'un comma; ne forma due sistemi, ò figure, l'una del Tuono maggiore, chiamato da esso perfetto, che lo costituisce di nove comma, l'altro del minore, che imperfetto l'appella, composto di otto comma; le figure non si apportano, perchè sono poco differenti da quella, che apportaremo cavata dal Kircherò.

Il Padre Illuminato nella sua Illuminata parimente divide il Tuono in semituono maggiore, e minore, l'uno di cinque comma; l'altro di quattro.

Il Zacconi nella sua Pratica parte 2. lib. 1. cap. 31. Afferma che il diesis è la metà di tuono armoniale, secondo la sua maggiore, e minor parte, e questo perchè, nella divisione di detto tuono in una parte essendovi cinque comme, e nell'altra quattro, quella delle cinque si dice diesis maggiore, e quella delle quattro diesis minore. E parlando del diaschisma in esso luogo sopracitato disse: *Diaschisma è la metà di un tuono minore.*

Tralascio per brevità molti altri, fra quali li seguenti, che si potranno vedere ne luoghi citati. Il Zarlino nelle Istituzioni parte 3. cap. 19. Pietro Aron nel Toscanello lib. 2. cap. 1. E nel Lucidario lib. 3. cap. 16. Il Tigrini nel Compendio lib. 1. cap. 12. e 13. Il Berardi nella Miscellanea parte 2. cap. 11. E concluderemo finalmente con Boetio nel 3. della Musica cap. 8. Che il Tuono principalmente si divide in semituono maggiore, e minore, e che il minore, si divide in diaschismi. *Diaschisma vero dimidium dieseos, idest semitonii minoris.* O pure, che il Tuono si divide in quattro diaschismi, & un comma, si senta l'Auttorè sopracitato. *Tonus quidem dividitur principaliter in semitonium minus, & apotomen; dividitur etiam in duo semitonia, & comma. Quo fit ut dividatur in quatuor diaschismata, & comma.*

Vogliono molti, che il Tuono si possi dividere in parti uguali, fra quali il Gaffurio nella Teorica lib. 4. cap. 3. con dire: *Constat itaque lucidius, tonum in duo æqua dividi non posse.* Et il Kircherò nel 3. della Musurgia cap. 6. pag. 102. Portando la ragione, perchè non si possi dividere in parti uguali, così scrive. *Notum igitur est, ut ex sequentibus fuse docebitur tonum in duo æqualia dividi non posse, eo quod nulla ratio super particularis in quo, & tonus est; in duo æqua dividi posse.* Non ostante però nel lib. 7. pag. 546. disse. *Putabant veteres tonum bifariam dividi minimè posse; hodie non tonum tantum, sedes cujuslibet consonantiae proportionem Algebraica industria irrationaliumque numerorum scientia sultè dividimus.*

Luigi Dentice nel primo delli due suoi Dialoghi della Musica, abbenche a sè riferisca, che il Tuono non si possi partire in parti uguali, dimostra però, che secondo Filolao, si possi anche dividere in parti uguali, poichè due diaschismi formano un semituono minore; & il comma essendo formato da due schismi, il Tuono, che è formato da quattro diaschismi, e d'un comma, haverà per sua giusta metà due diaschismi, & un schisma; ciò si corrobora da Boetio nel 3. lib. cap. 8. sopra citato; per chiarezza maggiore di ciò si veda quello si comma. *Comma vero; secondo Filolao rapportato dall'Auttorè, est spatium, quo major est sesquioctava proportio duabus diesibus idest duobus semitonii minoribus. Schisma est dimidium commatis.* Il comma da latini è detto inciso, perchè è una particola del Tuono incisa, cioè la nona sua parte. Ciò adunque considerato dice Boetio unito con Filolao, che *integrum vero dimidium toni, quod est semitonium minus, & schisma, quod est dimidium commatis.* E poco dopo più lucidamente. *Rectè igitur dictum est integrè dimidium tonum in duo diaschismata, atque schisma posse partiri.*

Il semituono vien chiamato semituono, dice Margarita Filosofica lib. 5. parte 1. cap. 11. Non perchè s'ia la metà del Tuono, ma perchè è mezzo Tuono imperfetto. *Non enim dicitur*

dicitur semitonium à semi, quod est medium, quasi toni dimidium, sed à semi, idest imperfectum. Et il Galilei nel suo Dialogo della Musica alle carte 7. dice che; *Lo dissero minore perché due aggiunti insieme non riempiono il vacuo del Tuono; dove per il contrario due de maggiori lo trapassano.* Mà noi nel diffonderci in rapportare la varietà delle opinioni sopra il Tuono, ci siamo quasi scordati di portare la definitione del semituono, onde è il dovere sodisfare anche in questa parte il curioso. *Semitonium*, adunque secondo il Pizitone lib. r. cap. 34. *Del Fior Angelico*; *Est imperfectum spatium duarum immediatarum vocum, quod secundum vocem hominis non habet ponere medium.* Afferendo, che non si pronuncii se non fra le sillabe Fa, & Mi, & Mi, & Fa, e la sua derivatione è da *semus*, *fema*, *semum*. Che tanto importa quanto *imperfectus*, *imperfecta*, *imperfectum*, quasi *imperfectus tonus*. E che da questo ne naschi il buono della Musica, affermando i dotti che *in hoc est totius Musicae vis*. Et i Pratici vogliono, che Guido lo ponesse nel mezzo degli Esacordi come in posto più degno. Nicolò Bolicio nelle Inquisitioni di Musica parlando dell' Apotome, ò Semituono maggiore così disse. *Apotome est spatium includens quinque comata, dicitur quoque semitonium majus, fitque inter mi, & fa.* Altre definitioni si tralasciano per brevità.

Il semituono minore chiamato Lima, dal Galilei nel dialogo &c. alle carte 7. vien chiamato Lemma, e dice: *quello avanzo della diatessaron dopo, che ne siano tratti due tuoni, chiamano ancora i Greci Lemma*; il che secondo questo Autore vale il medesimo, che *residuo*, ò pure li Greci chiamano *lemma* quella parte d'una cosa, che presa due volte non arriva all'intero, e parlando dell' Apotome, così scrive: *la qual voce importa in quella lingua spiccamento, come (per modo di esempio) tolto dal Ditono un Apotome vi rimane il Semiditono.*

Vuole Boetio nel terzo della Musica cap. 14. che il minor semituono sii minore di quattro comma, e maggiore di tre; il maggiore più di quattro, e minore di cinque. *Jure igitur dictum est minus semitonium, minus quidem quam quatuor commata, majus vero tria, &c.* al cap. 15. *jure igitur dicendum est apotomen minorem quidem esse quam quinque commata, majorem vero quam quatuor*: à cui s'accosta il Kircherò nel luogo sopracitato con dire *semitonium minus non prorsus 4. habere commata, sed 3. superare.* Ita, &c. *semitonium majus non prorsus 5. commata habet, sed 4. superare constat*; e poco avanti disse *semitonium majus intervallum est constans ex excessu, quo diatessaron superat ditonum*, e circa il minore: *est excessus, quo ditonus superat semiditonomum.*

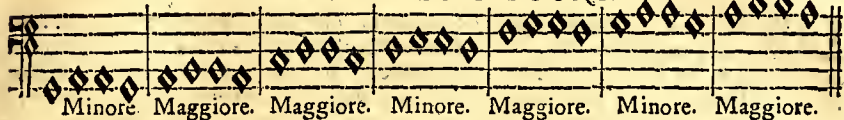
Gl' intervalli considerati nel tuono con li loro numeri radicali sono li seguenti cavati dal Kircherò lib. 3. della Musurgia cap. 7. pag. 103.

Comma fra li numeri	80 e 81	Semituono minore fra li num.	25 e 24
Diaschisma fra li numeri	160 e 162	Semituono maggiore fra li n.	16 e 15
Diesis armonica fra li num.	128 e 125	Tuono minore fra li num.	10 e 9
Diesis lima Pitagorico fra li n.	243 e 256	Tuono maggiore fra li num.	9 e 8
Apotome Pitagorica fra li n.	2048 e 1187		

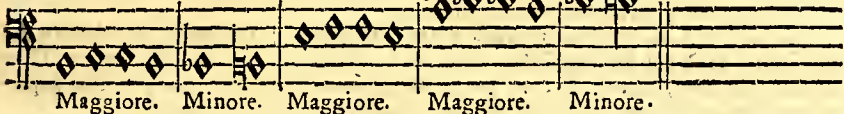
Da che si può dire con ragione, che bisto, ò mataffa più intricata, di questa mai sia pervenuta alle mani di qual si sia Testore. Noi però considereremo con li Pratici li soli tuoni, e semituoni maggiori, e minori, tralasciando le altre divisioni; in quali corde, e sillabe poi siino posti questi tuoni, e semituoni maggiori, e minori, sono molti discordi li Scrittori; noi aderendo a' moderni, e tralasciando ogni altra opinione li ponremo come nelli sottoposti esempi, avvertendo; che si possono anche formare accidentalmente, in vigore delli segni \times , b molle, e \sharp quadro; la maggior parte delli Scrittori antichi con l' opinione di Boetio dissero il semituono maggiore non ritrovarsi in

niun luogo della mano, se non nella positione di b fa h mi, ma che accidentalmente si possi formare ovunque sia il tuono, figurandolo con li segni accidentali di b molle, e x; ma li moderni vogliono, che il semituono maggiore si trovi nel principio di ciaschedun Tetracordo.

ESEMPII DELLI TUONI.

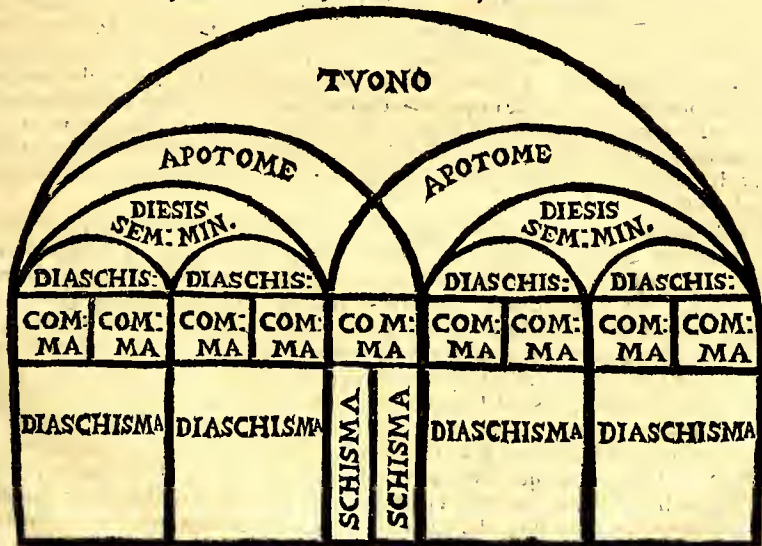


ESEMPII DELLI SEMITUONI.



Questi semituoni si dicono maggiori, e minori, a causa, ché li maggiori (come scrive il nostro P. Maestro Gio: Battista Chiodino nella sua Arte Pratica lib. 1. pag. 7.) sempre sono in due corde, e luoghi, & il minore è posto nell'istesso luogo, e corda; Major, dice egli, *semper est in duobus chordis, & locis, & est mi fa, & fa mi, la fa, & fa la;* Minor est in eodem loco, & chorda, in b fa b mi, dicitur mi, & fa, come si vede nel soprapposto esempio.

Sistema della divisione del Tuono secondo li Teorici.



C A P. IX.

Che cosa sia Musico Intervallo .

Descritti, e dichiarati li Tuoni, e Semituoni, che sono li mezzi, con i quali si distende la voce nel canto, hora è di necessità il vedere, come da questi Tuoni, e Semituoni se ne formano gl' Intervalli. Nasce l' Intervallo dalla positione de' due Suoni, ò Voci, li quali non provengono se non dalla variata formatione del Grave, e dell' Acuto; il che non si può fare, se non per via delli Tuoni, e Semituoni, come quelli, che sono li gradi non solo della modulatione delle voci, e suoni, ma pur anchel' origine, e forma d' ogni consonanza, e dissonanza.

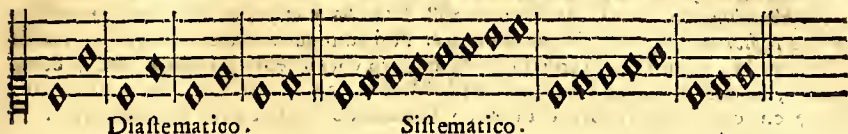
Questo Intervallo adunque non solo viene definito dagli Autori Greci, esplicati dal Meibomio nella sua Antica Musica, che sono Aristosseno, Euclide, Nicomaco, Gaudentio, Bacchio, & Aristide, ma pur anche dalli nostri Latini; noi però solo apporremo quelle d' alcuni, che ne pareranno più proprie al nostro bisogno.

Euclide adunque nell' Introduzione Musica pag. 1. disse: *Intervallum verò est quod continetur duobus sonis, acumine, & gravitate differentibus*; la Gravità si forma quando la voce si rimette, & abbassa; e l' Acume quando s' intende, & inalza; che perciò ben disse il sopraccitato Euclide alle carte 2. *Acumen igitur est effectus intensiois, ut contra gravitas remissionis*. Parimenti Aristide nel primo della Musica pag. 13. disse: *Proprie verò in Musica dicitur intervallum, magnitudo vocis à duobus sonis circumscripta*: seguono li Latini, fra quali il primo

Boetio, che nel primo della Musica cap. 8. lo definisce con dire: *Intervallum est soni acuti, gravisque distantia*: & il Vallà nel 2. della Musica cap. 8. disse, che *est via à gravitate in acumen, & è diverso*: Le quali definitioni sono tutte à nostro proposito, poiche intendiamo in questo capitolo principalmente parlare di quelli Intervalli, che formano la modulatione del canto, onde in questa occasione disse molto bene il Lanfranco nelle scintille parte 1. carte 20. *Intervallo è quella distanza, che è dal grave all' acuto, ovvero, che è dall' una nota all' altra, mossa per righe, e spatii*; & il Kircherò fra moderni nella prefazione del 3. della Musurgia pag. 81. *Intervallum est mutua quedam soni gravis, acutique spatiorum habitudo*.

Le differenze dell' Intervallo considerato come spatium posto fra due suoni differenti, e varii nel Grave, e nell' Acuto, sono, al sentimento d' Euclide, cinque, & al parere del Zarlino parte 2. delle Istitutioni cap. 15. sono dodeci, ma queste dodeci s' includono nelle cinque d' Euclide, che alle carte 8. dell' Introduzione Armonica così le numera: *Intervallorum differentie sunt quinque*. Nam, & magnitudine inter se differunt; & genere, & ut consona à dissonis; deinde; ut composita ab incompositis, & tandem, ut rationabilia ab irrationabilibus: per la Grandezza altri sono maggiori, come l'ottava, e quinta; altri minori, come la quarta, e terza rispetto dell' uno maggiore all' altro; & altri sono uguali, come due di quarta, due di terza, & altri consimili comparati assieme. Circa al Genere altri sono Cromatici, altri Diatonici, & altri Enarmonici, de quali se ne parlerà nel seguente capitolo; li *Consoni* sono quelli di ottava, di quinta, &c. li *Dissoni* di settima, seconda, &c. e questi si vedranno nella terza parte; li *Compositi* sono li tramezzati d' altri suoni; e gl' *Incompositi* sono quelli, che non sono tramezzati da suono alcuno; li *Razionali* si mostrano con li numeri in ordine aritmetico, come la quinta per li numeri 3. e 2., e la quarta per li numeri 4. e 3., il che si considererà nella terza parte; gl' *Irrazionali* sono quelli,

quelli, che in modo alcuno non si possono descrivere. Viene chiamato dal Musico Pratico l'Intervallo composto, & incomposto con il nome anche di sistematico, e diafematico; il sistematico, che è il composto, è tramezzato d'altre figure; l'incomposto, ovvero diafematico, non è tramezzato da niuna figura, come dagli esempj.



Diafematico.

Sistematico.

Può adunque considerarse lo studiofoso dalle sopra rapportate differenze dell'Intervallo, che eccettuati li Rationali, & Irrazionali, che vengono considerati dalla proportionione numerica, tutti gli altri cadono sotto la formatione del Grave, e dell'Acuto, che provengono dalle Voci, e Suoni, che ne' moti loro danno la forma ad essi Intervalli, che perciò Aristosseno nel primo degli Elementi pag. 12. parlando della voce disse: *Movetur enim dum aliquod facit intervallum*. In questo moto della voce causante il Grave, e l'Acuto consiste la modulatione delle voci, e le formationi delle cantilene, & in questo senso noi al presente parliamo degl' Intervalli, li quali si formano in due forti di moto, sì per il Grave, come per l'Acuto, l'uno per moto congiunto, & è quando la voce per grado passa da un tuono, o da un semituono all'altro, e questo moto consiste in due maniere, l'una per spatio maggiore, che è il tuono, e l'altra per spatio minore, che è il semituono, onde à nostro proposito ben disse Marchetto nel Lucidario descrivendo il Tuono, e Semituono: *Tonus est majus spatium acuminis, vel gravitatis, quod fit de littera ad litteram; Semitonus est majus spatium intensionis, & remissionis, quod nihilominus fit de voce ad proximam vocem*. L'altro per moto separato, e disgiunto, & è quando la voce forma gl' Intervalli, modulando per salto, e questo si fa in quanti modi, che si possono formare dalla voce, & istrumenti musicali, come di terza, quarta, quinta, settima, ottava, &c. quali salti tutti sono formati da Tuoni, e Semituoni; quali poi sieno li regolari, e legittimi considerati nella Musica, e di quanti Tuoni, e Semituoni sostino, se ne parlerà in altra occorrenza.

C A P. X.

Delli Tetracordi, e Generi della Musica.

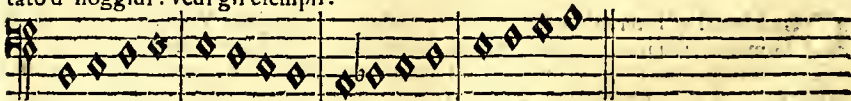
Considerati gl' Intervalli come variate positioni, e moti delle Voci, e Suoni, che si formano nella modulatione delle cantilene musicali; hora si devono considerare li Tetracordi, come prime Armonie considerate nella Musica, e come quelli, che costituiscono li sistemi; e mediante le loro divisioni ne risultano li Generi della Musica, poiche dice il Zarlino nelle Istitutioni parte 2. cap. 16. *Che vogliono li Musici, che il genere sia la divisione del Tetracordo*.

Il primo Tetracordo adunque, che venne al mondo, vogliono, che fosse quello di Mercurio, il quale dice Margarita Filos. lib. 5. tract. 1. cap. 16. che fosse chiamato Tetracordo per esser formato di quattro corde. *Dictum autem est tetrachordum, a chordis quatuor, quarum prima ad quartam Diapason, mediae inter se, & extremas Diapente, Diatessaron, & Tonum sonabant*. Da che si vede, che questo Tetracordo formato da quattro corde, non era di quattro voci insieme congiunte, ma fra di loro distanti, poiche dall'una all'altra

all'altra ne risultavano l'ottava, quinta, quarta, e tuono; onde più tosto formavano un picciolo sistema, che un Tetracordo formato da quattro voci contigue, e continuamente unite assieme, del quale disse Martiano Capella de Nuptiis &c. pag. 181. *Tetrachordum autem est affectio quedam sonorum quatuor per ordinem compositorum, quorum extremi sibi debeant convenire, & alle carte 188. Tetrachordum quippe est quatuor sonorum in ordine positorum congeries, fidaque concordia.* Noi adunque considereremo al presente il Tetracordo, come Quarta costituita da quattro voci sistematicamente poste, come quello, da cui ne vengono li Generi della Musica; come poi Tetracordo di quattro corde, che costituisce, e forma la Lira, o Tetracordo di Mercurio, se ne discorrerà nel seguente capitolo.

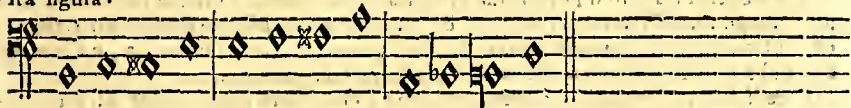
Il Genere, secondo Gaudentio nell'Istituzione Armonica pag. 5. e secondo Aristide nel primo della Musica pag. 18. *Est certa quedam Tetrachordi divisio*, Viene formato il Tetracordo come le altre Armonie Musicali per Tuoni, e Semituoni, ma diversi secondo li Generi, li quali, secondo la mente commune de Scrittori antichi, e moderni, sono tre; si senta per tutti Euclide nell'Introduzione Armonica pag. 3. *Genera sunt tria, Diatonum, Chroma, Harmonia*; le progressioni de quali sono varie fra loro, poiche segue l'Autore: *Ex his Diatonum modulamur ab acuto versus grave, per tonum, & tonum, & hemitonium. Contra à gravi acutum versus per hemitonium, & tonum, & tonum. Chroma in gravem sonum deferetur per triemitonium, & hemitonium, & hemitonium; in acumen contrario modo erigetur per hemitonium, & hemitonium, & triemitonium. Harmonia in gravem sonum descendet per ditonum, & diesin, & diesin: in acumen verd contra ascendet, per diesin, & diesin, & ditonum.* Cōferma ciò parimente Bacchio nell'Introduzione alle c. 6. e 7. *Enarmonium quomodo canitur? In acumen per diesin, & diesin, & ditonum, in grave modo contrario. Quomodo canitur Chroma? In acumen per hemitonium, & hemitonium, & triemitonium: in grave contra. Diatonum quomodo modulamur? In acumen, per hemitonium, & tonum, & tonum: in grave è contra.*

Il Genere Diatonico adunque, che non conosce per Autore altri, che l'istessa Natura, viene cantato con ogni facilità, poiche senz'arte, e fatica alcuna (per così dire) naturalmente forma l'huomo cantando li tuoni, e semituoni; questo Genere non è altro, che una disposizione naturale de Tetracordi in sesquiterza dimensione distinto in due tuoni, & un semituono, viene chiamato Diatonico à dia, quod est duo, dice il Picitone nel Fior Angelico lib. 1. cap. 26. *& tonus toni, idest à duobus tonis nominatur*, e Marg. Filof. lib. 5. tract. 1. cap. 28. *Diatonum est id, cujus omnia Tetrachorda per tonum, & tonum, ac semitonium progreditur.* Hinc, *& diatonicum à duobus tonis nominatur*; e questo è l'usato d' hoggidi: vedi gli esempj.

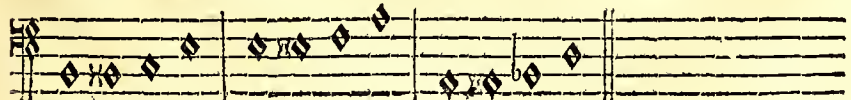


Il Genere Cromatico, che fu inventato da Timoteo Milefio, secondo la mente d' alcuni, o pure assai esercitato da esso, questo ne suoi Tetracordi hà gl' Intervalli assai differenti dal Diatonico, poi che procede dal semituono minore, e dal semituono maggiore, e tre semituoni, de quali uno è maggiore, cioè Apotome, e due minori, che congiunti insieme formano un semeditono; Di questo genere parlando Margarita Filof. nel luogo sopra citato disse. *Quod canendi modum à diatonico mutat: cujus scilicet tetrachorda non per tonum, atque semitonium, sed per semitonium, ac semitonium, insuper, & per tria semitonia cantatur.* E per dirlo più intelligibilmente, è quello procede per due semituoni,

femituoni, & un triemituono, (che vuol dire tre femituoni) ò femiditono, c he' luno, e l' altro significano, & importano una terza minore, mà incomposta, cioè non tramezzata da suono alcuno, li quali intervalli uniti formano la diateffaron, cioè quarta; si dice Cromatico secondo Margarita nel luogo sopra citato *idest colorabile, sicut enim color in alia, & alia superficie mutatur &c.* Sic & tetrachorda hujus generis à tetrachordis generis Diatonici, & Enarmonici mutatur. Questo Genere forma la Musica alta, e nobile, e si deve cantare con arte per essere difficile per la modulatione delli due femituoni contigui; questo fù tassato di molle, & effeminato, che perciò dalli rigorosi Lacedemoni fù sbandito Timoteo, che lo esercitava, anzi dice Celio Rodigino, che *Cromaticum Genus ob molliem insitam infamiae nota non caruit.* Vogliono, che questo a' giorni nostri s' usi assai mescolato con il diatonico; vedi le sue efformazioni nella sottoposta figura.



Il Genere Enarmonico ritrovato da Olimpo dopo il Diatonico, e Cromatico, è fra gl' altri difficilissimo, onde veniva cantato con più industria degl' altri per la breve salita, e discesa, che fa la voce, perloche essendo difficili alla proferza, striccia nel formare li due suoi diefis, i quali sono anco difficili all' udito, poiche dice Aristosseno nel primo degl' Elementi pag. 14. *Che Neque enim vox diefi minima minus: adhuc intervallum distinctè proferre potest, nec auditus dijudicare.* Onde non si può costituire sopra questo fermezza di Contrapunto, poiche dice il Bontempi nell' Historia Musica, che non si può poner nota contra nota sopra un fondamento d' un suono, quale non si possa distintamente proferire, e giudicare dal udito, e che non è dalla natura permesso, anzi come si disse è difficile, & impossibile anche agl' Uccelli istessi. Questo Genere fù detto da Franchino *optimè conjunctum*, e da Pietro Aron, *atto, e bello*. Si chiama Enarmonico da *Enar* greco, che importa *Uno*, e da *Monos* che parimente significa il medesimo, cioè *Unius semitonii duæ dimidiæ partes*. Questo adunque si canta per diefis, & diefis, e ditono incomposto, come si disse del Cromatico, li quali Intervalli congiunti assieme formano la quarta; di questo Genere disse Margarita Filosofica loco ut supra *Quod in omnibus tetrachordis, per diefism, & diefism, & ditonum cantatur.* E soggiunge, che il diefis è la metà del femituono. *Est autem diefis, dimidium semitonii.* E secondo Filolao il Diatichisma è la metà del femituono minore. *Et diatichisma ejus dimidium*, di che se ne è parlato diffusamente nel cap. 8. di questa 2. Parte, sicche il diefis Enarmonico, parlando familiarmente è un quarto di Tuono, & il Ditono è una terza maggiore. Vien chiamato anche Enarmonico per li suoi brevi, & angusti spatii *Enarmonicum autem dicitur*, Dice Margarita Filosofica, *Quod pluribus spatiis, & angustioribus separatur.* E questo per la sua difficoltà, fù tralasciato, al riferir di Macrobio de Somno Scipionis. *Enarmonicum Genus propter nimiam sui difficultatem ab usu recessit.* Avverti Lettor humanissimo, che il diefis Enarmonico si nota (come altrove habbiamo detto) con due linee incrociate a differenza del Cromatico, che fù notato con quattro, vedi gl' esempj.



Musico Testore.

E

Circa

Circa quale di questi Generi si canti al presente, odasi Margarita Filosofica nel sopra citato luogo. *Ex bis autem solo Diatonico utimur. Chromaticum verò, & Enarmonicum à cantu nostro omnino abiicimus, eo quod chromaticum per semitonia procedens mollius, Enarmonicum verò per ditonum progrediens, durius, atque difficilius est; & chromaticum à solis eruditiss, Enarmonicum verò à solis eruditissimis cantari potest, nec facile in usum perducipoteft. Diatonum verò naturalius, & auribus magis gratum reperitur, & à cunctis etiam rudibus modulatur.* Vogliono molti, che il moderno comporre s'ii misto, e sopracciò hebbero l' anno 1551. in Roma una questione infigne il Lusitano, & il Vicentino, dicendo il Lusitano, che fosse puro Diatonico, & il Vicentino misto, & abbenche la sentenza fosse contro questo, pure l' Artusi nell' Imperfetti della Musica par. 1. rag. 1. carte 38. dà ragione al Vicentino.

Fra moderni il Bontempi nella sua Historia Musica forma il sistema partecipato, che a suo luogo dimostreremo: Afferisce il Bononcini nel suo Musicò Pratico par. 1. cap. 14. che il Genere usato da moderni s'ii misto delli primi due, cioè Diatonico, e Cromatico, e che dell' Enarmonico alle volte si piglia qualche particella.

Dice il Berardi nella Miscellanea par. 3. cap. 13. che diversi eruditi ingegni si sonofatigati in rinovare li Generi Cromatico, & Enarmonico, e fra questi furono in Roma Gio: Battista Doni, e Pietro dalla Valle, li quali tentarono di mettere in pratica li sudetti Generi Cromatico, & Enarmonico, mà quell' Armonia non fù abbracciata; alcuni diedero la colpa all' imperitia del secolo, & altri, che questi Generi non fossero proprio nati all' accordatura; e tuoni degli Organi, e degl' Istrumenti; e l'Auttoe soggiunge, che la vera cagione si è, che il Cromatico, e l'Enarmonico non si possono costituire soli senza l'accompagnamento del Diatonico.

Veda per fine di questo capitolo il curioso Musico Testore l'effempio di tutte le corde particolari, e communi di ciaschedun Genere comprese in un' ottava.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of diamond-shaped notes, each with a small 'x' inside, representing different musical genres. The notes are arranged in an ascending sequence from left to right. Below the staff, there are labels for each note, oriented vertically. The labels are: 'Commune ad ogni Genere', 'Particolare Enarmonica', 'Commune ad ogni Genere', 'Particolare Cromatica', 'Particolare Diatonica', 'Commune ad ogni Genere', 'Particolare Enarmonica', 'Commune ad ogni Genere', 'Particolare Cromatica', 'Particolare Diatonica', 'Commune ad ogni Genere', and 'Tuono della diglione.'.

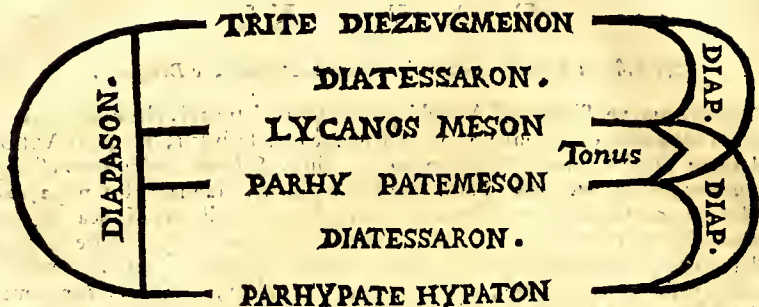
CAP. XI.

Del Sistema Greco, & Antico, sua Invenzione, e Divisione.

Considerarono per Sistemi gl' Antichi quelle positioni di voci, che costano di due, ò più Intervalli, e convennero concordemente in descriverli, fra quali Aristosseno nel primo degl' Elementi Armonici pag. 15. disse. *Systema intelligendum est aliquid compositum ex plus uno intervallo.* Parimente Nicomaco nel Manuale lib. 1. pag. 25. *Systema est duorum, aut plurium intervallorum coitio.* Et Aristide nella sua Musica lib. 1. pag. 15. *Systema est, quod pluribus, aut duobus intervallis continetur.* Questi Sistemi furono considerati con le medesime differenze, che noi habbiamo portate degl' Intervalli nel cap. 9. di questa nostra 2. parte, e li distinsero in maggiori, e minori, conforme la quantità de' suoni, che concorrono a formarli; come maggiori si possono estendere anche in infinito, se le voci humane, e gli strumenti materiali, fossero di tanta attività; come minori la sua ultima picciolezza termina nella costituzione di quelli, che costano di tre suoni, e di due Intervalli, e vengono detti minimi; onde sopra ciò bene esplica Marco Meibomio nelle sue note sopra Euclide pag. 45. con dire. *Itaque tres soni E la mi, F fa ut, G sol re ut, continentes duos spatia rectè Systema dicuntur genuina significatione retenta. Hoc autem est minimum. Deinde quatuor chordarum est Systema, quod tetrachordum vocatur; quinque, quod pentachordum; octo, quod octochordum, primumque perfectum. Atque hoc modo in infinitum majora semper Systemata considerari potest. Guidonianis maximum Systema, quod scalam magnam, & perfectam vocant, est icosia chordum, seu viginti sonorum, idest bis diapason, & diapente.*

Il Sistema adunque secondo Boetio si chiama costituzione, ò pure secondo altri dispositione, & ordine de' suoni, e consonanza delle consonanze secondo la mente di Tolomeo rapportata da Brenio lib. 1. c. 6. con dire. *Systema simpliciter secundum Ptolomeum vocatur magnitudo ex consonantiis constans,* e conclude. *Et quasi consonantia consonantiarum est Systema.* Al presente considereremo il Sistema in questa forma, & in ordine Diatonico, come che da questo solo, e non da gl' altri Guidoñe habbi cavata, e formata la sua scala, ò Mano, che da noi con gl' altri in termine proprio sarà chiamata Sistema.

Habbiamo detto nel 10. capitolo di questa 2. parte, che li Tetracordi, come prime armonie uscite al mondo, costituiscono li Sistemi; Per non parere di haver detto ciò di proprio. Marte apporteremo l' autorità del Bontempi, nell' Historia Musica parte 2. della Teorica pag. 96. in fine, ove dice. *Col procedimento del Tetracordo si compone il suo sistema, compreso dalla consonanza di diapason, il quale si chiama Immutabile, Pitagorico, Diatonico, e Massimo.* Il primo Sistema considerato dagl' Antichi Musici fù come si disse quello di Mercurio chiamato Tetracordo, non perche s'ii stato formato da quattro suoni, mà per esser composto da quattro corde; questo adunque costava delle principali consonanze, che sono ottava, quinta, e quarta, poi che gl' Antichi non conobbero altre consonanze, che queste, e non hebbero per consonanze, le terze, e seste maggiori, e minori; onde noi lo chiameremo picciolo Sistema, costituito da una ottava, e formato da due Tetracordi come si può vedere dalla sottoposta Figura.



Aggiunfero a questa Lira di Mercurio, ò Sistema come habbiamo detto nel capit. 11. della 1. parte la quinta corda Corebo, la sesta Hiange, e la settima Terpandro, il quale ad imitatione delli sette Pianeti ne formò l'Eptacordo, del quale disse Margarita Filosofica lib. 5. trat. 1. cap. 16. *Terpander verò septimam, ad planetarum similitudinem adjecit: factum est heptachordum sinemmenon, idest conjunctarum. Nam in eo duo tetrachorda, per mese bis numeratum conjunguntur.*

Vuole la sopracitata Margarita nel sopraddetto capitolo, che Licaone aggiungesse l'ottava corda; molti però asseriscono, che Pitàgora ne fosse l'Autore, e che costituisse la Lira di otto corde a differenza di quella di Terpandro, che era di sette, la quale durò infino à suoi tempi, e la sua formò dalli suoni de martelli, investigandone le proporzioni, e con molte esperienze la confirmò, e fù communemente abbracciata: vedi l'esempio cavato dall' Historia Musicale del Bontempi alle carte 86.



Chi ne vorrà miglior informazione vedrà il Bontempi nel luogo sopracitato.

Seguirono altri a moltiplicare le corde, come si disse nel cap. 12. della 1. parte sino al numero di quindici, quale costituzione, & ordine durò infino alli tempi di Guido, il quale Sistema fu diviso, ò composto di quattro Tetracordi, li nomi de quali sono, del Primo *Hypaton*, quasi *gravium chordarum*. Del 2. *Mese*, cioè *mediarum*. Del 3. *Diezeugmenon*, idest *disiunctarum*. Del 4. *Hyperboleon*, idest *excellentium*, ovvero *acutissimarum*. A questi quattro Tetracordi ne fu aggiunto il quinto, che fu detto congiunto, e fu posto tra li quattro Tetracordi nel modo che si vedrà dalla figura, e perche fu collocato nella corda Mese fu chiamato *Sinemmenon*, idest *Coniunctum*. La sua prima corda si chiama *Mese*; la 2. *Trite sinemmenon*, & è più alta della Mese un semituono; la 3. *Paranete sinemmenon*, & è distante per un tuono dalla seconda; la 4. *Nete sinemmenon*. idest *acutissima coniunctarum*.

Questo Tetracordo fu aggiunto per diversi rispetti, uno de quali fu, per schivare la durezza del Tritono, come si potrà vedere, e considerare dal Sistema Massimo, le di cui corde sono le seguenti con l'esplicatione delli nomi loro:

La Prima corda del Sistema Massimo appresso li Greci in ordine Diatonico fu chiamata *Proslambanomenos*, idest *assumpta*, ovvero *acquisita*, poiche fu aggiunta dopo la positione delli Tetracordi, come si può vedere dalla figura.

La 2. *Hypate Hypaton*, idest *principalis principalium*.

La 3. *Parhypate Hypaton*, idest *juxta principalem principalium*.

La 4. *Lycanos hypaton*, idest *principalium digitalis*, sive *discretiva*, quia *separat principales a mediis*, dicitur *digitalis a Lycanos*. Idest *digitus*.

La 5. *Hypatemeson*, idest *principalis mediarum*.

La 6. *Parhypatemeson*, idest *subprincipalis mediarum*, vel *juxta principalem mediarum*.

La 7. *Lycanosmeson*, idest *discretiva mediarum*.

La 8. *Mese*, idest *media*.

La 9. *Paramese*, idest *juxta mediam*.

La 10. *Trite diezeugmenon*, idest *disiuncta*.

La 11. *Paranete diezeugmenon*, idest *juxta ultimam disiunctarum*.

La 12. *Nete diezeugmenon*, quasi *acutissima tetrachordi disiunctarum*.

La 13. *Trite hyperboleon*, idest *tertia excellentium*.

La 14. *Paranete hyperboleon*, idest *juxta ultimam excellentium*.

La 15. *Nete hyperboleon*, idest *acutissima Tetrachordi*.

Le differenze tra esse sono di tuono, e semituono, come si può vedere dalla seguente Figura, la quale si chiama Sistema Greco diviso in tuoni, e semituoni, in cui si possono vedere li Tetracordi posti ne proprii luoghi, e corde di esso Sistema Massimo.



Sistema Greco Diatonico , Diviso in Tuoni , e Semituoni.

Tetracordo Hyperboleon	2304	Nete Hyperboleon	aa	Tuono		
	2592	Paranete Hyperboleon	g	Tuono		
	2916	Tritehyperboleon	f	Hemi.		
	3072	Nete diezeugmenon	e	Tuono		
Tet. diezeugmenon	3456	Paranete diezeugmenon	d	3456	Nete sinemmenon	d
	3888	Trite diezeugmenon	c	3888	Paranete sinemmenon	c
	4096	Paramese	h	4374	Trite sinemmenon	b
	4608	Mese	a	4608	Mese	a
Tet. Mefon	5184	Lycanos Mefon	G	Tuono		
	5832	Parhypatemefon	F	Hemi.		
	6144	Hypatemefon	E	Tuono		
Tet. Hypaton	6912	Lycanos hypaton	D	Tuono		
	7776	Parhypate hypaton	C	Hemi.		
	8192	Hypate hypaton	h	Tuono		
	9216	Proslambanomenos.	A			

Posta la descrizione del Sistema, poniamo ancora quella delli Tetracordi diodiando le corde loro à maggior intelligenza, e sodisfazione del nostro Testore .

Il 1. Tetracordo adunque si chiama *Hypaton*, cioè delle principali; le sue corde sono quattro, come si è detto essere la costituzione di essi Tetracordi, onde del primo .

La 1. Corda è *Hypate Hypaton*, cioè principale delle principali; la sua chiave è il \sharp e la sua voce il Mi.

La 2. Corda è *Parhypate*, cioè seguente principale delle principali; la sua chiave è il C. la voce il Fa.

La 3. Corda è *Lycanos Hypaton*, cioè disgiunta delle principali: la sua Chiave è il D. la voce il Sol.

La 4. Corda è *Hypatemeson*, cioè principale delle medie. La sua chiave è l'E. la voce il La.

Il 2. Tetracordo si chiama *Meson*, cioè delle Medie, & è connesso al primo, e partecipa della sua quarta corda, che è in esso E. Adunque

La sua prima corda è *Hypatemeson*, cioè prima delle medie; la sua chiave è l'E. La voce La. Mi.

La 2. Corda è *Parhypatemeson*, cioè prossima alla prima delle medie; la chiave è l'F. La voce Fa. Ut.

La 3. Corda è *Lycanos mezon*, cioè disgiuntiva delle medie; la chiave è il G. La voce Sol. Re. Ut.

La 4. Corda è *Mese*, cioè media. La sua chiave è l'a. La voce La. Mi. Re.

Il terzo Tetracordo si chiama *Diezeugmenon*, cioè delle disgiunte, le sue quattro corde sono le seguenti.

La prima Corda è *Paramese*, cioè prossima delle medie; la chiave è il \sharp La voce Mi.

La 2. Corda è *Trite diezeugmenon*, cioè terza delle disgiunte; la sua chiave è il c. La voce Sol. Fa. Ut.

La 3. Corda è *Paranete diezeugmenon*, cioè prossima alla Nete delle Disgiunte; la chiave è il d. La voce La. Sol. Re.

La 4. Corda è *Nete diezeugmenon*, cioè estrema delle disgiunte; la chiave è l'e. La voce La. Mi.

Il quarto Tetracordo si chiama *Hyperboleon*, cioè delle corde eccellenti & è annesso al terzo suo antecedente, e partecipa della sua quarta corda; le quattro corde sono le seguenti.

La 1. Corda è *Nete diezeugmenon*; cioè estrema delle disgiunte; la sua chiave è l'e. La voce La. Mi.

La 2. Corda è *Trite Hyperboleon*, cioè terza delle eccellenti. La chiave è l'f. La voce Fa. Ut.

La 3. Corda è *Paranete Hyperboleon*, cioè prossima delle eccellenti. La chiave è il g. La voce Sol. Re. Ut.

La 4. Corda è *Nete Hyperboleon*, cioè acutissima, o pure estrema delle eccellenti. La sua chiave è l'aa. La voce La. Mi. Re.

Il quinto Tetracordo, che fù aggiunto alli quattro sopradescritti (come poco fa si è detto) si chiama *Sinemmenon*, cioè delle connesse; le quattro sue corde sono le seguenti.

La 1. Corda è Mese, cioè media, la chiave è l'a. La voce. La. Mi. Re.

La 2. Corda è Tritesimenmenon, cioè terza delle connesse; la chiave è il b. La voce Fa.

La 3. Corda è Paramesefinemmenon, cioè la prossima prima delle connesse; la chiave è il c. La voce Sol. Fa. Ut.

La 4. Corda è Neresefinemmenon, cioè l'estrema delle connesse; la chiave è il d. La voce La. Sol. Re.

Questo è quanto, che hò potuto ritrovare di lucido sopra questa materia in gioventù, e passatempo del mio carissimo Testore.

Chi vorrà più lungo, e lucido discorso sopra li Tetracordi, Generi, e Sistemi, veda Boetio; Zarlino nelle Istituzioni, Toscanello di Pietro Aron lib.2. Gaffurio lib. 5. della Teorica; Galilei nel dialogo carte 107. insino 124. nel quale potrà vedere diversità de Tetracordi, e Sistemi.

Habbiamo traslasciato di portate li Sistemi di Terpandro; e Filolao con li loro aggiugimenti rimettendo il curioso vederli dal Bontempi nella prima parte della Teorica della sua Historia Musica, e parimente traslasciamo di portare li Sistemi del Genere Cromatico, & Enarmonico potendoli vedere il curioso ne citati Autori, e questo basti del Sistema Diatonico Greco.

C A P. XII.

Del Sistema di Guido Aretino.

Essendo siccome si disse per l'incurfioni de Barbari perse nell'Italia l'Arti liberali, e le scienze, nell'anno 1030. in circa della nostra salute, per la dotta industria, & intelligenza di Guido Aretino nerisorfe la Musica; per darne adunque à Posterì una regola stabile, e ferma, compose il suo Sistema in forma d'una mano, non solo acciò fosse commune, mà pur anche per dimostrare come benevolo, & amoroso, che porgeva cortesemente adogn' uno la mano: Con questa adunque dalle latebre dell' obliuione fece di nuovo uscire alla luce del Mondo la Musica; e per formare il suo Sistema sopra stabile dottrina, s'appoggiò all' autorità de Greci Sapienti, mostrando, che questa nobil' Arte era dono di questi. Formò adunque la base del suo Sistema sopra di un Gamma Greco; seguì poi con ordine Latino pigliando le sette lettere Gregoriane, con le quali prima s'usava il Canto, replicandole, e triplicandole, poi che sette sole non bastavano a compire, non solo il Greco Sistema (che come habbiamo veduto era di quindici corde) mà ne meno per adempire la sua intentione, che era d'ampliare il suo Sistema, si nell'acuto, come nel grave, conoscendo quello de Greci assai ristretto all'accoppiamento di più voci, per formarne una ben regolata Armonia.

La prima lettera adunque del Sistema di Guido è segnata in onore de Greci con un così G. che appresso li Musici viene pigliato per un G. Seguono le lettere Gregoriane, & il primo ordine è di sette majuscole, che sono A. B. C. D. E. F. G. che con il Gamma sono otto. Replicò le medesime, e le formò di figura minori come a. b. c. d. e. f. g. Triplicò le terze geminate così aa. bb. cc. dd. ee. Onde le costituì in tre ordini, come si è veduto dalla loro distintione; Le prime chiamò gravi, e furono otto majuscole; Le seconde acute, e furono sette minori; Le terze sopracute, che furono geminate al numero di cinque; vedi li Versi.

Octo primæ sunt graves, scribunturque capitales

Septem diminuas: quas hinc vocabis acutas:

Reliquæ sunt quinque, & nomine sunt superacute

Determinate in questa forma le lettere al numero di vinti le addattò al Sistema Greco, ponendo nell' A. grave la corda Proslambanomenon, nel B. l' Hypate Hypaton, nel C. la Parhypate hypaton, e così delle altre infino alla lettera aa. geminata in cui vi pose la Nete Hyperboleon, da che se ne cava, che Guido accrescè il suo Sistema dal Greco; nel grave una corda, cioè il Γ Gamma; e nell' Acuto quattro, cioè le bb. ec. dd. ee. e se le Greche erano divise in cinque Tetracordi, divise le sue corde in sette Esacordi formandoli dal ut, re, mi, fa, sol, la. Cavate come si disse dall' Hinno di S. Giovanni, le quali formano tutto il magistero del Canto, poi che sù detto, che.

Sex natura modis totum circumsonat orbem

Quos referunt Ut, Re, Mi, Fa, Sol, Laque simul.

Quanto alle Lettere, abbenche fino vinti, essenzialmente però sono sette, cioè A.B. C. D. E. F. G. Le quali secondo il Gaffurio lib. 5. Teo. cap. 1. Sono principali. *Istæ enim septem chordæ cæteris essentialiores videntur, & magis necessariae, quoniam, ut dictum est, solæ sunt inter se differentes, quibus omnis conducitur modulatio: quod & Petrus Aponensis in elucidatione tertii problematis musices Aristotelis apertissimè declarat: Cum autem hos septem sonos modulando transcendimus; sonus primæ graviore similis occurrit, &c.* E poco dopo. *Octavus itaque sonus similis est primo.* E si può dire, che sono replicate, e triplicate, e che se ne formi un giro, o ruota à somiglianza delli giorni della settimana, che dopo li sette, segue l'ottavo simile al primo, e perche, come si disse nel cap. 7. di questa seconda parte erano esse lettere prima di Guido li segni delle voci, e suoni, e che al presente non siino patenti, mà tacite, ad ogni modo sono le direttrici delle voci; onde conforme le lettere ritornano dopo la settimana alla sua prima, così le voci, che sono ad esse lettere addattate, dopo la settimana pervengono all'ottava, la quale è della medesima natura della sua prima, e forma quasi un medesimo suono; onde la chiamò Tolomeo equisonanza, sicche si può dire con verità, che li suoni, o corde nella Musica essenzialmente siino sette, come le sette lettere; onde ben disse a nostro proposito il Poeta:

Nec non Threicius Vates, & longa cum veste Sacerdos

Obloquitur numeris septem discrimina vocum.

Et in un altro luogo.

Est mihi disparibus septem compacta cicutis

Fistula

Adunque la Mano di Guido è formata sopra la Greca; questa per Tetracordi, quella per Esacordi, entrambi per Tuoni, e Semituoni in ordine Diatonico, come si vede dalla Figura.

MANO DI GUIDO.

	cc					la	Tuono
	dd					la fol	Tuono
	cc					fol fa	Sem. min.
Mano Greca	¶¶					mi	Sem. mag.
	bb					fa	Sem. min.
Tet. hyperbol.	aa					la mi re	Tuono
	g					fol re ut	Tuono
Tet. diez.	f					fa ut	Sem. min.
	e					la mi	Tuono
Tet. diez.	d					la fol re	Tuono
	c					fol fa ut	Tuono
Tet. diez.	¶					mi	Sem. min.
	b					fa	Sem. mag.
Tet. diez.	a					la mi re	Sem. min.
	G					fol re ut	Mese
Tet. mefon.	F					fa ut	Tuono
	E					la mi	Sem. min.
Tet. hypa.	D					fol re	Tuono
	C					fa ut	Tuono
Tet. hypa.	¶					mi	Sem. min.
	A					re	Tuono
Tet. hypa.	Γ					ut	Tuono

Tet. Sinemmen

Avverti Lettor humanissimo, che io hò detto essere vinti lettere, onde, se trovi vintidue suoni, ciò non è mia inavvertenza, perchè ivi parlai delle lettere, e non de suoni; se adunque offerverai le lettere, le troverai giuste, e li due suoni, che crescono sono nella B. della seconda, e terza positione, poiche in essa si considerano il b rotondo, & il h quadro, che formano suoni diversi in essa medesima lettera, cosa che non intraviene nelle altre lettere, come habbiamo toccato nel cap. 7. di questa seconda parte.

Nota pur anche, benigno Lettore, che noi nel cap. 8. di questa seconda parte parlando de semittoni habbiamo posto il semituono maggiore fra le corde di A, e b fa. di h e c. di E, & F. & il minore fra le corde h e b fa; e ciò habbiamo detto adherendo all'opinione de più moderni; onde, se hora vedi tutto all'incontrario nell' anteposta Tabella; non ti meravigliare, poiche il Zarlino di cui è essa Tabella (come si può vedere nelle sue Istituzioni parte 2. cap. 3. pag. 104.) la formò secondo la mente di Guido, e secondo la divisione Pitagorica, onde in tal caso parlò secondo la mente degli Antichi, fra quali di questa opinione sù anche Boetio; ma nel cap. 19. della 3. parte di esse Istituzioni pag. 164. parlando secondo la propria opinione, pose essi semittoni maggiori, e minori, nelle medesime corde da noi rapportate nel citato cap. 8. alla quale opinione ci siamo appoggiati.

Come pure non ti doverai meravigliare, se nel 2. cap. della 3. parte di questa nostra opera ritroverai alcune definitioni, e descriptioni sopra alcune consonanze fatte dal Kircherò, con le quali esplica di quanti tuoni, e semittoni siino formate, e vedrai, che questo Autore pone li semittoni minori nell'uogo, ove noi nel cap. 8. sopracitato habbiamo posto li maggiori, perchè parlò secondo la mente degli Antichi, e seguì la loro scuola, & opinione, e noi habbiamo portate esse definitioni per mostrare allo studioso di quanti tuoni, e semittoni costino in ordine pratico, senza altri cavilli teorici, e speculativi, de quali in atto pratico poco ne fa conto il Musico se siino maggiori, o minori, non variando (come altrove si disse) quel picciolo, e quasi che insensibile intervallo li fondamenti Armonici dell' Arte Pratica; onde habbiamo stimato bene far la presente annotatione, acciò vegga il Lettore, che non siamo caduti nella cattiva nota della contraditione, e non resti involuppato in vedere cose opposte, & contrarie.

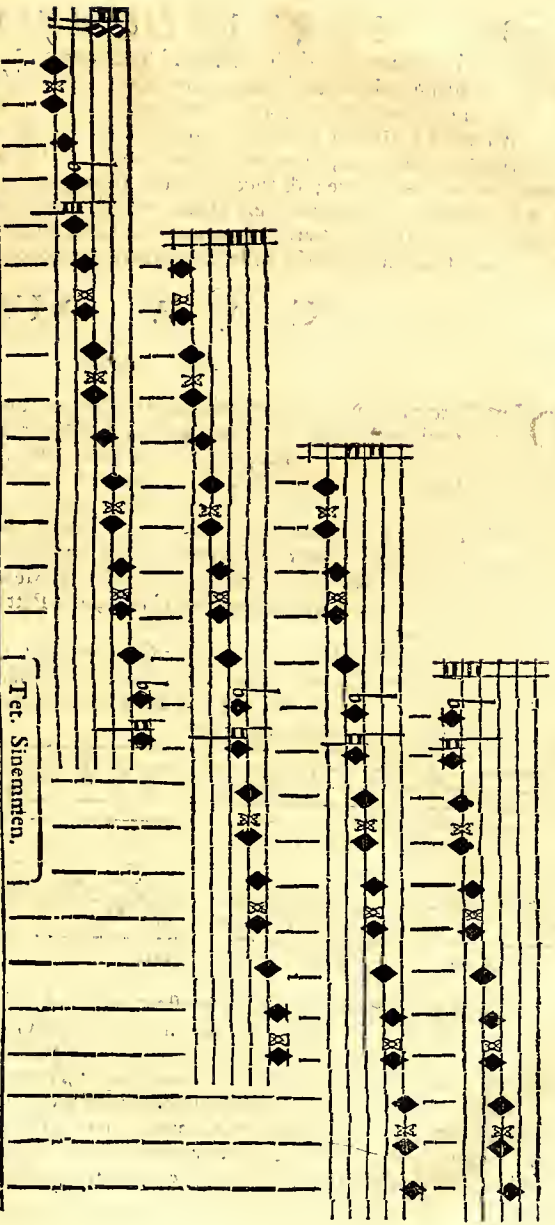
C A P. XIII.

Del Sistema Participato comparato alle quattro Parti, e alla tastatura dell' Organo.

E Sfendosi dimostrato li Sistemi de Greci, e di Guido, è il dovere anche mostrare il Sistema della Musica Participata, e Mista, che, come habbiamo detto nel cap. 10. di questa seconda parte, vogliono, che il cantar moderno sii misto; noi adunque portaremò il Sistema di essa Musica Participata cavato dal Bontempi nella sua Istoria Musica alle carte 187. la quale è formata dagli accidenti X b. li quali sono di ajuto per formare le terze, e seste maggiori, e minori; offerverai in questo Sistema Participato, che li diesis sono accompagnati anche dalli b molli, onde sappi, che il diesis altera la nota inferiore accrescendola, & il b molle sminuifce la superiore, come a dire (parlando familiarmente) il tasto nero tra il G & A, al G serve per diesis, & all' A per b molle, e così degli altri. Vedi il Sistema; come pure vedi l'addattamento di questo Sistema alla tastatura dell' Organo, sopra la quale habbiamo poste le quattro parti musicali, con le loro note corrispondenti ad essi tasti à maggior intelligenza del nostro Musico Testore.

aa Dia-

Tet. Hiperbo.	a a	Diatonico, e Cromatico.	
	b \times g	Moderno.	
	g	Diatonico.	
	\times f	Cromatico.	
	f	Diatonico, e Cromatico.	
Tet. Diezeug.	e	Diatonico, e Cromatico.	
	b \times d	Moderno.	
	d	Diatonico, e Cromatico.	Tet. Sinemmen.
	b \times c	Cromatico.	
	c	Diatonico, e Cromatico per la relatione del c. nel grave.	
\sharp	Diatonico, e Cromatico.		
b	Diatonico, e Cromatico.		
Tet. Meson.	a	Diatonico, e Cromatico.	
	b \times G	Moderno.	
	G	Diatonico.	
	\times F	Cromatico.	
	F	Diatonico, e Cromatico.	
Tet. Hypaton.	E	Diatonico, e Cromatico.	
	b \times D	Moderno.	
	D	Diatonico, e Cromatico per la relatione del d. nell'acuto.	
	b \times C	Cromatico.	
	c	Diatonico, e Cromatico.	
	\sharp	Diatonico, e Cromatico.	
	B	Diatonico, e Cromatico per la relatione del b. nell'acuto.	
	A	Diatonico, e Cromatico.	
	b \times Γ	Moderno.	
	Γ	Diatonico per la relatione del G. nell'acuto.	



Ter. Hypaton.

Ter. Meson.

Ter. Diezeug.

Ter. Hyperbo.

Ter. Sinemmen.

T

A

H

C

D

E

F

G

a

H

c

d

e

f

g

aa

Si come habbiamo detto, che li Sistemi si possono estendere anche in infinito, se le voci, e gli strumenti fossero di tanta attività, così anche li strumenti da tastò potrebbero havere una tale estensione; mà essendo ancor essi sotto un ordine limitato; furono con discretione dilatati da nostri Antecessori più di quello degli Antichi, tanto nel grave, quanto nell'acuto, e l'ordinaria sua estensione, si può dire, che sii alla vigesima nona, cioè quattro ottave; & anco altri trapassano questo numero; mà quello, che si vede in un'ottava, è replicato nell'altra; onde è il medesimo, sicche bastando le quattro ottave ad includere le parti, che cantano, e suonano, si può dire, che in quest'ordine siino essi strumenti da tasti nella loro ottima perfezione.

C A P. XIV.

Della Melopeja.

Dimostrato tutto quello, che si ricerca alla formatione della voce, e come li suoni siino stati descritti con figure materiali, e dimostrati li sistemi, che formano le regole di essi suoni, e voci; hora vedremo l'uso di questi, che appresso gli Antichi fu chiamato Melopeja, che appresso de Moderni non è altro che la modulatione delle Parti, da quali ne nasce la melodia; onde Euclide nell'Introduzione Armonica pag. 2. definendola disse: *Melopæja est usus eorum, quæ harmonice tractationi sunt subiecta*, & alle carte 22. *Melopæja est usus partium harmonices, quæ à nobis sunt expositæ*. Secondo la mente degli Antichi, la Melopeja hà tre parti, cioè Prefa, Mescolamento, & Ufo, e questo hà tre parti, che sono il Conducimento, il Nesso, e la Pettia, a quali Euclide aggiunge il Distendimento.

Il Conducimento, che è la strada della Cantilena fatta da suoni conseguenti, è di tre sorti, cioè Retto, Ritornante, e Circoncorrente, de quali vedi gli esempi cavati dal Meibomio nelle note sopra Euclide pag. 65. e se ne brami miglior esplicatione vedi il Bontempi nell'Istoria Musica carte 149.

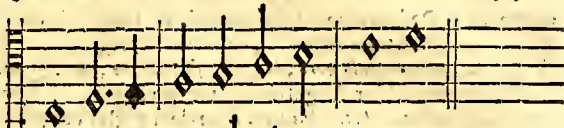
Ductus rectus. Duc. revertens. Duc. circumcurrans. Nexus.

Nexus. Nexus. Pettia. Extensio.

Noi però per mostrare più chiaro questo capitolo al nostro Musico Testore, apporremo quello ne scrive Sopra ciò l'Artusi nell'Arte del Contrapunto ristampata l'anno 1698. alle carte 23. ove dice, che la modulatione (che è il medemo, che Melopeja) è un movimento fatto da un suono all'altro, fatto per diversi intervalli, il quale si ritrova in ogni sorte d'Armonia, e Melodia. Osserva questo Autore con gli Antichi quattro specie di modulatione, cioè Conducimento, Complicamento, Gioco, e Fermezza. *Conducimento*, dice egli, è quando in essa modulatione si ritrova un progresso ordinato ne suoni, che si seguivano uno dietro l'altro per grado, e questo contiene tre parti dette Rettitudine, Ritorno, e Circuito.

Retti-

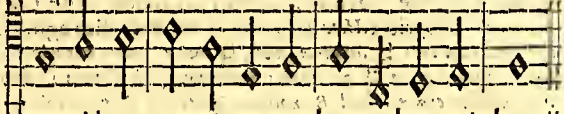
Rettitudine : è quando una parte procede di grado in grado verso l'acuto , come



Ritorno : quando per il contrario dall' acuto nel grave con l' istess' ordine procede , come



Circuito : quando procede verso l'acuto per grado, e verso il grave per salto , come



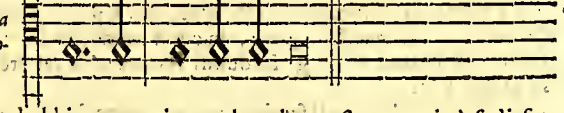
Il Complicamento poi è quando nel modo di cantare si ritrova una scambievole posizione d' intervalli, come



Il Gioco : consisteva in una reiterata percossione fatta spesso volte, come



La Fermezza : si conosceva in una continuata stazione di voce , come



E questo è quanto di lucido habbi potuto rintracciare in questa materia à sodisfazione del curioso.

C A P. XV.

Della Proprietà del Canto.

LA prima osservazione , che si deve havere nella Melopeja , ò Modulatione , sono le Proprietà del Canto. Si dicono proprietá (dice nel suo Compendio di Canto Fermo carte 14. la buona memoria del Padre Angelo Pellatis, Padre, & Organista del nostro Monastero di S. Francesco di Treviso mio riverito antecessore) perche ci significano la retta strada di ben cantare, e ben proferire i Tuoni, e Semituoni. La proprietá adunque secondo Pietro Aron nel Lucidario lib. 1. Opinione 2. Non è altro, che un raccoglimento di sei sillabe, cioè di, ut, re, mi, fa, sol, la, dalla quale aggregatione, e raccoglimento la prima sillaba ut, è capo, e fondamento di tutte le seguenti. Et al parere di Marchetto, e del Tintore rapportati dal Gaffurio nel 1. lib. della Prática cap. 4. Est derivatio plurium vocum ab uno, & eodem principio. Tintoris autem proprietatem dicit singularem deducendarum vocum qualitatem. E poco dopo soggiunge esso Gaffurio. Verum proprietatem huiusmodi modulationis dicimus esse singularem uniuscujusque exachordi introductorio dispositi ad ductionem. Questa Proprietá, ò raccoglimento, ò derivatione delle sillabe, viené anche

anche detta Deduttione, della quale disse il Gaffurio nell' istesso luogo &c. *Deductio est sex ipsarum syllabarum diatonica, ac naturalis progressio, ut ascendendo hoc ordine ut, re, mi, fa, sol, la, descendendo vero, la, sol, fa, mi, re, ut.* Questa deduttione viene chiamata dal Picitone nel Fior Angelico lib. 1. cap. 12. groppo, ò vero concatenatione di Voci, e deriva dal verbo *deduco, deducis*: il quale si piglia per portar seco, onde da qui ne avviene, che si detta da Musici una ordinata condotta di voci, e che da questa ne venghi formato l'Esacordo, che secondo il Gaffurio nel primo della Pratica cap. 2. *Est Comprehensio sex cordarum Diatonica dimensionis dispositum, quarum nomina sunt, ut, re, mi, fa, sol, la.*

Habbiamo osservato nel cap. 12. di questa 2. Parte, che il Sistema Guidoniano viene formato da sette Esacordi, li quali dal Gaffurio libr. 1. Pratica cap. 4. Vengono anche chiamati Proprietà. *Hæc enim septem exacorda, dice egli, vocantur proprietates, seu qualitates, quarum tres h quadræ, vel, h duræ, duas naturæ ac duas b rotundæ vel molli ascribunt. Quæ autem h quadræ dicuntur, sub littera G. exordium sortiuntur. Naturales autem in littera C. Sed B mollares in littera F principium possidere noscuntur.* Et a Principianti in poche parole ben' esplica il Scaletta nella sua Scala cap. 9. *Tre sono le proprietà del canto, cioè Natura b molle h quadro, e perche il principio delle sei note nominate nel capitolo terzo questa voce ut è la prima, però se questa voce sarà in C fa ut, ò vero in c sol fa ut, tutte quelle note, che deriveranno da questo ut, si canteranno per Natura; se deriveranno da F fa ut, si canteranno per b molle; e se deriveranno da G sol re ut, si canteranno per h quadro.* Et il Picitone per darne una regola positiva nel suo Fior Angelico libr. 1. cap. 21. *Pone li seguenti versi.*

C. Naturam dat: F, b molle tibi signat.

G. Per h durum dicas cantare modernum.

Le positioni adunque di questi Esacordi, si possono vedere nel Sistema di Guido posto nel cap. 12. di questa 2. parte, in cui si vedrà che li tre Esacordi di h quadro sono posti nelle lettere F G. g. Li due di Natura nelle lettere C. c. Li due di b molle nelle lettere F. f.

Offervo di più, che il semituono, che come si disse è posto nel mezzo degl' Esacordi, nel Esacordo di h quadro è posto fra le corde, ò lettere h e c. quello di Natura fra quelle di E. & F. e quello di b molle fra l'A. & il b rotondo, ò molle, onde à nostro proposito ben disse il Gaffurio nel primo della Pratica cap. 2. *Constat igitur in singulo exacordo quatuor tonos diversis notulis circumspectos, minus, ac naturale semitonium medio concludere loco.*

Mà già, che questa Proprietà, & Esacordi sono composti delle sei sillabe, ut, re, mi, fa, sol, la. Vediamo la loro divisione, e natura. Il Lanfranco nelle sue scintille parte 1. carte 16. le divide in due parti, in ut, re, mi, in ascendere; & in la, sol, fa, in descendere: & il Gaffurio nel primo della Pratica cap. 2. le divide secondo la mente de Greci, in gravi, medie, & acute, ò pure secondo gli Ecclesiastici, in gravi, acute, e sopra acute. *Sunt enim, dice egli, ut, re graves dum grecis assentior, sol, la acutæ, & mi, fa mediæ. Ecclesiasticorum vero mos est, ut, re, graves vocare; mi, fa, acutas, & sol, la super acutas.* Fra le sei sillabe, ò note, asserisce il Picitone nel Fior Angelico lib. 1. cap. 20. di haver trovato secondo la mente de Musici Dottori, che tra queste, quattro sono le principali, e sono Re. Mi. Fa. Sol. Quali dice ritrovarsi nel circuito della mano per h quadro, Natura, & b molle. La natura di queste quattro sillabe, o note le assomiglia alli quattro Elementi, con dire. *Sono formate alla similitudine dell' quattro elementi; cioè Terra, Acqua, Aere, e Fuoco.* La prima adunque, che è il Re l' assomiglia alla Terra, e deve esser tenuta grave, e grave deve esser pronunciata, tanto in ascendere,

dere, quanto in descendere; le sillabe Mi, e Fa sono assomigliate, la prima all'Acqua; e la seconda all' Aria, e si come questi due Elementi sono fluidi & instabili, così parimente queste due note, ò sillabe hanno l'istessa natura; la sillaba sol è comparata al Fuoco per esser forte, e potente, e così il sol nell' ascendere, e discendere si deve fortemente formare, e pronunciare, le sillabe poi ut, re, mi, fa, sol, la vengono esplicate da esso Picitone in questa maniera. *Ut è principio delle altre sillabe, siccome la unità del numero; Re secutio; Mi mediatio, Fa clavis; Sol super positio; La altitudo.*

Per mostrare ne canti le Proprietà, & insegnare il modo del cantare, furono con gran giudicio formate, & inventate le sette ditioni (per chiamarle così largo modo) cioè A la mi re. B fa h mi. C sol fa ut. D la sol re. E la mi. F fa ut. G sol re ut; le quali furono formate da una delle sette lettere Gregoriane, e da una, ò due, ò tre delle sei sillabe Guidoniane, le quali secondo il Zacconi nella sua Pratica sono il primo, e vero modo d'insegnare a cantare; quanto poi all'esplicatione loro circa le Proprietadi, parendomi molto a proposito quella del Bononcini registrata nel suo Musico Pratico parte 1. cap. 12. pag. 37. l'apportheremo a beneficio dello studio. *Nota, dice egli, che quelle littere, che sono accompagnate d'una sola sillaba non partecipano, se non d'una proprietà, e natura di canto. Pare, che qui l'Auttoe dichi il falso, poiche ogni lettera contiene due, ò tre sillabe; mà se si vorrà considerate, che nella lettera B. vi sono due corde differenti (come habbiamo detto altrove) dice molto bene, onde si deve considerare esso B. come tondo, e molle, che dice fa; e come quadro, ò duro; che dice mi, differenti fra loro per semitono; onde per questa consideratione hà detto con gran giudicio, essendo questa lettera formata di due corde differenti, e non di una sola come sono le altre. Quelle (segue l'Auttoe) che sono accompagnate di due, partecipano similmente di due proprietà; e quelle, che sono accompagnate di tre sillabe parimente partecipano di tutte tre le proprietà, ò nature sudette, come si può vedere dagl' esempi.*

A { La per Natura.
Mi per b molle.
Re per h quadro.

B { Fa. b.

Mi. h

C { Sol. b.

Fa. h.

Ut. N.

D { La. b.
Sol. h
Re. N.

E { La. h

Mi N.

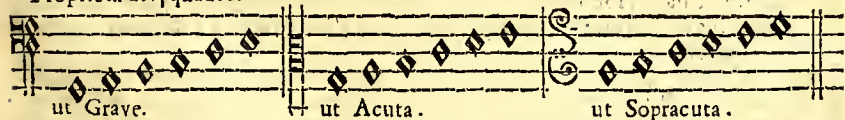
F { Fa. N.

Ut. b

G { Sol. N.
Re. b.
Ut. h

Si dovrebbero mostrare le positioni degl' Esacordi destrubuiti in ciascheduna delle quattro Parti Musicali, mà *breuitatis gratia* le ponemo semplicemente nelli tre gradi, Grave, Acuto, e Sopracuto.

Proprietà di h quadro.



Proprietà di Natura.

Propr. di b molle.



Musico Testore.

F Da

Da quali effempj haverà offervato lo ftudiofo, che nelli canti di Natura, e di Quadro non intervengono fegni, mà folo a quelli di b molle, il quale fi dovrà ponere nel principio delle rigate immediatamente dopo la chiave.

C A P. XVI.

Delle quattro Parti Muficali, e loro natura.

A Bbenche fi fi veduta nel cap. 13. di quefta feconda parte la forma, e pofitione delle quattro Parti Muficali, non oftante però nel prefente capitolo ne daremo più efata informazione. Effendo adunque tre le chiavi direttrici del canto, come fi diffe nel cap. 7. di quefta feconda Parte, li Pratici da quefte, mediante la loro variata pofitione fopra le cinque linee, ne formarono quattro Parti principali, che coftituifcono il mufical concerto chiamato communemente Musica, il quale refulta dal cantar di più parti armonicamente congiunte infieme, & a quefte quattro aggiunfero anche la quinta per commodità degl' iftrumenti fopracuti, come Violini, Cornetti, Trombe, & altri.

Attribuirono adunque la chiave di F fa ut alli Baffi, & anche alle volte quella di C fol fa ut, ponendole nelle cinque linee, come dall' effempio.

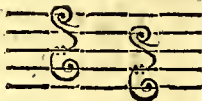


Per li Tenori, Contralti, e Soprani affegnarono quella di C fol fa ut, & alle volte alli Soprani anche quella di G fol re ut, come fi vede dall' effempio.



Tenore. Alto. Canto.

Et in fine quella di G fol re ut, alli ftrumentti fopracuti, come



Le proprie corde, e luoghi di quefte chiavi per ciafcheduna Parte fono nel Baffo quella di F fa ut in quarta riga; nel Tenore quella di C fol fa ut in quarta riga; quella dell' Alto quella di C fol fa ut in terza riga; quella del Canto, o Soprano quella di C fol fa ut in prima riga, come fi può vedere nel cap. 7. Sopracitato; & in fine quella per il Violino è quella di G fol re ut in feconda riga, e quando quefte chiavi addattate alle fopranominate Parti, fono in altre linee, è feigno, che la compositione è trasportata.

Poſte le chiavi alle linee per dichiarazione delle Parti Muficali, vediamo la loro natura, e proprietà.

Nella Melopeja adunque fi deve offervare la modulatione delle quattro Parti, cioè Baffo, chiamato Parte grave. Tenore detto Parte naturale. Alto chiamato Parte acuta, e Canto detto Parte fopracuta. Li Greci chiamano il Canto Netodus. L'Alto Paraneodus; il Tenore Meſodos; & il Baffo Hypodus. Queſte quattro Parti vengono chiamate dal Zarlino nelle Iſtitutione Parte 3. cap. 58. con il nome di elementali, alla guiſa delli quattro Elementi. Il Baffo adunque, per cominciare da queſto coſi è nominato *tanquam à Baſe*, per eſſer il fondamento, e fortificatione delle altre Parti, perche dice il Kircherò lib 5. cap. 10. *Ubi enim in concentu ea vox minus firma fuerit, ibi reli-*

que omnes voces vacillant, e poco dopo. *Est igitur hæc propriè cujuscunque concentus vox infima omnium reliquarum vocum sustentaculum, & fulcrimentum.* Perciò viene affomigliato alla Terra come voce bassa, e fondamentale; onde li suoi andamenti devono andare gravi, e più tosto lenti, che veloci; ama li movimenti separati, e per salto con modo vivace, e bizzarro, toccando spiritosamente le corde del Tuono, ò Modo, camminando con modo elegante, e quando questo canterà bene in questa forma, tutte le altre Parti procederanno con movimenti congiunti, & eleganti, massimamente il Canto, e Soprano, & in fine il Basso non deve esser difficile da cantarsi, mà facile, e naturale, e che faccia buon' effetto, particolarmente nelle corde del Tuono sopra il quale sarà composto, con salti vaghi, e non mostruosi; ama adunque li salti grandi come di quarta, quinta, & ottava.

Dopo il Basso è in prima consideratione il Soprano, non solo come Parte sopra acuta, e più nobile delle altre, mà pur anche come Parte estrema, poiche con le Parti estreme si deve procederé con giudicio, perche si scuoprono più delle altre, & il Soprano come più acuto si fa sentire più d'ogni altra Parte, onde non deve essere di minore observatione del Basso, e se questo è la base, il Canto è la parte più eminente della Musical fabrica. Questa Parte è adattata a Fanciulli, e gode d'intervalli mediocri, e deve andare con modo dolce, & elegante, con pochi salti, e questi facili, con groppetti, trilli, e fioretti ben ordinati; aborrisce li salti grandi, principalmente di ottava all'ingiù; deve nelle fughe imitare il Tenore, e nelle cadenze pare suo Fratello; viene affomigliato al Fuoco per la sua altezza, e vivacità.

L'Alto, che si chiama anche Contra Tenore deve essere ben composto, e ben ordinato con belli, & eleganti passaggi, poiche essendo della natura dell' Aria, se questa è chiara, il tutto con il suo sereno riempie di giubilo; così l'Alto, se sarà ben composto oprerà mirabilmente nelle compositioni; onde si deve tessere questa Parte in tal maniera, che facci buoni effetti, e nelle fughe deve corrispondere al Basso come Parte sua correlativa.

Il Tenore, così detto *à tenendo*, è parte media tra il grave, & acuto, e tiene unita la compositione, e vogliono, che da questa Parte si faccia il giudicio del Tuono, ò Modo. Questa per la sua commodità è commune a tutti gl' huomini, fuorchè alle femine, & a fanciulli; questa Parte segue immediatamente a quella del Basso verso l'acuto, & è quella che regge, e governa le compositioni, e che mantiene il Modo, ò Tuono sopra il quale sono fondate; deve adunque esser formato, e composto con eleganti movimenti, e con tal' ordine, che osservi la natura del Modo, con far le cadenze ne luoghi proprii. Deve il Tenore, e l'Alto imitare nella dolcezza il Canto; mà al Tenore in qualche occasione li stanno bene anche li passi del Basso, che perciò è affomigliato all'Acqua come *grave secundum quid*. Queste quattro Parti ottimamente esplico il faceto Mantoano con dire.

Plus ascolantium sopranus captat orecchias.

Sed Tenor est vocum rector, vel Guida Tonorum.

Altus Apollineum carmen depingit, & ornat.

Bassus alit voces, ingrassat, fundat, & auget.

Circa l'accoppiamento, ò Tessitura di queste quattro Parti, se ne discorrerà nella terza, e quarta parte; hora per sodisfatione del curioso diremo, che circa il cantar a solo (che noi al presente considereremo come modulatione) sarà grato se sarà con belle tirate, vaga modulatione, mà non genererà melodia, poiche dice Pietro d'Abano nel problema 22. d' Aristotile, rapportato dall' Artusi nelle Imperfezioni della Musica

ragionamento 2. carte 44. a tergo che il termine mezzano degl'intervalli genera l'armonia. Onde un terzetto sarà meglio d'un duo, che non hà questo termine mezzano, & una composizione a quattro, meglio d'un terzetto, per la sua multiplicatione, e variazione delle Parti; sicche la Parte sola non havendo in se congiunta l'Armonia, deve operare per via d'un vago cantare ripieno d'una modulatione ottima, è buona, con trilli, groppi, & affetti appropriati alle parole.

Qual poi di queste quattro Parti rendi più diletto, e sodisfazione, l'esperienza lo dimostra, poiche dopo il Soprano diletta un Contr'alto, e dopo esso un Tenore; & in fine un Basso, che è la meno Parte grata nel cantar solo; onde bisogna che li Bassi s'ino per cantar soli buoni, & ottimi cantori, e che la sua Parte s'ii formata di vaga maniera, e bello, e buono procedere, con salti vivi, bizzarri, & a proposito, e non sgarbati, e scabrosi.

Se nelle Compositioni a più Voci si passeranno le quattro Parti (che sono quelle, che veramente formano la perfetta compositione) si raddoppiano esse parti, mà l'Alto per lo più si tralascia, onde a cinque si piglierà il Basso, l'Alto, due Tenori, ò due Soprani, ò pure si piglierà le quattro Parti naturali, aggiungendovi il Quinto, che partiperà del Tenore, e del Basso; A sei poi, si piglierà il Basso, l'Alto, due Tenori, e due Soprani: A otto si raddoppieranno tutte le quattro Parti, formandone due Chori.

Li termini, che queste Parti possono havere tra loro nella distanza quando saranno congiunte insieme, osservano li Pratici, che il Tenore non debba eccedere sopra il Basso più di dodici, ò tredici voci; l'Alto infino a quindici, ò sedeci, & il Canto non più di disnove, ò vinti, purchè le Parti s'ino Sonore, e non rendino languido il Concerto.

Non sarà fuor di proposito portare in questo Capitolo quali s'ino li salti proprii, e regolari, e quali gl'improprii, & irregolari; gli regolari adunque sono di terza, quarta, quinta, & ottava, & anche di sesta minore; come.

The image displays six musical staves, each illustrating a different interval. The intervals are labeled as follows:

- di Terze minori.
- di Terze maggiori.
- di Quarte.
- di Quinte.
- di Sette minori.
- di Ottave.

Each staff shows a sequence of notes on a five-line staff, with diamond-shaped markers indicating the specific intervals between them. The notation is in a historical style, likely from an 18th-century music theory text.

Li salti Irregolari sono di nona, di settima, di sesta maggiore, di quinta falsa, e di quarta falsa, e tritono, de quali alcuni sono cattivi per la lontananza, & altri per la loro asprezza.

Lontani.

di Nona. di Settima. di Sesta maggiore.

di Quinta falsa. di Quarta falsa. di Tritono accidentale.

Che se a questo salto di tritono seguirà un'altra nota all'insù, come dall'esempio, se ne caverà buon'effetto nelle parole dolorose.

Il camminare passeggiato dalle Parti formate dalle Voci, e non dagli Istrumenti, vuol esser più congiunto; che si può, essendo difficile alla Voce humana in sì gran prestezza caminar per falti; perche non hà quella facilità, che hà la mano nel toccare li tasti degli Istrumenti. Li termini proprii di ciascheduna Parte saranno, che non si passi più d'una nota sotto, ò sopra delle cinque linee, come dall'esempio.

C A P. XVII.

Delle Mutationi.

LA Mutatione secondo Aristosseno nel primo degl'Elementi pag. 38. è una certa passione, che accade nell'ordine della Melodia, e si forma nel trasportare alcune note in luogo dissimile; onde di questa disse Euclide nell'Introduzione Armonica carte 2. che *Est similis alicujus in dissimilem locum transpositio*. Et alle carte 20. vuole, che questa si formi in quattro modi. *Mutatio quatuor modis dicitur, per genus, per Systema, per tonum; & per melopejam*. Per genere si forma la Mutatione dice esso Euclide *cum ex Diatono in Chroma, aut ex Chromate, aut harmonia in reliquorum generum aliquod fit transitus*. Cioè quando si passa da uno de' tre generi all'altro, come dal Diatonico al Cromatico, dal Cromatico &c. La seconda Mutatione si forma per Systema, & è secondo esso Euclide. *Cum ex conjunctione in disjunctionem, aut viceversa*. Cioè quando si passa da un suono all'altro, tanto nel grave, quanto nell'acuto. La terza Mutatione è per Tuono, ò Modo, e secondo Euclide &c. si forma. *Cum ex Doriis cantilenis in Phrygias, aut ex Phrygiis in Lydias &c.* Cioè quando si passa da un Tuono, ò Modo all'altro, come dal Dorio al Frigio &c. La quarta Mutatione è per Melopeja, che secondo il sopracitato Autore carte 21. si forma *Cum ex dissonante more in contrabentem, aut quietum; aut ex quieto in reliquorum aliquem fit transitus*. Cioè quando si passa dalla maniera distante alla constringente, ò quieta; con la distante si dimostra la magnificenza, la virilità, e le azioni eroiche; e con la ristringente l'humiltà, & è in disposizione effeminata. In

Musico Testore.

questa guisa considerarono la Mutazione gl' Antichi Musici, e noi habbiamo voluto dimostrarla a maggior sodisfazione del Curioso.

Li Musici Pratici considerano la Mutazione per quella variazione di sillabe, che si fa in alcune delle sette lettere Gregoriane, e di questa al presente si deve parlare in questo capitolo; onde si discorrerà della Mutazione delle sei sillabe nella Modulatione Armonica, che secondo Marchetto Paduano *Est variatio nominis vocis in alterum in eodem sono*. E Secondo Monsignor Antonio Zara Vescovo Perinense nella sua Anatomia degli Ingegni sess. 4. memb. 3. della Musica Pratica pag. 475. *Hinc fit mutatio, quæ est vocis in vocem in eadem clavi unisona variatio; più chiaro il Metallo. La mutazione altro non è, sol che mutare di nome una nota in un'altra in un'istessa voce, e suono.*

Il motivo di fare la Mutazione delle sillabe nella Modulatione Musicale, fù, che essendendosi nel canto con la voce fuori dei limiti delle sei sillabe ut, re, mi, fa, sol, la. E non vi essendo sopra il *la* altra sillaba più acuta; nè sotto l'*ut* sillaba più grave; e bassa, essendo l'una, e l'altra gli estremi della costituzione di esse sei sillabe, furono sforzati li Pratici à tramutarle; onde si vede il gran magistero dell' addattamento alle sette lettere di più sillabe, non solo (come si disse) per formarne li sette Esacordi, mà anche per cavarne il modo delle Mutazioni, & abbenche si variano le sillabe, non si alterano però le voci, come esplicano le definitioni poco fà rapportate, cioè parimente conferma il Gaffurio nella Pratica lib. 1. cap. 4. con dire *Syllabæ enim ipsæ vocibus, & chordis suis, scilicet notulis ascriptæ, si in una eademque linea, vel eodem spatio consistunt, dicuntur quantitate pares, sed qualitate diversæ*. Questa Mutazione adunque di sillaba senza alteratione di voce si può fare, e si fa nelle tre Proprietà del canto, cioè per Natura, per b molle, e per \natural quadro.

La Proprietà di \natural quadro è quella, che costituisce il primo Esacordo nel Sistema Guidoniano, e dopo di questo segue quella di Natura, & in terzo luogo quella di b molle: e perciò noi dimostreremo prima la Mutazione delle due prime Proprietà, non solo come prime, ma anche come quelle che si uniscono assieme, non essendovi altra differenza, che quella di \natural quadro cominea li suoi Esacordi in G. e quella di Natura in C. Per queste due Proprietà adunque si formerà la Mutazione in tre delle sette Corde; ò lettere; cioè in A la mi re. D la sol re. Et E la mi. In A la mi re in ascendere si dirà *re* in luogo di *la*, & in discendere *la* in luogo di *re*. E servendo questa lettera, ò corda tanto nell' ascendere, quanto nel discendere, perciò fù chiamata Mutazione commune. Il D la sol re serve solo nell' ascendere, in cui si dice *re* in luogo di *sol*. Et il E la mi serve solo in fare la Mutazione nel discendere, & in luogo di dire *mi* si dice *la*. Vedi l'essempio massimo per le cinque parti Musicali, cavato dalle Scintille del Lanfranco, & in parte ampliato da noi. Le clausole laterali significano le cinque corde di ciascheduna delle cinque Parti Musicali.

Delle Mutazioni del Contralto.

re re la la la ut
re. Delle mutazioni del Tenore.

ut re re fa fa la la ut
Mutazioni del Basso.

ut re re fa fa la la fol
Mutazioni del Violino.

ut re re fa fa la la ut

fa re La re La re La re La ut

ff ee dd cc bb aa gg ff ee dd cc bb aa gg ff ee dd cc bb aa gg

A T B C F

ut ut

La Proprietà di b molle, che principia in F. dicendo *ut* hà le sue Mutationi in tre lettere, ò corde, cioè in D la sol re; A la mi re, e G sol re ut. La lettera, ò corda D la sol re, e Mutatione commune; che serve tanto all' ascendere, quanto al descendere. Il G sol re ut serve per far la Mutatione nell' ascendere; & il A la mi re nel descendere; come dalla anteposta Figura. Si vede adunque, che la corda di D la sol re è Mutatione Commune mutando in ascendere il *la* in *re*. E nel descendere il *re* in *la*. La corda di G sol re ut nel ascendere muta il *sol* in *re*, e la corda di A la mi re in descendere il *mi* in *la*; per maggior esplicatione si vedono gli effempj in ciascheduna Parte:

Delle Mutationi del Canto.

Mutations dell'Alto.
 Mutations del Tenore.
 Mutations del Basso.
 Mutations del Violino.

S' affaticarono diversi spiritosi ingegni sopra il modo di leggere, ò solfeggiare le Note Musicali. Alcuni con certe Ruote si sforzarono di facilitare il modo, che habbiamo dimostrato mediante la Mutatione delle sillabe; & altri vollero, con aggiungere altre sillabe oltre le sei Guidoniane, levare il grand' impaccio di queste Mutationi. Il Lanfranco nelle scintille parte 4. carte 124. con una sua Ruota dimostra la Mano di Guido con le sette lettere Gregoriane divise in tre ordini, & in essa ingegnosamente dimostra tutta la fabrica Musicale. Don Gramatio Metallo procura ancor' esso in una altra sua Ruota dimostrare dottissimamente il modo delle Mutationi per le tre Proprietà, di Natura, ♯ quadro, e b molle. Il nostro Padre Gerolamo Diruta nel-

la 2. parte del suo Transilvano lib.4. pag.25. à questo effetto parimente ne forma un'altra Ruota; & in fine in un manoscritto, che è appreso di me intitolato Armonia Gregoriana Opera di un tal Padre Girolamo Cantore Minor Conventuale di S. Francesco composta l'anno 1684. ne viene da questo Autore formata un'altra con gran giudizio, & è di facile intelligenza, le quali Ruote non apportiamo, non solo per brevità, ma anche per conoscerle più tosto bizzarie, che altro, essendo le regole vecchie le buone, vere, e proprie.

Fra quelli che aggiunsero sillabe alle sei Guidoniane, rapporta il Zacconi nella sua Pratica Tomo 2. lib.1. cap.10. che fosse un tale Anselmo Fiamengo Musico del Serenissimo di Baviera, e questo volse che con l'aggiungere alle sei sillabe, quelle di *fi*, & *ho*, si potesse modulare un'ottava senza far Mutazione alcuna. Un'altro fù il Padre Adriano Banchieri, il quale nella sua Cartella Musicale alle carte 19. e 20. procura mostrare, che si possi modulare perfettamente qualsivoglia cantilena aggiungendosi all'*ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, le sillabe *ba*, e *bi*. Nella lettera, ò corda B. dicendo *ba* in luogo del *fa*, e *bi*, in luogo del *mi* Conforme il bisogno senza far Mutazione alcuna ascendendo, ò discendendo; chi ne vuole miglior informazione; veda l'Autore nel luogo sopracitato. Ecco gli essempj.



Vuole il sopracitato Zacconi, che queste inventioni sieno belle, e buone, mà all'esperienza forse che non sieno così facili come si pensa.

Il Bontempi nella sua Historia Musica prima parte della Pratica Antica carte 184. corollario 2. asserisce, che l'uso delle sillabe di Guido s'è conosciuto difficile, e tardo, onde procura anch'esso facilitare il modo di solfeggiare, onde dimostra, che con sole quattro sillabe Guidoniane, e non con sei, si possi render il Modo di solfeggiare facile, e comodo, & anche levare la difficoltà, che si ritrova in queste Mutationi; Regetta adunque l'*ut*, & il *re*. Ritenendo il *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Disponendo le come segue, e chi ne vorrà più esatta informazione veda l'Autore nel luogo citato.



E queste furono le bizzarre invenzioni ritrovate per facilitare il Modo di solfeggiare, senza Mutazioni. Pare però a me, che quando lo scolare haverà bene a mente, che nelle Proprietà di Natura, e H quadro si facci la Mutazione in tre corde, ò lettere cioè A. D. & E. e che l' A è commune tanto in ascendere, quanto in descendere; il D. particolare solo in ascendere; & il E. particolare nel descendere. E che per b molle si formano le Mutazioni parimenti in tre lettere, ò corde, cioè in D. commune nell' ascendere; e descendere, nel G solo nell' ascendere, e nell' A nel descendere; da questa breve consideratione ne possi havere una vera, e certa regola per formarne le Mutazioni, e questo basti sopra questo capitolo.

C A P. XVIII.

Della Battuta.

Quelle cose, le costituzioni delle quali vengono formate per accoppiamento di varie parti unite, e concatenate assieme, richiedono uno che si *metrum, & mensura cæterorum*. Tanto avviene alla Musica, che essendo non solo da variate parti formata (come si disse) mà anche composta con diversità di figure, che costituiscono alcune delle parti nel moto veloci, & altre tarde, sù necessario perciò, che s' inventasse un segno, che fosse direttivo di queste, e delli moti varii, e contrarii in essa considerati. Stabilirono adunque li musici che questo si facesse con la mano, mediante un' alzamento, & abbassamento della medesima, acciò che ogni Cantore la potesse vedere, e discernere dandogli il nome di Battuta, che secondo S. Agostino sù chiamata *Plausum*, che battimento di mano significa, sù pur anche questo Battimento di mano chiamato Tempo, e con ragione, poiche secondo il Filosofo *Tempus est mensura motus*, che perciò Ottomaro Luscinio nella sua Musurgia comentario 1. pag. 83. disse della Battuta, da esso Tatto chiamata, *Tactus est quo emetitur tempora*. Questa Battuta adunque, che è una positione, & elevatione di mano, che regge, e guida ogni cantilena; vien definita dal Vaneo nel lib. 2. del Recaneto capit. 8. con dire. *Mensura est ictus, vel percussio quedam levis*, la quale si può fare anche tacita, come afferma il sopracitato Vaneo *hæc eadem tacite fieri potest, idest sine ulla evidenti expressaque alicujus instrumenti percussione*. Il Gaffurio nel lib. 2. della Pratica cap. 2. disse *Mensura temporis est dispositio quantitatis cujuscunque figuræ, quæ fit cum mensuramus essentialem notulæ singulæ mensuram juxta primum modum musicorum, idest pronounciationem*. Et il Bontempo nella sua Nova Componendi Methodus. *Est conveniens notularum mensura*. Viene descritta dal Banchieri nella sua Cartella alle carte 33. documento 9. La Battuta non esser altro, che una percussione di mano, bacchetta, ò fazzoletto, quale si divide in due capi; Primo nel battere; Secondo nel levare, come afferma il Zarlino nel cap. 42. della 3. parte delle Institutioni con dire, *la quale si considera in due modi, cioè nel battere, & nel levare*.

Questa Musical Misura sù appropriata da alcuni al flusso, e riflusso del mare; da altri al martello dell' Oriolo; e da più dotti al polso humano, il di cui moto viene considerato da Medici per *Sistole*, e *Diastole*, Che vuol significare dilatamento, e restringimento, e questo con moto d'egualità, e di inegualità: così parimente nella Musica si considerano li moti d'egualità, e di inegualità, che per distinguerli inventarono li Pratici alcuni segni, da quali il Cantore fosse avvisato, come dovesse distribuire le figure cantabili sotto esso Tempo, ò Battuta; che perciò disse Ottomaro Luscinio nel

luogo sopracitato, *Omnis itaque concertus ratio statim ex signo sibi præposito colligenda est.*

Dimostrano li Matematici la proportione di qualità con un quadrato in questa forma \square , e quella di inequalità con un triangolo così Δ , e li Musici per dimostrare il Tempo, ò Battuta d'egualità, che costituirono di note pari, tanto nel battere e quanto nel levare, lo dichiararono con diversi Circoli, e semicircoli, alcuni puntati, & altri nõ; altri tagliati, & altri non tagliati; e per figurare, e significare il Tempo d'inequalità, segnarono le cantilene loro con alcuni numeri, l'uno posto sopra l'altro come $\frac{1}{1}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{3}{3}$ &c. E la sua formatione vollero, che consistesse in tre parti; due nella positione della mano, & una nella levatione.

Grande confusione si scorge ne Scrittori antichi circa la variata significazione delli circoli, e semicircoli tagliati, e puntati, con i quali dimostravano il Modo, Tempo, e Prolatione, il che molto accuratamente scrissero; Noi però tralasciaremos tal materia, non solo per esser stata trattata diffusamente da ogni scrittore, come pure per esser al presente stata abbandonata, come cosa di poco giovamento, anzi di sommo intricco, e confusione; onde disse il Kircherò nel lib.7. della Musurgia: *Tamet si totum musicae arcanum sub temporis esacta, & varia prolatione consistat, fateor tamen nihil in tota musica confusius, nihil imperfectius tractatum me reperisse.* E poco dopo. *Sunt præterea adeo in hoc negotio discrepantes musicorum opiniones, ut cui subscribas vix videaris.* Et in un altro luogo del sopracitato libro, e capitolo: *Veheementer miratus, Veteres in re prorsus inutili, imò futili tantum, & operæ, & temporis perdidisse, ingeniaque tanta confusione rerum intricare voluisse, cum tota hæc farrago multo expeditiori modò, quod posteri postmodum subolfecerunt, hoc est per solam ternarii, aut binarii oppositionem absolvi potuerit.* Et il Banchieri nella sua cartella alle carte 28. avanti il citato Kircherò disse, che gli musici moderni quelli hanno dismessi, e per maggior docilità, gli hanno ridotti à due, l'uno diremo tempo perfetto maggiore; il secondo tempo perfetto minore.

Lasciando adunque tante variationi di segni, con la scorta del Padre Stefano Vaneo abbenche Vecchio Scrittore, diremo, che la Battuta si divide in Maggiore, Minore, e Proportione, le prime due furono poste nella spetie d'egualità, e la terza nella spetie di inequalità; & acciò non nascesse confusione, stabilirono la Breve, e Semibreve per direttrici di essa Battuta. *Idcirco, dice il Vaneo, graves musici, ne qua ex hujusmodi inepta pronunciatione confusio oriretur, ex quinque essentialibus figuris, videlicet Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis, & Minima, duas tantum, Brevem scilicet, & Semibrevem firmæ, immutabili, certæque mensuræ dedicarunt, qua universus regatur cantus.* Fù adunque costituita la Breve per il tempo maggiore, la semibreve per il minore, e l'una, e l'altra per la Proportione.

La misura maggiore, dice il Vaneo, *est quæ brevem unico motu tangit, nam in una brevi duæ in sunt Semibreves, quarum altera manum deprinendo exprimitur, altera cum astollitur.* Della minore poi disse *Minor autem mensura cæteris facilius est, quæ solam semibrevem motu suo complet.* E per fine disse della Proportione. *Demum mensura Proportionata est, quæ tres complectitur Semibreves, proferunturque sub unius semibrevis tempore.* Ponendo due figure nel abbassare, & una nel levare della mano. Restrinsero li moderni la specie di equalità, e dilatarono la specie d'inequalità, come si vedrà nel seguente capitolo.

Questa Battuta adunque, la quale dirige la Musical' armonia, deve esser schietta, e chiara senza titubatione, dietro la quale deve andare ogni Cantore, & esserli obbediente, come il Figlio al Padre, & il Discepolo al Maestro, e chi non è obbediente, e pronto, è degno di biasimo, e guasta il concerto, e sopra ciò disse il Vaneo già citato.

Cujus motus æquus, qualis horologii motus esse debet. Quod si perperam moveatur, sequitur temporis confusio. Haud secus Cantoribus iniquam agentibus mensuram accidit. Fit enim ut modo serius modo ocysus notula prementur, & uniuersa inuertitur cantilena, videturque non Musicorum concentus, sed Anserum strepitus.

Il principiare della Battuta è nell' elevatione della mano, che se ciò non fosse, non si potrebbe battere se la mano prima non si leuasse; cosa che pare ridicola, mà in verità è così. La elevatione è segno iniciatiuo, ò indicatiuo; e la positione è segno informatiuo, che comincia il canto.

In tre maniere secondo li Moderni si regolano le cantilene mediante la Battuta; La prima è alla Breue, che formasi per moto di equalità, & è quando si pongono una breue, ò pure due Semibreui alla Battuta. La seconda è alla Semibreue, la quale è parimente di moto eguale, e considera una Semibreue, ò due minime alla Battuta; La terza è per moto d'inegualità, & è di proportione sesquialtera, come si dimostrerà nel seguente capitolo con gli effempjii.

L' essere della Battuta in tempo ordinario, cioè di equalità, consiste in due movimenti contrarij, e di due quiete, l' uno all' ingiù, e l' altro all' insù; il primo moto, è nell' andare ingiù, e la sua prima quiete è nell' arrivare della mano ingiù; il secondo moto, è nella elevatione di essa mano, e la seconda quiete farà quando haverà fornito di ascendere.

Il moto d'inegualità, che costa di trè figure, ò note haverà trè tempi eguali, cioè due moti, & una quiete; il primo moto farà con la prima figura nella positione della mano; e la quiete farà nel fermarsi in giù con la seconda figura, & in fine il secondo moto farà nella elevatione della mano con la terza figura; o pure diremo, che la battuta d'equalità hà quattro parti; la prima è il battere; la seconda il fermarsi all' in giù; la terza nell' alzar della mano; e la quarta in fermarsi all' in sù. Nelle Triple si formano trè parti; la prima è nel percuotere; la seconda nel levare ondeggiando; e la terza nel fermarsi in sù. Nelle Sestuple si formano sei tempi, tre nel battere, e levare, & altri tre nell'alzare, e fermarsi in sù, e questo basti della Battuta, gli effempjii della quale si vedranno nel seguente capitolo.

Aggiungeremo per sodisfatione del nostro Testore il Sonetto dell' Eccellentissimo Dottor Agostin Pisa registrato nel suo Trattato della Battuta alle carte 68. con il quale descrive tutta la quiddità di essa.

D *Ue part' b' la misura in moto alterno,
Che scend' e sale, e in fin d' ambi una quiete:
Le parti son di moto, e non di quiete,
Com' alcun dice, & io nell' arte scerno.
Tre spetie son di canto, e 'l moto alterno
Serv' a cantar ciascun, e non la quiete
Real, e 'l moto accidental la quiete
Per la reflexion del moto alterno.
S' alla Breue è il concento, ò Semibreue
Si divid' uguualmente la figura,
Nella proportion van due contr' una.
Non varia la misura in ciascheduna
Sorte di canto. E per parlar più breue
Il canto è di trè spetie, e una MISURA.*

C A P. XIX.

Degli Effempjii di qualsivoglia Battuta.

H Abbiamo veduta la definitione, e descrizione della Battuta; in questo capitolo ne portaremo la formatione di essa fatta per le Figure musicali, & abbenche s'ii impossibile il dimostrare tutte le maniere, con le quali si possono unire le Note, ò Figure

gure musicali in componerla, ne apportaremo almeno qualche effempio universale.

La Battuta adunque, come si disse, viene considerata, o eguale, o ineguale; l'eguale, che viene formata di ugual valore, tanto nel battere, quanto nel levare, & è di due forti, l'una detta tempo maggiore, la quale è sotto la direzione della Breve, e perciò il suo modo vien detto cantare alla Breve; L'altra si chiama minore, & è guidata dalla Semibreve, da cui il modo del suo cantare ne riceve la denominatione, & in questo modo di Battuta si considerano le Note, o Figure, e Pause con il valore, che habbiamo dimostrato nel cap. 7. di questa seconda Parte, a differenza del cantare alla Breve, che si considerano le Note, e Pause la metà meno di quello si è dimostrato nel cap. 7. sopraccitato, come si vedrà qui appresso.

Per distinguere adunque il modo della Battuta alla Breve dalla Semibreve, li Pratici moderni usano segnare le sue cantilene con un C. tagliato, come Le Figure, che lo compongono sono le sottoscrritte, e costano come dall'effempio sottoposto. Vi entrano anco la Semiminima, e Cromia; La prima vale per Cromia, la seconda per Semicromia; vedi gli effempj.

Massima: Longa: Breve: Semibreve. Minima

Battute 4. 2. 1. mezza sospiro.

Vedi l'effempio della Battuta alla Breve.

L'effempio soprascritto è fatto solo per dimostrare la variazione delle Note, e Figure, che compongono questo modo di Battuta, il quale hoggidi solo si usa, & esercita nel cantarsi (come si suole dire) a Capella, & anco si mescola nelle compositioni formate alla Semibreve in qualche versetto per cavarne varietà, e vaghezza, o pure per mostrare la maestà, che rende questo modo, che fu insigne nel Palestina, & hebbe vigore di mantenere la Musica, che non fosse sbandita dalle Chiese.

La Battuta di tempo minore chiamata alla Semibreve è quella, che hoggidi più dell'altra

altra si efercita, & è segnata con un C non tagliato; le fue Figure, o Note si considerano come si diffe nel cap. 7. Li modi delle Figure, che la componono sono infiniti; noi ne portaremo alcuni efsempii per fodisfatione del curiofo.

Effempio di Note d'una Battuta.



Effempio di due Note alla Battuta.



Effempio di Semiminime



Effempio di Crome.



Effempio mifto delle foprafcritte Note.



Effempio di Semicrome.



A musical score consisting of four staves. The top staff features a series of rhythmic patterns with diamond-shaped notes and rests, some marked with a '7' above them. The subsequent three staves continue with similar rhythmic exercises, primarily using diamond-shaped notes and rests, with some markings like '2' and '3' indicating specific rhythmic values or groupings.

Ufano li Pratici moderni in questo tempo di egualità, non folo di poner le Crome, e Semicrome in numero pari à quattro à quattro, come habbiamo veduto, ma anche difpari nel numero ternario, cioè 3. ad ogni quarto di Battuta, con ponervi sopra ad ogni quarto un 3. come dall'efempio.

A musical score consisting of three staves. The top staff is labeled 'di crome' and shows rhythmic exercises with diamond-shaped notes, some grouped in triplets (indicated by a '3' above the notes). The middle staff is labeled 'di femicrome' and shows similar exercises with diamond-shaped notes, also featuring triplets. The bottom staff continues the exercises with diamond-shaped notes and triplets. The notation includes various rhythmic markings and rests.

Vi fono altri infiniti modi, li quali lo ftudiofo potrà ricercare nelle compositioni di tanti Huomini dotti, che campeggiano alla luce del mondo.

La Battuta d'Inegualità; Sesquialtera, Tripla, o Tripola chiamata, costa di tre tempi, & è di varie forti; alcune sono dette Tripole maggiori; altre Tripole minori; altre Tripoline, & oltre a queste ne viene composta una di tre Crome, e tutte costano di tre tempi, due nel battere, & uno nel levare, e vengono segnate con due numeri l'uno sopra l'altro, come si vedrà dagli effempj. La Tripola maggiore costa di Brevi, e Semibrevi, & anco di Minime, e si segna come dall'effempio.



La Tripola minore costa di tre Minime, o pure d'una Semibreve, e di una Minima, & anco è mescolata di Semiminime; il suo segno è come nel sottoposto effempio.



La Tripolina, detta quadrupla, costa di tre Semiminime, e viene mescolata anche di Crome; il suo segno è come dall'effempio.



La Tripolina di Crome è formata di tre d'esse, due nel battere, & una nel levare, & anco si può mescolare di Semicrome; il suo segno è come dall'effempio.



Vi sono altre Triple, che nella Battuta sono uguali tanto nell' in giù, quanto all' in su; ma sono disuguali nelle Figure, poichè costano di tre Note nel battere, e tre nel levare, e queste principalmente sono due chiamate Sestuple; l'una detta maggiore, e l'altra minore. La maggiore costa di sei Semiminime, tre in giù, e tre in su, & anco viene mescolata con le Crome; il suo segno è come dall' effempio.



La Sestupla minore è come la maggiore, & è solo differente nelle Figure, poichè costa di Crome, e Semicrome; il suo segno è come dall' effempio.

Oltre alle Sestuple vi sono due altre Tripole, che vanno battute nel tempo di egualità, ma ogni suo quarto costa di tre Note, le quali sono dette Dodecuple, o pure volgarmente dodici, perchè costano di dodici Note, come hò detto, tre ad ogni quarto di Battuta; e si segnano come dagli effempj. Una è formata di dodici Crome, l'altra di dodici Semicrome.

Duodupla di Crome.



Vi sono altre Tripole , che per esser di poco uso si tralasciano .

C A P. XX.

Degli Affetti causati dalla Modulatione delle Parti .

LA Modulatione, che è il medesimo, che la Melopeja degli Antichi; secondo l'Artusi nelle Imperfezioni della moderna Musica alle carte 23. è un movimento fatto da un suono all'altro per diversi intervalli. E questa viene considerata da esso Autore in due modi; L'uno quando ci moviamo senza variazione di tempo con diversi intervalli non facendo alcuna propria Armonia, come si fa modulando il Canto Fermo; e questa si adimanda Modulatione imperfetta, e si fa in tre maniere; La prima cantando solo le sei sillabe Guidoniane; La seconda quando solo si sente il suono prodotto da gli instrumenti materiali; E la terza quando alle Figure cantabili si adattano le parole. L'altro modo è quando con moti veloci, e tardi; con alzamenti, & abbassamenti della voce si movè il Cantore da un' intervallo all'altro secondo il tempo, che si ritrova nelle Figure cantabili, e questa è la propria Modulatione, mediante la quale perveniamo all'Armonia.

Per cavare adunque gli Affetti dalla Modulatione delle Parti musicali, asserisce il Vicentino nella sua Pratica lib. 2. cap. 1. che deve il Compositore avvertire molto bene alla qualità de gradi, e salti, che vengono formati dalla voce nel canto; poiche altri sono mesti, e molli; & altri incitati, & allegri, la qual formazione di mesto, & allegro; incitato, e molle proviene dalla unione del Tuono, e semituono, la quale non solo genera la variatione degl' Intervalli, come si disse nel cap. 9. di questa seconda parte, ma pur anche essendo il Tuono, e semituono fra loro di natura diversa, e varia, si formano dalla loro combinatione l'Armonie diverse, e per conseguenza, variati gli Affetti, e ciò principalmente proviene dalla variata sede del semituono, il quale è il condimento della Musica; che perciò disse il Kircherò, che il Tritono s'è insopportabile, perche in esso non entra il semituono: *atque adeo, dice egli nel lib. 7. della Musurgia pag. 567. tritonus non alia de causa sive horrore proferri nequeat, nisi quod semitono careat.*

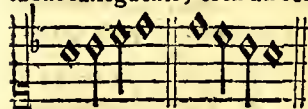
La cagione, che il semituono s'è più dolce degli altri intervalli, vuole il medesimo Kircherò alle carte 566. che provenga dalla vicinanza, che tiene all'unifono, e che più, che si allontanano gli intervalli da esso, più s'ino durano. *Sicut vicinitas, dice egli, ad unifonum molliorem induit, ita remotio duritiem;* adunque essendo il semituono in genere Diatonico il più corto intervallo, per conseguenza si deve dire, che s'è il più dolce; e per ciò discrepante dagl'altri, afirmando il sopracitato Autore nel sopradetto luogo, che *quædam intervalla minora in motu ab aliis majoribus, ut semitonium à tonis mirum in modum discrepant, sicut ut pro diverso hujusmodi intervalloꝝ minorum situ, diversæ alterationis species nascantur.* La differenza di questi Tuoni, e semituoni viene dichiarata dall'Autore nel sopracitato luogo con dire. *Hinc tanta est differentia inter gradum, mi fa. semitonium, & fa, sol. sol, la. re, mi. Nam; mi, fa. nescio quid languioris, & mollietie oppidà à reliquis tonis distinctè possidet, reliqui vero tōni singuli diversas ab invicem proprietates sortiuntur, Nam; fa, sol. paulò primo intervallo incitatus sequeretur quidam sequens intervallum; sol, la. adhuc incitatus, hilare, letum; & gaudiosum, quartus*

... vero, & ...

verè re, mi, incitatissimum, nescio quid cholericum, & indignationis motum refert: diversa itaque intervalla diversos affectus exprimunt: vedi l'effempio.



Abbenche poco fa habbiamo detto, che il Semituono sii il condimento della Musica, ad ogni modo, non in ogni luogo genera la medesima Armonia; poiche forma altro effetto posto nel principio, altro nel mezzo, & altro nel fine, e ciò dimostra il Kircherò nel 7. della sua Musurgia teorema 8. pag. 553. ove dice, che il semituono posto nel principio della quarta fa tristo effetto: *in Diatessaron imo loco positum semper nescio quid triste, aut luctuosum in animo hominis efficit*: e questo avviene, perche la voce tanto ascendente, quanto discendente con la sua mollietè in un certo modo ammolisce li tuoni susseguenti, & in un certo modo genera la tristitia: vedi l'effempio.



Posto nel mezzo non hà tanta forza, e dice l'Autto: *In medio vero positum, nescio quid audacie, magnanimitatis, severitatisque praeferat, quia mollietis semitonii circumstantibus tonis ita obrunditur, ut dum vim suam exercere non valeat, consequenter juris alterius esse cogatur*: vedi l'effempio.



Posto poi nel fine, hà del sdegno: *In fine vero positum, dice il Kircherò, nescio quid indignationis protendat, ob praecedentes duos tonos semitonium exasperantes*: vedi l'effempio.



Aggiunge di più l'Autto: nel medesimo luogo, che essendo il moto armonico del semituono molto più celere del moto del tuono *fit consequenter, ut ubicunque ponitur semper notabilem alterationem efficiat, supremo loco post duos tonos positum, uti exilitate motus facile intermoritur, ita ut vim suam ob praecedentium tonorum tyrannidem, exercere non potest*. In primo vero positum, uti tardius, ita vegetius, & vivacius vim suam contra debiliorem sequentium tonorum potentiam ostendit, dum illos sui juris esse cogit. In medio positum stipantes se tonos veluti blanditiis quibusdam ita devincit, ut toni deposita feritate aliquantulum mansuescant; e segue l'Autto nel seguente corollario: *idem prorsus dicendum de semitonii situ intra Diapente, & intra Exacordum, & Diapason, e poco dopo: Hinc si totam octavam cantus percurrat, aut excedat, cantus animosus est: si diatessaron solum, modestus: si diapente, mediocritatem habet; tertia minor demissionem, & pusillanimitatem. Est igitur semitonium non immeritò, ut alibi diximus, torus Musicae anima; situ siquidem suo, & modis, & genera distinguit, omnemque vigorem, & gratiam harmoniae conciliat, e conclude che sine illo nihil in Musica placet, nam, dum auditur, re, mi, auditus non satiatur, sed expectat, ut addatur fa, & dum percipitur sol, fa, nisi & mi sequatur, non quiescit.*

Deve adunque il giudicioso Contrapuntista haver molto in consideratione questo semituono, poiche dalla combinatione di esso ne deriva il modo di mover l'animo hu-

mano, stante la cōmōtione, che genera ne' sensi per via del molle, & incitato procedere, che forma la voce nella modulatione delli variati gradi, e salti causati dalla variata sede di esso semituono, la quale considerata nell'ottava, forma la diversità de Tuoni, o Modi armoniali, come si vedrà nella Quarta Parte.

Li gradi adunque, e salti formati dalli Tuoni, e Semituoni, essendo fra loro totalmente varii, e diversi, formano pur anche, secondo la loro qualità, variata la Musica; onde noi à beneficio del nostro Musico Testore apportaremo la proprietà, e natura d'ogni Intervallo, sì per grado, come per salto naturale, e cantabile in genere Diatonico.

Il Primo Intervallo adunque formato dalla voce, e considerato dal Musico in genere Diatonico, è quello di seconda, che comunemente grado si chiama, & è considerato come seconda maggiore, e seconda minore, questa formata dal semituono, e l'altra dal tuono, l'uno, e l'altro de quali si dividono in maggiori, e minori, come si disse nel cap. 8. di questa seconda parte.

La seconda minore, che è formata dal semituono, abbenche l'esser maggiore, o minore sii per la differenza d'un Comma, che viene considerato (come si disse nel cap. 17. della prima parte) per cosa, quasi che insensibile, ad ogni modo vuole il Vicentino nella sua Pratica lib. 1. cap. 18. e 19. che il minor semituono nell'ascendere sii allegro, e nel discendere mesto; & all'incontrario il maggiore nell'ascendere vuole, che sii molle, e mesto, e nel discendere allegro, e ciò si considera tanto nelli semituoni naturali, quanto accidentali; è però più che certo, che li semituoni sono più dolci di qualsivoglia altro intervallo.

La seconda maggiore viene formata dal Tuono, il quale si divide in maggiore, e minore, l'uno in proportione sesquiottava (come più diffusamente si dimostrerà nella 3. parte) e l'altro in proportione sesquinona; di questa differenza, dice il Vicentino nel 1. lib. della Pratica cap. 24. che *nella pratica del cantare non si può conoscere per quella poca differenza, che è fra la proportione sesquiottava, e fra la sesquinona*, ad ogni modo vuole, che il minore ascendente sii incitato, e descendente molle, sì naturale, come accidentale; e che il maggiore sii più incitato del minore nell'ascendere, e più molle nel discendere, e di questi intervalli non occorrono esempii. L'intervallo di terza minore costa di un tuono, e d'un semituono; il suo passaggio quando farà incomposto, cioè per salto, ascendente farà molle, e descendente incitato; quando poi farà composto, come re, mi, fa. e mi, fa, sol. partecipa di mollitie, e d'incitatione tanto ascendente, quanto descendente. Hà due spetie, l'una hà il semituono nel mezzo, come re, mi, fa. l'altra nel principio, come mi, fa, sol. La terza minore accidentale è della medesima natura, come la naturale: vedi l'esempio.



L'Intervallo di Terza maggiore costa di due Tuoni; il suo salto ascendente è incitato, e superbo, e nel discendere è molto molle, e mesto; & il simile è della composta, come

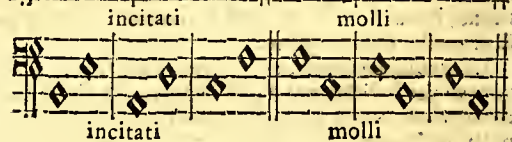
come pure dell'accidentale, & è di due specie; la prima ha il Tuono maggiore nel primo intervallo, & il minore nel secondo, come



La seconda specie ha il Tuono minore nel primo intervallo, & il maggiore nel secondo.



L'Intervallo della Quarta costa di due tuoni, e di un semituono; Il suo salto ascendente è incitato; descendente è molle, & è di tre specie per la variata sede del semituono.



Li suoi passaggi composti sono parimente trè; il primo è quando il semituono è nel principio, dicendo mi, fa, sol, la. e farà dolce ascendente, e descendente, o pure farà tra il molle, e l'incitato, come



Il secondo farà posto il semituono nel secondo luogo, e farà incitato, e dirà re, mi, fa, sol.



Il Terzo farà posto il semituono nel terzo luogo, e farà molto incitato, e tanto si deve dire delle quarte accidentali.

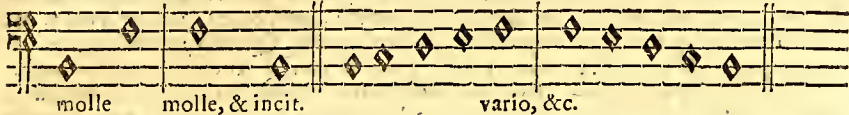


L'Intervallo del Tritono, così detto per esser formato di tre tuoni, è fastidioso, e duro, & abborrito da Cantori più per salto, che per grado, cioè composto; pure in qualche occorrenza di parole si usa, e fa bene come in cose funebri, e meravigliose. Il suo salto nell'ascendere è vivace, e mostra gran forza; nel discendere fa effetto molto funebre, e mesto; della medema natura è anche l'accidentale.



L'Intervallo di quinta diminuta, ò imperfetta costa di due tuoni, e due semituoni, così naturale, come accidentale; In composta, e per salto ascendente è molle, descendente partici-

participa dell'incitato, e molle; Composta poi nell' ascendere, e descendere fa gli effetti molli, & incitati, secondo li gradi &c. Questa Quinta imperfetta, come pure il Tritono, si devono usare con destrezza, essendo in un certo modo repugnanti alla natura per cattiva relatione del mi contro il fa.



L'Intervallo di Quinta perfetta costa di tre tuoni, e d'un semituono; ascendente, & incomposto è molto incitato il suo salto, e descendente è molto molle. Il suo salto è tanto commune, e grato ad ogn'uno, che pare si canti naturalmente senza fatica. Hà quattro specie per la variata sede del semituono, il quale in essa quando sarà composta genererà diversi effetti: vedi gli essempii per salto.



La prima specie di Quinta composta dirà modulando re, mi, fa, sol, la. ascendente farà participante del molle, & incitato, per esser il semituono anteposto da un tuono, e posposto à due continui; descendente farà molle, perche il semituono cede alla potenza delli due tuoni antecedenti, abbenche nel descendere sii il semituono maggiore allegro, e non mesto.



La seconda dirà mi, fa, sol, re, mi. Ascendente farà vivace, & incitata, descendente molle, e mesta.



La terza dirà fa, sol, re, mi, fa. Ascendente farà molto incitata, a cagione del semituono sopraposto à tre tuoni, descendente farà mesta.



La quarta dirà ut, re, mi, fa, sol. Ascendente infino al mi. farà incitata, e nel resto molle; Descendente infino al mi. haverà dell' incitato, e nel resto farà molle, perche la natura d'ogni grado di tuono ascendente è incitato, come si disse, e descendente molle; quanto si è detto della Quinta naturale, tanto avviene alla quinta accidentale.

ascendente molle; quanto si è detto della Quinta naturale, tanto avviene alla quinta accidentale.



Gl'altri salti si tralasciano ; alcuni per esser cattivi per la lontananza, come si disse nel cap. 16. di questa 2. parte, & altri per la loro asprezza; & abbenche ivi habbiamo posto fra li salti regolari quello di Sesta minore, ad ogni modo questo non è mol-

to abbracciabile per la sua lontananza, che disgrega in un certo modo l'udito, e scomoda il cantore, ò pure si può dire, che partecipi della terza.

Quello di Ottava poi essendo come si disse nel cap. 12. di questa 2. parte, simile al suo primo suono, non sono fra loro di variazione alcuna, perche dice il Gaffurio nel 5. lib. della Teorica cap. 1. *Ottavus itaque sonus similis est primo.* Quando però essa ottava sarà composta all' hora sarà come si disse poco fa con il Kircherò *cantus animosus.*

Nella Musica adunque si deve considerare con grande applicatione la natura di questi intervalli, & il Contrapuntista se ne deve servire con giudicio, e questi unire con le Consonanze, e Tuoni armoniali à loro convenienti, la natura, e proprietà de quali si dimostrerà nella Quarta parte; perche se gli Intervalli, le Consonanze, & il Tuono, ò Modo saranno conforme la proprietà della materia, che si dovrà cantare, formeranno effetti meravigliosi, e potenti, non sarà però la sola Armonia atta, e potente a mover gli affetti humani, poiche molti dotti Musici, fra quali il Zarlino nelle Istitutioni parte 2. cap. 7. l'Artusi nell' Arte del Contrapunto, & il Kircherò nel lib. 7. della Musurgia, vogliono, che a mover gli affetti vi concorrano l' Armonia, il Numero, la Narratione, & il soggetto, e se di queste quattro cose ne manca una, manca parimente anche la forza delle loro operationi. E' adunque la prima (come dice il Zarlino nel luogo sopracitato) *l' Harmonia, che nasce dalli suoni, ò dalle voci; La seconda il numero determinato nel verso, il quale nominiamo Metro; la terza la Narratione di alcuna cosa, la quale contenesse alcuno costume, e questa era l' Oratione, ovvero Parlare; La quarta, & ultima poi era un soggetto ben disposto, atto a ricever alcuna passione.* Ciò conferma il Kircherò nel lib. 7. della Musurgia Erotema 6. pag. 550. con dire la prima *est ipsa harmonia; Secunda numerus; tertia verborum in ipsa musica pronunciandorum vis, & efficacia, sive ipsa oratio; Quarta audientis dispositio.* Concorrono adunque queste quattro cose a mover gli affetti, mà l' Armonia (asserisce l' Artusi nell' Arte del Contrapunto stampata nel 1586. alle carte 4.) *che non è atta per se sola a mover l' animo, mà lo può disporre.* Come pure asserì il Zarlino nel sopracitato luogo, che se noi piglieremo la semplice Harmonia senza aggiungerle alcuna altra cosa, non haverà possanza alcuna di fare alcuno effetto estrinseco delli narrati. E se ad essa si aggiungerà il Numero, acquisterà gran forza, come si vede ne balli, e se a queste due cose sarà aggiunta l' oratione, ò parlare, è impossibile di poter dire quanta sia la forza di queste tre cose aggiunte insieme. E ben vero, segue l'Auttoze, che se non vi si trovasse il soggetto disposto, cioè l' Uditoze, il quale udisse volentieri queste cose, & in esse si delettasse, non si potrebbe vedere alcun effetto, e nulla, ò poco farebbe il Musico. E soggiunge poco dopo. *Et benchè in simili movimenti fatti per la Musica, vi concorrino le nominate cose, nondimeno il preggio si dà al composto delle tre prime, che si chiama Melodia.* Vediamo il modo.

Opera intanto l'Armonia nell' animo humano, in quanto che il moto dell' aere armonico esterno move l' Aria, ò Aura impiantata interna, come si disse nel capit. 6. di questa 2. parte, onde sopra ciò disse il Kircherò nel luogo sopracitato. *Et harmonia quidem, intantum vim habet in animum, inquantum ad harmonicum aeris motum, aevem implantatum, sive spiritum animalem similiter movet, unde voluptas, & dulcedo, sed hic sine*

sine reliquis conditionibus ad vehementiores effectus edendos non sufficiens est.

L'Armonia adunque accompagnata dal Numero, e dall' Orazione dice il sopraccitato Autore, che possa operare negl' affetti humani, perche vi s'ia la disposizione dell' ascoltante, che se non vi fosse. *Citius Saxum, quam hominem indispositum, incapacemque movearis.* E questa è causata, ovvero promossa dal temperamento, poiche come disse Boetio rapportato da noi nel cap. 15. della prima parte, il lascivo *lascivioribus delectatur modis.* E per il contrario il Furioso, & Aspro, *vel incitatoribus gaudet vel incitatoribus asperatur.* Sì che ben disse il Kirchero nel luogo sopraccitato *Musica igitur ut moveat non quaecumque subiectum vult, sed illud cuius humor naturalis musicae congruit. Videmus enim quaedam Doria V. G. harmonia non omnes, sed illos quibus ipsa congruit, moveat, cuius rei causa est complexionum diversitas, quae maxime in hoc negotio attendenda est.* Che segue in questa forma.

Esfendo l'affettioni, ò passioni humane un appetito sensitivo materiale, e corporeo, necessariamente dette passioni faranno parimente sottoposte a condizioni materiali, poiche consistono in una certa combinatione delle Prime Qualità elementari, che si possono dire una mescolanza delli quattro humori variamente commisti per via della Fantastica facoltà. Supposto questo, il Numero Sonoro, & Armonico move l'aria interna, & eccita la Fantasia, la quale move gli humori, e produce gli affetti nell'huomo, come dottamente insegna il Kirchero nel 7. della Musurgia Erotema 7. pag. 552. ove dice. *Numerus igitur harmonicus aërem cum intrinsecum concitat, eique harmonicos motus imprimit; deinde phantasiam impellit; hæc impulsæ humores concitat, humores vaporosi spiritui, sive aëri intrinseco mixti, tandem hominem ad id inclinant quod referunt, atque hoc pacto harmonia, non alio passione movet.* Se adunque l'oggetto rappresentato sarà sdegnoso, fiero, e fervido, lo spirito, & i vapori della officina, ò cassa del Fiele elevati dalla forza della Fantasia impressa da essi oggetti sdegnosi acquistaranno temperamento caldo, e secco, li quali oggetti agitati, e concitati da moti tumultuarii, pungenti, e sottili, disponderanno l'animo al furore, alla rabbia, & all'ira, ò a passioni ad essi consimili.

Se l'oggetto sarà ameno, giocondo, e ripieno di amore, elevandosi dal prontuario del Fegato li vapori sanguigni, e questi acquistando temperamento caldo, & humido, con dolci, e temperati moti disponderanno l'animo alla benignità; onde ne resulterà il gaudio, la speranza, la fiducia, l'amore, e l'allegrezza, e simili.

Se poi l'oggetto sarà orrido, triste, funesto, e tragico, li vapori elevati dell'Atra Bile, dotati di temperamento frigido, e secco, riempiranno lo spirito animale delle loro qualità; onde ne resulterà il pianto, la tristezza, la commiseratione, il dolore, & altri effetti consimili.

E se in fine l'oggetto sarà molle, delicato, soave, e moderato, fra il triste, e lieto, acquisteranno all' hora li vapori il temperamento medio tra il frigido, & humido, da quali imbevuto lo spirito animale, conciterà l'anima a consimili passioni.

La Musica adunque, havendo anch' esse certe qualità consimili a queste affettioni, ò passioni humane, eccita con il suo moto armonico l'aere esterno nella medesima proportionione, che costa, & è esso moto armonico, e da questo eccitato parimente l'aere interno assieme con l' Anima, che tiene in se innata, e congenita l'Armonia, resta agitata la fantasia dal Numero sonoro, e dall' oggetto rappresentato dalle parole, onde si eccita l'umor naturale a moti ad esso totalmente consimili per le parole rappresentate; sì che da ciò elevato il vapore dalle officine sopradette, commisto dell' Armonia, e dell' Aria continua Armonica, alla fine con la sua agitatione sforza l'anima ad affetti
propor-

proportionati ad esse parole, e Numero Armonico; E questo proviene per esser non solo in noi, mà anche in tutte le cose, certe proportioni nascoste, dal concorso delle quali ogni operatione è mossa, ò dall' assenso, ò dal dissenso, che Simpatia, & Antipatia si chiama, e da ciò ne avviene il piacere, e dispiacere, la sconfolatione, & il diletto; cosa che molto si deve considerare nell' Armonia, poiche li Malencolici, che sono gravati da humor lento, e grave, aborriscono li movimenti spessi, & acuti, perche questi con il lor moto veloce allo spirito lento non corrispondono, anzi aggitando in un certo modo lo spirito suo lento, e grave, in vece di rallegrarlo, viene a molestarlo con la loro violente commotione contraria alla natura sua lenta, e grave; Alli Colerici poi, perche li spiriti loro sono agili, e mobili, li modi incitati, e spessi sono di gran diletto, e godono nel moto presto, e frizzante di questi, perche lo spirito animale con equal motione viene ad esser concitato da essi, si deve adunque appagare il temperamento con moti ad esso connaturali, e simbolici, per sodisfare alla natural Simpatia in esso identificata; onde ben' avvisa il Kircherò nel 7. della Musurgia Erotica 6. pag. 550. che *numerus similiter, & proportio motus, corporisque summoperè in hoc negatio consideranda sunt.*

La variata sede del Tuono, e Semituono, che forma la diversità dell' incitato, e molle, genera come si disse la diversità de moti armonici, da quali ne risultano variati gl' affetti nel huomo, ciò conferma il Kircherò nel 7. della Musurgia corollario 1. pag. 554. ove dice. *Ex qua diversitate motus harmonici necessariò spiritus, sive aer implantatus aliter, & aliter incitatus, alios, & alios effectus in homine producit.* Poiche consistendo la motione dell' aria impiantata dal variato ascendere, e discendere degl' Intervalli, e questo ascendere, e descendere formando il grave, e l'acuto, l'incitato, e molle, come habbiamo dimostrato dichiarando la natura degl' Intervalli cantabili, ne avviene, che da questa diversità d' Intervalli, stante la loro variata natura, sii l'anima per via dell' aria impiantata dalli moti armonici variamente smossa, & aggitata, e ne ricevi variate passioni, & affettioni.

Concludiamo adunque con il Kircherò lib. 7. della Musurgia cap. 1. pag. 566. che *Acumen itaque, & gravitas, intensio, & remissio, celeritas, & tarditas sonori motus, quas molities, & durities consequuntur, qua proportione, & temperamento spiritum alterant, hoc eodem, & animam alterabunt, qui si intensior fuerit, & acutior, acutiores, & igni, seu cholerae similes; si remissior, remissiores, & terreo humoris similes; si medium tenuerit, medias affectiones efficiunt.*

Procuri adunque con tutto lo spirito il Contrapuntista studioso di ben addattare gl' Intervalli di grado, ò salto nelle compositioni sue, proportionati, & adeguati alla natura delle parole, che ciò facendo, potrà forse pretendere d' eccitare li tanto decantati, e meravigliosi effetti della Musica Antica, & in oltre acquisterà degnamente il nome di Musico dotto, intel ligente, ottimo, e perfetto, e questo basti circa l' Armonica Modulatione.



MUSICO TESTORE

PARTE TERZA.

Nella quale si dimostrerà la formatione delle Consonanze, e dissonanze, sì in ordine Teorico, come in ordine Pratico, con li loro proprii passaggi, il che servirà di Trama alla Musical Armonia.

C A P. P R I M O.

Che sîi Contrapunto, Consonanza, Dissonanza, e Numero Sonoro.

H Abbiamo veduto nell' antecedente seconda Parte, che cosa sia suono, e voce, e come dalla formatione di questa ne risulta la diversità degli Intervalli, che formano la modulatione armonica delle parti, le quali si può dire con verità che sino la materia della Musical Testura; e sicome li fili in ordine dell' Arte Testoria servono di Orditura in una ben ordinata tela, così le voci, e suoni cantabili in ordine armonico sono l' Orditura della Musical Armonia.

In questa Terza Parte doveremo considerare l' accoppiamento di queste voci, e suoni da quali ne risultano le Consonanze, e Dissonanze, che serviranno per Tramare una ben regolata Compositione.

La Musica adunque, che viene formata per l' intreccio variato delle voci, e suoni, communemente è chiamata Contrapunto, cioè a dire Contesto Musicale.

Questo Contrapunto è un ordine artificioso di varietà de suoni, ò voci cantabili in una certa ragione di proportioni, e misure di tempo in cui le Note, ò Figure musicali l' una si contrapone all' altra, e da questa contrapositione ne nasce una consonanza armoniosa degl' ultimi suoni, che si corrispondono insieme; ò pure, è una artificiosa dispositione di consonanze, e dissonanze unite assieme, che perciò dal Gaffurio nella Pratica lib. 13. cap. 1. è definito con dire *Contrapunctus est ars flexendi, cantabiles sonos proportionabili dimensione temporis mensura*, e del Kirchero nella Musurgia lib. 5. cap. 4. pag. 241. *Contrapunctus artificiosus.* (Così detto a differenza del naturale, che senza legge, & ordine viene anche tal volta cantato alla campagna da rustici) *est apta, & artificiosa conson-*

sonantiarum inter se conjunctio, & collatio. E si dice *contrapunctus* à *contraponendo*. Cioè le voci contra le voci; li suoni contra li suoni, ò pure come facevano gl' Antichi, li punti, contro li punti, intrecciando le parti naturali, che come si disse sono Basso, Tenore, Alto, e Soprano. Si dice *contrapunto* come vole il Picitone nel lib. 2. del Fior Angelico cap. 30. *A con, quod est simul, & pungo, quasi se voces invicem pungant.* O come piace a Baccio. *Quasi contrapostitis vocibus concors concentus arte probatus.* Quali fiino le specie del *Contrapunto*, si vedrà nella *Quarta Parte*.

Viene adunque costituito il *Contrapunto* come si raccoglie dalla definizione del Kircherò poco fa rapportata, per l'unione delle consonanze tramezzate anche accidentalmente dallé dissonanze, dalla quale unione al parere di Pietro Pontio nel ragionamento 2. carte 24. ne nasce tutta la difficoltà, e bellezza di esso *contrapunto*: poichè dice egli *la difficoltà del contrapunto, e della compositione, e la sua bellezza solo consiste in saper bene, e con bel modo accomodare nel suo proprio luogo le dette consonantie, e dissonantie.* Et il Zacconi nella seconda parte della *Pratica* lib. 2. cap. 8. carte 61. asserisce che *l'armonia si attende dalla varietà delle voci, che cantando nel grave, e nell'acuto, producono una melodia grata, e soave.* Cosa (dice l'Auttoe) che non intraviene ne canti Choralì per esser à voce sola; onde questa combinatione delle consonanze è una delle migliori osservazioni, che deve havere il *Contrapuntista*; e se queste consonanze non faranno disposte con li debiti modi, e regole, oltre il mostrare poco studio (per non dire poca intelligenza) non potrà mai tessere una compositione, che possi capitare a fronte aperto alla presenza de Virtuosi; onde noi in questa terza parte ne dimostreremo tutti li loro passaggi, e buoni, e cattivi, fondati sopra l'auttorità de più dotti, che habbino scritto sopra questa materia, e per dar principio à radice, & ab ovo vedremo le Definitioñi di esse consonanze, e dissonanze.

La *Consonanza*, come quella, che è la base della *Musica armonica*, & il dolce solletico della potenza *Uditoria*, viene definita quasi da tutti li Scrittori di quest'Arte; noi ne apportaremo solo alcune delli più renomati a sodisfatione del nostro Testore. Euclide nella sua *Introdutione Armonica* esplicata dal Meibomio. Alle carte 8. la definisce con dire. *Porrò Consonantia est mixtio duorum sonorum, acuti scilicet, & gravis.* S. Isidoro. *Est dissimilium inter se vocum redacta concordia.* La quale dice S. Gregorio che dicitur esse quando duæ voces in eodem tempore se compatiuntur, ita quod una cum alia secundum auditum suavem reddant melodiam. Boetio nel I. della *Musica* cap. 8. disse. *Consonantia est acuti soni, gravisque mixtura, suaviter, uniformiterque auribus accidens.* Et in un altro luogo. *Est concinnitas quædam, atque concordia dissimilium inter se vocum redacta.* Nicola Burtio. *Est gravis soni, acutique commixtio, variè tamen concors, & amica.* Et in fine il Kircherò nel lib. 3. della *Musurgia* pag. 81. *Consonantia est soni acuti, gravisque mixtura, suaviter, uniformiterque auribus accidens.* Dalle quali definitioni si vede, che la consonanza non è altro, che una concordanza delle voci, e li Pratici per renderla intelligibile al senso, si servirono di certe figure, ò note, come si disse nella seconda parte, le quali comparate armonicamente l'una all'altra, formano la *Musicale Compositione*; onde con ragione questa voce *Consonanza* si dice à con, cioè simul, & sono sonas. *Quod est simul sonare.*

Fù chiamata da Greci la *Consonanza Eufonia*, ab eu, che latinamenté importa bonus, & phonia idest sonus. Si chiama pur anche tal volta la *Consonanza* con li nomi di *Sinfonia*, *Armonia*, *Melodia*, e *Concento*, poichè tutte queste cose, dice il Picitone nel I. lib. del Fior Angelico cap. 13. ritornano in uno quod patet, dice egli, eorum et hymologia.

La Sinfonia adunque secondo S. Agostino. *Est vocum concordia, in quibus non est absurdus, vel discrepans sonus*. E si dice sinfonia à *sin*, che significa *simul*, ovvero *con*, & *phonia*, idest *sonus*. Quasi *simul sonans*.

L'Armonia secondo il Duca d' Atri *est concinnitas quaedam vocum consilium*: E secondo il Kircherò lih. 5. della Mufurgia cap. 5. pag. 217. *Harmonia est diversorum sonorum unio redacta ad concentum*. Vien detta Armonia *ab hermos*, *græcè latinè coadunatio*. Poichè è la ragione de numeri, cioè del concento grave, & acuto, della quale disse Platone. *Harmoniam divinam quandam rem esse, magnamque, & maximè dignam veneratione*.

La Melodia non è altro, che la consonanza delle voci, delle quali alcune stanno per ascendere, & altre per descendere, di cui disse Bacchio. *Melodiam remissionem, & infensionem esse per sonos concinnos factam*. E deriva à *melos græcè*, che vuol dire *dolce*. *Et odon, cantus, quasi dulcis cantus, sive melleus cantus*.

Il Concento poi non è altro, che un certo ordine di cantare assieme, e deriva dal Verbo *Concino*, *concinis*, *concinui*, *concentum*. E che il medemo che *simul canere*.

Afferisce l'Artusi nell'Arte del Contrapunto ristampata l'anno 1508. alle carte 11. che dalle Consonanze tramezzate ne nasce l'Armonia, è da questa; e dal numero, e dall'oratione; ne risulta la Melodia, la quale non può nascere se non dalle voci; ma la consonanza, la dissonanza, e l'armonia possono non solo nascere dalle voci, mà pur anche dalli suoni, e questo basti delle Consonanze. Vediamo quello sù la dissonanza.

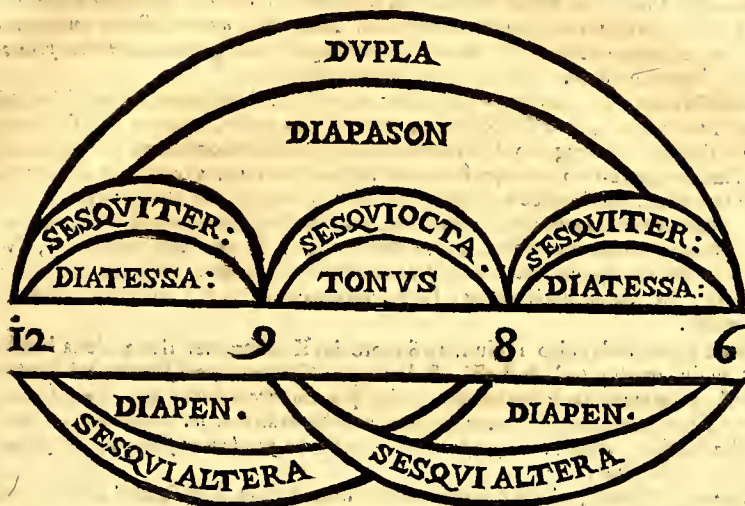
La dissonanza è una mistura di varii suoni, la quale offende il senso dell'udito; ò pure, la dissonanza è la permissione di due suoni, ò parti, per la quale perviene alle orecchie nostre una certa dura collisione, che secondo il senso dell'udito, l'una con l'altra non si compatisce. Viene adunque definita da Euclide nel luogo sopracitato ove dice *Dissonantia contra est in duobus sonis mistionis fuga, qui cum misceri recusent asperitate quaedam aures ledunt*. E Boetio nel luogo sopradetto la definisce con dire. *Dissonantia est duorum sonorum sibimet permistorum ad aurem veniens aspera, atque injucunda percussio*. *Nam dum sibimet misceri nolunt, & quodammodo integer uterque nititur pervenire, cumque alter alteri officit, ad sensum uterque insuaviter transmittitur*. Il Tintore disse che *Est duorum sonorum mixtura naturaliter aures offendens*. Et il Kircherò nel luogo sopradetto *Dissonantia est duorum sonorum difficulter se miscentium, ad aures perveniens aspera, injucundaque percussio*.

La dissonanza è detta da Greci *Asymphonia ab A* che importa *sine*, & *Symphonia*, che importa *consonanza*, idest *sine consonantia* Viene anche detta *Diaphonia* dal Verbo *Diaphonio*. Che in nostra lingua significa *strepitoso, e dissonante*. Da qui ne avviene la dissonanza, che è un strepito, che si fa senza suavità alcuna, e tanto basti della Dissonanza. Vediamo quello sù Numero Sonoro.

Considerando Pitagora la dolce Armonia delle Consonanze, e bramandone ritrovare una ragione della loro costituzione, che fosse quidditativa, e quietativa, mentre che non fidandosi del giudizio delle orecchie, per esser false, e variabili per l'imtemperie, e proprie infirmità, perciò procurava trovarne un'esatta esperienza; tanto ci notifica Boetio nel primo della Musica cap. 10. con dire. *Hæc igitur maxime causa fuit cur relicto aurium judicio Pitagoras ad regularum momenta migraverit, qui nullis humanis auribus credens, que partim natura, partim etiam extrinsecus accidentibus permutantur*. E meno credè a gli istrumenti, li quali non li diedero una determinata regola per la loro ista-

iffabilità, & imperfettione, come ci afferma il Gaffurio nel 1. lib. della Teorica cap. 8. *Nihil enim, dice egli, fidei diversa ei præbuerunt iftrumenta, penes quæ ſæpe multa varias, atque incoſtantia naſcebatur, nam ſi nervos conſpicimus, vel humidior aer pulſus obzundit, vel ſiccior excitat, vel cordæ magnitudo ſonum reddit graviorem, vel ſubtilior tenuat acumen, vel alium quodammodo prioris conſtantiæ ſtatum permutat.* Perpleſſo adunque, e cogitabondo ſopra queſto fatto, ſe dovea ſperare alcuno ajuto dal ſenſo dell' Udito, come afferma Nicomaco nel ſuo Manuale Armonico eſplicito dal Meibomio alle carte 10. ove dice *Curis aliquando, & diſquiſitione eorum, quæ compoſuiſſet intentus, num auditui aliquid excogitare poſſet adminiculum firmum, ac erroris expertus.* Alla fine ritrovò dal caſo quello cercava, e dice eſſo Auttore nel luogo ſopracitato, che *prope æris officinam deambulans divino quodam caſu exaudivit malleos ferreos ſuper incude tundentes, ſonitusque perwiſitè quam maximè conſonos inter ſe reddentes, una tantum combinatione excepta. In illis vero cognovit, & Diapaſon, & diapente, & Diateſſaron.* E ſegue l' Auttore, che ciò li foſſe tanquam à Deo pateſacta ſibi intentione in fabricam; ibique multis experimentis inventa ſonitus differentia ex illis, quæ in malleis erant gravitatus, non vero à ferientium viribus; nec à malleorum figuris; nec à ferris quod tundebantur transpoſitione. Onde diſſe Boetio nel primo della Muſica cap. 10. che mentre id animadvertit, malleorum pondus examinat. E dalla differenza de martelli, e dal loro peſo venne Pitagora in cognitione della differenza, e cauſa degl' intervalli, che prima erano naſcoſti a gl'huomini, onde il Keplero lib. 3. Armonices Mundi pag. 3. diſſe *De præbendisse differentiam ſonorum eſſe ex magnitudine malleorum, ut magni graves ſonos ederent, parvi acutos.* E circa la loro proportione. *Cum autem inter magnitudines ſpectetur propriè proportio, menſus malleos; proportiones facilè animadvertit; quibus harmonica vocum intervalla conſtituerentur, & quibus diſſona; quibus concinna; & quibus inconcinna.* E perche (come aſſerisce Boetio nel ſopradetto luogo) eſſendo cinque li martelli, il quinto come in conſono fù regettato, & cum quinque, dice egli, *eſſent forte mallei Quintus verò eſt rejectus, qui cunctis erat inconſonans.* Furono adunque li martelli di queſti peſi.

Il primo di 12. Il ſecondo di 9. Il terzo di 8. Et il quarto di 6. li quali ſecondo Boetio nel luogo ſopracitato fra loro comparati, formavano le ſequenti conſonanze. *Hi igitur mallei, dice egli, qui 12. & 6. ponderibus urgebant diapaſon in duplo concinentiam perſonabant. Malleus vero 12. ponderum ad malleum 9. & malleus 8. ponderum ad malleum 6. ponderum ſecundum epiritam proportionem diateſſaron conſonantia jungebantur. Novem vero ponderum ad 6. & 12. ad 8. diapente conſonantiam permiscebant. Novem vero ad 8. in ſeſquioctava proportione reſonabat tonum, come ſi vede del ſequente eſſempio.*



Con questa offervatione adunque ritornato Pitagora a casa, ne fece molte esperienze, (come riferisce Boetio nel primo della Musica cap. 11.) se veramente in queste proportioni ne risultassero le consonanze. *Varia examinatione perpendit*, dice egli *an in his proportionibus ratio symphoniarum tota consisteret*. E ciò sperimentato con la divisione de Calami, con Pesi, Acetaboli, & altre esperienze, stabilì, che le sopra demostrate consonanze (quali solo furono note a gl' Antichi) si dimostravano con le proportioni di questi numeri ritrovate ne' martelli, e che queste fossero la vera regola d'esse consonanze, e dice Boetio nel luogo sopracitato *Itaque invenit regulam de qua posteriùs loquetur, quæ ex re vocabulum sumpsit*. Da tale perquisitione pigliarono motivo li Musici Teorici di stabilire per oggetto di questa nobil Arte il Numero Sonoro, poichè dice il Fogliani nella sua Musica Teorica less. 1. cap. 1. che *Musicæ facultatis subiectum, quod Numerus sonorus appellatur, nihil aliud est nisi numerus partium sonori corporis, ut puta chordæ, quæ numeri, ac discreti accipiens rationem, nos certiores reddit de quantitate soni ab eo producti*. E con ragione li Musici Teorici stabilirono il Numero Sonoro per oggetto della Musica per esser questa una delle Scienze Matematiche, la divisione delle quali segue in questa forma.

Vanno queste considerando la quantità, la quale secondo Pitagora rapportato da Boetio nel 2. della Musica cap. 3. *vel continua est, vel discreta. Sed quæ continua est, magnitudo appellatur. Quæ discreta est multitudo*. La Quantità Continua consiste nella continuatione, grandezza, & estensione delle sue parti, & *est suis partibus juncta*, e consiste propriamente nella grandezza, che magnitudine si chiama. La discreta consiste nella disgiuntione delle parti, & il proprio suo essere è nella moltitudine, e considera il numero, & *est disjuncta à se*. La Moltitudine in due membri si divide; *per se; & ad aliquid*. Per se viene considerata nel Numero assoluto dall' Aritmetico; & *Ad aliquid* come Numero relato dal Musico. La Quantità poi altra è Immobile, & altra Mobile. L' Immobile si considera dal Geometra; e la Mobile dall' Astronomo, onde so-

pra ciò disse Boetio nel Proemio della sua Aritmetica . *Horum ergo illam multitudinem , quæ per se est Arithmetica speculatur integritas . Illam verò , quæ ad aliquid musici modulaminis temperamenta pernoctant . Immobiles verò magnitudinis geometrica notitia pollicetur . Mobilis scientiam astronomicæ disciplinæ peritiâ vindicavit .*

Nella Musica , che considera il Numero ad aliquid , è relato considera il Musico due cose ; l'una la Voce , l'altra il Numero , che notifica quale , e quanta s'ii essa Voce ; perciò si dirà esser il suo oggetto il Numero sonoro ; onde hebbe motivo il Fogliani di dire nel luogo sopraccitato , che questa nobil' Arte s'ii una scienza media tra la naturale , e la Matematica , poiche dice egli *Musica ex parte soni non dicitur Mathematica , sed Naturalis , ex parte verò numeri in illa considerati , qui proculdubio terminus est Mathematicus habens in numeris rationem mensuræ , dicitur Mathematica , & quia neutrum seorsum , & per se , sed ex illis aggregatum speculatur , palam quod illa non est merè Mathematica , nec merè naturalis ; sed partim Mathematica , & partim naturalis , & per consequens inter utramque media .*

Viene adunque definito il Numero Sonoro dal Kircherò nel libr.2. della Musurgia cap.2. in due modi ; *latè , & stritè .* E dice egli : *Numerus igitur sonorus latè sumptus nil aliud est , quam numerus certam ad voces , sonosque relationem dicens , qui , & artificiosè in corpore sonoro reperitur . Stritè vero sumptus , relationem dicit ad intervalla tantum consona , quæ nil aliud sunt , quam certæ proportiones , ac formæ quædam consonantiarum primo loco in musica consideratæ .*

Abbenche s'ii vero , che le Consonanze si misurino con il senso dell' Udito , raccoglieremo però da quanto si è detto , che si deve obbedire alla ragione , come più verace , e certa , mentre ci avvisa Boetio al cap.9. del primo della Musica , che *Ipsas enim consonantias Aure metimur , Quibus verò inter se distantis consonantiæ differunt , id jam non Auribus , quarum sunt obusæ iudicia , sed regulis notionique permittunt , ut quasi obediens quidam famulus sit sensus . Iudex verò , atque imperans ratio .* Et avanti di considerare le loro ragioni in ordine Teorico , sarà bene dimostrare la loro formatione in ordine Pratico , che farà il motivo del seguente capitolo .

C A P. II

Delle Consonanze , e Dissonanze in particolare , e loro formatione in ordine Pratico .

DOvendosi trattare delle Consonanze , e Dissonanze in particolare , si devono considerare le congiunzioni delle Voci , e Suoni , distinti per tuoni , e semituoni , che concorrono a formarle , mediante li quali sono costituite esse Consonanze , e dissonanze , e queste secondo la mente degl' Antichi sono , ò per congiunzione unisona , ò per congiunzione non unisona , e fra gl' altri da Tolomeo rapportato dal Gaffurio nel lib. 2. della Teorica capit.2. furono disposte in questa forma . *Ptolomeum , dice il Gaffurio conjunctarum vocum differentias hoc ordine legimus contractasse . Voces , inquit inter , se , vel unisonæ sunt , vel non unisonæ . Non unisonarum vocum . Aliæ quidem sunt Equisonæ ; Aliæ Consonæ ; Aliæ Emmeles ; Aliæ Dissonæ ; Aliæ Exmeles .* L' unisone sono dette quelle che *unum , atque eundem sigillatim pulsæ reddunt sonum .* Per Equisone si considererano quelle , che *simul pulsæ unum ex duobus atque simplicem quodammodo efficiunt sonum .* E sono le Diapason e la bis Diapason . Le Consonone sono quelle , che *compositum , ac permistum sonum efficiunt suavem .* Come sono la Diapente , e la Diapason . Diapente . Vengono dette Emmeli quelle , che *cum consonæ non sint , redè tamē*

men aptantur ad cantilenam. Diffone furono chiamate quelle, che non permiscent sonos, atque insuaviter feriunt sensum. E le Esmeli sono quelle, che non recipiuntur in consonantiarum conjunctione; il che viene meglio esplicato dal Lanfranco nelle sue scintille parte 4. carte 115. ove parlando delle consonanze secondo la mente degli Antichi, le divide in Unifone, Equifone, Confone, Emmeli, e Diffone; *Unifone sono quelle, dice l'Auttoe, che percosse insieme fanno il suono medesimo, come è lo Unifono.* Equifone sono quelle altre Consonanze, che rendono di due suoni il suono simile, come è Ottava, Quintadecima, e Vigesima seconda. Confone sono quelle, che fanno il suono permisto, ma soave, come è la Quinta, e la Duodecima. Emmele poscia sono quelle, che si approssimano alle consonanze, come sono la Terza, e Sesta, e le altre imperfette consonanze. Diffone ultimamente sono quelle, che propriamente Diffonanze chiamate habbiamo; ondè noi potremo dire con il Dentice ne suoi Dialoghi, che le Diffonanze sono quelle, che in nessun modo accordano. Le Consonanze sono le quinte, le duodecime, e le altre composte. L'Unifone sono quelle, che fra di loro fanno sempre un medesimo suono di voce. L'Equifone sono l'ottave, le quintadecime, e l'altre composte. E l'Esinele son quelle, che si possono addattare alla melodia, cioè, che si possono porre in mezzo delle perfette consonanze, come à dire le terze, le feste, e tutte le altre.

Li Moderni Musici Pratici dividono queste congiuntioni delle voci confone, e diffone in tre Classi, cioè Consonanze Perfette, Consonanze Imperfette, e Diffonanze, o Falso.

Vogliono alcuni, che la sola ottava sii consonanza perfetta, e che l'unifono non sii consonanza, ne meno diffonanza, ma principio dell'una, e dell'altra: queste consonanze si dividono in semplici, composte, o duplicate, triplicate, e quadruplicate, come dall'effempio.

Perfette unifone, & equifone. | Perfette mezzane, e confone.

Semp.	Unifono	1	Quinta	5
Comp.	Ottava	8	Duodecima	12
Trip.	Quintadecima	15	Decimanona	19
Quadrup.	Vigesima seconda	22	Vigesima sesta	26
Imperfette, & Emmeli				
Semp.	Terza	3	Sesta	6
Comp.	Decima	10	Decimaterza	13
Trip.	Decimasettima	17	Vigesima	20
Quadrup.	Vigesimaquarta	24	Vigesimasettima	27

Diffone, e Falso.

Semp.	Seconda	2	Quarta	4	Settima	7
Comp.	Nona	9	Undecima	11	Decimaquar.	14
Trip.	Decimasesta	16	Decimaott.	18	Vigesimapri.	21
Quadrup.	Vigesimaterz.	23	Vigef. quin.	25	Vigefim. ott.	28

TAVOLA GENERALE.

Perfette	falſe	imperf.	falſe	perf.	imperf.	falſe
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28

ALTRA TAVOLA GENERALE.

Perfette	Imperfette	Falſe
19	20	18
15	17	16
12	13	14
8	10	11
5	6	9
	3	7
		4
		2
		1

Unifono, baſe di tutte le Voci.

Abbenche ſi ſi poſta la quarta fra le diſſonanze, conſiderata con l'opinione de moderni Pratici non come accordo, mà come ſemplicemente quarta, ad ogni modo accompagnata con l'armonia delle altre parti facendo parte di mezzo, rieſce conſonanza, mentre che eſſendo unita con la quinta, forma una perfetta ottava armonicamente tramezzata.

Habbiamo poſto pure l'ottava come replica dell'unifono non ſolo per ſeguire l'opinione de Pratici, quali vogliono, che ogni conſonanza, e diſſonanza ſi replichi con l'aggiunta del numero 7. verbi gratia alla ſeconda aggiunto il 7. diventa nona; alla quinta aggiunto il 7. diventa duodecima; coſi parimente all'unifono aggiunto il 7. diventa ottava; mà anche perche habbiamo detto nel cap. 20. della 2. parte, l'ottava è ſimile al ſuo primo ſuono *octavus itaque ſonus*, dice il Gaſſurio, *ſimilis eſt primo*.

Mà di già è tempo di conſiderare la formatione di queſte congiuntioni delle voci, che formano le conſonanze, e diſſonanze, che ſono molto neceſſarie al Muſico, come quelle che ſono gli elementi Muſicali, ed a queſti dipende il tutto, perche dice Ariſtotele che *Omnis ſcientia, & cognitio ſit ex cognitione principiorum*; ſi adunque dell'unifono.

L'Unifono che deriva dal Latino, e tanto vale, quanto a dire *vox unius ſoni*; non ſi deve dire propriamente conſonanza, mà *ex vi vocabuli, & eſſormationis*, unifonanza, perche in ſoſtanza non è ſuono diverſo, mà ben ſi replicato, che per ciò diremo non eſſere, ne con-

nè consonanza , nè dissonanza , mà principio , e radice di quelle , come l' unità non è numero , mà principio de numeri , & il punto non è corpo ; mà principio della linea , onde disse Gregorio Rau nell'Enchiridion , *Est fundamentum aliorum modorum , & semper manet immobilis.* Stefano Vaneo nel 1. della Musica c.25. lo difinisce con dire: *Unifonus est saltem duorum equalium sonorum aut saltem in unico ; & eodem sono punctim , aut linealiter constantium aggregatio.* Il Valla nel 2. della Musica dice , che *Est status vocis , neque in acutum , neque in gravem tendens.* Et il Kircherò lib.3. della Musurgia cap.5. *Unifonus est ejusdem vocis repetitio omnis intentionis , & remissionis incapax.* Onde si diranno le voci unifone , quando si troveranno due , o più note congiunte insieme nel medesimo luogo , o corda consimile , come si vede dagli effempii .



La seconda , che è una delle dissonanze , è una mistura di due suoni , che aspramente pervengono all'udito , & è maggiore , e minore , come sono anche le terze , e seste , e settime , La minore è quella , che è formata dal semituono ; come voce equivoca , *equivocatur ad duo* , dice Pier Canutio Potentino rapportato dal Picitone nel 1. lib. del Fior Angelico cap.34. *ideft discordantiam , & conjunctionem* , come discordanza di due voci congiunte insieme , si considera al presente , la quale secondo effo Picitone nel sopradetto luogo , è una certa discordanza , e misura di due voci , e di due diesis : *ab invicem distantium effecta* : e secondo il Vaneo nel primo della Musica cap.28. *Est autem duorum sonorum proximè conjunctorum copulatio , sive coherentia.*

La seconda maggiore è quella , che vien formata dal tuono perfetto , il quale parimente anch' effo , come equivoco importa quattro cose , come habbiamo detto nel ottavo cap. della seconda parte , al presente noi lo consideraremo , come congiunzione , o coadunanza di due voci , che essendo difficili ad unirsi fra loro , formano una dissonanza aspra , & ingioconda all'udito ; di questo tuono , o seconda disse Andrea Ornito Parco , che *Est vocis à voce per secundam perfectam distantia* ; & il Kircherò *Tonus qui , & secunda maxima* &c. vedi gli effempii .



Seconde minori. Seconde maggiori.

Queste seconde si possono formare anche accidentalmente con le figure accidentali di b molle , h quadro , e x diesis , come pure si possono anche rendere mediante questi segni , di maggiori in minori , e di minori in maggiori .

La Terza è una delle consonanze imperfette , & è di due forti , l'una minore , e l'altra maggiore ; la minore vien chiamata da Greci semiditono , & anche quando si parlerà della terza maggiore)

Trifonia minore (la sua derivatione si dimostrerà di questa disse il Picitone nel Fior Angelico lib.1. cap.37. *Semiditonus est species disicantus ,*

qui tertia imperfecta dicitur; e si ritrova in tre note, che racchiudono un tuono, & un semituono. Sinibaldo Heyden la definisce con dire *Semiditonus est intervallum vocum à quacunque linea ad alteram, aut à quocunque spatio ad alterum v. g. re, fa. mi, sol.* e da Giovan Spangerbeck: *est intervallum vocis à voce per tertiam mollem, & imperfectam, fitque inter re, fa. mi, sol.* fu anche chiamato questo spatio di un tuono, e mezzo, Triemituono. La terza minore hà due specie, le quali vengono formate per variata fede del semituono, non solo in esse terze, ma anche in tutte le altre consonanze, e dissonanze, e quante variate posizioni haverà il semituono in esse, tante saranno le specie loro: vedi gli essempii, li quali si formano con una parte sola per non accrescere il Volume. Le note nere significano il semituono.



La Terza maggiore chiamata da Greci Ditono, & anche Trifonia maggiore, è detta Ditono à dia, che importa due, & tonus, toni, quasi duo toni simul juncti. Trifonia poi si dice à tris Greco, che importa tres, & phonia, che significa sonorità, cioè sonorità di tre voci.

Questa Terza adunque è una mistura, o concordanza di tre voci, o note, ab invicem duobus tonis distantium, ovvero, Ditono non è altro, che la sonorità di tre note, o voci, che formano la compositione di tre suoni, fra quali non entra il semituono; di questa disse Sinibaldo Heyden lib. 1. de Arte canendi: *Ditonus est intervallum à quacunque linea ad alteram, aut à quovis spatio ad alterum, ita tamen, ut nullum semitonum contineat.* Hermano Finneck nella sua Pratica lib. 1. *Ditonus est perfecta tertia duos tonos habens, cuius due sunt species, ut, mi. fa, la.* e Giovan Spangerbeck *Est dura, & perfecta tertia, fitque inter, ut, mi, fa, la.* vedi gli essempii.



Queste terze tanto maggiori, quanto minori si possono tramutare medianti li segni accidentali, di maggiori in minori, e di minori in maggiori, come



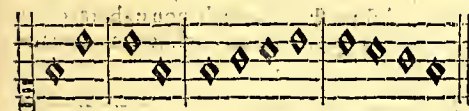
La Quarta da Greci chiamata Diatesaron, Tetracordo, e Tetrafonia, viene annoverata dalli Musici Pratici fra le dissonanze, ma fra queste è la meno dissonante; accoppiata con la quinta nella formatione dell'ottava (come si disse) è consonante; onde si può dire, che sia Anomala fra le consonanze, e dissonanze. Si dice Diatesaron à dia, che importa due, & Tetsaron, che significa quattro, cioè l'estremità di due voci congiunte per l'intervallò di quattro note, o voci; si dice Tetracordo à tetra Greco, che significa quattro, e chordon, che è interpretato voce; onde Tetracordo non è altro, che la congiunzione di quattro voci, o suoni, deriva la denominatione di Tetrafonia à Tetra Greco, che importa, come

come si è detto, quattro, & phonia, cioè sonoritas, sicche sonorità di quattro voci significa, e viene descritta dal Kirchero lib. 3. della Musurgia cap. 5. con dire: *Intervallum musicum est, quo vox per duos tonos, & semitonium minus sursum, & deorsum movetur*; si chiama anche quarta minore, e perfetta, la quale hà tre specie conoscebili per la variata positione del semituono, come



Il Tritono, chiamato anche Ditono cum tono, ovvero Tetracordo, o Tetra-sonia maggiore, o quarta maggiore, è una compositione dissonantissima, e si dice Tritono, a tris, che importa tre, & tonus toni, cioè compositione di tre tuoni, fra quali non entra semituono alcuno, & è uno delli intervalli superflui considerati nella Musica, di cui disse Boetio, *Est autem tritonus durissima species, & est vitanda in musica propter sui cantus duritiem*, che perciò fu ritrovato il b molle per distruggerlo: *Enim, dice egli, b molle invenit propter dictum tritonum, ut eum destrueret*,

e descrivendolo disse il Kirchero nel luogo sopracitato: *Tritonus, sive quarta major intervallum musicum est, vocem per tres tonos intendens, aut remittens*: vedi l'esempio.



La Quinta diminuta, o semidiapente, secondo il Kirchero nel luogo sopracitato: *Musicum intervallum est, quo vox per duos tonos, & totidem semitonia minora movetur*: questo intervallo è consimile al tritono, poiche disse esso Kirchero nel lib. 5. della Musurgia cap. 14. §. 4. abbenche l'uno costi di quattro gradi, e l'altro di cinque, ad ogni modo quanto all'orecchio sono consimili, & si enim, dice egli, *Tritonus ut plurimum in scala quatuor gradus habeat, semidiapente vero quinque, est autem una, & eadem quo ad aures dissonantia, uti ex systemate harmonico pauld postponendo patet*: come si può vedere dalle tastature degli Organi, & altri istrumenti da tasto; sono però differenti in due cose, l'una, che il Tritono non ammette naturalmente il semituono, come fa la quinta diminuta; l'altra, che uno è differente dall'altro per l'intervallo d'un comma, come afferma il Kirchero nel luogo sopracitato §. 5. *Cum Tritonus, & Semidiapente quasi idem sint, & intervallo commatis solum dissent, &c.* vedi l'esempio d'ambidue.



La Quinta perfetta, una delle consonanze perfette da Greci chiamata Diapente, Pentachordum, o Pentaphonia; vien detta Diapente, a dia, che significa de, ovvero, per; & pente

che importa cinque, cioè consonanza di cinque voci, o suoni; Pentachordo si dice a pente, che come habbiamo detto cinque significa, & chordon, cioè voce; così Pentafonia, à pente, cioè cinque, & phonia, cioè sonorità, il che tutto significa una consonanza di cinque voci, o suoni, che racchiudono tre tuoni, & un semituono; di questa anche fu detto, che est connexio, ex diatessaron, & tono; & è descritta dal Kirchero nel lib. 3. ubi supra, con dire: *Diapente Musicum intervallum est, quo vox ab unisono ascendendo, per tres tonos, & semitonium*

Musico Testore.

mitonium minus quibus constat; sive per duos tonos majores, & unum minorem, cum semitonio majori movetur. Le sue specie sono quattro, vedi gli effempj.

Prima specie.

Seconda specie.

Terza specie.

Quarta specie.

La Quinta non solo è diminuta, ma pur anche è superflua, la quale non è abbracciata fe non rarissime volte da Musici; come pure anche la Quarta viene considerata come superflua; vedi gli effempj.

Quinta superflua.

Quarta superflua.

La Sesta da Greci chiamata *Exacordum*, ab *exa*, che significa sei, & *chordum*, che s'intende di voce; è anche detta *Exaphonia*, ab *exa*, che importa sei, come si disse, & *phonia*, sonoritá; onde è una compositione di sei voci, la quale si divide in maggiore, e minore.

L'Exacordo minore, o sesta minore, si dice anche *semitonium cum diapente*, di cui disse Hermano Finek: *Semitonium verò cum diapente est imperfecta sexta, quæ constituitur duobus semitonis, & tribus tonis*; e Sinibaldo Heyden: *Est vocis transitus à qualibet linea in tertium spatium: à quolibet spatio in tertiam lineam, duo semitonia, & tres tonos intra se continens. Exemplum est mi, & fa, sextam minorem vocant cantores*; & il Kircherò nel lib. 3. della Musurgia cap. ut sup. *Sexta minor musicum intervallum est, quo vox per tres tonos, & duo semitonia minora, quibus constat movetur sursum, vel deorsum*; adunque la sesta minore contiene in se due semitoni, e tre toni, le specie della quale causate dalla variata sede del semitono sono tre, come dagli effempj.

Prima specie.

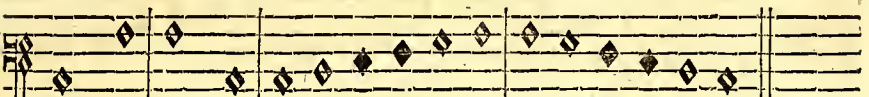


Seconda specie .



Terza specie .

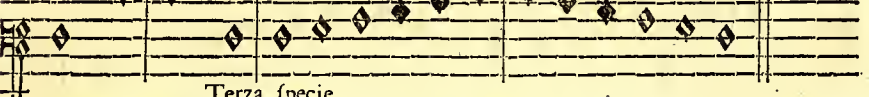
La sesta maggiore detta Exacordo, & Exaphonia maggiore, & anco tonus cum diapente, di questa dice Hermano Fineck lib. 1. della sua Pratica, che *est perfecta sexta, quæ continet quatuor tonos, & unum semitonium*: Sinibaldo Heyden de Arte canendi cap. 3. *est itidem transitio à qualibet linea, in tertium spatium, aut à quovis spatio ad tertiam lineam, sed quæ unum tantum semitonium, & quatuor tonos continet. Exemplum: ut, & la, per sextam; alias sexta major dicitur*, come si può vedere dagli essempii; le sue specie sono tre.



Prima specie .

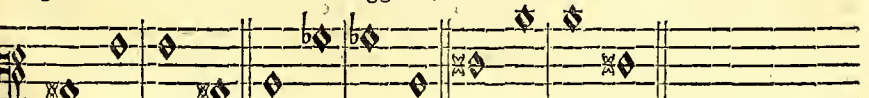


Seconda specie .

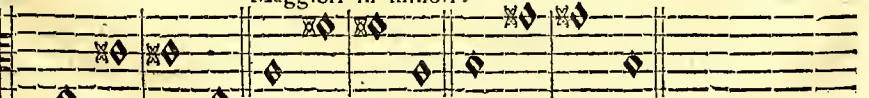


Terza specie .

Queste sette maggiori, e minori si possono tramutare mediante li segni accidentali di maggiori in minori, e di minori in maggiori, come



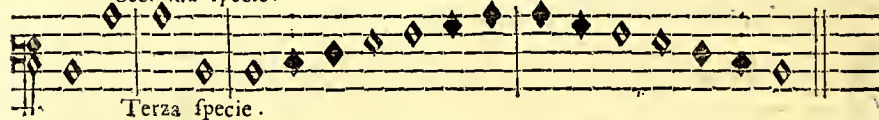
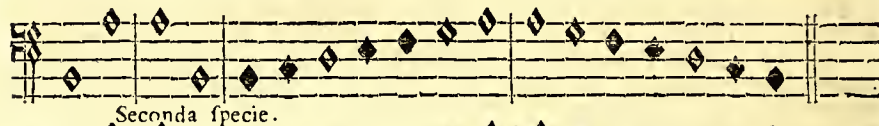
Maggiori in minori .



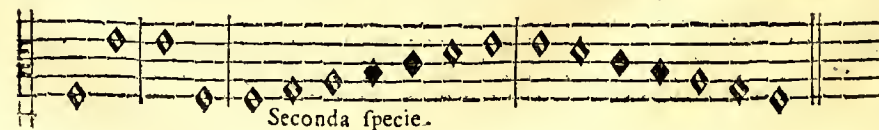
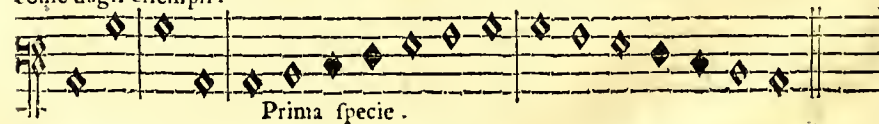
Minori in maggiori .

La settima una della dissonanze da Greci detta Eptachordum, & Eptaphonia da *Epta*, che sette significa, & *chordum*, & *phonia*, che importa quanto si disse di sopra, e si dimostra, che sia una congiunzione di sette voci, o suoni, & è di due forti, l'una maggiore, e l'altra minore.

La settima minore detta eptachordo, & eptaphonia minore, chiamata anche *diapente cum semiditono*, è composta di sette voci, & è differente dalla maggiore non per la quantità delle voci, ma per li semituoni, poiche questa contiene quattro tuoni, e due semituoni, e quella è di cinque tuoni, & un semituono; la descrive il Kirchero nel lib. 3. &c. con dire: *Semiditonus cum diapente, septima minor intervallum est*, quo vox movetur ab unisono per quatuor tonos, & duo semitoniaminora v.g. ex D. in C. tono deficit à diapason: le sue specie sono cinque, secondo la variata fede del semituono: vedi gli effempj.



La Settima maggiore, Eptaphonia, & Eptachordo maggiore chiamata, & anche detta *diapente cum ditono*, è una congiunzione di sette voci, o suoni distribuiti in cinque tuoni, & un semituono; di questa disse il Kirchero nel luogo sopracitato: *Ditonus cum diapente est septima major quinque tonis, & semitonia minore constans, ejus ascensus est ex C. in B uni, & deficit à diapason semitonia minore, superatque semidiapason uno commate*, & è di due specie, come dagli effempj.



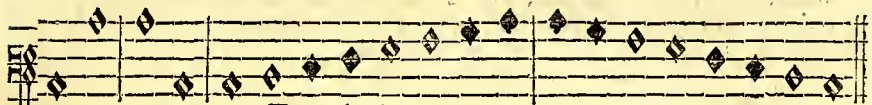
L'ottava Regina delle Consonanze non solo è una delle perfette, mà fra queste è la perfettissima, vien detta da Greci Diapason Ocofonia, Archisymphonia, ò pure Archophonìa; si dice Diapason, à *Dia* interpretato *de*, ovvero *per*, & *pan*, quod est totum. Cioè madre, nudrice, luogo, e recettacolo, & universal soggetto di tutte le altre consonanze; poiche Diapason s'interpreta anche *totum*, cioè che include tutte le altre, che perciò fù chiamata Archisymphonia, ò Archophonìa dal Greco vocabolo *Archos*, che vuol dire Principe, & *phonia*, cioè *sonoritas*, cioè Principeffa sonora; si dice Ocofonia, da *Oco* che significa *otto*, & *phonia* *sonorità*, cioè sonorità di otto voci; è chiamata da Tolomeo equisonanza, perche la prima, & ottava nota, ò voce congiunte insieme, formano una tal consonanza, che pajono una istessa voce, con la sola differenza del grave, e dell'acuto; è pur anche detta *Diapentezum* *Diateffaron*, perche congiunte insieme la compongono; di questa disse il Kirchero nel luogo sopracitato, *Diapason consonantiarum regina intervallum musicum est constans ex Diapente, & Diateffaron, quo vox per quinque tonos, & duo semitonia minora movetur à natura voci humanæ insita* costa adunque di cinque tuoni, e due semituzioni, e si ritrova da una lettera all'altra, come da A ad A. e da B a B. &c. le sue specie formate dalla variata positione delli semituzioni sono sette, come dagli effempj.



Prima specie.



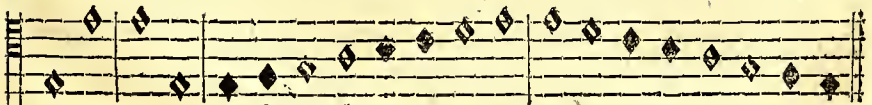
Prima specie.



Terza specie.



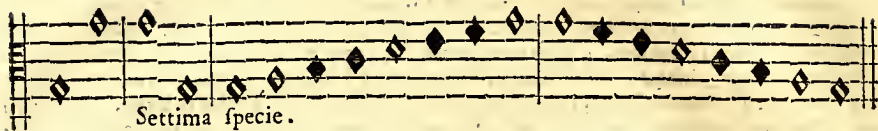
Quarta specie.



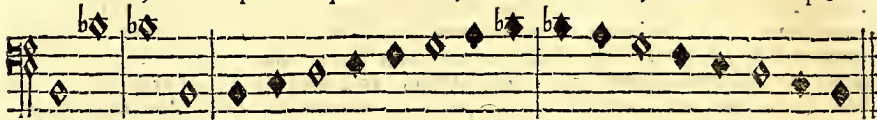
Quarta specie.



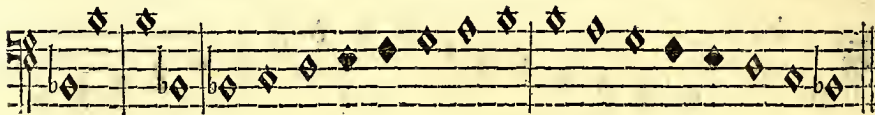
Sesta specie.



Si ritrova l'ottava alle volte esser diminuta, e superflua, & entrambi sono intervalli falsi, e dissonanti; l'ottava diminuta si chiama semidiapason, e manca dalla vera ottava di un semituono, & è composta di quattro tuoni, e di tre semituzioni, come dall'essempio.



L'ottava superflua supera la vera ottava d'un semituono, e si forma di sei tuoni, e d'un semituono, come dall'essempio.



Questi intervalli superflui, e diminuti posti assolutamente nelle cantilene offendono molto, e non può l'udito patirli; vengono però usati da buoni Pratici la quinta diminuta, e la quarta superflua, e fanno buon effetto, purché sieno poste con i debiti modi; la quinta superflua, e la quarta diminuta non sono praticate; l'ottava poi, si superflua, o diminuta, è totalmente abborrita, e fuggita da tutti li buoni Compositori.

Abbenche tutte le Consonanze sieno dolci, e grate, ad ogni modo si può dire, che la quinta sia più piena dell'ottava, perché maggiormente occupa l'udito, e più lo diletta a causa degli estremi suoi dissimili, a differenza dell'ottava, che in tutto li ha simili; la quinta è anche più piena della quarta, e la quarta più di tutte le altre, che li sono minori. Le consonanze imperfette sono men piene delle perfette; la terza, e sesta maggiore sono più vaghe, & allegre delle minori; le maggiori desiderano sempre farsi maggiori, bramando la sesta passare all'ottava, e la terza alla quinta; e le minori amano di minorarsi, desiderando la sesta di passare alla quinta, e la terza all'unifono; le maggiori formano il concerto vivo, & allegro, e le minori languido, e mesto. Le dissonanze per natura loro sono aspre, & all'udito insopportabili, ad ogni modo sono più aspre, e crude la settima maggiore, e la seconda minore, e le quali maggiormente si scopriranno, se non faranno poste con li debiti modi; la settima minore, e la seconda maggiore sono men' aspre, e tali maggiormente compariranno legate, e risolte con i debiti modi.

C A P. III.

Della consideratione del Numero in ordine Armonico.

Nell'antecedente capitolo habbiamo considerato la compositione delle consonanze, e dissonanze in ordine Pratico; hora si deve dimostrare la loro formatione in ordine Teo-

ne Teorico, mà perche queste furono investigate dal famoso Pitagora dal suono de martelli (come si disse nel cap. 1. di questa terza parte) & havendo il Numero del loro peso considerato in essi, fatto conoscere a quel Filosofo, che questa era la loro radicale costituzione, e vera, e reale formatione, perciò doveremo noi avanti di trattare di esse, considerare nel presente capitolo la qualità, e quiddità di esso Numero; richiederebbe in vero la materia un non picciol volume, e non un breve capitolo; pure, a soddisfazione, & intelligenza del nostro Musico Testore, procureremo formarne un' Epitomatico Trattato.

E' quasi commune opinione, che l'huomo naturalmente numeri, e che il buon Dio gli concedesse il Numero come necessario instrumento al discorso, & alla ragione, poiche senza questo si dimostra pazzo, e stolto, e tutte le Scienze, & Arti, vili, & abiette si rendono, come asserisce il Gaffurio nel lib. 2. della Teorica cap. 6. con dire. *Numerum quoque ab ipso Deo hominibus traditum, velut rationis, discursionisque necessarium instrumentum, quo sublatum, & animus amens appareat, & scientiæ, artesque; ut jam diximus, penitus evanescent. Omnia denique mala esse censuit Plato, quæ concordia numero, & pulchritudine carent; quæ vero consentientibus bona.* E furono li Numeri in tanta consideratione appresso li Pitagorici, che tutta la loro Filosofia in questi fondarono, poiche l' Unità (come rapporta il Keplero lib. 3. Harmonices Mundi pag. 4.) gli rappresentava la Forma, l' Idea, e la Mente. *Nam unitas, dice egli, representabat ipsis Ideam, Mentem, & Formam.* Nel due, come quello, che ammette divisione, consideravano la Materia. *Binarius igitur alteritatem signabat, & Materiam, quia divisionem ille admittit, ut & ista.* E dal tre notificato gli era il composto di materia, & forma, perche costa di tre dimensioni, come il Numero ternario di tre unità. *Denique Ternarius notabat illis Corpus compositum ex Forma, & Materia, sicut 3. compositus est ex 2. & 1. & quia corpora mundana tot habent dimensiones, quot Ternarius unitates.* Mà non si contentarono di stabilire nelli Numeri li tre principii del composto corporeo, che vollero anche l' istessa Anima esser formata da questi. *Neque tantum dice il citato Keplero symbola erant Numeri trium principiorum, sed jam ipsa anima componebatur ipsis, & ex hisce numeris, eorumque proportionibus.* E conclude in fine esso Keplero nel sopracitato luogo, che da questa consideratione affermassero li Pitagorici, che l' Anima si dilettasse tanto del Canto, per esser questo formato d' Armoniche proportioni. *Ad hoc dogma, dice l' Autore, duxit illos proculdubio, consideratio ista, quod Anima humana delectetur tantopere vocibus, quæ aliquas proportiones harmonicas magnitudinis sua formant, & continent.*

Essendo adunque il Numero tanto necessario alle cose create, e costando le Musicali Armonie di Numerali proportioni, mentre che asserisce il precitato Gaffurio, che *rota ipsa musica motus, & vocum numero indiget.* Doverà per tanto lo studioso esser ben istrutto della qualità, natura, e quiddità di essi Numeri, mentre che ci avisa il Kirchero nel lib. 5. della Musurgia cap. 1. che il Compositore *Numerorum naturam, & proportionem (sine quorum notitia nihil in hoc negotio dignum præstiterit) perfectè quoque calleat oportet.*

Il Numero secondo Boetio è un aggregato di unità. *Numerus est unitatum collectio, vel quantitatis acervus, ex unitatibus profusus.* Secondo Giordano Nemorario. *Numerus est quantitatis discretorum collectiva.* E secondo Euclide nel lib. 7. degli Elementi Geometrici *Numerus autem ex unitatibus composita multitudo.* La di cui denominatione deriva a Numero, & il suo Algoritmico processo segue in questa forma. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 20. 30. &c. 100. 200. 300. &c. 1000. 2000. 3000. &c. in infinito. Cioè, uno, due, tre, quattro, cinque, sei, sette, otto, nove, dieci, vinti, trenta &c. cento, duecento, trecento &c. mille due mille, tre mille &c. in infinito.

L' uno, che in latino si dice *unus*. Hebbe la sua denominatione da, *ena* Greco vocabolo. Il

lo. Il due, e tre, che *duos*, & *tres* si dicono in Latino, vennero dalli vocaboli Greci *dua*, & *tria*. Il quattro hebbe la sua denominatione dalla figura quadrata, & in latino si dice *quatuor*. Il cinque in Latino detto *quinque*. Fù così detto *ad placitum primi instituentis*. Il sei, sette, otto, nove, e dieci, che in latino si dicono *sex*, *septem*, *octo*, *novem*, & *decem*, derivarono dalli Greci vocaboli *Hexa*, *Hepta*, *Octo*, *Nea*, e *Deca*. Il vinti, che in Latino si dice *viginti*, fù così detto, *quasi decem bis geniti*, e così il trenta, che Latinamente si dice *triginta*, si dice à *decenario tergenito*. E così degli altri in sino al cento, che derivò à *cantu*. Il duecento quasi *duacentum*, e così degli altri infino al mille, così denominato à *multitudine*, che perciò la soldateschà fù chiamata militia, *quasi multitia*. Vogliono che l'unità fra li Numeri non s'ii Numero, mà fonte, origine, e principio di essi Numeri, come il punto è principio della grandezza, come asserisce Margarita Filosofica lib. 4. trat. 1. cap. 3. con dire *Unitas autem non est numerus, sed principium numeri, sicut magnitudinis punctum*. Questa Unità, che è l'origine degl' altri Numeri, si dice parimente Maschio, e Femina, & anco Pare, & Impare, & essendo principio, e fine, si riferisce a Dio, come vuole Macrobio rapportato da Giovan Froschio nel suo Opusculo Rerum Musica- lium cap. 2. *Jan numerorum origo monas est, dice egli, quæ unitas dicitur, & mas idem, & femina est, par idem, atque impar, ipse non numerus, sed fons, & origo numerorum. Hæc monas initium, finisque omnium, ipsa principii, ac finis nesciens, ad summum Deum refertur. Hæc ferè Macrobius.*

Si considera il Numero dal Aritmetico in tre modi. *Secundum se ad aliquid. Et secundum formam* cioè il primo modo in se stesso considerato, il secondo ad altri comparato, & il terzo come applicato alle figure Geometriche *Numerus secundum se*, dice il Fabro Stapulense nell' Epitome sopra li due libri dell' Aritmetica di Boetio *Est numerus, qui in comparatione ad alterum minimè consideratur, neque ut ad figuras Geometricas applicatur.*

Numerus ad aliquid est, qui in comparatione ad alterum sumptus consideratur.

Numerus secundum formam dicitur, pro ut ad figuras Geometricas applicatur.

Abbenche s'ii in sola consideratione del Musico il Numero *ad aliquid*, cioè relato, ad ogni modo è di necessità considerare anche il Numero *in se*, come quello che serve di lume alla cognitione del Numero *ad aliquid*, ò relato. Il Numero poi *quoad Geometricas figuras* non è in consideratione del Musico.

Del Numero in se stesso considerat.

Il Numero, che come si disse, *est Unitatum collectio*, considerato in se stesso, e nelle sue parti si divide in due Generi, e questi in più specie, come insegna il Froschio nel luogo sopracitato, con dire: *Hic in se ipso, & suis partibus consideratus in duo genera dividitur, quorum utrumque in species compleureis distribitur.*

Il primo genere è il Numero pare. *Primum itaque*, dice il sudetto Froschio ubi supra, *Est par numerus, qui in duas partes æquales divisibilis est, nulla unitate media, ut quatuor dividitur in duo, & duo unitate nulla mediante. Is numerus ab Arithmeticis feminæ, & matris appellatione vocatur.* Et il Stapulense nel luogo &c. *Numerus par est, qui in duo æqua dividi potest.* Di questo disse Boetio nel primo dell' Aritmetica cap. 4. *Par numerus est, qui sub eadem divisione potest in maxima, parvissimaque dividi.*

Il secondo Genere è il Numero Impare, il quale secondo il Froschio sopracitato, *est qui in duo æqualia dividi non potest quin unitas interveniat, ut quinque, in duo, & duo diviso, unitas intercedit. Hic mas vocatur, & patris ad pellatione veneratur.* Di questo dice il Stapulense ubi &c. *Numerus impar est, qui in duo æqua minimè dividi potest.* E Boetio nel luogo sopracitato. *Impar vero numerus est, cui hoc quidem accidere non potest, sed cujus in duas inæqua-*

inæquales summas naturalis est sectio. Tanto il Numero pare, quanto l'impare si subdividono in più divisione, come qui appresso si vedrà.

Del Numero Pare .

Il Numero pare si divide in due modi; l'uno come denominato dalle sue parti, l'altro secondo la somma delle sue parti.

Il Numero pare denominato dalle sue parti hà tre specie. *Par pariter par*; *Par pariter impar*; & *Par impariter par*. Cioè Numero pare parimente pare; parimente impare; & imparimente pare.

Il Numero pare parimente pare è un Numero, le di cui parti si dividono in due parti uguali in sino, che arriva alla indivisibile unità; di questo disse il Stapulense ubi supra, che *est numerus par, cujus partes in duo æqua ad unitatem usque sectionem recipiunt.* Et il Froschio, *ib. Imprimis est numerus par pariter par, cujus singule partes in singula duo paria dividi possunt, quo usque ad indivisibilem unitatem redigantur, ut sexdecim in octo, & octo; octo in quatuor, & quatuor; quatuor in duo, & duo; duo in monadem, & monadem.*

Il Numero pare parimente impare, è un Numero, le di cui parti fra loro sono uguali, mà esse sono di Natura impare, come dimostrò il Stapulense con dire. *Est numerus par cujus media æqualium partitionem non admittunt.* Et il Froschio. *Deinde est numerus par pariter impar, qui in duas partes æquales quidem, sed ipsas impares divisibilis est, ut decem in quinque, & quinque.*

Il Numero pare imparimente pare è un Numero le di cui parti si dividono in parti uguali, mà questa divisione non arriva infino allà indivisibile unità, come lo descrive il Stapulense. *Est numerus par, cujus media æqualium partitionem admittunt, sed partium in duo æqua partitio citra unitatem deficit.* Et il Froschio. *Tandem est numerus par impariter par, cujus partes pares, & aliquoties in binas æquales distrabuntur, sed hujusmodi subdiviso ad unitatem usque non pertingit, ut viginti quatuor in duodecim, & duodecim; duodecim in sex, & sex; & sex in tria, & tria, qui ambo numeri sunt impares.*

Il Numero pare considerato secondo la somma delle sue parti hà tre specie, e sono *Perfectus*; *Diminutus*; & *Abundans*; cioè Perfetto; Diminuto; & Abbondante.

Il Numero perfetto è un Numero pare, che da tutte le sue parti viene misurato, quali unite compongono la total sua somma; lo dimostra il Stapulense con dire: *Numerus perfectus est numerus par, cujus omnes compositæ, simulque acceptæ partes, sui totius summam implent. Pars est quæ aliquoties sumpta, neque excrecendo, neque deficiendo suum totum metitur.* Et il Froschio *Est numerus par perfectus, cujus partes simul sumptæ summam sui ipsius ex æquo perficiunt; ut sex, cujus aliquotæ tria, duo, & monas ipsum pland perficiunt.*

La Parte Aliquota secondo il Fogliani nella sua Musica sect. 1. cap. 2. *Est quæ aliquotiens sumpta reddit præcisè suum totum, ut unitas respectu binarii; bis enim sumpta restituit præcisè suum totum, hoc est binarium. Eadem ratione binarius est pars aliquota respectu quaternarii, & ternarius respectu senarii, & sic de similibus. Pars vero non aliquota huic opposita est, quæ aliquotiens sumpta non reddit præcisè suum totum, ut ternarius respectu septenarii, bis enim sumptus à summa sui totius deficit; Ter autem sumptus summam sui totius transcendit.*

Il Numero diminuto è quello, che non empie la somma del suo tutto; di esso disse il Stapulense *Numerus diminutus est, cujus collectæ partes, minus ipso toto redduntur, qui, & imperfectus dicitur.* Et il Froschio. *Est numerus par, cujus partes aliquotæ unà constitutæ summam sui totius non perficiunt, ut octo, cujus aliquotæ sunt quatuor, duo, & monas, quæ septem dumtaxat faciunt.*

Il Numero superfluo è quello, le di cui parti eccedono il suo tutto. *Numerus abundans* dice il Stapulense, *est cujus in unum adactæ partes totius summam excedunt, qui & idem superfluus nuncupatur.* Et il Froschio. *Est enim numerus par superfluus, cujus partes aliquotæ simul sumptæ,*

sumptæ, summam sui totius excedunt, ut duodecim, cujus aliquotæ sunt sex, quatuor, tria, duo, & monas, quæ faciunt sexdecim.

Vuole l'Artusi nella sua Arte del Contrapunto ristampata nel 1598. che il Numero Pare si possi anche dividere in parti ineguali. Pare è quella, dice egli alle carte 5., che può essere partito in due parti eguali, & anco ineguali, laonde si divide il 10. in 5. & 5. & in 3. & 7. & è il suo proprio, che se una parte si ritrova esser uguale, l'altra similmente sarà uguale, e se l'una ineguale, l'altra altresì ineguale.

Del Numero Impare.

Il Numero Impare, che è distinto per natura, e sostanza dal Numero pare, mentre che non si può dividere in due parti uguali, come fa il Numero pare, è quello, dice l'Artusi nel luogo sopracitato, che nella sua divisione non riceve nelle parti uguaglià alcuna, come il 7. che si divide in 4. & 3. parti ineguali, & il suo proprio è, che una parte sia eguale, e l'altra ineguale. Parlando Boetio della differenza del Numero pare, & impare, disse nel primo dell' Aritmetica cap. 13. *Siquidem ille in gemina membra æqua dividi potest; hic ne secari queat unitatis impeditur interventus.* E segue l'Autore in dimostrare le sue divisioni, e specie. *Tres habet similiter subdivisiones, quarum una ejus pars est is numerus, qui vocatur primus, & incompressus. Secunda vero, qui est secundus, & compressus. Et tertia is, qui quadam horum medietate conjunctus est, & ab utriusque cognatione aliud naturaliter trahit, quod est per se quidem secundus, & compressus, sed ad alios comparatus primus, & incompressus invenitur.* Et il Gaffurio nel 2. della Teorica cap. 7. parlando di questa divisione disse. *Imparium verò numerorum, Alius primus, & simplex; Alius secundus, & compressus; Et Alius mediocris.* Sono adunque le specie del Numero impare tre; la prima Numero impare semplice, primo, & incompresso; la seconda Numero impare secondo, & compresso; e la terza Numero impare mediocre, ovvero per se primo, & incompresso.

Il Numero impare semplice, primo, & incompresso è quello, che non ha parte, è numero, che lo misura, mà dalla sola unità, che è la misura d'ogni numero, viene formato, e denominato, come lo dimostra Boetio nel cap. 14. dell' Aritmetica lib. 1. *Et primus quidem, & Incompressus est, qui nullam aliam partem habet, nisi eam, quæ à tota numeri quantitate denominata sit, ut ipsa pars non sit nisi unitas, ut sunt. 3. 5. 7. 9. 11. 13. &c.* E poco dopo soggiunge. *Dicitur autem primus, & incompressus, quod nullus eum alter numerus metiatur, præter solam, quæ mater est unitatem.* Il Gaffurio nel luogo sopracitato. *Simplices numeri sunt, qui nullam partem aliquam ultra unitatem habent, ut ternarius, cui unitas est pars tertia, & quaternarius, qui solam quintam partem, scilicet ipsam unitatem habet, atque septenarius solam septimam; his namque unitas ipsa sola pars est aliquota, atque omnium numerorum communis mensura.* Et il Froschio nel luogo sopraddetto. *Est namque numerus impar simplex, qui non habet partem, aut numerum se metientem, præter unitatem, quæ à sua totius quantitate denominationem accipit, ut ternarius, à quo monas ipsius tertia denominatur. Is numerus, & alia denominatione primus, & incompressus dicitur.*

Il Numero impare compresso, e secondo è quello, che non dalla sola unità, mà anche da un' altro Numero è misurato, e compresso, come afferma il Scapulense sopracitato. *Numerus compressus est numerus, quem non sola unitas, sed & alter numerus ipsum mensurat, qui & idem secundus appellatur.* Il Gaffurio: *compressi sunt, qui non sola unitate metiuntur, sed & aliis partibus aliquotis, ut novem, qui ex unitate, & ternaria reducuntur, partibus scilicet aliquotis. Ut quindecim ex unitate, & ternario, atque quinario partibus suis aliquotis resumuntur, &c.* & il Froschio. *Deinde est numerus impar compressus, qui præter unitatem, alium quoque numerum habet se metientem, & constituentem, ut novem, qui præter monadem habet etiam ternarium, qui ter sumptus ipsum novenarium constituit quare alioqui secundus, & compressus dicitur.*

Il Numero impare mediocre è un Numero per se stesso composto, ma comparato ad un' altro è primo, & incomposto, & è della natura del primo, & incomposto; lo dimostra il Stapulense. *Numerus solum ad alterum primus, est numerus, qui secundum se compositus est, ad alterum verò comparatus, sola cum illo communi metitur unitate.* Meglio il Froschio. *Postremo est numerus impar mediocris, cujusmodi est novenarius, qui per se quidem secundus, & compositus est, ad viginti quinque verò comparatus, videtur esse primus, & incompositus.* Nam bi duo numeri non habent numerum communem, præter unitatem seipsos metientem. *Quamobrem, & novenarius est mediocris, ut qui per se certè secundus, & incompositus; ad alium vero viginti quinque comparatus, primus sit, & incompositus.* Più lucido, e chiaro il Gaffurio. *Mediocris numeri sunt, qui quodammodo simplices, & incompositi esse videntur, & alio modo compositi, ut verbi gratia, dum comparatus fuerit novenarius ad viginti quinque, primus est, & incompositus, quia non habet communem numerum nisi tantum monadicum, scilicet unitatem.* Si autem novenarius ipse ad quindecim fuerit comparatus, secundus est, & compositus, quoniam inest illis communis numerus ultra unitatem, scilicet ternarius, qui ter sumptus novenarium implet, quinque verò decimum quintum perficit.

Del Numero ad Aliquid, ò Relato.

Il Numero ad Aliquid overo Relato, è un Numero, che si considera in quanto è comparato ad un' altro. *Numerus ad aliquid, dice il Fabro Stapulense, est qui in comparatione ad alterum sumptus consideratur.* La qual comparatione forma tra le parti una tal qual disposizione, che proportionalità viene detta, e questa può consistere, ò nell'equalità, ò nell'inequalità, l'equalità secondo il Stapulense *est cum æqualis numerus ad æqualem comparamus,* e secondo Boetio nel primo dell' Aritmetica cap. 21. *Et æquale quidem est, quod ad aliquid comparatum, neque minore summa infra est, neque majore transgreditur, ut denarius denario, vel ternarius ternario.*

Secondo il Stapulense l'inequalità *est cum inæqualis ad inæqualem comparatur.* Et il Gaffurio nel 3. della Teorica cap. 2. disse. *Inæquale enim est, quod ad aliquid relatum, vel majore summa illud supergreditur, vel minore ab ipso superatur.* Vuole questo Autore, come pure tutti li Musici, che sù solo considerato dal Musico la sola specie d'inequalità. *Hanc enim, dice egli, solam inæqualitatis proportionem musica disciplina considerat, cum consonantiæ ex inæqualibus sonis ducantur, & dissimilibus, quas inæqualibus terminis proportionibus procreari necessum est.* Si divide l'inequalità in maggiore, e minore. *Major inæqualitas, dice il Stapulense, est cum numerum majorem ad minorem comparamus.* Et il Gaffurio nel luogo sopraccitato. *Proportio majoris inæqualitatis est majoris quantitatis ad minorem invicem habitudo, ut duorum ad unum, & quatuor ad duo, & quinque ad tria, & similia.* La minor inequalità dice il Stapulense, è al contrario. *Minor vero inæqualitas contra, quoties minorem majori comparamus.* Et il Gaffurio. *Proportio vero minoris inæqualitatis est minoris quantitatis ad majorem invicem relatio, & unius ad duo, & duorum ad quatuor, & trium ad quinque.*

La Maggior inequalità ha cinque parti, e sono. Moltiplice. Superparticolare. Superpartiente, i quali sono detti semplici. Moltiplice superparticolare, e Moltiplice superpartiente, e questi si dicono composti i.

La Minor inegalità parimente ha cinque parti come la maggiore, solo differenti da quelle per la particola *sub*, che perciò si dicono submoltiplice, subsuperparticolare &c. come dimostra Boetio nel primo dell' Aritmet. cap. 22. & il Gaffurio nel terzo della Teorica cap. 3.

Il Numero moltiplice è un Numero, che quando è comparato ad un altro, il maggiore contiene il minore una, ò più volte, come afferma il Stapulense. *Numerus multiplex est cum major numerus minori comparatus eundem plusquam semel continet, ut bis, ter, quater, & ita deinceps.* Il Froschio nel luogo sopraccitato. *Multiplex est, qui ad alium mi-*

norem se comparatus ipsum totum non semel, sed aliquoties continet, utpotè bis, ter, quater, decies &c. Unde numeri denominantur duplus, triplus, quadruplus, decuplus &c. Asserisce il Gaffurio nel 3. della Teorica cap. 3. che le specie di questo genere sono infinite. *Hujus enim generis, dice egli, infinita sunt species.* Vedi egli essempj.

2 3 4 5 6
1 1 1 1 1

Dupla : Tripla : Quadrupla : Quintupla : Sestupla ; è così in infinito.

Il Numero superparticolare, è un numero, che comparato ad un'altro, contiene il minore, & inoltre un'altra sua parte; che se essa parte sarà la medietà, si chiamerà sesquialtera; se la terza, si dirà sesquiterza; se la quarta, sesquiquarta, &c. Questa voce *sesqui* dice Margarita Filosofica nel 4. lib. tratt. 1. cap. 13. che significa tutto: *valet autem, dice egli, sesqui idem quod totum quod propriè sex dici deberet; & il Gaffurio, ubi supra, dopo haver rapportatè diverse opinioni sopra quello vogli significare questo vocabolo sesqui, conclude con dire: Hujus autem nominis originem non facilè dixerim, nisi fortè sesque, quasi se absque, sive absque se, ut quinque ad quatuor, quasi absque quinta parte sua major.*

Il Numero superparticolare adunque, secondo il Stapulense, *Est cum major numerus minori comparatus totum in se minorem numerum continet, & ejus aliquam partem:* il Froschio *superparticularis est, qui ad alium minorem relatus, ipsum quidem totum semel, & ad hoc unam aliquotam illius partem continet, unde si aliquota fuerit cujuspiam dimidium, numerus sesquialter, si tertia, numerus sesquitercius; si quarta, sesquiquartus denominabitur, & sic deinceps singuli; & il Gaffurio nel luogo sopracit. Superparticulare genus dicitur cum major terminus ad minorem relatus continet in seipsum minorem semel tantum, & insuper unam ejus aliquotam partem.*

Il Numero sesquialtero dice il Stapulense: *Est numerus superparticularis, cum major tantum continet minorem, & ejus medietatem, & idem dicitur hemiolius.*

Il Numero sesquiterzo, secondo lo stesso Autore, *Est cum major continet totum minorem, & ejus tertiam partem, qui & dicitur epitritus.*

Il Numero sesquiquarto: *Est cum major continet totum minorem, & ejus quartam partem; & si quintam contineret, sesquiquintus, & sic deinceps, secundum numerorum seriem; come dagli essempj.*

3 4 5 6 7 8
2 3 4 5 6 7

Sesquialtera : Sesquiterza : Sesquiquarta : Sesquiquinta : Sesquisesta : Sesquiseptima; e così insino all'infinito.

Il Numero superpartiente, è un numero, che comparato ad un'altro contiene in se stesso il minore, & inoltre, non una sua parte, ma più sue parti, che se includerà il tutto, e due sue parti, si dirà superbipartiente; se tre parti si chiamerà supertripartiente, e così degli altri; Adunque il numero superpartiente secondo il Stapulense: *Est cum major continet minorem, & ejus insuper aliquot partes, ut duas, tres, & quatuor, & quotquot attulerit ipsa comparatio; & il Froschio: Superpartiens est, qui ad alium minorem comparatus ipsum totum semel, insuper, & plures aliquotas illius partes continet.*

Il Numero superbipartiente, è un numero, che contiene in se il numero minore, e due sue parti: *superbipartiens, dice il Stapulense, Est cum major continet minorem, & duas ejus partes.* Il supertripartiente contiene la minor parte, & inoltre altre tre sue parti: *Supertripartiens est cum tres ejus partes insuper continet. Superquadripartiens cum quatuor, & hoc pacto deinceps: vedi gli essempj.*

5 7 9
3 4 4

Superbipartienteterza : Supertripartientequarta : Superquadripartientequinta, e così in infinito. Oltre

Oltre à queste tre specie, o membri del Numero relato, che semplici si chiamano, ve ne sono altre due, cioè moltiplice superparticolare, e moltiplice superpartiente (come si disse) le quali, secondo Boetio, si compongono delle tre semplici. *Igitur relatæ ad aliquid quantitatis*, dice l'Auttoꝛe nel primo dell'Arit. cap. 29. *Simplices, & primæ species hæ sunt. Duæ verò aliæ ex his, velut ex aliquibus principiis componuntur, ut multiplices superparticulares, & multiplices superpartientes.* Il moltiplice superparticolare è un Numero, che relato, e comparato ad un' altro, contiene il minore più d' una volta, & inoltre, altra sua parte aliquota, come dal quindici al sei, che contiene due volte il sei, & il tre sua parte aliquota, onde dice Marg. Filof. ubi sup. cap. 15. *che ob id hoc geminum accipit vocabulum, eo enim ipso, quod major minorem plusquam semel continet, multiplex. Quod verò rursus aliquam minoris partem continet, superparticularis esse non ambigitur.* Questo Numero adunque, secondo il Stapulense: *Est quoties major numerus ad minorem comparatus habet eum plusquam semel, & ejus partem aliquotam*, e secondo il Foschio: *Multiplex superparticularis est, qui ad alium comparatus ipsum quidem plusquam semel una cum aliquota sua ipsius parte continet*; che se contenerà in se due volte il minore, e la sua medietà, si dirà duplo sesquialtero; se due volte, e la sua terza parte, si chiamerà duplo sesquiterzo, &c. e se il maggiore contenerà tre volte il minore, e la metà di esso minore, si dirà tripla sesquialtera; se tre volte, e la sua terza parte, si chiamerà tripla sesquiterza; se la quarta parte, tripla sesquiquarta, &c. onde dice il Stapulense: *& si bis continet, & ejus medietatem, vocatur duplex sesquialter; & si bis, & tertiam, duplex sesquiterzarius, & si ter, & medietatem, triplus sesquialter, & ita deinceps, ex utriusque denominatione multiplicis, & superparticularis, prout comparatio attulerit nomina colligendo.*

Essempio primo.

5	7	9
2	3	4

Dupla sesquialtera : Dupla sesquiterza : Dupla sesquiquarta, &c.

Essempio secondo.

7	10	13
2	3	4

Tripla sesquialtera : Tripla sesquiterza : Tripla sesquiquarta, &c.

Essempio terzo.

9	13	17	21
2	3	4	5

Quadrupla sesquialtera : Quadr. sesquiterza : Quadr. sesquiquarta : Quadr. sesquiquinta

Il Numero moltiplice superpartiente, è un numero, che comparato ad un' altro, lo contiene più d'una volta, e di più non una sola, ma due, tre, o quattro, e più sue parti, dalla denominatione delle quali si dice alle volte duplo superbipartiente, se haverà due volte il minore, e due sue parti; si dirà poi duplo supertripartiente, se haverà due volte il minore, e tre sue parti, & sic in infinitum: & alle volte si dice triplo superbipartiente, quadruplo, quintuplo, &c. onde se il numero maggiore contenerà tre volte il minore, & in oltre altre due sue parti, all' hora si dirà triplo superbipartiente, & sic de singulis. Questo numero è descritto dal Stapulense, con dire: *Numerus multiplex superpartiens est quoties major numerus minori comparatus, minorem plusquam semel continet, & insuper ejus aliquot partes*; e dal Foschio: *Multiplex superpartiens est, qui alium minorem aliquoties, & plusquam semel, una cum multis aliquotis illius partibus continet*; e questo, secondo la mente di esso Foschio, viene composto dal moltiplice, e dal superpartiente. *Hinc, dice egli, & nomen illi ex multiplici, & superpartiente constat; ut sexdecim ad septem, rectè duplex superpartiens septimas nominatur, ob id septemarium bis, ac duos monades, septimas ipsius partes continent;* vedi gli essempii.

Musico Testore.

i

Primo

8 Primo effempio. 11

$$\frac{3}{14} \quad \frac{4}{17}$$
 Dupla superbipartientetertza : Dupla supertripartientequarta

$$\frac{5}{11} \quad \frac{6}{15} \quad \frac{7}{19}$$
 Dupla superquadrupartientequinta : Dupla superquintupartientestesta
 Secondo effempio.

$$\frac{3}{11} \quad \frac{4}{15} \quad \frac{5}{19}$$
 Tripla superbipart.terza : Tripla supertipart. quarta : Tripla superquadrupart. quinta.

Li Numeri di minore inegualità sono, come si disse, anch' essi parimente divisi in cinque membri, o specie con la medesima denominatione delli numeri di maggiore inegualità, con l'aggiunta però della proposizione, o particola *sub* comparando il numero minore al maggiore, come insegna il Stapulense: *Et quo pacto*, dice egli; *quinque sumuntur species comparando majorem numerum ad minorem, eo pacto sumi possunt quinque correlativò, comparato minore ad majorem, quorum, & suorum specialium modorum specierumque nomina sola SUB præpositione addita effringimus, quæ sunt submultiplex; subsuperparticularis; subsuperpartiens; submultiplexsubsuperparticularis; submultiplexsubsuperpartiens, &c.* le denominationi delli quali non si apportano, potendo lo studioso ritrovarle da se stesso.

Del Numero quò ad Figuras.

Il Numero quò ad Figuras, secondo il Stapulense, è un Numero, che si considera in quanto è applicato alle Figure Geometriche: *Numerus secundum formam dicitur, prout ad figuras geometricas applicatur.* e questo si divide in Lineale, Piano, Solido, Trigono, Tetragono, Pentagono, Hexagono &c. in Piramidale, come Piramide Trigona, Tetragona, Pentagona, Hexagona, Curta, Biscurta, Tricurta, Laterculo, Assere, Cuneo, Sferico, Circolare, & altri, quali non essendo in consideratione del Musico, si rimette il Curioso, e Studioso alli Scrittori Aritmetici.

C A P. IV.

Delle Proportioni in ordine Armonico.

LA proportione non è altro, che una certa habitudine, o vogliam dire convenienza, e rispetto, che hanno fra di loro diverse quantità considerate in un istesso genere, come insegna Euclide nel 5. degli Elementi Geometrici, ove dice. *Proportio est habitudo duarum quanæcunque sint ejusdem generis quantitatum, certa alterius ad alteram habitudo;* & il Frofchio nel cap. 5. del suo Opuscolo *Rerum Musicalium*, disse: *proportionem esse duarum ejusdem generis quantitatum numerariam ad invicem habitudinem circa res aliquas consideratam;* e questa Proportione si considera in tanti membri, specie, e forme, in quante si considerò nel capitolo passato il numero relato, o ad aliquid, e ciò conferma Giovan Frofchio nel luogo sopraddetto, ove dice. *Hæc autem habitudo sub hæc denominabitur juxta id, quod illæ quantitates aliæ ad alias, vel æqualiter, vel inæqualiter, modis superius recensitis referuntur;* e Boetio nel cap. 40. del 2. dell' Arit. *Proportio est duorum terminorum ad se invicem quædam habitudo; & quasi quodammodo continentia:* queste Proportioni, o habitudini sono anche dette da Matematici Proportionalità, come afferma Monsig. Zara nella sua Anotomia negl' Ingegni sec. 2. memb. 5. *Et proportionum ad invicem habitudines,* dice questo Scrittore, a *Mathematicis proportionalitates vocantur;* & il Frofchio nel sopracitato luogo:

go: *Proportionum verò habitudo, aut si mavis similitudo inter se proportionalitas dicitur, quæ nec paucioribus quàm tribus terminis constare potest.* Questa Proportionalità è definita da Boetio, con dire: *Est igitur proportionalitas duorum, vel trium, vel quotlibet proportionum assumptio ad unum, atque collectio,* e soggiunge: *Ut autem communiter definiamus, proportionalitas est duorum, vel plurium proportionum similis habitudo.*

Considerano li Musici Teorici le Proportioni, e Proportionalità in quanto, che le comparazioni delle voci, e suoni sono formate dagl' intervalli, i quali sono causati dalle Proportioni, come afferma Aristotile nella Fisica con dire. *Ipscæ proportiones sunt formæ, aut causæ formales intervalloꝝ.* Onde ciò diede motivo all' Artusi nelle Imperfezioni della Musica ragionamento 2. carte 44. a tergo di considerare, che quando il Compositore compone una cantilena a due voci, tutti quelli intervalli, che sono dissimili di suono, siano ancora contenuti da dissimili Proportioni; e si come l' Acuto hà relatione al Grave per esser parte di lui, così il minor termine delle loro Proportioni hà relatione al maggiore, perche è parte di lui, & il maggiore termine tiene, e racchiude in sè il minore, come noi habbiamo dimostrato nel passato capitolo; quando poi il Compositore compone a tre voci, e che tutte le tre parti cantano assieme, è necessario in buona compositione armonica, che nel mezzo dell' intervallo, vi si pongi un termine mezzano (che come habbiamo detto altrove, è quello, che genera l' armonia) il quale si considera in quanto, che divide l'intervallo in due parti eguali, ò pure ineguali; se sarà la Quinta decima divisa dall' Ottava, all' hora la divisione sarà in parti eguali; se poi l'ottava sarà divisa da una Quinta nel grave, e da una Quarta nell' acuto, ò pure al contrario la Quarta nel grave, e la Quinta nel acuto, tal divisione sarà in parti ineguali, e questa divisione è chiamata da Boetio, e da tutta la scuola de Matematici *Proportionalità*; che sono molte, mà le più considerate; e famose sono l' Aritmetica; la Geometrica; e l' Armonica, delle quali ne diremo brevemente qualche cosa.

La Proportionalità Aritmetica dice il Lanfranco nelle sue Scintille parte 2. carte 89. è quella che osserva nelle sue comparazioni le differenze eguali con le Proportioni dissimili; le maggiori de quali in questa Propòrtionalità ne i termini minori si ritrovano, e li minori nelli maggiori; la qual Proportionalità vien descrittta dal Froschio sopracitato in questo modo. *Est enim in primis proportionalitas Arithmetica que tribus, vel pluribus terminis, aut certè numerorum acervis positis, æqualitate proportionum neglecta, solam differentiarum æqualitatem, qua termini differunt, observat. Cujusmodi sit in hac dispositione numerorum 4. 6. 8. In qua differentia sex ad quatuor, & rursus octo ad sex æqualis est. Nam utrobique dualitate differunt.* E per maggior chiarezza rapportaremò anche l' esempio formato, e dichiarato dal Lanfranco nel luogo sopracitato. La disposizione qui sotto formata hà le differenze uguali; mà le proportioni sono disuguali, perche tra il 2. & il 3. vi è per differenza l'unità, e dal 3. al 4. parimente vi è la differenza dell' unità; mà la proportione, che è dal 3. al 2. è sesquialtera, e quella che è dal 4. al 3. è sesquiterza fra loro dissimili, mentre che è maggior proportione quella che è fra il 3. e 2. che non è quella, che è fra il 4. e 3. essendo maggiore la sesquialtera della sesquiterza. *Vedi l' esempio.*

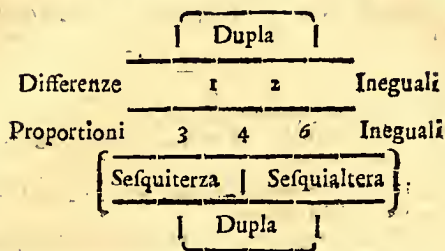
Differenze .	1	1	1	Uguali
Proportioni	2	3	4	disuguali .
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; display: inline-block;"> Sesquialtera Sesquiterza . </div>				

La Geometrica Proportionalità osserva l' egualità, così nelle Proportioni, come nelle

differenze delli suoi termini, mà però questi sono fra loro disuguali. Di questa Proportionalità disse il Froschio. *Deinde est Geometrica, quæ tribus terminis positis numerorum differentis, neglectis, solam proportionum æqualitatem sic observat, ut numerorum differentia, quibus termini à se ipsis differunt in eadem proportione cum ipsis terminis consistant, quale hic sit 1. 2. 4. & 8. Inter hujusmodi terminos ubique est proportio dupla in progressu, neque numerorum differentia quibus termini differunt, puta 1. 2. & 4. æquales sunt, attamen sunt in eadem proportione ad ipsos terminos scilicet. 2. 4. & 8. constituta.* La disposizione di questa Proportionalità si vede nella sottoposta figura, la quale vien dichiarata dal sopracitato Lanfranco nel seguente modo, perchè dal 4. al 2. è dupla Proportione; dall' 8. al 4. parimente è dupla; e così la differenza del 2. costituita fra il 2. e 4. e la differenza del 4. costituita fra il 4. & 8. sono fra di loro parimente in Proportione dupla; onde lucidamente si vede, che l'egualità delle Proportioni si ritrova, così ne termini maggiori come ne minori, & anche nelle differenze; vedi l'essempio.

	Dupla			
Differenze	2	4		Disuguali
Proporzioni	2	4	8	Eguali
	Dupla ~ Dupla			

La Proportionalità Armonica è quella, che non osserva niuna egualità, nè di numeri, nè di Proportioni; onde si può dire, che non è costituita con le medesime differenze, e con l'eguali Proportioni, è però in maniera simile, che si come il massimo termine si pone in comparatione al minimo, così la differenza, che è dal maggior numero à quello di mezzo, è comparata contro la differenza, che è da quello di mezzo al minimo termine. Il Froschio così la descrive. *Demum subit harmonica, quæ tribus, vel pluribus terminis constitutis, neque numerorum differentiam, neque proportionum æqualitatem ullam observant, sed ut ipsæ terminorum proportiones, aliæ ad alias habeant, inquirens, ratione, ac sensu perpendit, id quod sic tandem obvenit, ut quemadmodum maximus terminus ad minimum refertur, ad eundem modum, & differentia maximi, & medii termini ad differentiam medii & minimi comparatur.* Come si può vedere dalla sottoposta figura, la quale così esplica il Lanfranco nel luogo sopracitato, mentre che la differenza, che è dal 3. al 4. è formata dal 1. e quella del 4. al 2. dal 2. onde queste differenze comparate assieme formano la Proportione dupla, la quale parimente si ritrova tra il 6. e 3. termini estremi della disposizione della Figura, la onde si vede, che nè le differenze, nè meno le Proportioni sono eguali, perchè la prima differenza è 1. e la seconda 2. e la prima Proportione è fra il 4. e 3. che è sesquiterza; e la seconda fra il 6. e 4. che è sesquialtera, per il che accade, che fra i termini maggiori si ritrova la Proportione maggiore, e fra li minori la minore, perchè la sesquiterza, è minore della sesquialtera; vedi egli essempj.



Si che si deduce dalle sopradette cose, & brevemente si può dire, che queste Proporzionalità differiscano l'una dall'altra, inquanto che l'Aritmetica considera le differenze eguali, e le Proporzioni disuguali; La Geometrica osserva le differenze disuguali, e le Proporzioni eguali; E l'Armonica contempla tanto le differenze, quanto le Proporzioni disuguali; accordandosi però le differenze con gli estremi delle Proporzioni in una medesima Proporzione.

Non si considerano al presente le Proporzioni inquanto sono comparate alle Figure, ò Note Musicali, come sarebbe a dire due contra una; ò pure quattro contro sei; una contro quattro, & in mille altri modi di Proporzione considerati dagli Antichi con tanto studio, & applicatione, però sempre con una confusione, & intrico indicibile; onde da Moderni furono regettate, affermando il Bontempi nella sua Historia Musica parte 2. della pratica moderna, che *alla scienza non era necessaria così confusa, e barbara dottrina*. Chi ne farà curioso potrà vedere il Gaffurio, che ne forma di suo trattato in tutto il 4. libro della Pratica, bastando a noi di haver dimostrato in varii modi nelli cap. 18. e 19. della 2. parte la combinatione delle note considerate in qualsivoglia modo di tempo, ò battuta praticata da Moderni, sì in proporzione di egualità, come d'inegualità. Ma ben si devono al presente considerarsi le Proporzioni in quanto sono la forma, e radice delle consonanze considerate dal Teorico, secondo la distanza del grave, e dell'acuto, mediante la quale ogn'una viene ad esser distinta dall'altra; Onde si potrà dire con Margarita Filosofica nell'appendici pag. 1185. che *Proportio verò hęc intenta fit cum una vox distat ab alia, vel gravitate, vel acumine*.

Stabilirono adunque li Musici Teorici le consonanze in certe Proporzioni di numeri, dalle quali volevano, che si formassero le loro radici, e costituzioni; e perche gl'Antichi non conobbero altre consonanze, che l'ottava, quinta, quarta, e tuono, & anche la quinta decima, e duodecima come replicate, considerarono solamente li generi moltiplice, e superparticolare, come si hà in Boetio nel primo della Musica cap. 5. *De tribus verò partibus speculatio faciendā est: obtinere igitur majorem ad consonantias potestatem videtur multiplex, consequenter autem superparticularis: superpartiens verò ab harmonie concinentia separatur*. Ciò parimente conferma il Gaffurio nel 4. lib. della Teorica cap. 7. ove dice. *Cum omnes musicae consonantiae, partim in multiplici, partimque in superparticulari residant*. Et il Froschio al cap. 6. *Sed ex universa numerorum varietate pauci nimirum, qui ad conficiendam musicam conveniant, ii quidem in genere multiplici, et superparticulari reperiuntur*. Li Moderni però, che oltre le sopra narrate consonanze, considerarono anche le terze, e seste con il nome di consonanze imperfette, & anche accidentalmente le dissonanze, le quali (come si disse) per opposizione rendono più dolci, e soavi le consonanze, si dilatarono in altri generi oltre li due considerati dagli Antichi, come osserva dottamente il Fogliani nella sua Teorica sect. 2. cap. 1. *Dicamus igitur, dice esso Autore, quod multò plures, quam antiquo Testore*.

tiqui posuerint, inveniantur consonantie, & quod plura quam duo genera ad musicas consonantias aptari possunt; immo omnia proportionum genera ad illas producendas valere comperiuntur. Con la comune scuola adunque de Moderni, e con la guida de più dotti, disporremo le radici proportionali delle consonanze, e dissonanze nella seguente forma.

Il Comma fù posto nel genere superparticolare, fra le proporzioni delli numeri 80 : 81

Il Semituono minore, detto anche secondo minore, fù posto nel genere superparticolare, fra la proporzion delli numeri 25 : 24

Il Semituono maggiore, detto pur anche seconda minore, fù posto nel genere superparticolare, fra la proporzion delli numeri 16 : 15

Il Tuono minore, detto seconda maggiore, fù posto nel genere superparticolare, fra la proporzion delli numeri 10 : 9

Il Tuono maggiore, detto pur anche seconda maggiore, fù posto nel genere superparticolare, fra la proporzion delli numeri 9 : 8

La Terza minore fù posta nel genere superparticolare, fra la proporzion delli numeri 6 : 5

La Terza maggiore fù posta nel genere superparticolare, fra la proporzion delli numeri 5 : 4

La Quarta fù posta nel Genere superparticolare nella proporzion delli numeri 4 : 3

Il Tritono fù posto nel genere superpartiente, fra la proporzion delli numeri 45 : 32

La Semidiapente fù posta nel genere superpartiente, fra la proporzion delli num. 64 : 45

La Quinta fù posta nel genere superparticolare, fra la proporzion delli num. 3 : 2

La Sesta minore fù posta nel genere superpartiente, fra la proporzion delli num. 8 : 5

La Sesta maggiore fù posta nel genere superpartiente, fra la proporzion delli num. 5 : 3

La Settima minore fù posta nel genere superpartiente, fra la proporzion delli num. 9 : 5

La Settima maggiore fù posta nel genere superpartiente, fra la proporzion delli numeri. 15 : 8

L'Ottava regina delle consonanze, fù posta nel genere moltiplice, fra la proporzion delli numeri 1 : 2

L'Unifono, non cade sotto la proporzion d'alcuno delli soprannominati generi, non essendo nè consonanza, nè dissonanza; ad ogni modo essendo, come dice il Kircherò nel primo lib. della Musurgia cap. 5. pag. 95. *Prima sonorum permisso inter eos, quos sensus apprehendit;* Si deve considerate come due voci comparate assieme; onde sarà più che noto, che si debba ponere almeno sotto la proporzion d'egualità, come tra 1. & 1. 2. & 2. 4. & 4. &c. il che si può vedere dal suono di due corde uguali in grossezza, lunghezza, e tensione, o pure dalla divisione d'una corda fatta in perfetta proporzion d'egualità, le parti della quale egualmente in unifono tramandano il suono.

Non si è posto in considerazione il Diaschisma, il Diesis Enarmonico, il Diesis Lima Pitagorico, e l'Apotome, come quelli, che non sono in molta considerazione de moderni; nè meno habbiamo posta la Quarta diminuta, nè meno la Quinta, & Ottava superflua, per esser dissonanze totalmente abborrite, e non praticate nelle compositioni dalli Musici Pratici. Le dimostrazioni delle Proporzioni delle consonanze, e dissonanze si spiegaranno nel seguente Capitolo.

C A P. V.

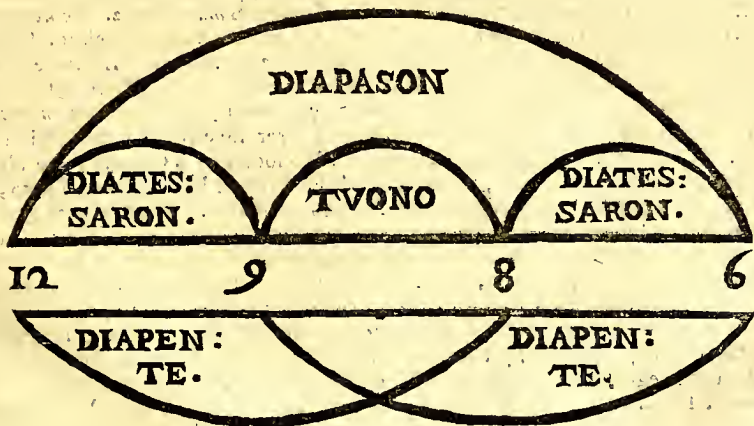
Delle Dimostrazioni delle Consonanze, e Dissonanze in ordine Teorico.

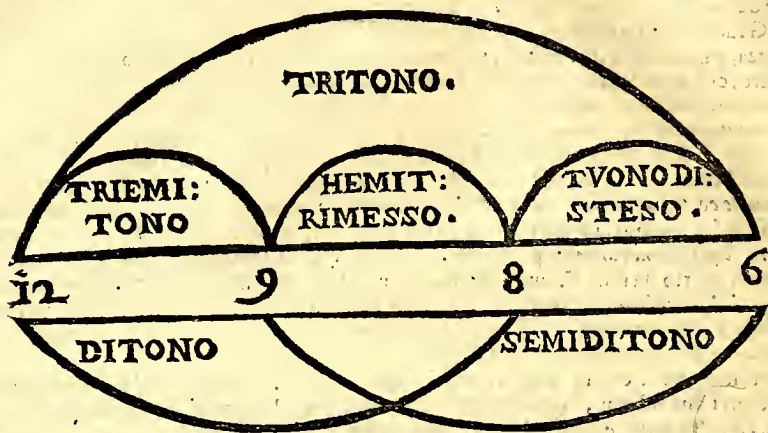
GRandi controversie insorgono fra Musici Teorici circa le dimostrazioni delle Consonanze fatte per le numeriche Proporzioni. Fra questi Vincenzo Galilei nel bel principio

principio del suo Dialogo della Musica antica, e moderna con varii essempii, e dimostrazioni, procura manifestare gli errori, che cadono nelle dimostrazioni armoniche, considerate da moderni Musici Teorici. Afferma parimente Marco Meibomio nelle sue note sopra Gaudentio alle carte 37. che l'esperimento Pitagorico fatto con le corde di ugual lunghezza, e grossezza, tirate dalli pesi de martelli, che altrove habbiamo descritti, da quali dissero, che ne naschino li suoni di ottava, quinta, quarta, e tuono essere totalmente falso. *Mirandum sanè*, dice questo Auttore, *hanc experientiam tot gravissimorum auctorum adsertione confirmatam, nostrò primum seculo depræbensam esse falsam. Inventionis gloriam debemus Galileo Galilei; & il Bontempi afferma nella prima parte della Teorica corollario 13. della sua Istoria Musica, che Vincenzo Galilei nel discorso intorno all'opere del Zarlino, afferma, che per ritrovare co' pesi attaccati alle corde le consonanze de martelli; per la Diapason debbono costruirsi i pesi in quadrupla proportione; per la Diapente, in dupla sesquiquarta; per la Diatessaron in sequissetimapartiente 9.; e per il Tuono il sesquissetimopartiente 64. & il Bartoli nel trattato quarto de suoi Tremori Armonici c. 4. pag. 253. asserisce, che per condurre due corde uguali à sonar l'ottava, bisogna à quell' una di esse, che dovrà far la parte acutà quattuò volte più di peso, che con tanto caricarla, tanto la tirino, e così le diano la misura della tensione, che le bisogna. Per la quinta poi nove libre, e per la quarta sedici, &c.*

Per mostrare l'errore degli Antichi sopra la credenza delli pesi de martelli, forma il Bontempi due sistemi, l'uno secondo li pretesi suoni Pitagorici, e l'altro secondo l'esperienza da esso fatta, e dice nel luogo sopracitato, che hà ritrovato, che in luogo dell'ottava ne risuonava il Tritono; in luogo della quinta considerata nelli numeri 12. e 8. il Ditono; e nella quinta considerata nelli numeri 9. e 6. il Semiditono; così per la quarta nelli numeri 12. e 9. il Triemitono, e nelli numeri 8. e 6. il Tuono disteso; & in fine nelli numeri 9. e 8. non il tuono, ma l'hemitono rimesso: vedi gli essempii.

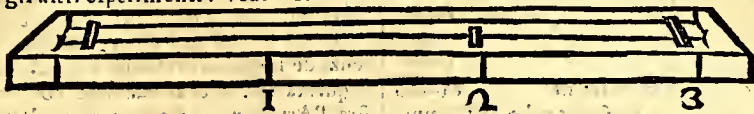
SISTEMA DI PITAGORA.





Fabio Colonna Napolitano nella sua *Sambuca Lincea* procura parimente manifestare false al mondo le divisioni armoniche, sì de Moderni, come degli Antichi; ond'io mezzo confuso da queste discrepanze, per ritrovare qualche barlume di verità, senza pormi in questioni, e cavillationi, non volendo esser quell'io, che raddrizzi le gambe torte à cani, stimando meglio *errare cum multis*, che *sapere cum paucis*; ricorsi al Monocordo, così detto à *chorda una*, e da Tolomeo chiamato Ragione armonica, mentre che, secondo Andrea Ornitoparco, è il giudice d'ogni musico intervallo, per cui si discerne il vero dal falso, affermando Giovan Keplerio nel terzo libro *Harmonices mundi* cap. 2. che *Coagumentantur autem proportiones harmonicae in unum Systema, per sectiones cordae armonicas*. Sotto questo giudice adunque, e sotto questa ragione armonica procureremo ritrovare la verità. Non essendo altro il Numero sonoro, secondo il Fogliani nella sua *Teorica* sess. I. cap. I. *nisi numerus partium sonori corporis, utputa chordae, quae numeri, ac discreti accipiens rationem, nos certiores reddit de quantitate soni ab ea producti*; per investigare le proporzioni armoniche, è di necessità di formare, e descrivere il Monocordo, o Canone, che altro non significa, che regola armonica; Io lo formai di Pero, come legno polito, lungo, e quadro, secondo à quello, che insegna Guido Aretino, con dire: *Monocordum est lignum quadratum, &c.* la lunghezza fù di due piedi, e mezzo Veneziani, e quattro dita; la larghezza tre dita; e l'altezza due, sopra il quale posi due ponticelli alti un dito, fermi, e stabili, lontani uno dall'altro due piedi, e mezzo Venetigiusti, rimanendo dietro ad essi ponticelli due dita di legno per parte à causa di attaccarvi la corda, & i pironi, ò biscari per tender essa corda in unisono perfetto ad un' altra consimile, stimando bene il porcene due (à differenza degli Antichi) per fare la comparatione della distanza da suono à suono, e queste furono egualmente lunghe, grosse, e tese; pigliai adunque una corda d'ottone chiamata saltatione, la quale divisi in due parti, e posi sopra il detto Monocordo perfettamenteamente unisonandole al tuono d' un' istrumento chorista da tasto sopra il D la sol re, come corda più commune, e divisi il Monocordo da un ponticello all'altro in tante parti uguali, quante erano le unità, che entravano nel numero maggiore della consonanza ricercata, ponendo un ponticello dell'altezza delli due stabili, sotto una delle corde sopra il nume-

il numero minore della ricercata consonanza, lasciando l'altra corda libera; ver. gr. ricerchiamo la quinta, la quale, come si disse, è nella proportionione delli numeri 3. 2. si divide il Monocordo in tre parti uguali, e sopra la seconda parte, che è il numero minore, cioè il 2. si ponga il ponticello mobile; si che resti divisa la corda per una parte in una portione, e nell'altra in due, si percuoti la parte maggiore, che è delle due parti, assieme con l'altra corda libera, vacua, & intiera, che risuonerà una perfetta quinta, e così si faccia in tutti gli altri esperimenti: vedi la forma del Monocordo.



Feci adunque l'esperimento d'ogni consonanza, e dissonanza, e ritrovai (levati li cavilli di qualche insensibile particella da me non conosciuta) che li suoni considerati nelle proportioni armoniche delli numeri descritti nel fine del passato capitolo, & esplicati con divisioni fatte nel Monocordo, erano concordi, & unisoni con quelli dell'istrumento da tafo, & abbenche in esso non vi sieno le differenze del Comma, per conoscere l'insensibili differenze del semituono maggiore, e minore, ad ogni modo una talqual discretione, che si ricerca in tutte le cose, mi rese à sufficienza pago, solo mi parve qualche discrepanza nella proportionione del semituono minore, come dirò à suo luogo.

Vogliono li Musici Teorici, che le consonanze naschino l'una dall'altra, come sarebbe à dire l'ottava dall'unifono, non solo perche l'ottava raffembra nel suono totalmente l'unifono, ma pur anche perche, sicome il semplice suono d'una percossa forma l'unifono, così due l'ottava. *Sicuti enim, dice il Kircherò nel 6. lib. della Musurgia cap. 2. soni simplicis itus unus ad unifonum duorum iduum eodem tempore perfectorum sese habent, ita sonus ad diapason, sive quod idem est ut 1. ad 1. ita 1. ad 2.* o pure essendo l'ottava contenuta nella sua forma dalla unità, principio d'ogni numero, come afferma l'Artusi nell'Arte del Contrapunto ristampata l'anno 1598. carte 18. e dal binario primo numero, fra li termini di 1. e 2. in dupla proportionione, si potrà dire, che replicata l'unità dell'unifono forma il due; sicche da esso, e dalla sua replicazione, ne risultano li termini radicali di essa ottava, la quale dividendosi genera la quinta, e la quarta, come asserisce il citato Artusi alle carte 32. e la quinta genera le due terze, come la terza maggiore genera li due tuoni; si senta l'Autto- re: *L'ottava è contenuta fra questi termini radicali 2. 1. in dupla proportionione, duplicati sarà ridotta ne termini più vicini, e sono 4. 2. questi ricevono un termine mezzano per divisione: 4. 3. 2. e così divisi danno le forme di due intervalli diatonici, cioè della Quinta, e della Quarta; altrettanto dicono della Quinta, che moltiplicata per il binario s'haverà li termini 6. 5. 4. divisa in una Terza maggiore, e minore; lo stesso dicono della Terza maggiore fra questi termini 5. 4. che duplicati ne viene il 10. e 8. che tramezzati con il 9. che farà 10. 9. 8. s'haverà la forma del tuono maggiore, e minore.* La Quarta, e la Terza minore sono sterili, e non generano; le altre consonanze, e dissonanze si formano dalla congiunzione di queste, come si vedrà.

Hò fatto la presente digressione per venire à dire, che sicome vogliono li Teorici, che una consonanza si generi, e formi dall'altra, così pure per dimostrare le loro radicali proportioni, furono necessitati dedurle per la comparatione dell'una all'altra, ponendo li termini loro l'uno sopra l'altro in questa forma $\begin{matrix} 4. & 3. \\ A. & D. \end{matrix}$ moltiplicandoli in duomo $\begin{matrix} A & X & B \\ D & & C \end{matrix}$ di, l'uno diametralmente, v. g. da A. a D. e da B. a C. in questa forma. L'altro rettamente in ordine aritmetico moltiplicando l' $\begin{matrix} A-B \\ C-D \end{matrix}$ inferiore con il suo superiore, come da A. a C. e da B. a D. in questa forma, che per distinguerli, e sapere in che modo si devono moltiplicare si poneranno le differenze delle linee;

per il diametrale in questa forma X. e per il commune, & aritmetico in quest'altra ———
 Ciò considerato cominceremo le dimostrazioni del Comma, come dalla minima parte
 considerata nell'arte armonica.

Dimostrazione del Comma.

Nasce il Comma dalla differenza, che
 tengono fra loro il tuono maggiore, e mino-
 re, i quali moltiplicati diametralmente in-
 sieme, formano li num. proportionali 80. 81.
 Tuono maggiore 9×8
 Tuono minore 10×9
 Comma ne proprii termini $81 - 80$

Il Fogliani dimostra anche il Comma
 dalla differenza del semituono maggiore, e
 minore, formati da esso in numeri propor-
 tionali differenti dalli nostri posti nella ta-
 vola del capitolo passato, come si vede nel
 effempio.

Ritrovati li termini radicali del comma essere 80. 81. si dividerà il Monocordo da un
 ponticello all'altro in 81. particelle uguali, e sopra il numero 80. si ponerà il ponticello
 mobile, e percosse ambi le corde si sentirà il comma, son per dire, con differenza insensibile.

Dimostrazione del Tuono minore.

Vogliono li Moderni, che nasca il semituono minore in tre modi, come si vedrà dagli
 effempj.

Il primo, come vuole il Fogliani dalla
 differenza della Terza maggiore, e dalla
 Terza minore, come

Terza maggiore 4×5
 Terza minore 5×6
 Semituono min. ne proprii term. $24 - 25$

Il secondo modo parimente, secondo il
 Fogliani nasce dalla differenza della Sesta
 maggiore, e della Sesta minore, e questo
 semituono è chiamato da esso semituono
 minimo, volendo, che il semituono costi-
 tuito nelli termini 15. e 16. da noi detto se-
 mituono maggiore, sii il minore, costi-

Considerato adunque il semituono minore nelli termini radicali 25. e 24. e diviso il
 Monocordo in 25. particelle, e posto il ponticello mobile sopra il numero 24. si ritroverà,
 risuonare il semituono minore molto rimesso del maggiore, il che mi pare essere una
 discrepanza molto grande; e per dimostrare, che questo mio dubbio non è mal fonda-
 to, per elucidarlo si doverà considerare quello si disse nel cap. 8. della seconda parte cir-
 ca la divisione del tuono, il quale secondo la mente di Boetio aderendo à Filolao hab-
 biamo detto, che si divida in due parti ineguali. *Philolao*, dice egli nel terzo libro della
 Musica cap. 5. *duas efficit partes, unam, quæ dimidio sit major, eamque apotomen vocat. Re-
 liquam, quæ dimidio sit minor, eamque rursus diesim dicit, quam posteri semitonio minus appel-
 lavere*; & il Gaffurio disse nel primo lib. della Pratica cap. 2. *Hic duas propinquas sola
 fisione continet partes, quarum altera minor, altera major, banc apotomen semitonium majus,
 llam minus semitonium vocant*; adunque il tuono si divide in due semitoni, l'uno mag-
 giore

Semituono maggiore 25×27
 Semituono minore 15×16
 Comma ne termini maggiori $400 - 405$
 Divisore 5. comma ne proprii term. $80 - 81$
 Si può dimostrare il comma dalla diffe-
 renza della quinta diminuta naturale, e dal-
 la quinta diminuta accidentale, come dimo-
 stra l'Artusi nella seconda parte dell'Arte
 del contrapunto carte 17.
 Quinta diminuta naturale 64×45
 Quinta diminuta accidentale 36×25
 Comma ne maggiori termini $1620 - 1600$
 Divisore 20. com. ne ter. min. $81 - 80$

tuendo il maggiore nelli termini 50. e 54.
 come si dirà a suo luogo: vedi l'effempio
 del semituono minore.

Sesta maggiore 3×5
 Sesta minore 5×8
 Semituono minore $25 - 24$

Il terzo modo si dimostra dalla diffe-
 renza della settima maggiore, e minore,
 come

Settima maggiore 15×8
 Settima minore 9×5
 Semituono min. ne term. mag. $72 - 75$
 Divisore 3. ne termini minori $24 - 25$

10

giore, l'altro minore; la differenza che è fra questi è il comma, come afferma Boetio nel terzo della Musica cap. 6. ove dice: *Non sirotus tonus ex apotome constat, ac semitonio, semitonium verò ob apotome differt comma* &c. & il Gaffurio nel quarto libro della Teorica cap. 3. disse *Apotome autem, quod diciusonem sonat à cunctis semitenium majus appellatum est, & fit ex duabus diesibus, & comate; excessus enim minorem semitonium ipso comate*. E. Margarita Filosofica nel 5. lib. trattato 1. cap. 11. parlando della divisione del tuono in semituoni, maggiore, e minore, disse, *excessus autem majoris supra minorem coma nuncupatur*. Costituìta adunque la divisione del tuono in semituoni maggiore, e minore, & essendo la loro differenza il comma, come si può vedere dalla figura della divisione di esso tuono posta nel fine del sopradetto ottavo capitolo, si potrà fare sopra il Monocordo la comparatione fra un semituono all'altro, se si vedrà non solo con il compasso, ma anche dal suono, che dal semituono maggiore formato dalli termini radicali 16. e 15. e dal semituono minore formato dalli termini 25. e 24. esservi la differenza molto maggiore d'un comma, che si riduce quasi ad un quarto di tuono, & il Galilei nel suo Dialogo alle carte 7. in fine, dimostra la sua grandezza con dire: *l'intervallo, che da essi è contenuto, è qualche cosa più d'un comma, e mezzo, e che di tanta quantità sia dal maggiore il minore superato, & alle carte 8. parlando del comma disse, che non vollero i moderni trarlo dalla differenza de semituoni à guisa degli antichi per le ragioni che si dirà, & alle carte 9. nel principio disse, costa la sesquivalentiquattresina di tre commi, e qualche cosa più d'una maggior sua quarta parte, e manco della minore sua metà, la sesquiquindecima costa di cinque, e poco più dell'ottava sua maggior parte*. Il che tutto ritrova fedelmente nel mio Monocordo mediante le misure formate dal compasso, anzi feci l'esperienze di cavare il comma dall'eccesso del maggior semituono costituito ne numeri radicali 16. e 15. sopra il minore ne termini 25. e 24. il che mi veane vano, e falso, risolsi d'allungare la proportione di esso semituono minore ponendolo ne termini radicali delli numeri 21. e 20. & in vero quanto alla misura del Compasso, e del suono, mi venne quasi che giusto, e credevo haverne ritrovata la vera proportione; ma nel volerne cavar il comma, lo scopersi parimente falso, e conobbi, che questa difficoltà era la cagione, che li moderni non traevano il comma da questi semituoni, e diedi ragione al Fogliani, se nella sua Teorica al cap. 7. della sezione seconda chiamasse il semituono costituito nelli termini 25. e 24. con il nome di semituono minimo, stabilindo il maggior semituono nelli termini proprii, e radicali 27. e 25. e quello formato ne numeri 16. e 15. da noi detto maggiore, lo chiamasse minore, mentre che da questi se ne trae il comma, come si è veduto nell' secondo essemplio della formatione del comma poco fa rapportata, non solo contro l'opinione del Galilei, ma contro ogni altro esperimento d' altri semituoni formati in altre proportioni, onde l' esperimento del Monocordo, si accorda con l'istrumento da tasto, fra quali non cade discrepanza alcuna.

Circa la reconciliazione di questo fatto non ritrovo altro à favore del semituono minore formato dalli numeri radicali 25. e 24. che la sola autorità di Boetio, che nel cap. 14. del 3. lib. della Musica disse *Jure igitur dictum est minus semitonium, minus quidem quam quatuor commata, majus verò tria*: che come si disse con il Galilei supera poco più di tre comma. Questo è quanto, che hò considerato sopra questo semituono, e ne hò fatto mentione, non per correggere chi che sia, poiche non sono così arido di poner os in celum, ma solo per significare il mio dubbio rimettendomi sempre alli più studiosi, e dotti, credo per mè di essermi ingannato, onde rimetto li curiosi à formarne più chiara, & esatta perquisitione.

Dimostrazione del Semituono maggiore.

Il semituono maggiore costituito negli termini 16. e 15. nasce dalla differenza, o eccesso, che viene superata la terza maggiore dalla quarta, e questo semituono sotto questi termini è chiamato dal Fogliani semituono minore: vedi l'esempio.

Quarta	4 X 3
Terza maggiore	5 X 4
Semituono maggiore	15—16

Si dimostra anche il semituono maggiore dall' eccesso della terza minore, e del tuono maggiore, come

Terza minore	6 X 5
Tuono maggiore	9 X 8
Semituono mag. ne term. mag.	48—45

Divisore 3. per li ter. min. 16—15

Il semituono maggiore costituito negli termini radicali 25. e 27. considerato dal Fogliani nel luogo sopraccitato, nasce dalla

Tutti li soprannotati esempi, come tutti gli altri, che si apporteranno, si esperimentano nel Canone, o Monocordo, dividendolo, come si disse, in tante parti, quante unità sono incluse nel numero maggiore, ponendo il ponticello mobile sopra il minore, e percosse ambidue le corde, si haverà l'intervallo ricercato, il quale comparato à quello dell' istrumento da tastò sopra cui s'è accordato il Monocordo, si ritroverà esser vero, e giusto.

Della dimostrazione del Tuono maggiore.

Il Tuono maggiore nasce dalla differenza, & eccesso, che è tra la Quarta, e la Quinta, come

Quinta	3 X 2
Quarta	4 X 3
Tuono maggiore ne suoi termini	9—8

Della dimostrazione della Terza minore.

La Terza minore nasce dalla unione del tuono maggiore, e del semituono maggiore, moltiplicando li loro termini radicali rettamente, come

Tuono maggiore	9—8
Semituono maggiore	16—15
Terza minore ne termini mag.	144—120

Divisore 24. per li term. min. 6—5

Dimostrazione della Terza maggiore.

La terza maggiore si forma dal tuono maggiore, e minore, come

Tuono maggiore	9—8
Tuono minore	10—9
Terza maggiore ne term. mag.	90—72

Divisore 18. per li termini min. 5—4

differenza della terza minore, e del tuono minore.

Terza minore	5 X 6
Tuono minore	9 X 10
Semituono mag. ne ter. mag.	50—54
Divisore 2. per li termini min.	25—27

Dimostrazione del Tuono minore.

Il Tuono minore nasce dall' eccesso della Quarta, e della Terza minore.

Quarta	4 X 3
Terza minore	6 X 5
Tuono minore ne termini mag.	20—18
Divisore 2. per li termini min.	10—9

Si dimostra anche il Tuono minore dall' eccesso, che è superata la Quinta dalla Sesta maggiore, come

Sesta maggiore	5 X 3
Quinta	3 X 2
Tuono minore ne proprii term.	10—9

Della dimostrazione della Quarta.

La Quarta si forma della terza minore, e del tuono minore, come

Terza minore	6—5
Tuono minore	10—9
Quarta ne termini maggiori	60—45
Divisore 15. per li termini min.	4—3

Si compone anche la Quarta della 3. maggiore, e della 2. minore, come

Terza maggiore	5—4
Semituono minore	16—15
Quarta ne termini maggiori	80—60
Divisore 20. per li termini min.	4—3

Dimostrazione del Tritono.

Nasce il Tritono dalla differenza, che è tra la quinta, & il semituono maggiore, i termini de quali si moltiplicano diametralmente

Quinta	3 X 2
Semituono maggiore	16 X 15
Tritono ne termini radicali	32—45

Dimostrazione della Quinta diminuta.

La Quinta diminuta nasce dall' eccesso della sesta minore, e del tuono maggiore, si moltiplica diametralmente.

Sesta minore	8	X	5
Tuono maggiore	9		8
Quinta diminuta ne suoi termini	64	-	45

Dimostrazione della Quinta.

La Quinta perfetta si forma dalla terza maggiore, e dalla minore, moltiplicando li loro termini rettamente, come dall' esempio.

Terza maggiore	5	-	4
Terza minore	6	-	5
Quinta ne termini maggiori	30	-	20
Divisore 10. per li termini minori	3	-	2

Si forma anche la Quinta dalla quarta, e tuono maggiore, come

Quarta	4	-	3
Tuono maggiore	9	-	8
Quinta ne termini maggiori	36	-	24
Divisore 12. per li termini minori	3	-	2

Dimostrazione della Sesta minore.

La Sesta minore si forma della quarta, e della terza minore.

Quarta	4	-	3
Terza minore	6	-	5
Sesta minore ne termini maggiori	24	-	15
Divisore 3. per li termini minori	8	-	5

Si forma anche la Sesta minore della semidiapente, e del tuono mag. come

Semidiapente	64	-	45
Tuono maggiore	9	-	8
Sesta minore ne termini mag.	756	-	360
Divisore 72. per li termini min.	8	-	5

Dimostrazione della Sesta maggiore.

La Sesta maggiore si forma della quarta, e della terza maggiore, come

Quarta	4	-	3
Terza maggiore	5	-	4
Sesta maggiore ne termini mag.	20	-	12
Divisore 4. per li termini minori	5	-	3

Si forma anche la Sesta maggiore della quinta, e del tuono minore.

Quinta	3	-	2
Tuono minore	10	-	9
Sesta maggiore ne termini mag.	30	-	18
Divisore 6. per li termini minori	5	-	3

Si forma pur anche la Sesta mag. della sesta min. e del semituono min.

Sesta minore	8	-	5
Semituono minore	25	-	24
Sesta maggiore ne termini mag.	200	-	120
Divisore 40. per li termini min.	5	-	3

Dimostrazione della Settima minore.

La Settima minore si forma dalla quinta, e dalla terza minore.

Quinta	3	-	2
Terza minore	6	-	5
Settima minore ne termini mag.	18	-	10
Divisore 2. per li termini min.	9	-	5

Si forma anche la Settima minore della sesta min. e della seconda mag.

Sesta minore	8	-	5
Tuono maggiore	9	-	8
Settima minore ne termini mag.	72	-	40
Divisore 8. per li termini minori	9	-	5

Dimostrazione della Settima maggiore.

La Settima maggiore si forma della quinta, e della terza maggiore, come

Quinta	3	-	2
Terza maggiore	5	-	4
Settima maggiore ne suoi term.	15	-	8

Si forma anche la Settima maggiore della sesta maggiore, e della seconda maggiore, come

Sesta maggiore	5	-	3
Seconda maggiore	9	-	8
Settima maggiore ne term. mag.	45	-	24
Divisore 3. per li termini min.	15	-	8

Si forma anche del Tritono, e della Quarta.

Tritono	45	-	32
Quarta	4	-	3
Settima maggiore ne term. mag.	180	-	96
Divisore 12. per li termini min.	15	-	8

Dimostrazione dell' Ottava.

L' Ottava si forma della Quinta, e della

Quarta.	3	-	2
Quinta	4	-	3
Quarta	12	-	6
Ottava ne termini maggiori	12	-	6
Divisore 6. per li termini minori	2	-	1

Si forma anche l'Ottava della settima min. e della seconda min. come

Settima minore	9—5
Tuono minore	10—9
Ottava ne termini maggiori	90—45
Divisore 45. per li termini min.	2—1

Si forma anche l'Ottava della semidiapente, e del tritono.

Semidiapente	64—45
Tritono	45—32
Ottava ne termini maggiori	2880—1440
Divisore 1440. per li ter. min.	2—1

Si forma anche l'Ottava della settima mag. e della seconda min.

Settima maggiore	15—8
Seconda minore	16—15
Ottava ne termini maggiori	240—120
Divisore 120. per li termini min.	2—1

E questo basti circa la formatione delle consonanze, e dissonanze, si in Pratica, come in Teorica. Vediamo li passaggi di cadauna.

C A P. VI.

Del modo di formare li Passaggi.

LA consideratione delle Consonanze, e Dissonanze, e del loro ordinato passaggio è una delle più cospicue, & essenziali osservazioni della Musica; anzi sono per dire, che sù tutto il fondamento di ben Tessere una perfetta armoniale compositione, il che è confermato da Pietro Pontio nel Ragionamento secondo alle carte 24. ove parlando con il R. Don Hettore disse. *Per dirvi il vero, la difficoltà del contrapunto, e della compositione, & la sua bellezza solo consiste in saper bene; e con bel modo accomodare nel proprio luogo le dette consonantie, e dissonantie.* Et il Kircherò nel proemio del 5. libro della Musurgia disse, *che melioribus bonitas, & pulchritudo nascatur ex insigni ordine, quem singulae diversarum vocum partes consonantieque inter se ita stricte observant; ut si vel minimum à recto ordinis. filo recedere contigerit, totum harmonicum corpus destrui necesse sit.* Non basta però di sapere la debita connessione, con l'esatta, & ordinata disposizione di esse consonanze, che bisogna pur anche unire la Teorica alla Pratica per sapere rettamente giudicare la loro natura, come avvertisce esso Kircherò nel sopracitato 5. libro al cap. 1. ove parlando del Contrapuntista disse *Theoricam itaque practicam conjunctam habere debet, ut de singulis aptè judicare, & dissonum à consono, asperum à levi, à molle durum peritè discernere valeat; numerorum naturam, & proportionem (sine quorum notitia nihil hoc in negotio dignum præstiterit) perfectè quoque calculet oportet.* E conviene che operi appunto come un perfetto Architetto, che con diligenza ricerca sito oportuno alla sua fabrica, addattando ogni cosa con somma peritia, & arte conforme ricerca la qualità della mole, che intende inalzare: Essendo questi Passaggi adunque come dice il medesimo Autore nel cap. 15. del sopradeito 5. libro *magis in melioribus momenti*, doverà lo studioso principiante Musico Testore con grande applicatione osservare li detti Passaggi: mentre che dice il sopracitato Autore. *Quod quicumque nesciverit, ut is quidquam in hac arte laude dignum præstet existimo, e soggiunge esso Autore, che certè ex innumeris ferè qui quotidie in lucem prodeunt Auditoribus, vix paucos reperies, qui non in hoc præcipitium illis compositiones naufragium fecerint. Nam dum nullam progressus harmonie liciti, vel illiciti rationem habent, fallacique aurium judicio omnia committunt, motus illicitos pro licitis accipientes, quam exiguam hujus artis cognitionem habeant, libris suis passim proficiunt.* Cosa che mi fa meravigliare, essendo appresso di me stimati tutti li compositori periti, e perfecti in quest'arte, e che ogn' uno debitamente offervi le buone regole, e maggiormente queste, che sono le più essenziali, e necessarie; biasima in'oltre questo Autore accrementemente li contrapuntisti nel lib. 7. della sua Musurgia al cap. 5. con dire. *Quàm pauci ex*

ci ex musicis hodie reperiuntur, qui proprio Marte, vera, certa, & infallibili scientia fulti componant, dum sola, & nuda experientia quidquid faciunt, faciunt, & ut de compositione perfecta certiores sint, primò ad clavycymbalum veluti ad Lidiùm lapidem confugiunt, ibi singula prius studiosè trutinantes illinc consonantias synopsesque earum, similiaque ediscunt; periculosum prorsus negotium, & innumeris erroribus, fallaciisque expositum.

Per non incorrere adunque in simili tasse (le quali non credo, che sino ne moderni virtuosi, e dotti Contrapuntisti) procureremo, che il nostro principiante Musico Testore resti instrutto delli Passaggi di queste consonanze, e dissonanze, e con ogni brevità li dimostreremo tutti li buoni, & ottimi avvertimenti, fondati sopra l'auttorità de più conspicui scrittori, che hanno parlato sopra questo fatto, come il Pontio, l'Angleria, l'Artusi, Valerio Bona, il Vicentino, il Kirchero, il Penna, il Bérardi, ed altri ottimi, & insigni Scrittori:

Li Passaggi adunque delle consonanze, e dissonanze non si possono fare senza il movimento delle parti armoniche, poiche ritrovandosi queste in una tal qual tensione, e positione di suono, o voce, non si possono partire da questa per andare ad un' altra, se non mediante la modulatione della voce, la quale non si può fare senza la mutanza de suoni, passando dal grave all'acuto, o dall'acuto al grave, e questo non si può dire che si altero, che moto, il quale per esser formato dalle voci, e suoni, moto armonico propriamente si deve dire; questo si può fare in tre modi con i quali la voce modulando può passare da un luogo all'altro, e furono chiamati da Musici: Moto Retto; Obliquo; e Contrario.

Il moto Retto si forma quando ambe le parti discendono, o pure ascendono, come dall' effempio



Il moto obliquo è quando una parte stà ferma, e l'altra si move, come



Il moto contrario è quando le parti si allontanano, ovvero si avviciano l'una all'altra, come



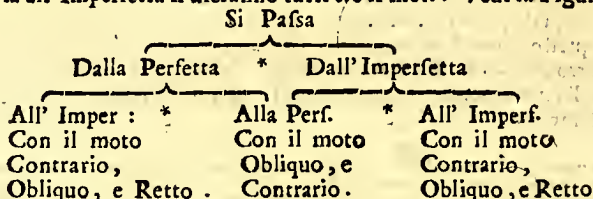
Con questi tre moti adunque si passerà da una Consonanza all'altra; e perchè alcune sono perfette, & altre imperfette, perciò si useranno fra loro diversi moti, come.

Dalla Perfetta alla Perfetta si userà il moto Contrario & Obliquo.

Dalla Perfetta all' Imperfetta, si useranno tutti tre li moti.

Dall' Imperfetta alla Perfetta si userà il moto Contrario, & Obliquo.

Dall' Imperfetta all' Imperfetta si useranno tutti tre li moti. Vedi la Figura.



Consistendo tutta la vaghezza della Musica nel variato intreccio delle Parti, come vuole la commune opinione de Musici, sì antichi, come moderni, si può dire con verità, che la varietà s'è il primo scopo del Contrapuntista, e perciò determinarono li Musici Maestri dell' Arte, che non si potessero fare due consonanze perfette del medesimo genere, come si vedrà nel seguente Capitolo.

C A P. VII.

Che non si possino fare due Consonanze Perfette del medesimo genere.

F Ra le prime regole dell' Arte Armonica, viene considerata da Musici Legislatori quella, che non si possino fare due consonanze perfette simili, e del medesimo genere, sì in ascendere, come in descendere; come farebbe a dire due Unisoni, due Quinte, e due Ottave, e volsero, che questa regola non fosse arbitraria, mà legale, come accenna il Gaffurio nel 3. della Pratica cap. 3. *Hæc enim regula non arbitraria est, sed legalis, omnem penitus exceptionem rejiciens.* Et il Kircherò nel 7. della Musurgia disse. *Communes leges sunt de duabus perfectis consonantiis, immediatè per saltum non continuandis, quæ quidem receptæ sunt apud omnes musicos, ut si quis hiscè contraveniat, si non imperitus, saltem temerarius videri possit.* E nel libro 5. vuole, che *Si quis duos, vel plures unisonos, aut duas quintas, vel octavas continuaverit in descensu, vel ascensu, errorem in musica valde essentiæ committeret.*

Vano investigando li Musici, perchè causa s'è stato proibito con tanto rigore il fare più consonanze perfette l'una dopo l'altra, e pare, che la commune ragione sia, perchè
fra le

fra esse non vi cada varietà alcuna, come si può vedere nel Pontio Ragionamento 2. carte 24. e più chiaramente lo dimostra il Zarlino nelle Institutioni parte 3. cap. 29. afirmando che *L' Harmonia non può nascere se non da cose tra loro diverse, discordanti, e contrarie, e non da quelle, che in ogni cosa si convengono, che perciò dice egli, che conoscendo gl' Antichi legislatori di quest' Arte, che tale somiglianza non generava alcuna varietà di concerto, & giudicando, (come era il vero) che la perfetta harmonia consistesse nella varietà &c. come pure afferma il Kirchero nel 7. della Musurgia carte 682. con dire: Quod in octavis, & quintis continuatis voces quibus unisonant nullam varietatem habent.* Et il Tigrini nel libr. 2. del suo Compendio cap. 2. disse: *la ragione è, che non nascendo l' Harmonia se non da Suoni tra loro diversi, & contrarii, come nel principio si disse, non solo sà bisogno, volendo, che siano distinti l'una dall'altra nel grave e nello acuto, ma siano anco nei moventi differenti, e che contenghino consonanze contenute da proporzioni diverse.*

Fù adunque stabilita legge universale, e ferma à causa di questo motivo, che non si potessero porre nelle compositioni due consonanze perfette contenute da una istessa proportionione ascendenti, ò discendenti l'una dopo l'altra; e vollero pur anche, che una falsa, ò pure una pausa di minima non fosse bastante a salvare due di queste consonanze perfette, come si vedrà qui appresso; & abbenche habbiano concesso li Musici Maestri dell'Arte, che si possono fare due Consonanze Imperfette, vollero però, che l'una fosse maggiore, e l'altra minore, non stimando lodevole il farne due maggiori, ò due minori a causa di non esservi la varietà del Concerto.

Non ostante queste determinationi, pare ad alcuni, che si possono fare più consonanze perfette senza scrupolo, & abbenche l' Artusi nella sua Arte del Contrapunto ristampata l'anno 1598. habbi detto alle carte 31. Che, *Non permettono li Compositori, che nelle loro compositioni si ritrovino due consonanze, che siano simili una dopo l'altra; come due unisoni, due ottave, due quinte. Né se concedono con il poter vi dimezo una pausa di minima, ovvero una dissonanza.* Non ostante alle carte 32. vuole, che se ne possono fare due l'una dietro l'altra senza offesa dell' udito, la ragione è la seguente: *Dico, dice egli, che l'ottava sola è perfetta consonanza, perche mai mutafiatto, nè essere, nè qualità, nè quantità, e questa chiamo con il Filosofo perfettissima, & tutte l'altre perche sono variabili, chiamo imperfette: non alterano li Compositori con gl' accidenti, di b molle & X diesis le Quinte, & le Terze maggiori, le minori, e l'una, e l'altra sesta? adunque dalla ottava infuori tutte sono imperfette, e di loro se ne può fare una, & due, l'una dietro l'altra senza scrupolo alcuno.*

Afferisce il Bontempi alle carte 223. della sua Historia Musica, che questa regola delle due consonanze perfette sia stata fatta dalli primi Maestri, perche cantavano solamente con le prime cinque figure, ò note, cioè: Massima, Lunga, Breve, Semibreve, e Minima, e che la Semiminima, e la Croma non erano in quei tempi in consideratione, onde cantandosi li due Unisoni, Quinte, & Ottave, haveano spatio bastevole il senso, e l'intelletto à poterle capire, e giudicare; vuole però esso Autore, che al presente in occorrenza di qualche soggetto obligato si possono fare queste consonanze perfette con le note minori; avalorato forse dall' autorità del Vaneo, che disse nel libr. 3. del Recaneto cap. 8. *Seminimimæ vel chromæ, adeo parvo constant intervallo, ut altera ab altera subsequi videatur,* E perciò non sono capite, nè conosciute dal senso, cosa che a me non piace, perche se tal compositione caderà sotto l'occhio si scoprirà il difetto, e la ragione elucidata dalla potenza visiva, conosce, che non vi è variatione alcuna; è vero, che afferma il Zarlino nel luogo sopracitato, che se bene queste consonanze quando fossero poste in tal maniera non facessero evidentemente alcuna dissonanza tra le parti. Ma soggiunge immediatamente, che *tutta via farebbero udire non sò che di tristo, che dispiacerebbe.* Diceva il Zifra rapportato dal Berardi nella sua Staffetta alle carte 29. che *amava più tosto di lasciar correre*

le due quinte in un passo da Maestro, che salvarle con pregiudizio della tessitura. Et in vero quanto all' obbligo d'un soggetto, pare, che non si dovrebbe usare tanto rigore, anzi è parere d'alcuni, che si come è lecito nelle parole aspre, dolorose, e crude l'usare le dissonanze contro la regola loro; così nelle parole dolci, suavi, & amene, vogliono che si possi usare le due, e più consonanze perfette, mà questo non mi piace, poiche in vece di render la compositione più dolce, e grata riuscirà più tosto (come disse il Zarlino) trista, e dispiacevole all' udito, onde si devono schivare in tutto, e per tutto; anzi io dico, che non deve il Compositore pigliarsi tanto buono in mano di così facilmente esercitarle, attesoche pur troppo è un male attaccaticcio, afferendo il Berardi nella sua Staffetta alle carte 30. Che fra gli Autori, tanto antichi, quanto moderni pochi ve ne vanno essenti, che ne loro componimenti non ve ne siano scorse. Il che non ci deve servire d'esempio, anche se fossero state fatte a bello studio, mentre che ci avvisa il Zarlino nel sopracitato luogo, che non dovemo haver riguardo, che alcuni babbiano voluto far il contrario, più presto per profusione, che per ragione alcuna, che loro babbiano havuto.

Concludiamo adunque con il Berardi alle carte 29. della sua Staffetta che sia come essersi voglia, da tutte le buone scuole sono proibite le due consonanze perfette d'una medesima specie una dopo l'altra, quando le parti fanno movimento fra di loro; perche la perfetta Armonia nasce dalla varietà. E perciò gli Unifoni sono meno comportati delle altre, e tanto si potrebbe dire dell' ottave, se non fossero gli estremi suoi differenti l' uno dall' altro per il grave, & acuto; e per fine la ragione del Pontio nel luogo sopracitato, che facilissimo, e di picciola industria il contrapunto, e la compositione sarebbono, non havendo riguardo à queste due ragioni. E'di gran persuasione a schivare l' inconveniente di queste due simili consonanze perfette, che per verità, se si potessero usare le consonanze perfette, come s'adopra no l' imperfette, ogni rozzo ingegno, con haver solo riguardo, che le parti s'accordino, potrebbe comporre le cantilene Musicali senza fatica alcuna, onde non solo si devono schivare per formare variato il concerto, mà pur anche per render l'Arte sollevata fuori del commune, costituendola eroicamente industriosa. Veniamo a gli essempj.

Le pause di sospiro, e di mezza battuta non salvano li due Unifoni, Quinte, & Ottave.

The image displays three musical examples, each consisting of two staves. The first staff of each example shows a sequence of notes with diamond-shaped suspension marks above them. The second staff shows the notes after the suspensions are resolved. The intervals are labeled as Unifoni, Quinte, and Ottave. The notes are numbered 1, 5, and 8, indicating the scale degrees. The first example shows Unifoni (1-1, 5-5, 5-5, 5-5, 8-8, 8-8, 8-8, 8-8, 8-8, 8-8). The second example shows Quinte (1-5, 5-1, 5-1, 5-1, 8-3, 8-3, 8-3, 8-3, 8-3, 8-3). The third example shows Ottave (1-1, 1-1, 5-5, 5-5, 5-5, 5-5, 8-8, 8-8, 8-8, 8-8).

Vuole il Zacconi nella seconda sua Pratica lib. 3. carte 154. che per falvare due quinte, & anche quando bisognasse due ottave, si possi usare la mezza pausa, e cita il Vicentino nel lib. 4. della Pratica c. 7. mà che ciò solo si possi fare à quattro, e più voci, perche dice il Vicentino la multiplicità di esse non le farà sentire; & il Zacconi vuole, che si possino fare in occorrenza di contrapunti di seguito, e ne canti d'artificio, e che è più permiffibile la quinta dell'ottava, vedi l'effempio primo. Meglio lo dimostra l'Angleria, come si vede nel 2. effempio, perche dice egli la mezza battuta, che aspetta, stà nel luogo della festa, che è buona, e questa hà l'auttorità di falvare le due quinte; il 3. effempio è cattivo, perche la mezza pausa stà nel luogo della nona, che è falsa, & una falsa non hà la facultà di falvare due ottave.

si. nò. 5. 8.

Primo effempio. Secondo effempio. Terzo effempio.

Si possono falvare li passi cattivi di due quinte, & ottave con il punto, come.

5. 5. 5. I. 5. 5. 5. I. 5. 8. 8. 8. 5. 8. 8. 8. 8. 5. 8.

cattivo. falvato. cattivo. falvato. cattivo. falvato. cattivo. falvato.

Si possono falvare anche le due consonanze con una minima, femiminima, croma, & anche per accidente con una semicroma spezzandosi la prima nota, che forma le due consonanze perfette, come dagli effempier.

I. I. I. 5. I. I. I. I. 5. I. I. 5. I. I. 5. I.

cattivo. falvato. cattivo. falvato. falvato. falvato.

5. 5. 5. 3. 5. 5. 5. 5. 3. 5. 5. 3. 5. 5. 3. 5.

cattivo. falvato. catt. falvato. falvato falvato.

8. 8. 8. 10. 8. 8. 8. 8. 10. 8. 8. 10. 8. 8. 10. 8.

cattivo. falvato. cattivo. falvato. falvato. falvato.

Non folo non è lecito il poter fare due conſonanze perfette, mà ſi deve anche ſchivarne il ſoſpetto di eſſe, il che occorre tacitamente in alcuni paſſi, come ſi vede dalli ſotto-poſti eſſempj, e ciò ſi manifeſta eſpreſſamente dalla tirata, che potrebbe fare il Cantore da una nota all'altra, come dalli eſſempj.

8. 5. 5. 5. 8. 5. 5. 5. 6. 5. 5. 5.

implicita. eſpreſa. implicita. eſpreſa. implicita. eſpreſa.

10. 8. 8. 8. 6. 8. 8. 8.

implicita. eſpreſa. implicita. eſpreſa.

3. 5. 5. 5. 8. 8. 8. 5. 8. 8. 8.

implicita. espresfa. implicita. espresfa. implicita. espresfa.

Si forma anche il fufpetto di due quinte, & ottave nel diminuire effa quinta, & ottava, & avviene quando una delle parti fa falti di terza; di quarta; e di quinta, come fi può giudicare dagli effempj

8. 8. 8. 8. 8. 8.

falto di terza. falto di terza. falto di quarta.

8. 8. 5. 5. 8. 8.

falto di quinta. falto di terza. falto di terza.

Gli fequenti effempj fono di quinte, che fi concedono per effer di fpecie diverfa, come nel primo effempio; nel fecondo, fono cambj che per neceffità, e bifogno fi tolerano.

5. 5. 3. 5. 5. 5. 8. 8. 8.

Primo effempio. Secondo effempio. K 3

Passiamo alla dimostrazione delli Passaggi proprii d'ogni consonanza, e dissonanza.

C A P. V I I I.

Delli Passaggi dell' Unifono.

Si disse nel cap. 2. di questa terza Parte, che l'Unifono non è consonanza, nè dissonanza, mà radice, base, e fondamento di esse, pure secondo li Pratici viene considerato come consonanza perfetta, & essendo per verità consonanza privativa, bisogna haver gran riguardo nel formarlo; onde avanti di parlare delli suoi passaggi sarà bene dimostrare come si debba formare.

In due modi vogliono li Musici Pratici, che si possi fare l'Unifono; l'uno nel principio della battuta, e l'altro nel fine, cioè in elevatione di battuta.

Quando si farà in principio di battuta, acciò le parti faccino bene, e buon effetto, bisogna far ascendere la parte bassa, e descendere l'alta, ambi senza salto, che è il medemo à dire, che si parti dalla terza, e si vadi all'Unifono; Quando poi, si farà in elevatione si farà che una parte stii ferma, e con l'altra si farà l'Unifono con qualsivoglia consonanza.

5. 3. 1. 3. 1. 3. 5. 3. 1. 3. 1. 5. 1. 8. 1.

Primo effempio. Secondo effempio.

Pare per regola osservata, che si debba andare dalla terza all'unifono per femituono, ò tacito, ò espresso, come dall'esempio.

3. 1. 3. 1. 3. 1. 3. 1. 3. 1. 3. 1. 3. 1.

Con femituono. Senza femituono.

Se si passerà all'Unifono per grado congiunto con figure di crome, il passaggio non farà buono, perche quelle crome non sono in consideratione. Come pure non fa alcun effetto quando le parti si congiungono in Unifono con movimento separato, il che sarà più tolerato in elevatione, che in battuta, pur che non sia per qualche obbligo di fuga, ò canone.



Primo esempio.

Secondo esempio.

Nelle composizioni à più voci si potrà fare l'Unifono come si vuole, fuorché negli modi, che si mostreranno negli passaggi particolari, di ciascheduna consonanza. Li Passaggi dell' Unifono sono li seguenti al num. di quattro.

1. Dall' Unifono alla Terza maggiore, e minore.
2. Dall' Unifono alla Quinta.
3. Dall' Unifono alla sesta minore.
4. Dall' Unifono all' Ottava.

Dall' Unifono alla Terza.

Passa l'Unifono alla Terza maggiore, e minore con una parte immobile, e l'altra con moto di terza, & anco movendosi ambe le parti per grado come dall'esempio.



alla Terza minore.

alla Terza maggiore.

Dall' Unifono alla Quinta.

Si passa legitimamente dall' Unifono alla Quinta con una parte per salto, rimanendo ferma l'altra; & anco si tollera, che una si movi per grado, e l'altra per salto, come dall'esempio.



buono.

buono.

si tollera.

Si proibisce di passare dall' Unifono alla Quinta, quando ambe le parti saltano, come

I. 5. I. 5. I. 5.

Dall' Unifono alla Sesta minore.

Si può passare dall' Unifono alla sesta minore, come nel primo modo, abbenche sino passi un poco lontani, e questi serviranno à quattro, e più voci; si proibiscono li passaggi alla sesta maggiore, come nel secondo modo.

I. 6. I. 6. I. 6. I. 6. I. 6. I. 6.

Primo esempio. Secondo esempio.

Li passi qui sotto notati, alcuni sono cattivi, & altri secondo il Penna ne suoi Albori alle carte 62. del secondo libro, sono tollerabili, non ostante però confessa, che è regola universale, che si può andare à tutte le consonanze eccetto, che alle seste, massime maggiori. Il primo passaggio secondo l' Angletia è cattivo.

I. 6. I. 6. I. 6. I. 6. I. 6. I. 6.

cattivo cattivo cattivo tollerati buono

Dall' Unifono all' Ottava.

Il passare dall' Unifono all' ottava è migliore in elevatione di battuta, che nel batte-
re, e deve una parte star ferma, e l'altra far l'ottava.



Quando poi le parti si moveranno tutte due, non farà buono, fuorchè ne bassi à otto.



cattivo. cattivo. buoni a otto.

Si può andare anche dall'Unifono alla seconda per via di legatura, come si dirà altrove. Non si possono fare due Unifoni per regola universale, e per le ragioni già dette, & anche per essere consonanza privativa, & uno, e più unifoni non farebbero di niuna soddisfazione, e non formerebbero melodia alcuna.

Si deve avvertire di far ben cantare le parti con movimenti congiunti più che si può, acciò fino al cantore comodi, e faranno anche buon concento; onde si devono fuggire certi passi disparati, come quelli d'Unifono alla quinta, sesta, & ottava con salto d'ambi le parti; à più voci però con le parti di mezzo si può andare all' Unifono con qualsivoglia consonanza, & anche partire dall'Unifono, & andare à qual si voglia consonanza, purchè le parti cantino bene.

C A P. IX.

Delli Passaggi della Terza maggiore, e minore.

LA Terza che è una delle consonanze imperfette, & è servitrice delle perfette, come sono tutte le altre consonanze imperfette; si considera come habbiamo detto altrave, come maggiore, e minore; onde se ne possono fare molte, l'una dopo l'altra, con questo, che l'una sii maggiore, e l'altra minore; l'una minore, e l'altra maggiore à vicenda per render più varietà nelle composizioni; se ne possono fare anche due della medesima specie, cosa che non si permette nelle seste per esser aspre, e dure; sarà però meglio usare la varietà; la Terza quanto più salta, tanto più è vaga, e fa miglior effetto nell'ascendere, che nel discendere; le maggiori bramano allontanarsi, & allargarsi con andare alla quinta, sesta, & ottava; la minore è all'incontrario, desiderando di restringersi con passare all'unifono; non ostante però può andare ad altre consonanze, come si mostrerà, deve però andare all'ottava con riguardo, essendo questo passo più tosto della Terza maggiore.

Li passaggi della Terza minore sono cinque.

Il 1. dalla Terza all' Unifono.

Il 2. dalla Terza alla Seconda.

Il 3. dalla Terza alla Quinta.

Il 4. dalla Terza alla Sesta.

Il 5. dalla Terza all' Ottava.

Dalla

Dalla Terza minore all'Unifono.

Si può passare dalla terza minore all'unifono in tre maniere; la prima quando ambe le parti s'incontrano con movimento congiunto con il semituono tacito, o espresso, altrimenti non è buono; la seconda è quando una parte stà ferma, e l'altra si move à far l'unifono, e questi due passaggi sono ottimi ad ogni compositione; la terza quando le parti, fatta la terza, si partono à far l'unifono con movimento separato; questo passaggio non è elegante, anzi secondo alcuni è proibito.

Primo passaggio buono. Cattivo senza semituono.

Secondo passaggio. Terzo passaggio.

Dalla Terza minore alla Seconda.

Si formerà questo passaggio rimanendo una parte ferma, e l'altra movendosi con moto congiunto, passando poi all'unifono; o pure si passerà alla seconda con il punto ritornando alla Terza.

Primo passaggio. Secondo passaggio.

Dalla Terza minore alla Quinta.

Questi passaggi fatti in sottoposto, modo tutti sono buoni per essere con il semituono.

Li due seguenti parimente fono buoni , per essere con il femituono tacito , c ome si vede dagli esempjii .



Dalla Terza minore alla Sesta .

Questo passaggio si farà in tre modi . Il 1. starà ferma una parte , e l'altra con movimento separato andrà alla sesta . Il 2. ascenderà una parte per movimento separato , e l'altra si moverà descendendo per moto congiunto . Il 3. descenderanno tutte due le parti , l'una con moto congiunto , e l'altra con moto separato .



Primo esemplo.

Secondo esemplo.



Terzo

esemplo.

Dalla Terza minore all' Ottava .

Si forma questo passaggio in due modi . Il 1. si fa in principio di battuta , facendo una parte moto congiunto , e l'altra separato . Il 2. si farà in elevatione , facendo ambe le parti movimenti separati .



Primo esemplo.

Secondo esemplo.

Della Terza maggiore .

La terza maggiore ha sei passaggi .

Il 1. dalla Terza all'Unifono .

Il 4. dalla Terza alla Sesta .

Il 2. dalla Terza alla Seconda .

Il 5. dalla Terza alla Settima .

Il 3. dalla Terza alla Quinta .

Il 6. dalla Terza all'Ottava .

Dalla Terza maggiore all'Unifono .

Questo passaggio si può fare in quattro modi . Il 1. che una parte , o inferiore , o superiore stii ferma , e l'altra con movimento separato faccia l'unifono , e questo passaggio è ottimo per ogni compositione . Il 2. si farà movendosi ambe le parti per moto congiunto ; questo passaggio serve alle compositioni di più voci , e non per li terzetti , e duetti , non essendo passaggio leggiadro , nè proprio della terza maggiore ; si concede però nelli soggetti .

Primo esemplo .

Secondo esemplo .

Il 3. modo si fa quando ambe le parti ascendono ; la superiore con moto congiunto ; e l'inferiore con moto separato , e questo passaggio è ottimo ; quando poi la parte bassa descende per moto congiunto , e la superiore parimente descende con movimento separato , questo passaggio non sarà di alcun valore , perche il descendere d'ambe le parti non fa buon' effetto , non già perche le consonanze non sieno buone , mà perche il passaggio è insipido , e senza gratia alcuna ;

Primo esemplo .

Secondo esemplo .

Il 4. modo si farà quando ambe le parti si moveranno ascendendo con moto separato ; questo passaggio descendendo non è usitato , e quando si facesse , farebbe tristo effetto , & è molto goffo , ascendendo poi è tolerato , particolarmente à quattro ; si doverà però sempre schivare di passare dalla terza maggiore all'unifono descendendo , & ascendendo ambe le parti .

Dalla Terza maggiore alla Seconda.

Si farà questo passaggio rimanendo una parte ferma, e l'altra movendosi formando la sincopazione.

Dalla Terza maggiore alla Quinta.

Questo passaggio è ottimo, e si deve avvertire, che deve passarsene per semituono, e che le parti cantino bene, e si fa in diverse forme, come dagli essempj.

Il 1. non è buono per esser senza semituono, abbenche discendente, e non si senta il cattivo effetto.

Il 2. più si scuopre per esser ascendente.

Il 3. è cattivo per il salto della settima.

Il 4. è cattivo senza semituono, abbenche si copra con il discendere, non è però autentico.

Il 5. è senza semituono, & ascendente, onde è peggiore. Tutti gli altri sono buoni.

Dalla Terza maggiore alla Sesta.

Passando la Terza maggiore alla Sesta è meglio, che passi alla minore, che alla maggiore, che anche talvolta si tollera; in due modi adunque si passa; L'uno quando una parte stà fermata, e l'altra si move; L'altro è quando una parte passa per grado, e l'altra per s'ito, come.

3. 6. 3. 6. 3. 6. 3. 6. 3. 4. 3. 6.

leggiadro tollè rato buono buono buono

3. 6. 3. 6. 3. 6. 3. 6. 3. 6. 3. 6.

buono tollerato tollerato tollerato meglio duro

Dalla Terza maggiore alla Settima.

Fatta la Terza maggiore in elevatione, si anderà a percuotere la Settima, come

3. 7. 6. 8. 3. 7.

Dalla Terza maggiore all'Ottava.

Si forma questo passaggio in tre modi. Il 1. quando la parte inferiore starà ferma, e la superiore si partirà dalla terza maggiore, e farà l'ottava, questo passaggio, si farà in ogni forte di compositione.

3. 8. 3. 8. 3. 8.

Il 2. farà quando la parte superiore anderà ascendendo con moto congiunto, e l'inferiore descendendo con moto separato, e questo è buonissimo.



Il 3. si farà quando la parte bassa si move con moto congiunto, e l'altra per moto separado, e questo è più proprio à più voci, che à due.



Non voglio mancare di poner il modo di fare più Terze, sì per grado, come per salto; faranno adunque migliori ascendenti, che descendentì, perche nell'ascendere si scuopre la loro vaghezza, e se nell'ascendere la prima sarà maggiore, e la seconda minore à vicenda, faranno migliori; nel descendere poi si opererà al contrario, facendo la prima minore, la seconda maggiore, &c. se poi una parte si arà ferma, e si moverà l'altra stanno benissimo; si possono anche fare più Terze seguenti sino maggiori, o minori.



mag. min. mag. min. mag. min. mag. min. mag. min.

buono. buono.

Tutto buonissimo.

Le consonanze minori fanno migliore effetto ne luoghi bassi, onde la Terza minore abbenche si mesta per natura sua, ad ogni modo ne luoghi alti non è tanto mesta, particolarmente posta sopra l'ottava; nelle parti basse poi fa nel cantare cattivo effetto. La Terza maggiore ne luoghi bassi perde a quanto del suo allegro.

Quando la Terza minore si trattenerà ferma ne luoghi alti solo che per una semibreve, non haverà tanto del mesto, nè in tutto sarà allegra; e così la Terza maggiore ne luoghi bassi; si che quando le consonanze sono fuori del suo natural posto, perdono il loro naturale, e rendono la compositione brutta, e deforme.

C A P. X.

Delli Passaggi della Quinta.

LA Quinta è una delle consonanze perfette, e dopo l'ottava è la più nobile nella Musica, anzi è più piena di essa ottava. Questa si considera dal Musico come perfetta, & imperfetta; al presente siamo per dimostrare li passaggi della Quinta perfetta. E' comune regola (come si disse) che non se ne possino fare due, una dopo l'altra, se non vi cade in mezzo il valore di mezza bartuta almeno; & una falsa non ha autorità di salvare due Quinte; vogliono li Pratici, che con il suo passaggio possi andare ove li piace, li proprii però sono li sette seguenti.

- Il 1. dalla Quinta all'Unifono.
- Il 2. dalla Quinta alla Seconda.
- Il 3. dalla Quinta alla Terza.
- Il 4. dalla Quinta alla Quarta.

- Il 5. dalla Quinta alla Sesta.
- Il 6. dalla Quinta alla Settima.
- Il 7. dalla Quinta all'Ottava.

Dalla Quinta all'Unifono.

Questo passaggio è assai osservabile, poiche se bene si può fare in diversi modi, pochi però sono li buoni, e legitimi, perciò ponere mo quelli che si devono abbracciare, e quelli che si devono fuggire.

Il primo si farà quando una parte rimanderà ferma, e l'altra in elevatione della battuta anderà à trovare l'unifono, e questo passaggio è ottimo in ogni compositione.

Il secondo si farà quando una parte si moverà discendendo con moto congiunto; e l'altra ascenderà con moto separato, e questo passaggio conviene solo alle compositioni di tre, e più voci, vedi gli effempj.

Primo esempio.

Secondo esempio.

Il terzo farà quando tutte due le parti per movimento separato, una parte ascendendo, e l'altra discendendo s'uniranno à far l'unifono, e questo passaggio non è buono in niun modo.

Il quarto farà quando ambe le parti ascenderanno, l'una per moto congiunto, e l'altra per moto separato, e ne meno questo passaggio è buono.

Il quinto farà quando una parte ascenderà per moto congiunto, e l'altra discenderà per moto separato; e questo passaggio non è buono ne meno otto, vedi gli effempj.

3. passaggio cattivo.

4. passaggio cattivo.

5. passaggio cattivo.

Dalla Quinta alla Seconda.

Questo passaggio si farà stando una parte ferma, e l'altra movendosi per salto, e questo passaggio farà buono in ogni compositione, particolarmente à tre, e più voci.

Dalla Quinta alla Terza.

Questo passaggio si può fare in tante forme, che (per così dire) si può fare come si vuole, vedi gli effempj.

Musico Testore.

L.

Dalla Quinta alla Quarta:

Si farà questo passaggio stando una parte ferma, e l'altra movendosi per grado; vedi l'esempio.

Dalla Quinta alla Sesta . . .

Sarà sempre buono questo passaggio, se una parte starà ferma, e l'altra farà la sesta, o pure se una si moverà con moto separato; e l'altra con moto congiunto, e se farà minore, farà migliore, come

Primo modo.

Secondo modo

Si proibisce nel moto retto di passare di Quinta in Sesta movendosi una parte per grado, e che questa si di semitono, e che l'altra parte si muova di salto di terza minore, come.



Si proibisce pure di passare dalla quinta alla sesta movendosi ambe le parti con moto separato, e si deve fuggire più che si può tal passaggio per esser goffo, e di niun valore, e non si farà se non per necessità di fuga, o canone.



Dalla Quinta all'Ottava.

Questo passaggio si può fare in sette modi, fra quali alcuni sono buoni, altri tollerabili, & altri cattivi. Il primo si farà ascendendo una parte con moto separato, e l'altra con moto congiunto, o vice versa. Il secondo quando ambe le parti ascenderanno una per grado, e l'altra per moto separato, e questo si farà solo a quattro, e più voci. Il terzo si farà stando una parte ferma, e l'altra facendo il moto separato, e questo passaggio è il più bello, e gentile di tutti, vedi gli esempj.



Primo buono.

Secondo buono a più voci.



Terzo ottimo.

Il quarto si farà descendendo ambe le parti, una per grado, e l'altra per salto; e questo solo si farà a tre, a quattro, e più voci. Il quinto si farà ascendendo ambe le parti, una per grado, e l'altra per salto; e questo si tola solo a quattro, e più voci, vedi gli esempj.

Quarto esempio concesso a più voci.

Quinto esempio tollerato a più voci.

Il sesto passaggio si farà movendosi ambe le parti con movimento separato ascendendo; e questo non è buono in veruna compositione.

Il settimo, & ultimo si farà con una parte ascendendo, e l'altra descendendo, partendosi dalla duodecima per andare a ritrovare l'ottava; ma anche questo passo non è buono in alcuna compositione; onde si deve abbandonare; vedi gli esempj.

Setto passaggio cattivo. Settimo passaggio cattivo.

C A P. XI.

Delli Passaggi della Sesta maggiore, e minore.

LA sesta è una delle consonanze imperfette, e per conseguenza servitice delle perfette, & è considerata dalli Pratici e Teorici (come si disse) come maggiore, e minore; se ne possono fare più di una seguente all'altra vicendevolmente di maggiore in minore, &c. ma come habbiamo detto nel cap. 8. di questa terza parte, si devono usare con riguardo per esser dure, & aspre; la maggiore brama dilatarsi, e desidera l'ottava; e la minore al contrario brama restringersi, e desidera la quinta, e questi sono li loro proprii, e legitimi passaggi, come habbiamo detto nel cap. 2. di questa terza parte; non si devono pigliare per salto per la loro crudezza, particolarmente la maggiore; descendentj sono migliori coprendosi la sua crudezza, che ascendenti si scuopre, & abbenche siano crude, ponendole però bene, faranno buon effetto; particolarmente la minore, e dice l'Angli-

ria, che fa la Musica signorile, e vivace, onde si deve festeggiare assai, e far caminare dette feste con la terza, che così facendo si udirà mirabile effetto; non si deve principiare in festa, se non per gran necessità. Vediamo li loro passaggi particolari.

Delli Passaggi della Sesta Minore.

La Sesta Minore ha sette Passaggi.

Il primo dalla Sesta all'Unifono.

Il secondo dalla Sesta alla Seconda.

Il terzo dalla Sesta alla Terza.

Il quarto dalla Sesta alla Quarta.

Il quinto dalla Sesta alla Quinta.

Il sesto dalla Sesta all'Ottava.

Il settimo dalla Sesta alla Decima.

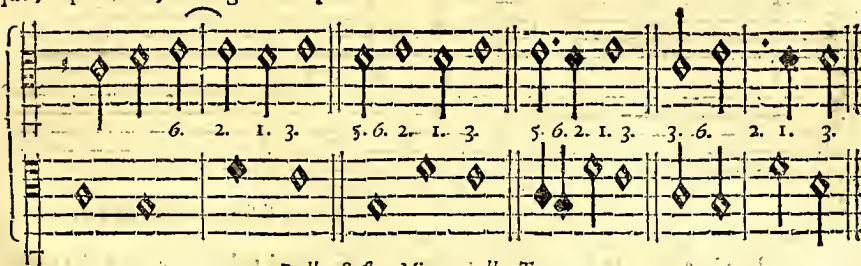
Dalla Sesta Minore all'Unifono.

Questo passaggio si stenta a fare, che stii bene, e onde si dovrebbe tralasciare, pure nelle compositioni di cinque, e più voci si potrà tollerare, ma non haverà luogo in alcun modo nelli contrapunti di due, trè, e quattro voci; il modo farà come dal qui sotto essemplio.



Dalla Sesta Minore alla Seconda.

Si farà questo passaggio con restar ferma una parte in elevatione di battuta, e l'altra facendo il moto per salto; e questo passaggio servirà alle compositioni di quattro, cinque, e più voci; vedi gli essemplii.



Dalla Sesta Minore alla Terza.

Si forma questo passaggio in quattro modi Il primo, & il secondo si formano rimanendo una parte ferma, e l'altra partendosi con moto disgiunto a far la terza; con questa differenza, che nel primo modo si fa la sesta nel principio, e posizione di battuta, e la terza nella elevatione, e fine di esfa.

Nel secondo modo poi si fa la sesta nella elevatione di battuta, e la terza nella seguente posizione; questi due modi sono buoni, & ottimi in ogni compositione.

Il terzo modo si fa movendosi ambe le parti, l'una con moto congiunto, e l'altra con moto separato, ascendente l'una, e descendente l'altra, e questo passo è perfettissimo.

Il quarto si fa movendosi ambe le parti una per grado, e l'altra per salto, & anche questo è buono in ogni compositione; Vedi egli essemplii.

Primo esempio. Secondo esempio.

Terzo esempio. Quarto esempio.

Dalla Sesta alla Quarta.

Si formerà questo passaggio per fin copatione, facendo la Sesta in elevatione della battuta passando alla quarta con la parte inferiore nella posizione di battuta, rimanendo ferma la parte superiore, la quale abbassandosi per grado si risolverà in terza, come dall'esempio; questo passaggio è buono in ogni compositione.

Dalla Sesta alla Quinta.

Si farà questo passaggio in due modi. Il primo farà, fatta la sesta in elevatione della misura, si passerà alla quinta, rimanendo ferma una parte.

Il secondo si farà, la sesta in principio di battuta, e si passerà nelle elevatione alla quinta rimanendo ferma una parte, e questi due passaggi sono buoni in ogni compositione; si può anche fare ascendendo, e descendendo ambe le parti, una per grado, e l'altra per falto, mà questo passaggio non è buono.

Primo passaggio buono.

Secondo passaggio buono. Terzo cattivo.

5. 6. 5. 3. 5. 3. 6. 5. 8. 6. 5. 8. 6. 5. 6. 5.

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a sequence of eighth notes with diamond-shaped ornaments. Below the staff, a series of numbers (5, 6, 5, 3, 5, 3, 6, 5, 8, 6, 5, 8, 6, 5, 6, 5) indicates the fingerings for each note. The bottom staff is a bass clef with a similar sequence of notes and ornaments.

Dalla Sesta all' Ottava.

Acciò, che questo passaggio s'ii buono bisogna fare la sesta in elevatione, e passare all'ottava rimanendo una parte ferma, come dal primo esempio si vede, e questo passaggio è buono in ogni compositione. Vi sono altri modi, ma sono poco buoni; Uno è quando le parti per moto congiunto, l'una scenderà, e l'altra ascenderà, come dal secondo esempio, il qual passaggio non è buono, per essere senza semitono; L'altro è quando pure le parti ascenderanno, e scenderanno per moto congiunto, come dal 3. esempio; questo pure è cattivo, e fa brutto effetto, e non si farà se non più che affretti da obbligo di fuga; & il Cantore nel F fa ut vi vorrà cantando ponerci il \times diesis.

L'ultimo modo farà quando le parti ascenderanno, ò scenderanno, l'una per moto congiunto, e l'altra per moto separato; questo passo non è troppo buono, e ce ne dobbiamo guardare, & a due non si deve fare, e solo per gran bisogno si tolera a quattro, & a cinque, in somma il passaggio della sesta all'ottava è proprio, & adeguato alla sesta maggiore.

Primo passaggio buono. 2. cat. 3. cattivo. 4. cattivo.

8. 5. 6. 8. 5. 6. 8. 6. 8. 3. 5. 6. 8. 6. 8. 6. 8.

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. It features a sequence of eighth notes with diamond-shaped ornaments. Below the staff, a series of numbers (8, 5, 6, 8, 5, 6, 8, 6, 8, 3, 5, 6, 8, 6, 8, 6, 8) indicates the fingerings. The bottom staff is a bass clef with a similar sequence of notes and ornaments.

Dalla Sesta alla Decima.

Si potrà fare questo passaggio restando ferma una parte, e l'altra facendo il moto, ò pure movendosi una per grado, e l'altra per salto, e questo passo farà buono in ogni compositione.

6. 10. 5. 6. 10. 8. 8. 6. 10. 8

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. It features a sequence of eighth notes with diamond-shaped ornaments. Below the staff, a series of numbers (6, 10, 5, 6, 10, 8, 8, 6, 10, 8) indicates the fingerings. The bottom staff is a bass clef with a similar sequence of notes and ornaments.

Della Sesta Maggiore.

Il proprio passaggio della sesta maggiore è all'ottava, e vuole il Pontio nel Ragionamento secondo, che si possi fare in quattro modi.

Il primo farà facendo la sesta maggiore in elevatione, e si passerà all'ottava, movendosi una parte, e l'altra rimanendo ferma, come si disse della sesta minore; e questo passaggio vuole esso Autore, che si ottimo.

Simile a questo forma il quarto con fare, che una parte resti ferma, e l'altra faccia il moto separato, con questa differenza però, che nel primo la parte grave fa il salto, & in questo l'acuta, e vuole, che questo non si buono, essendo poco grato, anzi duro, e non ha del giudiciofo, e non fa buon' effetto a due voci, anzi farà bene tralasciarlo nelli contrapunti di quattro, e più voci, il simile volendo, che si osservi nella sesta minore, vedi gli esempj.

buono. cattivo. cattivo.

Il secondo si farà movendosi una parte ascendendo con moto congiunto, e l'altra descendendo parimente con moto congiunto, e questo è il più commune, e fa molto bene.

tutto buono.

tutto buono.

Al terzo si farà descendendo, o ascendendo ambe le parti con movimento separato, e questo non è buono, nè si deve fare.

cattivo. cattivo. cattivo.

Valerio Bona nelle sue Regole di Contrapunto alle carte 20. vuole che si possi anche passare dalla sesta maggiore all'ottava descendendo ambe le parti, una per grado, e l'altra per salto, come si vede nel primo effempio, il qual passaggio farà buono à più voci; ascendente poi farà cattivo.

buono. cattivo.

Vuole però il Pontio nel Ragionamento secondo alle carte 63. che ambedue sieno cattivi, e l'Antusi li concede à più voci con le parti di mezzo.

Essendo la sesta maggiore povera di passaggi, si potrà servire di quelli della sesta minore; si passerà adunque dalla sesta maggiore all'Unisono, & a gl'altri passaggi della sesta minore con il medesimo riguardo, e modo, che si disse di essa sesta minore; solo si haverà l'occhio al passare alla quinta, & alla decima; passandosi dalla sesta maggiore alla quinta, si proibisce quel passaggio, che si fa ascendendo, o descendo ambe le parti, l'una per moto congiunto, e l'altra con moto separato, il qual passaggio secondo il Pontio sopracitato nè meno è buono con la sesta minore, essendo goffo, e di niun valore, e non si deve fare se non per gran bisogno di fuga, o pure obligatione di canone, vedi l'effempio.

Facendosi poi il passaggio dalla sesta maggiore alla decima, si deve avvertire, che la sesta maggiore si naturale, e non accidentale, il che si può fare, o con il \sharp diesis posto nella parte acuta, o pure con il b molle posto nella parte grave, come si può vedere da gl'effempj. Il passaggio fatto con la sesta accidentale formata con il \sharp diesis nella parte acuta non farà buono per la cattiva relatione del passaggio, che si fa modulando dal C segnato con il \sharp diesis al F senza diesis; quello poi della sesta accidentale formato

con

con il b molle nella parte grave farà buono; si farà adunque questo passaggio ascendendo per falto la parte acuta, e descendendo la parte grave per grado, vedi gli effempjii.

5. 8. 7. 6. 10. 5. 8. 7. 6. 10.

cattivo. buono.

La sesta fa bell' effetto, mà lo fa anche tristo; la maggiore se falta lo fa tristo, o almeno duro; la minore se va per grado contenta l'udito, e se falta tanto più lo sodisfa; se ne possono fare (come si disse) quante si vuole; l'una dopo l'altra, sì per grado, come per falto, vedi gli effempjii.

6. 6. 6. 6. 6. 6. 6. 6. 6. 6. 6. 6.

fi tollera. fi tollera.

6. 6. 6. 6. 8. 6. 6. 6. 6. 6. 6. 8. 6. 6. 6. 6.

buone. buone. buone.

6. mag. 6. min. 6. mag. terza 6. mag. 6. mag. 6. min. 6. mag. 8.

bene. meglio.

C A P. XII.

Delli Passaggi dell'Ottava.

L'Ottava, che fra le consonanze è la perfettissima, si rende ne suoi estremi così unita che pare (come si disse) un medesimo suono, che non essendo discrepante, se non per quello, che riguarda la differenza del grave, e dell'acuto, per ciò non rende armonia; onde si adoperà nelle composizioni men che si potrà (parlo dell'Ottava non tramezzata da altri suoni) e non bisogna fermarsi troppo in essa per quella privazione d'armonia, che in essa si scopre; e fra le consonanze perfette, questa, e l'unifono sono più proibite, come si disse nel cap. 7. di questa terza parte, di farcene due, l'una dopo l'altra, se non vi è almeno in mezzo il valore di mezza battuta, e che sia consonanza buona, perche una dissonanza, & una falsa non sono atte a schivare le due consonanze perfette. Nel principiare l'ottava si deve avvertire di non principiare le parti unite insieme, (parlo dovendosi componer a due) mà che una principii, e l'altra dopo una breve pausa di suspiro, o mezzo suspiro; o mezza battuta entri anch'essa a farsi sentire, il che si doverà anche osservare nel principiare le composizioni in unifono. L'Ottava hà autorità di passare a qualsi voglia consonanza, e per qualsi voglia intervallo, purchè sii cantabile, e si possi praticar dalla voce, per esser questa la maggiore, e regina delle altre consonanze; li suoi passaggi però proprii, e particolari sono cinque, cioè.

Il primo dall'Ottava all'Unifono.

Il secondo dall'Ottava alla Terza.

Il terzo dall'Ottava alla Quinta.

Il quarto dall'Ottava alla Sesta.

Il quinto dall'Ottava alla Decima.

Dall'Ottava all'Unifono.

Questo passaggio si può fare in due modi; l'uno quando con una figura di semimini- ma si passerà all'unifono, rimanendo una parte ferma, e questo passaggio è buonissimo, e non si può errare; L'altro anderà all'unifono in principio, o in elevatione di battuta, movendosi le parti con moto separato, una ascendendo, e l'altra descendendo; questo passaggio non si permette a due, nè a tre, nè a quattro, mà bensì a otto con li bassi, che è suo proprio accioche ogni coro habbi il suo fondamento.

Dall'Ottava alla Terza.

Il passare dall'Ottava alla Terza è totalmente libero, e non si può errare,

10. 8. 3. 8. 3. 8. 3. 8. 3. 8. 3. 8. 3. 8. 3. 8. 3. 8. 3.

Dall' Ottava alla Quinta.

Questo passaggio parimente si potrà fare come si vuole, solo si proibisce a due voci di non passare alla quinta; descendendo ambe le parti, una per grado, e l'altra per salto, come si vede ne due primi esempj, quali però faranno buoni a quattro, e più voci; vogliono anche che non s'ii bene far questo passaggio ascendendo, o pure descendendo ambe le parti, come dagli esempj.

8. 5. 8. 5. 8. 5. 8. 5. 8. 5. 8. 5.

buono a più voci. male. male. bene. bene.

8. 5. 8. 5. 8. 5. 8. 5. 8. 5. 8. 5. 8. 5. 8. 5.

tutto buono.

Dall' Ottava alla Sesta.

Si forma questo passaggio in quattro modi. Il primo rimanendo una parte ferma, e l'altra descendendo con movimento separato, e questo passo è buono in ogni compositione.

Il Secondo ascendendo ambe le parti, l'una per moto congiunto, e l'altra per moto separato; questo non è lodevole a due, & a tre, bensì a quattro, & a più voci, per necessità però si potrà anche fare a due, & a tre.

Il terzo ascendendo ambe le parti per movimento separato, & è buono in ogni compositione, purché s'ii Sesta minore, che se fosse maggiore sarebbe la cantilena un poco dura, & sopra.

Il quarto ascendendo la parte inferiore, e descendendo la superiore ambe con moto congiunto, e questo è buono.

Primo modo. Secondo modo.

Terzo modo. Quarto modo.

Dall' Ottava alla Decima.

Si passerà alla decima in due modi; l' uno in elevatione rimanendo una parte ferma, e l' altra facendo il moto separato; si passerà anche in elevatione, come dal secondo esempio. L' altro modo farà per moto congiunto di ambe le parti, la superiore ascendente, e descendente l' inferiore come dal terzo esempio. Si potrà anche passare dall' ottava alla quinta decima, come dal quarto esempio, ma farà solo tolerato a quattro, e più voci.

1. esempio. 2. esempio. 3. esempio. 4. esempio.

E questo basti delle Consonanze. Vediamo li passaggi delle dissonanze.

C A P. XIII.

Delle Dissonanze in Comune.

Si come si scorge nella serie mondana esser contraposte le cose buone alle cattive; le seconde alle sterili; le dure alle molli; le dolci alle amare, e così discorrendo, parimente nella Musica si ritrovano le Dissonanze contraposte alle Consonanze, le quali sono (come

(come si disse nel cap. i. di questa terza parte) una mistura di suono grave , & acuto , che afframente perviene all' orecchio , come fanno la Seconda , la Quarta , la Settima , e con queste anche il Tritono , e la Quinta falsa , ò diminuta . Nascono queste dalla percussione di due ò più suoni gravi , & acuti , che non si vogliono unire l'uno con l'altro per la disproportionione , che si ritrova fra essi , onde sforzandosi ogn' uno di loro di restare nella propria integrità , si offendono l'uno con l'altro , e pervengono senza dolcezza alcuna all' orecchio , con offesa , e dispiacere del senso .

Abbenche sii formato il Musical Concento propriamente , e per natura sua di consonanze , ad ogni modo anche per accidente vengono tessute in esso le dissonanze , non ostante , che sieno state create dalla stessa natura aspre , e crude , e che turbino la dolcezza del canto , & offendino il Senso ; li Vecchi Maestri di questa Nobil'Arte con molta industria , e studio atte le refero all'Armonia rendendo le praticabili , e soportabili al senso , come afferma il Kirchero nel lib.5.della Musurgia cap.14. pag.282. *Muscorum industria effectum est , ut non solum commisceantur harmoniæ , verum etiam constituendis , componendisq; clausulis sint necessaria .* Essendo dunque per l'asprezza loro contrarie alle consonanze , che sono dolci , e soavi , si doveranno ponere nelle compositioni diversamente , e con altro riguardo di quello si fa delle consonanze , le quali per la loro naturale soavità sono il fondamento dell' Armonia , e godono il privilegio d' essere poste liberamente , sì per grado , come per salto senza rispetto alcuno , rendendosi sempre grate all' udito in qualsi voglia modo , che gli faranno rappresentate . Mà all' incontrario le dissonanze , essendo abborrite per la loro asprezza , si devono con giudicio , e regola ponere in esse compositioni ; e vogliono li dotti Compositori , che si facciano per via di legatura , appoggiandole ad una consonanza , passando anche dopo parimente ad un'altra consonanza , che se sarà imperfetta , sarà migliore , amando le dissonanze d'unirsi all' imperfette , e pare ad alcuni , che debba esser alla sua più vicina , mà questa non è legge fatale ; e non concedono , che si usino libere , e sciolte per salto , perche troppo si scuopre la loro durezza , e guastano il Concento , come insegna il Gaffurio nel 3. lib. della Pratica cap.4. con dire . *Corrumpit enim concentus naturam , & suavitatem ipsa discordantia , cum nota est . Que vero per sincopam , & ipso rursus celeri transitu latet discordantia admittitur in contrapuncto .* E poco dopo soggiunge . *Atque idcirco discordantia hujusmodi sincopata latet nullam auribus afferens lesionem .* Purche non sii con le figure di Breve , e Semibreve , che per la loro diuturnità anche sincopate apportarebbero fastidio , onde pare , che vogliano li buoni Maestri , che la sincopa , e le dissonanze non durino più di mezza battuta : Si devono anche le dissonanze usare con discrezione , e fare in modo , che il corpo della compositione sii formato principalmente di consonanze , e non fare all' incontrario , ponendovi più dissonanze ; che consonanze , mentre che queste , e non quelle compongono la soavità del concento , non appagandosi il senso delle dissonanze , mà bensì delle consonanze , che sono dolci , soavi , e grate .

Si pongono anche le dissonanze nelle compositioni in un' altra maniera , & è quando una parte modulando con figure di minime , e semiminime , ò crome , delle quali una sii buona , e l' altra cattiva a vicenda , e l' altra stà ferma , & in tal modo quelle cattive tramezzate dalle buone non offendono , come ci conferma il Gaffurio nel sopracitato luogo , dicendo : *Semibrevis in duplo diminuta , & brevis in quadruplo , ac reliquæ ejusmodi quoque minime figura , quantitati æquivalent , & si discordantes fuerint in contrapuncto poterunt sustineri .* E con questi modi non è offeso il senso , anzi ne resta pago , e principalmente con il primo modo , perche , pugnando le due parti dissonanti nell' unirsi , ne viene sollevato il senso con qualche spiacere , mà poi quando dopo questo contrasto si uniscono con il passare ad una consonanza (come altrove si disse) ne resta totalmente pago , anzi se gli

legli rende la consonanza, che segue al contrasto, assai più dolce, e vaga di quello che sarebbe stata senza di questo, mentre è più che vero, che *opposita juxta se posita magis elucescunt*. E questi sono li veri mezzi di tessere le dissonanze nelle cantilene Musicali.

Per maggior intelligenza del nostro Musico Testore avvertiremo, che li suoni si possono incontrare insieme in due modi, cioè regolarmente, & irregolarmente; irregolarmente s'intende quando due suoni (fra quali la parte acuta deve avere relatione alla grave, come correlativa alla sua origine) s'incontrano insieme senza ordine alcuno, ma a caso, senza avere consideratione alcuna, & offendono l'udito; regolarmente poi sarà ogni volta, che con li debiti modi, & ordine vengono regulate dal Compositore le parti, di maniera che l'udito, & il senso ne resta pago. Nell'ordine regolato adunque delle dissonanze è necessario, che un suono stii fermo, e non si muova, e resti come sospeso, e perso, e l'altro con vivacità hor qua, hor là, secondo la mente del compositore, vivamente percutoa, in modo che in quella percossa ne venga il senso (come si disse) alquanto offeso, e dalla reconciliazione di questa discrepanza de suoni, ne resta maggiormente pago, e contento, la quale reconciliazione, ò resolutione, che dire la vogliamo, si farà abbassandosi un grado la parte offesa, e non mai l'offendente; la parte, che percutea, e che si muove si chiamerà Agente, e quella, che resta ferma, & è percossa si dirà Patiente, e questa si deve humiliare, & abbassare un grado nel fare la resolutione, ò reconciliazione, & in questa forma mescolandosi le dissonanze a tempo, e luogo con giudizio; & arte, nelle compositioni, renderanno la Musica Divota, e faranno maggiormente spiccare le consonanze.

Afferisce il Berardi nella sua Miscellanea parte 2. cap. 12. carte 39. che *Usano i moderni la settima nuda, come per inganno, & accento, ovvero come dissonanza sì, ma raddolcita dall'accompagnamento delle altre parti, come cosa nova rende novo affetto nell'udito &c.*

Grande, & insigne controversia insorse nel principio del secolo passato tra l'Artusi, & il Monte Verde a causa di ponere nelle compositioni le dissonanze contro l'inveterato uso; e modo de gl' Antichi; per avere un'essata informazione di questo fatto, si potrebbe rimettere il curioso alla prima, e seconda parte delle Imperfezioni della Moderna Musica dell' Artusi, ma per non farli andare cercando, come si suol dire *Maria per Ravenna*, e per dare qualche lume al nostro Musico Testore, acciò si guardi da simili inconvenienti ne faremo una picciola riflessione fondata sopra esso Artusi.

Volsè il Monte Verde per far spiccare il suo bell'ingegno, e tirarsi fuori delle regole comuni, a poner in certi suoi Madrigali le dissonanze sciolte, e nude, ad effetto di ritrovare nova modulatione, novo concetto, e novi affetti, con titolo di accenti, fioretti, inganni, e supposti; & abbenche confessi in una sua lettera scritta all' Artusi registrata nella 2. parte delle sue Imperfezioni alle carte 13. che la settima per natura sua si dissonante, vuole però, che per accidente tramezzata, & accompagnata da altri suoni, e parti, possi esser diversa, e raddolcita da queste, e come cosa nova sia di maggior diletto all' Udito, che non sarebbe l'ottava supposta; & io mi dò a credere, che questo Autore si movesse a dire che la settima accompagnata dalle altre parti si renda raddolcita, fondato forse sopra l'autorità del Gaffurio registrata nel fine del sopracitato capitolo, che dice. *Est item latens discordantia in contrapuncto præter sincopam, quæ scilicet inter plures cantilene partes concordæ continetur, & obtunditur*. Questo modo d' usare le dissonanze, e questa nova dottrina non piacque all' Artusi, onde si pose ad impugnarla con molte ragioni, parte delle quali faranno da noi brevemente rapportate.

Sono le dissonanze per natura loro (come si disse) aspre, e dure; e le consonanze dolci, e soavi, e per tali sono conosciute, e tenute da quanti mai hanno scritto di questa facoltà, e fra loro sono totalmente contrarie; anzi la settima è asprissima fra le dissonanze,

ze, come per suo contrario fra le consonanze è soavissima l'ottava: Si come adunque, che questa nè per accompagnamenti, nè per altro così fatto accidente si move, ne può acquistare asprezza, nè mutar forma, ò natura, e diventar diversa; Così parimente la settima per gli stessi accompagnamenti non può mutarsi, e diventar diversa facendosi buona, e radolcita, e quando afferma il Monte Verde, che essa settima radolcita dagli accompagnamenti sarebbe di maggior diletto all'udito, che l'ottava, altro non vuol dire, se non che s'è più dolce, e più soave dell'ottava, il che se fosse, si potrebbe dire, che il caldo fosse caldo sì, mà che il freddo fosse più caldo; che il secco fosse secco, mà che l'umido fosse più secco, cose che non possono mai essere; onde se la settima (conforme confessa il Monte Verde) è per se stessa dissonante, e cruda, non potrà mai in modo alcuno diventare consonante, e dolce, poiche *Omne tale ubicumque ponatur semper est tale*. Si che mai la settima farà di maggior soddisfazione, e dolcezza all'udito dell'ottava, e non potrà mutare l'asprezza sua in soavità, e dolcezza, perche secondo Averroè. *Contrarium non generatur ex contrario*.

Circa poi all'asserto del Monte Verde, che la settima resti radolcita dall'altre parti. Risponde l'Artusi, che potrà ben'essere (& è il vero) che se vi faranno cinque, che cantino, & uno di quelli con la grave, ò altra parte si ferissero in settima, l'udito occupato da quelli, che insieme concordano, non scoprirà così facilmente quella percossa dissonante, come farebbe, se non vi fossero quelle parti, che l'offusciano; onde non si può dire, che resti radolcita; mà ben si ottenebrata, e depressa, che perciò il Gaffurio parlando di queste dissonanze nascoste, si servì accuratamente del vocabolo *obtunditur* e resterà più, e meno coperta rispetto al rumore causato da più, e meno parti, che impediscono il senso dell'udito, che non discerna tal dissonanza, per essere il maggiore più valido del minore, come appunto intraviene alla vista quando il Sole di mezzo giorno è più lucido, e chiaro, che se gli farà rappresentar un picciol lume non gli farà di considerazione alcuna, perche l'eccellente sensibile corrompe il senso; e ciò parimente accade nella velocità del moto, come chiaramente spicca da un tizzone agitato; mà di tutto ciò la ragione altrimente conosce, non essendo ingannata, & offuscata come il senso; e questa principalmente è quella, che forma il giudizio della bontà delle cantilene. Si deve puranche aggiungere, che li Cantori non cantino veramente tale compositione come stà; mà vanno portando la voce, e sostentandola di maniera, che quando sentono, che vuol fare qualche cattivo effetto, la rivoltano altrove, portandola in luogo dove le pare meno offenda l'udito, e che s'è il vero.

Afferma il Monte Verde, che per cantare questi suoi supposti, accenti, e fioretti formati dalle dissonanze, devono essere Cantori ottimi, & eccellenti. Si che dice l'Artusi è necessitato l'Autore di queste sì fatte cose di confessare, che dall'arte de Cantori si copriano simili asprezze, adunque, si doverà dire, che cantate nude queste settimane, quinte diminue e simili altri intervalli brutti, e sgarbari, abbenche s'ino accompagnati dalle altre parti, si sentirà sempre il loro cattivo, e duro effetto purchè non s'è (come si disse) offuscato dal rumore delle parti, il che sarà per accidente, e non già, che restino radolciti dall'accompagnamento loro, sì che se faranno pronunciate dal Cantore con qualche passaggio, ciò avverrà, perche come perito nell'arte sentendo simil' inconveniente, vorrà schivarlo, onde dall'industria di questo sarà coperta la durezza loro, che per altro mai si farà, che per natura loro non s'ino aspre, crude, e dissonore. In oltre, se il Cantore per radolcir la settima gli facesse mutare gli estremi, con l'aggiunta di qualche b molle, ò *♯* diesis, non sarebbe considerata come dissonante settima, mà ben si come altro intervallo, sì che si deve dire che considerata negli estremi proprii, e cantata nuda, e netta come stà, l'arte del Cantore non sarà bastante a radolcirla; come pure ne meno si

potrà mutare dagli accompagnamenti delle altre parti ; onde refterà nella natura fua afpra, e difonante; anzi cantate fimili compositioni fparse di tali inconvenienti , fentendo il Cantore tal cattivo accordo , temerà di fallare , e refterà confufo ; onde fi deve dire , che fimili intervalli fiano d' incommodo al Cantore , di confufione all' ordine armonico , e di fommo fpiacere all' udito fenza guadagno dell' Armonia , & in quefto modo fi allarga il campo alli contrafacenti .

E non fi dica , che con quefta offefa fii ferito il fenfo con maggior empito , e che perciò più facilmente refti moffo a gli effetti , poiche lo ferifcono con maggior afprezza , e difpetto , e non lo tirano a fe per difponerlo , e prepararlo ad effetti foavi , perche non fono naturali ; mà ben sì a duri , afpri , violenti , difpettofi , e crudi , come appunto fono effe diffonanze , che perciò li Mufici pratici fe ne fervono per accidente nelle compositioni , & effendo proprio d'ogni artefice di cercare d' imitare la natura con atti , e forme proprie , e naturali , il Mufico da fimili cofe non può cavarne fe non effetti di perturbatione , e durezza , e non di concerto , perche non formano Armonia foave , effendo naturalmente formato il Concento (come fi diffe) dalle confonanze ; paffiamo alli fuppofti .

Si è detto , che per regola buona , & ottima le femiminime fi devono poner una buona , & una cattiva a vicenda , e che l'acuto deve avere relatione al grave nell' ordine armonico , e fpecialmente nel principio della battuta , ciò fuppofto . Vuole il Monte Verde , che fi poffi fare affolutamente la feconda femiminima diffonante , tacendo la prima , che fi prefuppone confonante fotto la paffa di un fofpiro , come fi può vedere dal primo effempio qui fotto pofto , perche , fe in luogo del fofpiro vi foſſe la prima femiminima , farebbe confonante , come appare dal fecondo effempio , e la feconda farebbe pure diffonante , come fi vede da ambi gli effempj ; fi che , dice egli , e che importa , che vi fii la prima femiminima , e che non vi fii , in oltre a queſto , fe la terza delle quattro femiminime , è confonante , che importa far fentire alquanto più di afprezza , e di due femiminime , una buona , e l'altra cattiva , per mutarle (come fi vede nel primo effempio) in una minima tutta diffonante ? egli è come fe modulaffero quattro femiminime , e che una foſſe buona , e l'altra cattiva , fecondo la regola di tali figure . Tutto queſto fi hà nella r. parte delle Imperfettioni della Muſica moderna dell' Artuſi ragionamento 2. carte 39. e 40. vedi gli effempj , il primo de quali è cavato dalli Madrigali del Monte Verde .



Primo effempio.

Secondo effempio.

Rifponde l'Artuſi , che queſto è un inconveniente , perche la regola delle femiminime vuole , che poſitivamente una fii buona , e l'altra cattiva , e non che la prima non fii in efere , mà in ſuo luogo vi fii la figura di un fofpiro , che è figura privativa , la quale non cade ſotto il fenſo dell' udito , che non conoſce ſe non quello , che gli è rappreſentato ; onde non potendo ricevere quello , che non ode , e non ricevendolo non può rappreſentarlo all' intelletto , non effendo cofa alcuna in eſſo , che prima non fii ſtato dal fenſo ricevuto ; ſi che non è capace di giudicare quella buona ſuppoſta , mà benſi affolutamente ode quella cattiva , che perciò ne reſta offeſo : Altra cofa è poi , che il fenſo oda una difſonanza ,

che fa una parte dopo la pausa, & altro è quando più semiminime seguitandosi per grado una dietro l'altra, se ne senta una buona, & una cattiva, poichè da quella ne resta offeso il senso, e da questa sentendosi prima la buona, e poi la cattiva, resta appagato dalla prima, che principia bene: Così ancora, altro è sentire due semiminime poste secondo la natura loro per grado, & altro è sentire una minima posta nel luogo della quarta semiminima dissonante per salto, questa offende, e quelle non offendono l'udito, perchè il voto loro è per grado, che è suo proprio, e naturale; di più

E' cosa certissima, che il senso non offuscato, mà ben disposto, e debitamente approssimato al suo oggetto rettamente giudica circa li proprii oggetti, e non muta natura, come appare dal gusto, che non piglia il dolce per l'amaro; nè la vista riceve il nero per il bianco; nè il tatto il molle per il duro; si che adunque, se il senso dell'udito si sente ferire da una asprezza intollerabile, cioè da una dissonanza, pare forse alli seguaci di questa scuola, che possi giudicare, che quella sia una consonanza? questo non può essere, perchè la natura lo proibisce, & il considerare una cosa altrimenti, e diversa di quello, che ella si ritrova essere, s'inganna; si che se ode una settima, una seconda, bisogna per naturale inclinazione, & effetto di natura, che la giudichi così fatta, e non che ne supponga un'altra a quella contraria; e se in questo modo vogliono supponer la settima per l'ottava con titolo d'inganno; ingannano se stessi, se si credono dar ad intendere sì fatte cose; li supposti devono esser veri, e non falsi, come appare nelle opere d'Euclide, che forma li suoi supposti veri, e reali, come pure la Grammatica mai suppone una lettera per un'altra, nè un caso per l'altro. E più che vero, che la Musica ha li suoi inganni, ma non già in questa forma, supponendo una consonanza per l'altra a titolo d'inganno; si forma l'inganno nella Musica quando in una fuga, o soggetto il Consequente non seguita per gl'istessi gradi il suo Antecedente, ma ben sì per gl'istessi nomi delle sillabe, o de suoni, come si vede dal sottoposto effempio, che pare, che in Consequente vogli modularre per gl'istessi gradi della Guida, o Antecedente, non dimeno inganna, perchè replicansi l'istesse sillabe, ma non camina per gl'istessi gradi.



Non si può adunque dar ad intendere un suono per un'altra, e questi sono supposti falsi, & inganni, che cadono sopra l'ingannatore mentre che non può in questa forma dar ad intendere una cosa per un'altra. Si potranno ben sì (come piace a molti) usare anche le dissonanze nude, ma in occasione di parole aspre, e crude, e non con il supposto di vaga, e dolce Armonia; il fare però simil cose non è da tutti, mà ben sì da huomini consumati, a tempo, e luogo, e come si suol dire *cum grano salis*, anzi è più pericoloso di acquistarne biasimo, che lode; onde doverà più tosto lo studioso Contrapuntista esercitarsi in cose più studiose, & amene, e dolci, e tralasciare queste, che sono aspre, e crude, e poco abbracciate dal senso, e dalla ragione, e sono anche per verità la destruzione dell'ordine armonico, mentre che asserisce il Galilei nel suo Dialogo alle carte 87. *Che non b'altro d'ingegno il moderno Contrapunto, che l'uso delle dissonanze, quando però esse sono con i debiti mezzi accomodate, e con giudicio risolte.* E vaglia il vero, se nella Musica fosse lecito il poner assolutamente queste dissonanze nude, e senza la debita disposizione offer-

offervata da gli Antichi, questa rilassatione di buona regola, accompagnata con la libertà di poter fare più consonanze della medesima spetie l'una dopo l'altra, non solo farebbe di niuno studio & arte, e per conseguenza facilissima ad ogni rozzo, e debil ingegno (come si disse nel cap.7. di questa terza parte) mà di soave, dolce, & artificiosa, che ella è, si renderebbe in oltre disprezzabile, odiosa, aspra, cruda, inordinata, e trista, e non più come Armonia soave, mà come confusione infernale si potrebbe dire, che in essa *nullus ordo inhabitat.*

C A P. XIV.

Delli Passaggi della Seconda.

H Abbiamo detto dell' antecedente capitolo, che le dissonanze si pongono accidentalmente nelle composizioni, e che si possono usare in due forme; l'una per legatura; e l'altra per grado di passaggio passando per false, che per ciò sarà bene portare gli essempii di questo secondo modo, avanti di trattare del modo fatto per legatura, mediante il quale le dissonanze possono passare ad altre consonanze in diverse forme, come diffusamente si vederà. Sopra una nota adunque di Breve, Semibreve, Minima, e Semiminima si accompagnano più note gradatamente con questa regola, che la prima sia buona, la seconda cattiva, la terza buona, la quarta come si vuole; le dispari si ponerranno la prima, terza, e quinta buone; e delle pari saranno cattive la seconda, e quarta, la quale tal volta potrà esser buona, rimanendo però sempre una parte ferma; si potrà anche fare le dissonanze con le figure di poco valore in elevatione di battuta, una parte per grado, e l'altra per salto, come dal sottoposto essempio del Banchieri alle carte 103. della sua Cartella.



In un altro modo il Penna nel lib.2. de suoi Albori carte 72. forma le dissonanze senza legatura per modo di passaggio, & è quando alla parte inferiore dopo una minima si seguono due semiminime di grado, la prima farà dissonante, e cattiva, la seconda buona; e così anche si farà se la parte superiore facesse il medesimo passo, pur che le parti non principino in unisono, che in tal caso si tola di raro.



M 3

Si pos-

Si possono anche fare le dissonanze in altri modi, ma con titolo di durezza, le quali, (dice il Banchieri) componendole in note non vengono permesse, nulla dimeno in occasione di parole vengono permesse, ma volendole praticare, bisogna considerarle bene. L' esempio è il seguente registrato nella sua Cartella, alle carte 104.

The image shows a musical score for voice and lute. The voice part is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The lute part is written on a six-staff system with a bass clef and a common time signature (C). The music is in a key with one flat (B-flat). The lyrics are written below the voice staff. The score consists of several systems of music, each with a voice line and a lute line. The lute line features various dissonant intervals, such as tritones and major sevenths, which are indicated by diamond-shaped symbols above the notes. The lyrics are: "Do lo ro si tormen - - ti do - lo - ro - si tor - men - ti aspri martiri aspri martiri stretti lacci, e cate - ne aspri mar - ti - ri, - stretti lacci, e cate - ne du - re passio - ni, e pe - ne por - re pas - sio - ni, e pe - ne porto per - to per te mio be - - ne. te mio be - - ne."

Do lo ro si tormen - - ti do - lo - ro - si tor - men -
 Do - lo - ro si tormen - ti aspri martiri
 ti aspri marti - - ri stretti lacci, e cate - ne
 aspri mar - ti - ri, - stretti lacci, e cate - ne du -
 du - re passio - ni, e pe - ne por -
 re pas - sio - ni, e pe - ne porto per
 - to per te mio be - - ne.
 te mio be - - ne.

Si è rapportato questo efempio per dimostrare, che le diffonanze si devono usare come a sprezze, e durezza, e non come cose radolcite, e tirate fuori del suo naturale. Vediamo il modo di fare una buona, & una cattiva.

Quando due, o più note di mezza battuta si seguiranno l'una dopo l'altra per grado, e faranno contraposte ad una maggiore sotto, o sopra di essa, come due minime ad una semibreve, si farà la prima nel battere buona, e la seconda nel levare cattiva, come dall' efempio.

The first musical example consists of two staves. The upper staff contains diamond-shaped notes on a five-line staff. The lower staff contains diamond-shaped notes on a four-line staff. Below the notes are numerical indices: 1. 2. 3. 4. 8. 10. 9. 8. 7. 12. 11. 10. 9. 5. 4. 3. 2. The notes are arranged in groups corresponding to these indices, illustrating the concept of counterpoint between notes of different durations.

Si deve avvertire, che il movimento delle parti si forma per moto congiunto, e per moto separato; onde se più minime, o altre figure, o note non procederanno per movimento congiunto, non farà mai lecito farne veruna, che sia diffonante; imperciocché tal separatione fa, che dall' udito non si possa tollerare tal diffonanza; mà quando la diffonanza sarà posta nel movimento congiunto nella seconda parte della battuta, o nella seconda semiminima, tal passaggio non offenderà il senso; il che si deve anche osservare quando si poneranno quattro semiminime contro una breve, e si farà, che quelle semiminime, che cascano sopra il battere, e levare della battuta sieno buone, e consonanti, la qual regola tal volta anche si varia, come si vedrà dagli esempj.

Quando le semiminime ascenderanno, o descenderanno, una sarà buona, e l'altra cattiva.

The second musical example consists of two staves with diamond-shaped notes. The upper staff has notes on a five-line staff, and the lower staff has notes on a four-line staff. Numerical indices are placed below the notes: 2. 4. 9. 7. 4. 2. 11. 9. This example illustrates how the movement of semiminime affects consonance and dissonance.

Seguono esempj di tirate di semiminime, le quali dal variato principiare della prima consonanza variano anche le diffonanze, come si vede da essi.

The third musical example consists of two staves with diamond-shaped notes. The upper staff has notes on a five-line staff, and the lower staff has notes on a four-line staff. Numerical indices are placed below the notes: 1. 2. 3. 4. 3. 4. 5. 6. 5. 4. 3. 2. This example shows how varying the starting point of semiminime changes the resulting dissonances.

10. 9. 8. 7. 8. 9. 10. 11. 1. 2. 1. 2. 8. 7. 8. 9.

Si variano anche facendo, che la terza femiminima s'ii dissonante, che la seconda s'ii dissonante, e le altre tre buone; come pure saltare, e mefcolare con le crome.

6. 5. 4. 3. 8. 7. 6. 5. 3. 4. 5. 3. 5. 4. 3. 5. 3. 4. 5. 6.

8. 7. 5. 6. 8. 7. 6. 5. 6. 5. 4. 5. 4. 3. 3. 2. 3. 2. 1.

Avvertisce il Penna nel 2. lib. de suoi Albori carte 70. che le note nere, che passano una buona, & una cattiva, non devono tornare in dietro; nè fermarsi su la cattiva; nè far salti di terza, di quarta, &c. mà devono seguire per grado una dopo l'altra, tanto in ascendere, quanto in descendere, come da gli esempjii.

9. 4. 2. 7. 4. 6.

ma le. male. male. bene. bene.

Nelle crome, e femicrome non solo si usa la medesima regola delle femiminime, passando per false nel caminar per grado, mà anche si deve avvertire, che nel battere; e levare sino buone, e così parimente ne capi, e fondi, e se nelle femicrome si haverà riguardo,

do, che li quarti sino buoni, farà ottima osservatione; quando si faranno due crome, ò semicrome fra le semiminime, e le semicrome fra le crome, starà bene che una di quelle sii buona, come il tutto si può vedere dal sottoposto esempio. Quando poi queste crome, e semicrome faranno per salto devono tutte esser consonanti come si disse delle semiminime.

The image shows three systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The first system includes the instruction "capo, e fondo" written below the vocal line. The notation features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes marked with diamond symbols. The systems illustrate different ways of handling dissonances and resolutions in a contrapuntal setting.

E questi sono li modi d'usare le dissonanze per modo di passaggio. Vediamo le loro formationi, e passaggi per via di legatura.

La seconda, che è una delle tre dissonanze, acciò sii ben posta nelle compositioni, e faccia bell' effetto, deve essere legata ad una consonanza, e nella resolutione deve abbassarsi la parte offesa un grado, che farà del medesimo valore dell' offesa; la parte poi offendente resterà ferma, ò pure si moverà per grado, ò salto, passando in questa forma ambe due ad altra consonanza; se poi sarà sciolta, ò pure legata ad una dissonanza, non starà bene; vogliono li buoni contrapuntisti che per salvare una falsa, ne seguiti dopo essa un' altra falsa, e queste osservazioni si faranno anche nelle altre dissonanze. Li passaggi della seconda sono quattro.

Il primo dalla Seconda all' Unifono.

Il secondo dalla Seconda alla Terza.

Il terzo dalla Seconda alla Quinta.

Il quarto dalla Seconda alla Sesta.

Dalla Seconda all' Unifono.

Il passare dalla seconda all' unifono pare che s'ii il proprio passaggio di essa seconda, e si farà in due modi; nel primo resterà la parte superiore ferma, e l' inferiore nel battere per grado, o per salto percoterà in seconda, descendo la superiore per grado nel levare della battuta, passando a formare l' unifono, il qual passaggio farà meglio a tre, & a quattro, che a due; Nel secondo modo, resterà ferma la parte di sotto, e descenderà la parte superiore per grado, formando la seconda nel levare della battuta, passando nel battere all' unifono, e questo passaggio si potrà fare anche a due.

Primo esemplo. Secondo esemplo.

Dalla Seconda alla Terza.

Questo passaggio si potrà fare in cinque modi. Con il primo modo si passerà alla terza, facendo una parte il moto congiunto, restando l' altra ferma, e questo passaggio servirà a tre, e più voci & anche a due, particolarmente se vi farà obligatione di soggetto, vedi gli esempj.

Il secondo si farà, ritrovandosi la parte bassa in seconda nel principio della battuta, & ascenderà per salto, descendo per grado la parte acuta, e passeranno alla terza in elevatione di battuta; tal passaggio non è lodevole, se non in obligatione de canoni, anzi si dovrebbe tralasciare essendovene de più leggiadri, e proprii; ma volendolo fare in oc-

in occorrenza di necessità, si avvertisca di non passare per corde segnate con li segni accidentali di b molle, □ quadro, e X diesis, perche non è lecito di passare per una medesima corda, l'una accresciuta, e l'altra non, come si vede dal segno * posto nel secondo esempio.

3. 3. 3. 2. 3. 3. *

Primo esempio. Secondo esempio.

Ove si vede, che il G. sol re ut del Tenore è con li diesis, e quello del Basso senza.

Il Terzo modo farà quando, fatta la seconda, le parti descenderanno, la bassa per salto di quinta, e l'acuta per grado, ritrovandosi ambedue in terza nel levar della battuta, e questo è ottimo passaggio.

Il Quarto modo parimente, fatta la seconda, descenderanno ambe le parti, l'acuta per grado, e la bassa per salto di terza, e questo passaggio parimente è buono in ogni composizione.

Il Quinto è simile al primo, fatta la seconda, descenderà per grado la parte superiore, venendo in sincopa sotto il canto fermo, e la parte inferiore resterà ferma, e questo pure è ottimo, e perfetto, vedi gli esempi.

3. 2. 3. 1. 5. 3. 2. 3. 3. 1. 2. 3. 3.

Terzo esempio. 4. esempio. Quinto esempio.

L'Artusi nell'Arte del contrapunto parte prima ristampara nel 1598. carte 41. e parte seconda carte 30. forma il passaggio dalla seconda alla terza in quattro modi, li quali rapporteremo a soddisfazione, & eruditione del nostro Musico Testore.

Il primo si passa dalla seconda alla terza rimanendo ferma la parte superiore, e descendendo l'inferiore per grado.

Il secondo descendendo ambe le parti, la superiore per quinta, e l'inferiore per grado.

Il terzo descendendo l'acuta per grado, & ascendendo la grave per terza.

Il quarto descendendo ambe le parti, l'acuta per grado, e la grave per terza, vedi gli esempi.

Primo. Secondo. Terzo. Quarto.

Dalla Seconda alla Quinta.

Si forma questo passaggio in tre modi.

Il primo farà quando fatta la seconda in elevatione passeranno le parti alla quinta, la superiore ascendendo per movimento congiunto, e l'inferiore descendendo per movimento separato; questo passaggio si potrà alle volte usare a due, e tre voci; è però più proprio alle composizioni di più voci.

Il secondo farà quando fatta la seconda, la parte superiore ascenderà per movimento separato, e la parte inferiore descenderà per grado, ritrovandosi nel levare della battuta in quinta; questo passaggio non è lodato dal Pontio, nè da Valerio Bona, perchè dicono, che il cantore nel cantare vi ponerà il diesis, à causa, che la parte bassa pare, che voglia far cadenza; onde riuscirebbe la quinta imperfetta di perfetta, che ella è, & il Pontio vuole, che se la figura sarà accresciuta il passaggio starà bene; parimente l'Angleria stima questo passo per licenza poco buona, e da non frequentarsi, il suo esempio è il secondo; l'Artufi nel luogo sopracitato; come pure il Berardi nelli Documenti lib.3. carte 140. formano questo passaggio con la quinta falsa, come si vede dalli due ultimi esempi.

Primo Pontio. Secondo Angleria. Terzo Artufi. Quarto Berardi.

Il terzo fatta la seconda, si passerà alla quinta descendo ambe le parti, la superiore per grado, e l'inferiore per salto; e questo passo è buono; il terzo esempio non è lodato dal Pontio, e per verità, la parte offesa non si abbassa. Con un'altro modo differente da questi dimostrati insegna l'Artusi nel luogo sopracitato a passare dalla seconda alla quinta, & è facendo abbassare per grado la parte acuta, che è l'offesa, & ascendere per salto sopra l'acuta la bassa, che è l'offendente, come dal quarto esempio.

Primo esempio. Secondo. Terzo cattivo. Quarto Artusi.

Dalla Seconda alla Sesta.

Fatta la seconda si passerà alla sesta in elevatione di battuta, ascendendo la parte acuta per salto, e descendo la grave per grado; e questo passaggio è buono in ogni forte di contrapunto. Forma l'Angleria questo passaggio, facendo descendere la parte acuta per salto, & ascendere la grave per grado; il primo esempio è buono; il secondo è cattivo, perchè la parte, che è offesa nella reconciliatione deve descendere un grado, e ne descende tre; vedi gli esempi.

Tutto buono.

Angleria buono. Angleria cattivo.

Vieta l' Artusi nel già citato luogo, che la parte agente ritrovandosi in ottava con la paziente, non percuoti in nona per passarvene poi altrove, perchè tengono più della natura

tura di due ottave, che altro, come si vede dal primo esempio: Così pure vieta l'andare di nona in ottava, perchè hà della medesima similitudine di due ottave; è stato però usato da molti con le parti di mezzo, il che non è lodevole; vedi il 2. esempio; Si guarderà anche il contrapuntista di passare dalla nona all'ottava, quando tal ottava possi esser alterata dal cantore per l'aggiunta del \sharp diesis, come dal terzo esempio.

8. 9. 8. 9. 9. 8.

Primo esempio. Secondo esempio. Terzo esempio.

Li migliori passaggi della seconda, sono questo ultimo dalla seconda alla sesta, & il terzo, e quinto dalla seconda alla Terza.

C A P. XV.

Delli Passaggi della Quarta.

LA Quarta, abbenche s'è stata stimata, e tenuta dagli Antichi Musici Teorici per consonanza, non ostante dalli Musici Pratici viene considerata nelle composizioni (come si disse nel cap. 2. di questa terza parte) più per dissonanza, che per consonanza, la ragione la porta il Berardi nella Miscelanea parte 2. cap. 7. carte 98. & è che vertendo opinioni diverse circa la formatione d'alcuni intervalli fra le scuole di Pitagora, e di Tolomeo, vedute le loro ragioni dalli Musici Latini, e considerato il fondamento d' ambe le parti, non vollero far giudizio determinato sopra questo fatto, ma per non dare una certa libertà di adoprare la quarta nelle composizioni, anzi acciò si dovesse usare con qualche buon' ordine e giudizio, stabilirono di separarla dal numero, & ordine delle consonanze, abbenche la conoscessero di natura partecipante fra gl' intervalli perfetti, & imperfetti, & è più che vero, che posta fra le dissonanze, è la meno aspra, e dissonante delle altre.

Parlando adunque della Quarta secondo la mente delli Pratici, si può considerare in quattro modi, come insegna il Banchieri nella sua Cartella alle carte 99.

Il primo modo com'è consonanza perfetta, & è quando l'ottava è divisa da una quinta, e da una quarta, come si vede dal primo sottoposto esempio.

Il secondo quando la terza maggiore con la quarta formano una sesta maggiore, & in tal modo è considerata come consonanza imperfetta maggiore, come dal secondo sottoposto esempio.

Il terzo si considera come consonanza imperfetta minore, & è quando la sesta minore è formata da una terza minore, e da una quarta, come dal terzo esempio.

Il quarto modo è quando non ha sostegno, che li dà perfezione, o imperfezione, & in tal modo resta dissonanza nuda, come si vede dal quarto sottoposto esempio.

The diagram shows four staves of music. Each staff contains four diamond-shaped notes. The notes are positioned on the following lines: Staff 1 (top) on lines 1, 2, 3, 4; Staff 2 on lines 2, 3, 4, 5; Staff 3 on lines 3, 4, 5, 6; Staff 4 (bottom) on lines 4, 5, 6, 7. Below the staves, numerical labels indicate the intervals: '4.' is placed below the first two notes of each staff, '5.' below the first note of the third staff, '3. mag.' below the first two notes of the fourth staff, and '3. min.' below the first two notes of the fifth staff.

Perfette. Imperf. mag. Imperf. min. Dissonanza.

Da che chiaramente si scorge, che la quarta, come afferma Francesco Piovessana nelle sue Misure Harmoniche, è di Mercuriale natura.

Considera l' Artusi la Quarta in ordine di Consonanza imperfetta in due modi, come si può vedere nella prima parte dell' Arte del contrapunto alle carte 43. e nella seconda parte alle carte 32. L' uno quando è formata la sesta dalla terza posta nella parte bassa, e dalla quarta posta nella parte alta, come habbiamo dimostrato con il Banchieri; L' altro, quando è formata essa sesta dalla quarta posta nella parte grave, e la terza nell' acuta, come dal sottoposto esempio.

The diagram shows four staves of music. Each staff contains four diamond-shaped notes. The notes are positioned on the following lines: Staff 1 (top) on lines 1, 2, 3, 4; Staff 2 on lines 2, 3, 4, 5; Staff 3 on lines 3, 4, 5, 6; Staff 4 (bottom) on lines 4, 5, 6, 7. Below the staves, numerical labels indicate the intervals: '3. mag.' is below the first two notes of the first staff, '3. min.' is below the first two notes of the second staff, '4.' is below the first two notes of the third and fourth staves, and '3. mag.' and '3. min.' are below the first two notes of the fifth and sixth staves respectively.

Adunque la quarta tramezzata dall' ottava è consonanza perfettissima, come è noto ad ogni semplice contrapuntista, e debole organista, & in questo modo non vi è difficoltà alcuna, e si può dire, che naturalmente entri nel contrapunto; tramezzata poi nella sesta è consonanza imperfetta, & in questa forma si usa nelle compositioni a tempo, e luogo con gratia, e sodisfatione del senso, come si mostrerà nella quarta parte di questa nostra opera: Andrea Gabrieli, come riferisce l' Artusi nella seconda parte dell' Arte del Contrapunto alle carte 33. l' usò anche facendo entrare dopo il segno privativo un soprano in quarta con il Basso come parte di mezzo alla sesta, il che si può vedere nel Motetto *Santa, & immacolata* a quattro voci; Vuole però il Bontempi nella sua Historia Musica parte 2. della pratica carte 121. che non si deve ponere la quarta nel grave, se non per occorrenza di parole, che sieno simili alla sua proprietà, per havere in se stessa qualche debole crudrezza, anzi noiosa, che di dilettevole, e se si doverà usare in questa forma farà meglio che s' i quarta falsa, come si vedrà a suo luogo.

Al presente non si considera la quarta nelli sopradetti due modi, mà solo come quarta nuda, e non tramezzata, & accompagnata da altre consonanze, & in questa forma riesce pura dissonanza, la quale in due maniere viene adoprata nelle compositioni; La prima tal volta da alcuni pochi assolutamente, e sciolta a causa d'artificio per imitare le parole, come fece Jaches Vvert nel Madrigale *Mà che giova*. Sotto le parole *il falso*. La seconda maniera, che è la propria, è legata conforme si legano le altre dissonanze; li suoi passaggi sono tre.

Il primo dalla Quarta alla Terza.

Il seconda dalla Quarta alla Quinta.

Il terzo dalla Quarta alla Sesta.

L'Angleria vuole, che il salvar la quarta con la sesta sii come inganno, e che si toleri come licenza; il salvarla con la quinta non esser troppo buono, se non è ajutata con la cadenza; la sua reconciliatione propria, e per buona regola vuole, che sia la terza; afferma, che si possi anche salvare con l'ottava, ma che si farà di raro. Con le parti di mezzo a più voci, se ne potranno fare due, una doppo l'altra.

Dalla Quarta alla Terza.

Questo passaggio si farà in due modi; il primo quando la parte bassa resterà ferma, e la parte alta descenderà per grado passando alla terza in levar di battuta, e questo è ottimo passaggio. Si passa anche alla decima, come dall'ultimo esempio.

Questo è il proprio passaggio, e resolutione della quarta; Dopo fatta la terza si potrà passare ad un'altra terza; alla quinta; alla sesta; & all'ottava. L'ultimo esempio vuole l'Angleria, che non sia buono, perche non ci v'è il \times diesis, se non in cadenza d'ottava, che è suo proprio, & in quinta non stà bene,

Terza. Quinta. Sesta. Ottava. cattivo.

Il secondo modo farà quando la parte bassa ascenderà per salto, e l'alta descenderà per grado, formando la terza nel levar della battuta; e questo passaggio pure si potrà usare in ogni sorte di compositione.

Viene formato anche questo passaggio dall'Artusi nel luogo sopracitato descendendo ambe le parti, la grave per grado, e l'acuta per salto di terza, come dal terzo esempio.

8. 6. 3. 4. 3. 3. 5. 4. 3. 3. 4. 3.

Primo esempio. Secondo esempio. Terzo esempio.

Si passa anche alla terza nelle tre sottoposte forme per modo di falza.

5. 4. 3. 3. 4. 5. 5. 4. 3. 5.

Primo esempio. Secondo esempio.

Dalla Quarta alla Quinta.

Questo passaggio si farà parimente in due modi.

Il primo, fatta la quarta, passerà la parte grave alla quinta nel levar della battuta, descendendo per grado, rimanendo ferma la parte acuta; e questo passaggio è buono nelle composizioni di tre, e più voci.

Il secondo si passerà alla quinta nel levar di battuta descendendo ambe le parti; la bassa per salto; e l'alta per grado, e questo passaggio serve nelle composizioni di tre, e più voci, & anche nelli contrapunti a due parti sopra il canto fermo.

3. 4. 5. 3. 3. 4. 5. 3. 3. 4. 5. 3. 4. 5.

Primo esempio. Secondo esempio.

Dalla Quarta alla Sesta.

Si farà questo passaggio pur anche in due modi.

Il primo, fatta la quarta, ascenderà la parte acuta per grado in elevatione di battuta, e descenderà la grave parimente per grado; questo passaggio è proprio per le composizioni a più voci.

Il secondo parimente in elevatione di battuta, e descenderà la parte acuta per grado; & ascenderà la grave per salto di ottava; questo passaggio è assai lodevole, e si può adoperare, non solo a più voci, mà anche a tre, & a due.

L' Artusi nel sopracitato luogo forma anche questo passaggio, descendendo ambe le parti, l'acuta per grado, e la grave per salto, come dall' ultimo esempio.

Primo esempio. Secondo esempio. Artufi.

Vuole l'Angleria, che il salvare la quarta con la sesta, sia più gratiofo con la minore, che con la maggiore.

Il pafsaggio dalla quarta all'ottava si farà descendendo la parte grave per grado, & ascendendo l'acuta per salto, ma dice l'Angleria, che malamente si tolera.

C A P. XVI.

Delli Passaggi della Quarta superflua, e della Quinta diminuta.

SONO per natura loro, tanto la quarta superflua, comunemente detta Tritono, quanto la quinta diminuta (come sono tutte le dissonanze) aspre, crude, & insopportabili all'udito, e principalmente il tritono, che dal senso, e dalli compositori per la sua asprezza è fuggito, & abborrito; onde riuscendo scabroso, e difficile alli contrapuntisti per accomodarlo nelle compositioni ritrovarono il *b molle* (come si disse) per raddolcirlo. Tuttavia, dice l'Artufi nella seconda parte dell'Arte del contrapunto carte 39. perche la natura non fece mai cosa alcuna in darno, nè a caso, il Musico tanto questo, quanto la quinta diminuta l'accomoda nelle compositioni con tanta gratia, che l'udito se ne contenta; Adoprata adunque nelle cantilene, sì la quinta diminuta, come la quarta superflua con li debiti modi, se bene per se stesse sono dissonanti, aspre, e cattive, non possono fare però se non buon'effetto; e se gl'intervalli consonanti posti senza ordine, e rispetto alcuno fanno effetto non troppo buono, maggiormente questi, che sono dissonanti offenderebbero; mà posti secondo le buone regole, non vi è dubbio; che daranno piacere. Noi adunque brevemente a beneficio del nostro Testore ne apportaremo l'uso, e li passaggi.

Si considerano tanto la quarta superflua, quanto la quinta diminuta, in due modi, cioè come naturale, & accidentale, mentre che essendo statti prodotti dalla natura questi tali intervalli fra certi luoghi, e corde particolari; l'arte che è sua imitatrice procurò anch'essa di ritrovarli in altri luoghi, e corde per via delli segni accidentali del *X* diesis, e *b molle* secondo che gli è venuto più a proposito, & afirmando l'Artufi nella 2. parte dell'Arte del contrapunto carte 33. che fra le cose naturali, & accidentali vi cade differenza, perche l'arte non può giungere alla perfettione della natura, perciò doveremo noi distintamente considerarli.

Delli Passaggi del Tritono, ò Quarta superflua.

Non solo si deve usare la regola commune di far questi passaggi per via di legatura, e poi risolverli, passando con arte ad altre consonanze, mà bisogna anche molto bene avvertire di non fare certe cattive relationi nel modular delle parti; la Quarta superflua naturalmente si ritrova fra le corde F. e \natural mi; l' accidentale fra le corde b fa, & E. & in altri luoghi per via delli segni accidentali conforme tornerà comodo al compositore!

Il proprio passaggio del Tritono è alla sesta movendosi ambe le parti per moto congiunto ascendendo l' acuta, e descendendo la grave. Vuole Francesco Piovesana nelle sue Misure Harmoniche carte 29. che si debba poner il Tritono nella seconda parte della battuta, e quando si farà con le parti di mezzo, che si debba risolvere con la quarta, ò vero con la sesta; mà che sarà meglio con la sesta, come dagli esempj.

L'Artusi nel luogo sopracitato passa sempre alla sesta, tanto con il tritono naturale, quanto accidentale; passa anche con le tirate di minime alla terza con la regola di una buona, e l'altra falsa, come dal terzo esempio. Vedi gli esempj del tritono naturale.

Primo esempio.

Secondo esempio.

Terzo esempio.

Gli esempj sottoposti sono del tritono accidentale; passa anche l'Artusi dal tritono alla terza per passarsene poi alla quinta, come dal terzo esempio.

Primo esempio.

Secondo esempio.

Terzo esempio.

Parimente il Bonencini nel suo Musico Pratico alle carte 70. forma nel principio della battuta il passaggio del tritono alla terza per passarvene poi alla quinta, descendendo per grado la parte acuta, restando ferma la grave, come dal primo esempio; con gl' altri due passaggi passa alla sesta.

Primo esempio. Secondo esempio. Terzo esempio.

Il Penna nel secondo libro degli Albori Musicali carte 76. passa dal tritono alla sesta, si maggiore, come minore per andarvene poi all'ottava, avvertendo però, che passando dalla sesta minore all'ottava, deve la parte acuta restar ferma, calando un grado la grave, formando la settimā, e calando l'acuta parimente un grado formerà la sesta; passando poi le parti per moto congiunto, una ascendendo, e l'altra descendendo, formeranno l'ottava, come da gli esempj.

Primo esempio. Secondo esempio.

Con la scorta di questi illustri Autori habbiamo dimostrato li passaggi del tritono; hora vederemo le cattive relazioni, che ne risultano nel modular delle parti, e ciò può essere non solo per la relazione di una parte con l'altra, mà anche dal modular successivamente con una parte sola; ver. gr. che dica, fa, la, sol, fa, mi, il che riesce atto duro.

Il primo posto esempio è cattivo per la relazione falsa del fa, mi, nella parte grave, come si vede dalli segni *

Il secondo è buono per il fa segnato * che stenta tanto, che si dimentica la cattiva relazione

Primo esempio. Secondo esempio.

Li primi sono cattivi per la relatione, mi, fa. Come si vede dalli segni *. Li secondi sono resti buoni per li segni accidentali del b molla, e X diesis, che levano la cattiva relatione. Vedi gli esempjii

Primo. Secondo. Primo. Secondo.

Il primo è cattivo, perchè il mi della parte acuta passa per buono, e fa cattiva relatione con il fa, della parte grave. Il secondo è buono, perchè il mi della parte acuta è diminuito, e passa per falsa. Vedi gli esempjii

Primo. Secondo.

Questi pochi esempjii suppongo, faranno bastanti a schivare queste cattive relationi.

Della Quinta diminuta.

La Quinta diminuta hà due passaggi, l'uno alla terza, e l'altro alla sesta.

Il primo si farà con descendere la parte superiore, & ascendere l'inferiore ambe due con moto congiunto, tanto per la naturale, quanto per l'accidentale; l'ultimo esempjio si concede solo in occorrenza di fuga, e d'imitatione.

Per fuga.

Essempii per l'accidentale.

E questi sono li veri passaggi della quinta diminuta.

Il secondo passaggio si farà, facendo una parte il movimento congiunto, e l'altra il movimento separato; e farà migliore, quando la quinta farà in elevatione; se bene si può anche fare nel principio di battuta. Si farà questo passaggio solamente in occasione di qualche soggetto, ma senza occasione non è lodevole, per esser duro, & aspro; in occorrenza di parole dure, & aspre farà lodevole, & a proposito della materia.

Habbiamo detto nel fine del 2. cap. di questa 3. parte, che la quinta superflua non è praticata; pure vuole il Banchieri nella sua Cartella alle carte 98. che alcuni compositori l'adoprono in occasione di parole, che ricerchino musica aspra, e ciò per imitare l'oratione; ne apporta gli essempii, che noi rapportaremo a sodisfattione del nostro Testore; vuole però questo Autore, che si usi di raro, e che si deva accommodare le parti con giudicio.

E morir in tor - men - to.

E mo - rit in tor - men - to.

Languisco sospira langu'e more.

Languisco sospira langu'e more.

C A P. XVII.

Delli Passaggi della Settima.

L A Settima anch' essa posta con i debiti modi fa ottimo effetto ; li suoi passaggi sono cinque.

Il 1. dalla Settima alla Terza.

Il 2. dalla Settima alla Quinta.

Il 3. dalla Settima alla Sesta.

Il 4. dalla Settima all'ottava.

Il 5. dalla Settima alla Decima.

Dalla Settima alla Terza.

Questo passaggio si farà in tre modi.

Il primo ascenderà la parte grave per salto di quarta, e l'acuta descenderà per grado, & ambe passeranno alla terza nel levare della battuta; questo passo è ottimo, & elegante.

Si farà il secondo quando descenderà la parte acuta per salto, & ascenderà la grave per moto congiunto; e si troveranno le parti nel levar della battuta in terza; questo passaggio non è stimato buono, e solo farà sopportato per qualche urgente necessità.

Il terzo modo si farà con ascendere la parte grave per salto di ottava, e descendere l'acuta per grado, ritrovandosi nel levare della battuta in terza, e questo passaggio è buono a tre, a quattro, e più voci.

Dalla Settima alla Quinta.

Questo passaggio si farà in quattro modi. Il primo passerà la parte bassa descendendo per terza nel principio di battuta a formar la settima, restando ferma la parte alta, e nel

Musico Tesoro.

N 3

leva-

levare di battuta ascenderà per grado la parte bassa, e descenderà l'alta parimente per grado, e formeranno la quinta; questo passo è buono a tre, e più voci.

Si farà il secondo ritrovandosi le parti in ottava nel principio della battuta, passeranno nel levare alla settima, rimanendo ferma la bassa, e descendendo l'alta per moto congiunto, e poi nel battere s'incontreranno in quinta descendendo l'alta, & ascendendo la bassa, ambe per moto congiunto; questo passaggio non è buono a due, ma bensì a tre, quattro, e più voci.

Il terzo sarà differente dal secondo, perchè si farà l'ottava nel levare della battuta, e la settima nel battere restando ferma l'alta, & ascendendo la bassa per moto congiunto e passeranno le parti alla quinta descendendo per grado l'acuta, & ascendendo parimente per grado la grave; e questo passaggio pur anche è buono come il secondo.

Il quarto modo, ritrovandosi le parti in ottava nel levar della battuta, si passerà alla settima, ascendendo la parte grave per grado nel battere, restando ferma l'acuta, la quale nel battere passerà alla quinta descendendo per salto di terza; questo passaggio non è lodato, nè a due, nè tre, ma ne meno a più voci; si può anche formare questo passaggio, come si vede dal secondo esempio, ma ne meno questo è buono.

Primo esempio.

Secondo esempio.

Questo passaggio dalla settima alla quinta si usa anche per modo di falsa, come da gli esempi.

8. 7. 5. 8. 7. 5. 8. 7. 5. 8. 7. 5.

Dalla *Settima alla Sesta*. Questo passaggio si farà quando dopo la settima seguirà la sesta, movendosi una parte per grado, e l'altra restando ferma; questo è ottimo passaggio.

5. 6. 7. 6. 7. 6. 8. 5. 6. 7. 6. 8. 8. 7. 6. 8.

3. 4. 5. 7. 6. 8. 8. 7. 6. 8. 7. 6. 8. 8. 7. 6. 5. 8.

Vogliono che con il passaggio della settima alla sesta maggiore si passi all'ottava facendo cadenza, e che con il passaggio della settima alla sesta minore si passi ad altre consonanze schivando essa cadenza, come.

8. 6. 7. 6. 8. 5. 8. 7. 6. 8. 5. 7. 6. 8.

Alla cadenza con Sesta maggiore.

5. 8. 7. 6. 6. 5. 3. 5. 7. 6. 3.

Cadenza sfuggita con Sesta minore.

Si passa anche dalla settima alla sesta per modo di falſa, come.



Dalla Settima all'Ottava.

Si passa dalla settima all'ottava discendendo ambe le parti, la bassa per falto di terza, e l'acuta per grado, passando all'ottava nel levar della battuta; questo passaggio si userà a più voci.



Si può anche passare dalla settima all'ottava movendosi una parte, ascendendo, o discendendo per grado restando ferma l'altra.



Vuole l'Angleria, che il sottoposto esempio ſi cattivo, mà perche fa cadenza, ſi tollerabile per licenza, e bifogno.



Dice il fudetto Angleria, che per falvare una falſa con una conſonanza perfetta biſogna che li venghi dietro un'altra falſa, ſe hà da eſſer buono, come ſi vede nel ſottopoſto eſſempio, il quale ſi rende anche migliore, perche fa cadenza.

Dalla Settima alla Decima.

Queſto paſſaggio ſi farà deſcendendo ambe le parti, la baſſa con movimento ſeparato, e l'altra per grado; queſto paſſaggio è buono a tre, a quattro, e più voci. Si potrà anche fare, deſcendendo la parte grave per grado, & aſcendendo l'acuta per falto, come ſi vede dal terzo eſſempio, mà queſto paſſaggio non è troppo buono, e ſolo ſi tolera per grandiffimo biſogno.

Primo eſſempio. Secondo eſſempio. Terzo eſſempio.

E queſto baſti circa li paſſaggi delle Conſonanze, e Diſſonanze, avvertendo il noſtro Teſtore, che quello ſi è detto delle Conſonanze, e Diſſonanze ſemplici, vale anche per le compoſte, triplicate, e quadruplicate.

C A P. XVIII.

Delle Legature, e delle Sincopa.


IN due modi ſi può intendere nella Muſica la Legatura; L'uno quando il Muſico lega, o congiunge più figure, o note aſſieme, e queſte variamente furono uſate da gl'Antichi, come ſi può vedere dalle loro compoſizioni, mà con un modo molto intricato, mentre che ogni compoſitore di quei tempi le intendeva a ſuo modo, come aſſerma il Banchieri nella ſua Cartella alle carte 47. Onde li moderni l'hanno diſmeſſe, ſolo ritenendone alcune poche. L'altro quando il compoſitore lega la diſſonante alla conſonante,

Circa poi le altre Legature dice Margarita nel sopradetto luogo: *Cetera ligatura subiectis duobus metris facile dinosci habent.*

Prima carens cadya, longa cadente secunda,

Ultima quadrata, dependens sit tibi longa.

La Massima legata, ò non legata vollero gl' Antichi, che sempre persistesse, nel suo valore; mà la Longa, e la Breve secondo il vario modo della loro connessione, e positione delle code volsero, che varfassero il valore, & il significato; si che da tanti intrichi vestato il capo de Musici moderni, hebbero più che ragione di trasfasciarle; onde noi rimetteremo il curioso a vederle appresso li Scrittori antichi, (bastando solo a mio credere quello, che habbiamo dimostrato con Margarita Filosofica) che forse più tosto ne resterà confuso, che sodisfatto; chi ne bramerà poi una breve informatione veda li Scrittori de nostri giorni, cioè il Bononcini nella prima parte del suo Musico pratico cap. 15. Il Penna nel primo libro degl' Albòri cap. 11. il Berardi nella Miscellanea nel cap. 17. della terza parte.

Le moderne Legature si formano di più figure, ò note, le quali non cambiano valore ma unite assieme formano nel medesimo sito una tal qual duratione di voce, ò suono in una medesima tensione, per quanto comporta essa legatura, la quale si esprime con questo segno  che lega; & abbraccia esse figure legate, e queste si esprimono tutte sotto una sola sillaba; & il motivo di fare tale legature fù; che bramando li moderni compositori, che l'oratione, sì latina, come volgare, rendi per via della tessitura armonica li suoi affetti, e non potendoli esprimere con garbo con una sola figura, e ne meno con l'aggiunta ad essa del punto di augmentatione, inventarono queste legature, legandone due, e tre, conforme il loro bisogno, come si vede dalli sottoposti esempj.



Il Bononcini nel luogo sopracitato dimostra anche queste legature moderne, legando due note in diverso sito, come dall' essemplio.



Delle Legature delle Dissonanze

Nelle Legature delle dissonanze si deve osservare quanto si disse delli passaggi di esse dissonanze, cioè, che sieno legate ad una consonanza, e risolte con un'altra; onde il principio della legatura deve esser sempre consonante, e nel passare dalla dissonanza alla consonanza, si deve humiliare la parte offesa (come si disse) con abbassarsi un grado, e che nella sua resolutione habbia una nota equivalente alla falsa; nelle legature poi non si dovrebbe fermare sopra il *mi* più di mezza battuta, particolarmente sopra quello di *B fa b mi*, onde si dovrebbe schivare, come dalli sottoposti esempj.

cattivo. buono.

Vuole il nostro Padre M. Gioan Battista Chioldino nella sua Arte Pratica latina, e volgare nel lib.4. de ligaturis præcep.5. che fino state ritrovate le Legature per dar forza alla Musica. *Ligaturæ inventæ sunt*, dice egli, *ad robur, & vim musicæ, quæ sine ligaturis musicalibus languescit.*

Ogni dissonanza hà la propria, & adeguata reffolutione, passando in oltre ad altri passaggi, come habbiamo veduto ne proprii capitoli di ciascheduna; e vuole il Berardi tanto nelli suoi documenti lib.3. pag.135. quanto nella Miscellanea parte 2. cap.20. pag.120. che le dissonanze si leghino in due modi, l'uno con la parte di sopra, e l'altro con la parte di sotto, passando alla consonanza sua vicina, come si vede nelle sottoposte tabelle.

Per la parte di sopra si risolve.

| | |
|--------------------------|-----------|
| La seconda con l'unifono | 2 - - 1 |
| La quarta con la terza | 4 - - 3 |
| La settima con la sesta | 7 - - 6 |
| La nona con l'ottava | 9 - - 8 |
| L'undecima con la decima | 11 - - 10 |

Per la parte di sotto si risolve.

| | |
|-----------------------------|-----------|
| La seconda con la terza | 2 - - 3 |
| La quarta con la quinta | 4 - - 5 |
| La settima con l'ottava | 7 - - 8 |
| La nona con la decima | 9 - - 10 |
| L'undecima con la duodecima | 11 - - 12 |

La seconda adunque si legherà alla terza con la parte di sopra, la quale abbassandosi un grado si risolverà al unifono, passando poi alla terza, come dagli esempj.

Quando poi sarà legata con la parte di sotto, si legherà la seconda con la terza, o pure con l'unifono, e si risolverà con la terza maggiore passando poi ad un'altra terza, o pure all'unifono come.

La Quarta legata con la parte di sopra si risolve con la terza maggiore, e si potrà legare ad una terza, ad una quinta, & ad una sesta, e dopo la sua risoluzione passerà all'ottava, & anche alla terza, alla quinta, & alla sesta.

3. 6. 4 3. 8. 3. 5. 4. 3. 8. 3. 4. 3. 3. 3. 4. 3. 5. 3. 4. 3. 6.

Vedi nel capitolo della quarta.

La Legatura della quarta con la parte di sotto si farà con la terza, e si risolverà con la quinta falsa, e si passerà alla terza; l'ultimo esempio non è buono per esser simile a due quinte, abbenche di specie diversa

3. 4. 5. 3. 5. 3. 4. 5. 3. 5. 3. 4. 5. 3. 8. 5. 4. 5. 3.

La settima si legherà con la parte superiore in sesta, & in ottava, risolvendosi con la sesta maggiore, passando poi all'ottava; si risolve anche con sesta minore, come si disse nel capitolo di essa settima.

3. 6. 7. 6. 8. 3. 6. 7. 6. 8. 5. 6. 7. 6. 8. 8. 7. 6. 8.

Legata poi con la parte inferiore si legherà con la sesta, e si risolverà con l'ottava; il quarto esempio, che è legato con l'ottava, non è buono, perché la settima, come falsa, non è atta a salvar le due ottave, come si vede da esso esempio.

5. 6. 7. 8. 6. 7. 8. 5. 6. 7. 8. 8. 7. 8.

Questi effempj non si useranno a due voci; il terzo sarà concesso, mà di raro.
La nona legata con la parte di sopra, si legherà con la decima, ovvero con la duodecima, e si risolverà con l'ottava.

10. 9. 8. 8. 10. 9. 8. 8. 12. 9. 8. 8. 9. 8.

L'ultimo effempio è cattivo, perche la falsa non falsa le due ottave.
Quando poi la nona sarà legata con la parte di sotto, si legherà con l'ottava, si risolverà con la decima, e si passerà all'ottava.

10. 8. 9. 10. 8. 10. 8. 9. 10. 8.

L'undecima legata con la parte di sopra, si lega alla duodecima, & anche tal volta all'ottava; si risolve con la decima, e passa alla quinta decima.

12. 11. 10. 15. 10. 12. 11. 10. 15. 5. 8. 11. 10. 15.



Quando poi si legherà l'undecima con la parte di sotto, si legherà con la decima, e si risolverà con la duodecima, cioè quinta falsa replicata, e passerà alla decima.

Li due ultimi effempj sono cattivi per esservi la cattiva relatione delle due quinte.


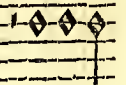


Si lega anche la sesta con la quinta, mà per modo di Sincopa, onde vediamo

Della Sincopa.

Non si considera la Sincopa nella Musica, come la considera il Grammatico, che in-
cide la sillaba nel mezzo della ditione, togliendone qualche lettera, come all' hora si usa
per commodità del verso, che in vece di dire *Audaciter* dice *Audacter*, & in luogo di *Ven-*
didit dice *Vendit*. Mà si considera, come una translatione, ò trasportatione, ò vero redut-
tione d'alcuna figura minore, oltre una, ò più figure mag-
giori ad un' altra della stessa specie della prima, come  ò pure 
Questa sincopa adunque è definita dal Gaffurio nel cap. 15.
del secondo libro della Pratica, con dire: *Syncopa in canti-*
lena mensurabili est à reductio notule ultra majorem, vel minores suos ad aliam, vel ad alias
quibus conveniat in connumeratione.

Il Bontempi nella sua Historia Musica seconda parte della Pratica moderna carte 211.
afferma, che la Sincopa habbi pigliata la sua denominatione non già della Sincopa gram-
maticale, mà bensì dalla Sincopa considerata dal Medico, come difetto, ò alteratione
del polso causato dal sudore sincopico, e diaforetico, mentre che ad imitatione del pol-
so, si contano nella musica le note maggiori fuori del loro tempo naturale, poiche doven-
do nella misura binaria havere il principio nell' abbassamento della mano, lo prendono
contrariamente nel levare, e così vâ partecipando del levare, e del battere, il che dal
Musico si chiama sincopare.

Deve sempre principiare la sincopa nel levare della battuta, e non nel battere. Si for-
ma anche la Sincopa, ponendo una pausa avanti il  ò pure 
La quale deve essere del medesimo valore di essa nota mi-
nore; si devono fare le sincopæ con le note propinque, e
non remote, e remotissime; Sarà avvertito il Compositore di non fare le pause sincopa-
te, perche rompono la misura del tempo, e rendono incomodo grande al cantore; come
pure avvertirà di non sincopare tutte le parti, perche in simil forma non farebbero le
parti fra esse la sincopatione; sì che si può dire, che una parte sincopando con le sue fi-
gure, e l' altra cantando nel modo, e forma consueta, formano fra esse un certo mo-
do di legatura, che rende molto ornamento, e vaghezza nelle compositioni, che per-
ciò vogliono, che a questo fine fosse inventata. La Sincopa potrà essere tutta consonan-
te, cosa che non interviene nelle legature, come si è veduto; potrà anche essere in parte
consonante, & in parte dissonante, mà sempre doverà principiare in consonanza, come
si vede da gli sotto posti essempii.

Quando la Sincopa sarà in parte consonante, & in parte dissonante, come sono le le-
gature, in tal caso doverà la parte dissonante descendere un grado, passando alla con-
sonante, come si disse delle resolutioni delle legature.

5. 3. 5. 8. 5. 8. 7. 6. 3.

tutta consonante.

consonante, e dissonante.

Il sotto posto esempio non solo dimostra la Sincopa tutta consonante, mà anche forma l' esempio della legatura della sesta con la quinta, che si farà in due modi; il primo nell'ascendere in cui la sesta vâ mezza battuta innanzi alla quinta; il secondo nel discendere, & all' hora la sesta vâ mezza pausa dietro alla quinta.

5.6. 5.6. 5.6. 5.6. 5.6. 5.6. 5. 6.5. 6.5. 6.5. 6.5. 6.5. 6.5.

ascendente.

discendente.

La Sincopa di seconda, e terza si risolverà nel fine con terza maggiore, e passerà all' unisono

5. 3. 2. 3. 2. 3. 2. 3. 2. 3. 2. 3. 1.

La Sincopa di Settima, e Sesta si risolverà con Sesta maggiore, e passerà, all' Ottava.

5. 6. 7. 6. 7. 6. 7. 6. 7. 6. 8.

La Sincopa di Nona, e Decima si risolverà con Decima maggiore, e passerà all' Ottava.



Altri effempii potrà ogn' uno ritrovarli da fe stesso ,

C A P. XIX.

Delle due Dissonanze , e delle due Negre .

C Oncedono li Musici Pratici, che si possino fare due, e tre dissonanze, l'una dietro l'altra essendo regola universale, che l'Armonie naschino dalla diversità delle cofe, che tra loro sono dissimili, e contrarie; e si come proibirono il fare due consonanze perfette, & imperfette della medesima specie (come si disse nel cap.7. di questa terza parte) à causa, che fra esse non vi sia variatione alcuna, così parimente proibiscono il fare due dissonanze simili, come due quinte diminute; due seconde maggiori, ò minori; due quarte superflue; due settime &c. poiche se nelle consonanze, che non offendono l'udito, anzi lo diletano, rende poca sodisfatione al senso il sentire due consonanze simili, quanto farà la cattiva sodisfatione, che apporteranno due simili dissonanze, che sono aspre, crude, & insoportabili? si che, se sono sbandite due consonanze simili, maggiormente si devono sbandire le due dissonanze della medesima specie.

Si potranno fare due dissonanze l'una dietro l'altra in tre modi.

Il primo dopo la seconda si passerà alla quinta falsa.

Il secondo dopo la quarta si farà la quinta falsa.

Il terzo dopo la settima succederà parimente la quinta falsa, come dagli esempii.



Si possono anche fare tre dissonanze l'una dopo l'altra, e farà quando dopo di haver fatte due dissonanze con una parte (come si vede dal sottoposto esempio con la parte di mezzo) si percuoterà parimente dopo in dissonanza con un'altra parte, come si vede dalla parte acuta, e così faranno tre dissonanze con sodisfatione dell'udito, vedi l'esempio.

Musico Testore.

10. 9. 10. 6. 5.
8. 7. 5. f. 3. 5. 3.

Afferisce l' Artusi nell' Arte del contrapunto ristampata l' anno 1598. che alcuni hanno usato di fare le tre dissonanze, come nel sottoposto effempio, mà che gli pare, che habbino troppo dell' aspro, per non esser accompagnate da altre parti, onde troppo si scoprono.

8. 7. 5. f. 4. 2. 1. 2. 3. 1.

Si formano anche più dissonanze per modo di false, come dal sottoposto primo effempio, in cui la nona passa per falsa, e la settima per regola, che di due negre l'ultima deve esser buona.

Il secondo effempio si deve usare di raro, e solo si tolera per bisogno in occorrenza di parole aspre.

10. 9. 7. 5. 3. 3. 5. 8. 7. 5. f. 3.

Primo effempio.

Secondo effempio.

Tutti

Tutti li seguenti esempj sono buoni per aattorità , non già per regola .

Two systems of musical notation, each consisting of two staves. The first system shows a sequence of notes with figured bass numbers: 6. 7. 7. 8. | 7. 6. 8. | 5. 4. 4. 3. | 1. The second system shows: 3. 2. 2. 1. | 2. 3. | 5. 4. 2. 1. | 2. 3.

Offerverà lo studiofo , che in tutti li rapportati esempj delle dissonanze , la prima è legata ad una buona , e la seconda è risolta conforme le buone regole delle dissonanze ; il seguente esempio è buono .

A system of musical notation with three staves. The first staff has notes with figures: 3. 2. 2. 1. | 2. 3. 3. The second staff has: 5. 4. 3. | 4. 3. 8. The third staff has notes without figures.

Deve avvertire il Contrapuntista , che la buona non può stare nel luogo della falsa , come si vede dagli esempj .

A system of musical notation with two staves. The first staff has notes with figures: 4. 3. | 10. 9. 10. The second staff has notes without figures.

Delle due Negre.

Nel capitolo 14. di questa terza Parte con l'occasione, che si dimostrava il modo di fare le dissonanze di passaggio, si diede qualche regola circa il poner le semiminime negli composizioni; Hora nel presente capitolo ne daremo più esatto lume, che perciò farà per prima Regola, che le semiminime, che modulano per grado, se ne devono fare una buona, & una cattiva (come si disse nel capitolo sopra citato) & in oltre; che nelle loro tirate sino li capi, e fondi consonanti, come si disse delle crome, e che tutte quelle, che si muovono per salto sino buone, e di ciò non occorre esempio. Si proibisce nelle tirate di semiminime, il fermarsi in unisono, o pure in ottava; Alcuni proibiscono il diminuire il salto di terza. Vedi gli esempjii.

1. 2. 3.

Unisono. Ottava. Salto di terza.

Il Berardi nella sua Miscellanea par.2. cap.29. carte 137. dice che le Tirate di semiminime devono finire in battuta, mà volendo finire nel levare della mano, è necessario, che l'ultima figura si legata; vedi l'esempio.

Buona. Cattiva. Buona.

Quando la minima farà puntata, e che le seguano ad essa una, o più semiminime, il punto deve essere consonante; avvertendo in'oltre, che la nota puntata deve essere in levare di battuta, come.

Le femminime con il punto, si adoprano in tre modi, in levare, battere, e sincopare, come

The image shows three musical staves illustrating the placement of a dotted minim. The first staff, labeled 'Battere', shows the dotted minim on the first beat of a measure. The second staff, labeled 'Levare', shows the dotted minim on the second beat. The third staff, labeled 'Sincopare', shows the dotted minim on the second beat of a measure, but with a fermata over the first beat, indicating a syncopated rhythm.

Intendiamo nel presente capitolo dimostrare particolarmente le Regole per le due negre, onde quello, che si è detto in fin hora è stato *ex abundanti*; si deve adunque per primo osservare, che le due femminime, che seguiranno ad una minima, se faranno per grado, sarà bene ponere la minima nel battere, e le due femminime nel levare; e quando le due femminime anderanno per saltò, si poneranno nel levare, e la minima nel battere.

The image shows four musical staves, each labeled 'buono', illustrating the placement of a dotted minim in a four-beat measure. In each case, the dotted minim is placed on the second beat, and the first beat is marked with a fermata, indicating a syncopated rhythm.

Posta questa regola osservaremo li seguenti passaggi, il primo, e secondo sono cattivi, perche le due femminime sono in battuta, e per regola universale non possono esser sole se non con legatura; il terzo è cattivo, perche in battuta vogliono esser consonanze dolci, e non false; il quarto è buono non ostante, che sia nel battere, perche usa è con legatura.

1. cattivo. 2. cattivo. 3. cattivo. 4. buono.

Varii, e diversi sono li modi di poner le due semiminime per grado, che per regola universale si doverà ponerle avanti una minima, ò pure una semibreve con il punto, passando poi ad un' altra figura, ò nota, il che farà fatto, ò con la parte superiore, ò pure con l' inferiore, e ciascheduno di questi due modi, si potrà fare in diverse forme, come si vedrà qui sotto.

Delle due Negre con la parte superiore.

Facendosi le due negre con la parte superiore, dopo di esse ne seguirà un' altra figura in tre modi; il primo, dopo la seconda semiminima la nota seguente scenderà per grado; il secondo, fatta la seconda semiminima la figura, che segue ascenderà per grado; & il terzo, la nota che segue alla seconda semiminima ascenderà per salto.

Quando la nota, dopo la seconda semiminima scenderà per grado, ò che la prima semiminima farà consonante, e la seconda dissonante; ò pure la prima dissonante, e la seconda consonante.

La prima semiminima consonante, e la seconda dissonante si farà in tre modi. Il primo quando la minima, ò punto di minima farà sesta, e la parte del soggetto non si moverà; Il secondo quando la minima farà nella sincopa di semibreve posta in quarta con il soggetto, & esso soggetto scenderà per salto. Il terzo farà quando la minima, ò la semiminima sincopata farà undecima, & il canto fermo ascenderà per quarta.

Primo. Secondo. Terzo.

La prima semiminima dissonante, e la seconda consonante, si farà parimente in tre modi. Il primo quando il valor di una minima, che precede la semiminima, farà quinta con la parte del soggetto, e che il soggetto scenderà per grado; Il secondo quando il valor di detta minima farà decima con la parte del soggetto, e che il soggetto ascenderà per grado. Il terzo quando il valor di detta minima farà decima con la parte del soggetto, e che il soggetto ascenderà per terza.

5. 4. 3. 3. 10. 9. 8. 6. 10. 9. 8. 5.

Primo. Secondo. Terzo.

Quando la nota dopo la seconda femiminima ascenderà per grado; ò che la prima femiminima farà consonante, e la seconda dissonante; ò pure la prima dissonante, e la seconda consonante.

La prima femiminima consonante, e la seconda dissonante si farà in quattro modi; Il primo quando il canto fermo farà quarta con la minima, ò punto di minima, ò sin-copata, & esso canto fermo non si moverà; Il secondo quando il canto fermo farà set-tima con la minima, e che parimente non si moverà; Il terzo quando il canto fermo farà sesta con la minima & ascenderà per terza; Il quarto quando il canto fermo farà sesta con la minima, e starà fermo.

4. 3. 2. 3. 7. 6. 5. 6. 6. 5. 4. 3. 6. 5. 4. 5.

Primo. Secondo. Terzo. Quarto.

La prima femiminima dissonante, e la seconda consonante, si farà in tre modi. Il primo quando il canto fermo farà quinta con la minima, e descenderà per grado; Il se-condo quando il canto fermo farà terza con la minima, e descenderà per grado; Il terzo quando il canto fermo farà terza con la minima, e descenderà per salto di quarta.

5. 4. 3. 5. 3. 2. 1. 3. 3. 2. 1. 5.

Primo. Secondo. Terzo.

Quando la nota dopo la seconda femiminima ascenderà per salto, la prima femimini-ma sempre farà dissonante, e la seconda consonante, come dagli esempjii.



Delle due Negre con la parte bassa.

Dopo le due Negre fatte con la parte bassa seguirà parimente un'altra figura in tre modi, come si disse della parte superiore. Il primo, dopo la seconda semiminima, la nota, che segue, scenderà per grado; Il secondo, ascenderà per grado; Et il terzo, ascenderà per salto.

Quando la nota dopo la seconda semiminima scenderà per grado; o che la prima semiminima farà consonante, e la seconda dissonante; o pure, che la prima farà dissonante, e la seconda consonante.

La prima semiminima consonante, e la seconda dissonante si farà in tre modi. Il primo quando il canto fermo con la minima farà seconda, e non si moverà; Il secondo quando il canto fermo con la minima farà quinta, e non si moverà; Et il terzo quando il canto fermo con la minima farà quinta, & ascenderà per salto di terza.



La prima semiminima dissonante, e la seconda consonante si farà in quattro modi; Il primo quando il canto fermo farà terza con la minima; Il secondo quando il canto fermo farà terza con la minima, e scenderà per quarta. Il terzo quando il canto fermo farà sesta con la minima, & ascenderà per grado; Il quarto quando il canto fermo farà sesta con la minima, & ascenderà per quarta.



Quando

Quando la nota dopo la seconda semiminima ascenderà per grado; ò che la prima farà consonante, e la seconda dissonante, ò pure la prima dissonante, e la seconda consonante.

La prima semiminima consonante, e la seconda dissonante si farà in tre modi; Il primo quando il canto fermo farà seconda con la minima, e resterà fermo; Il secondo quando il canto fermo farà quinta con la minima, e descenderà per quarta; Il terzo quando il canto fermo farà quinta con la minima, & ascenderà per quinta.

Primo. Secondo. Terzo.

La prima semiminima dissonante, e la seconda consonante si farà in quattro modi; Il primo quando il canto fermo farà sesta con la minima, & ascenderà per quarta; Il secondo quando il canto fermo farà sesta con la minima, e descenderà per quinta; Il terzo quando il canto fermo farà terza con la minima, & ascenderà per terza; Il quarto quando il canto fermo farà terza con la minima, e descenderà per grado.

Primo. Secondo. Terzo. Quarto.

Quando la nota, dopo la seconda semiminima, ascenderà per salto, la prima semiminima farà dissonante, e la seconda sempre farà consonante, e ciò si deve osservare tanto con la parte inferiore, quanto con la superiore, acciò che dal salto buono ne resti soddisfatto l'udito: e questo basti delle due negre, vedi gli effempii.

8. 9. 10. 5. 3. 4. 5. 3. 6. 7. 8. 3. 6. 7. 8. 3. 3. 4. 5. 3.

C A P. XX.

Di alcune Osservazioni per le parti di mezzo.

A Bbenche non si usi tanto rigore con le parti di mezzo, quanto si fa con le parti estreme (parlo quando cantano quattro, e più parti assieme) ad ogni modo si deve guardare il contrapuntista di non fare alcuni passi, che non sono stimati buoni da gl' ottimi compositori.

Il salto dall'ottava all'unifono si tolera, ma sarà migliore quello dall'unifono all'ottava.

tolerato. migliore.

Il salto dalla sesta alla quinta, come si vede dal primo effempio, si tolera per esser poco salto: Il secondo poi non è laudabile per esser troppo salto; Il terzo poi è buono, perchè sono consonanze servitrici.

Primo tollerato. Secondo laudabile. Terzo buono.

Si deve avvertire che le ascese, e discese grandi non si devono pigliare in battere, nè meno con le parti estreme; faranno però migliori in levare.

cattivo. buono. buono.

Li sottoposti effempii non sono buoni.

Non si può andare all' ottava, e peggio all' unisono, che tutte due le parti ascendino ò discendino, e tanto più le false, che quanto più saltano, tanto più sono peggiori.

Li seguenti effempii si tolerano, abbenche sino di gran salto, perche le parti s'incontrano, ma se ne deve però guardare.

Li seguenti effempii sono buoni, perche sono serve fra loro.

Con le parti di mezzo è meglio andare dalla festa all'ottava, che dalla decima all'ottava, e quanto è manco falto, tanto è migliore.

poco buono. buono.

Il primo effempio è meglio di quello della festa all'ottava, perche la quinta è meno perfetta - Il fecondo è cattivo, per effer troppo falto; Il terzo è cattivo, perche è fenza femituono; Il quarto è buono.

Primo. Secondo. Terzo. Quarto.

Con l' ajuto del Sommo Datore d' ogni bene, ò mio Cariffimo Testore, fiamo arrivati al compimento delle tre Parti di questa noſtra Opera, in cui con la ſcorta de più Illuſtri, e dotti Scrittori habbiamo dimoſtrato tutto quello, che ſi ricerca all' Orditura, e Trama della Muſical Teſtura; onde ſperando nell' aſſiſtenza del Signore, nella ſeguate Quarta Parte dimoſtraremo il modo, & ordine del teſſere le Armoniali Compoſitioni; confido nel benigno compatimento delli cortefi, e generoſi Lettori, e *pro viribus* all' opra m' accingo.



MUSICO TESTORE

PARTE QUARTA.

Nella quale si insegnerà il variato modo , & ordine di Tes-
fere la Musical Armonia con l'intreccio delle Vo-
ci , & Istrumenti Artificiali .

C A P. P R I M O .

Di alcune regole generali del Contrapunto .

Essendo l'Armonial Melodia una certa artificiosa concordia di va-
riate Voci , che armonicamente si corrispondono assieme , sì per
il vago ordine , che osservano fra loro le parti , come per li suo-
ni estremi posti nel grave , e nell'acuto , ne avviene , che si travierà
da questa armonica metodo al riferir del Kirchero *totum harmonicum cor-
pus destrui necesse sit* . E si come ogni arte è diretta al suo determinato fine da vere , e de-
terminate regole , così il Contrapunto , come arte finita , e limitata , possiede regole fi-
nite , limitate , stabili , e ferme , scrivendo il Gaffurio nel lib. 13. della sua Pratica cap. 10.
che *Finita insuper est Ars ipsa Contrapuncti , quamquam cantilene variantur . Non enim ar-
bitraria , & varia sunt ejus mandata , sed communia atque nota . Nam , Etsi cantilenarum
modos , & diversitates ad infinitum variari contingat , non tamen difert Ars contrapuncti à ce-
teris artibus , quarum sunt finita mandata , & communia* . Et il Kirchero nel libro 5. della
Musurgia cap. 10. disse *Cum igitur omnis Ars , & Facultas certis quibusdam regulis fulciatur ,
ut scilicet Artifices bona methodo , & certitudine procedant , qua errores sphahnata consequun-
tur , ita & symphonurgia , uti omnium ordinatissima ; sic maximè quoque regulis sibi veluti
jure quodam vindicare videtur* . Stabilirono adunque li detti Maestri di questa nobil'Arte
varie regole , e precetti , fra quali otto furono li principali , come rapporta il Vaneo , &
il Gaffurio nel 3. lib. della Pratica cap. 3. al quale aderisce il Tigrini nel lib. 2. del Com-
pendio della Musica , & il Bontempi nel Historia Musica carte 222. & altri .

Il primo , che si principii la cantilena in consonanza perfetta , come in unisono , in
quinta , & ottava , e sue replicate ; questo precetto , non è necessario , mà arbitra-
rio , mentre che la perfezione non è nel principio , ma nel fine della cantilena . Si
può anche principiare in consonanza imperfetta , come in terza , ma in sesta non è
usitato .

Il secondo, che non si facciano due consonanze perfette della medesima specie (di questa regola se ne è detto a sufficienza nel cap.7. della terza parte) & è legale & indispensabile, e non arbitraria.

Il terzo, che fra due consonanze perfette del medesimo genere si possi ponere una consonanza imperfetta, come la terza, la sesta, e sue replicate, purchè si forniscasi in consonanza perfetta, & anche si possono ammettere più imperfette l'una dietro l'altra, come più terze, e più seste.

La quarta regola è, che dopo una perfetta si possi mettere un'altra perfetta di genere diverso, come dopo l'ottava una quinta, dopo la quinta l'unifono, &c. senza l'interposizione d'alcuna imperfetta, o falsa.

La quinta regola è, che si possino fare due consonanze perfette dello stesso genere, come due quinte, due ottave, senza l'interposizione di alcuna imperfetta, purchè sino con movimenti contrarii, cioè, che una ascenda, e l'altra discenda, come si è dimostrato nel cap.7. della terza parte.

La sesta regola è, che le parti sino contrarie nel moto, cioè, che una ascenda, e l'altra discenda; non ostante però si permette anche l'ascendere, e discendere d'ambe le parti, l'una con moto congiunto, e l'altra con moto separato, cioè l'una per grado, e l'altra per salto.

La settima regola è, che volendosi andare dalla consonanza imperfetta alla perfetta, si vadi alla sua più vicina; e perciò la sesta maggiore passerà all'ottava, e la minore alla quinta; come pure la terza maggiore passerà alla quinta; e la minore all'unifono, come si disse nelli capitoli delli loro proprii passaggi, osservando le regole in essi assegnate.

L'ottava regola è, che ogni cantilena debba terminare in consonanza perfetta, cioè in unifono, in quinta, & ottava; ma se la cantilena sarà a più di due voci, si potrà terminare con due parti in consonanza perfetta, e con la terza parte in consonanza imperfetta, cioè in terza.

Vi sono pur anche altre regole generali, e sono, che le consonanze sino fra loro più vicine, che si può, e che si vadi per grado più che sia possibile, per esser conforme alla natura del modulare, & è di comodo alli Cantori, e più che saranno vicini, e congiunti li movimenti fra le parti, tanto più saranno naturali, e cantabili; Usandosi poi li salti, si proibisce quello di sesta maggiore con tutti gl'altri intervalli dissonanti, e si concedono quello di quarta, quinta, con tutti gl'altri legittimi, e sonori. Qualche salto cattivo a più voci si cuopre dalla moltitudine delle parti, purchè non sia con le parti estreme, che sono l'acuta, e bassa, onde si potranno fare con le parti di mezzo, ma con discrezione.

Che le parti procedino per movimenti contrarii, & in tal modo si schiveranno gli errori, che si possono commettere ne movimenti delle consonanze.

Che si schivino gli Unifoni, & Ottave più che si può, perchè rendono il contrapunto privo d'armonia, e si schivino almeno in principio di battuta, & entrando in unifono, si aspetti una mezza battuta, o un suspiro, secondo che sarà il valore della nota. A più voci replicate l'andare spesso in unifono, non è vitio, ma si deve usare discretamente; si devono schivare l'ottave vuote, particolarmente con il soprano, perchè non rendono armonia; è però meglio l'ottava, che l'unifono.

Si devono schivare più che si può li tritonî mal regolati, & ogni altra cattiva relazione, e non faccia buona armonia, perchè rendono la compositione aspra, e dura.

Che si tramezzino le consonanze perfette con l'imperfette, & è contra, e procedendo si da una consonanza all'altra, si vadi alla più vicina.

Che il principio del contrapunto s'ii tessuto con passaggi lenti, per poterlo poi stringere nel fine, con vaga conclusione.

Che dovendosi principiare in consonanza imperfetta non si deve usare la sesta, se non per gran necessità, per essere consonanza aspra, e cruda; e ne meno si dii principio in sesta maggiore, se non quando dopo di essa ne debba seguire l'ottava.

Che si dia principio sotto un determinato Modo, o Tuono, modulando, e formando le cadenze nelle corde sue proprie.

Che si imiti più che si può il canto fermo.

Che ne contrapunti semplici si senta tutto buono, e non si facciano dissonanze.

Che nel contrapunto libero si cerchi di mettervi qualche fuga, o soggetto per renderlo più vago, & ornato, e che la modulatione camini per fuga con garbo.

Che le fughe habbino le parti nel principio fra loro alquanto distanti per schivare le cattive relationi, e far spiccare il soggetto.

Che non si replichi l'inventione, se non per altre corde, o altre figure, o note diverse.

Gli obliqui, & i soggetti devono essere tirati con leggiadria, e politezza, non solo per dilettere gl' ascoltanti, ma anche acciò gl' intelligenti habbino a lodare il compositore, quando sentiranno gl' attacchi ben congiunti, e ben portati.

Deve usar diligenza il compositore, che le sue compositioni s'ino cantabili, & habbino facile, e dilettevole maniera, non solo per dilettere l' ascoltante, ma anche il Cantore, perche stà a questo l'animarle, o renderle smorte; onde si devono schivare le stravaganze.

Devono le parti esser ben' ordite, & ordinate, e non ammutinate, ma con giudicio, & artificio ben disposte; & in oltre, che s'ino gravi, e maestose (particolarmente nelle cose da chiefa) e non lascive, ma ne meno meste, che non paja, che si canti da morto, ma s'ino miste tra il grave, e l'allegro, tra il sodo, & il vivace, conforme l'occorrenze; e quello che più importa, che formino buona, e soave Armonia.

Deve il Contrapuntista non solo tramezzare bene le consonanze, ma anche osservare le corde del Tuono, e non uscirne, se non per qualche occasione, e con li debiti modi, altrimenti fanno pessimo effetto.

Che si facciano poche cadenze, e quelle poche si facciano in fine dell' oratione, e periodo, e non si frequentino quelle fuori del Tuono, se si toccheranno quelle d'altro Tuono, ritorni ad esso con bella maniera, e garbo.

Che nelle cose Ecclesiastiche, si deve usare la tessitura moderata, nè alta, nè bassa, perche l' altezza rende noja, e la bassezza rende muta, e sorda la compositione; e che non si canti troppo nel grave, e nell' acuto; acciò la compositione s'ii variata, e non offenda, & apporti fastidio al Cantore.

Si deve andare con le parti estreme con più riguardo delle altre, perche si scoprono più di tutte.

Che non si cambino le parti troppo frequentemente fra loro, particolarmente le estreme; e si passi meno che si può sotto, e sopra le cinque linee delle parti.

Che le parti nelle compositioni a quattro voci non ascendino, o descendino tutte quattro unite, per schivare le cattive relationi.

Si diminuisca più che si può dalle figure maggiori alle minori.

Che sopra la voce del *mi*, si accidentale, come naturale, farà bene darli la sesta minore, e non la quinta, particolarmente passandosi al fa.

Che si usi la varietà per bellezza, e vaghezza della compositione.

Si offervino le parole formando l'armonia allegra nelle allegre, e la mesta nelle meste,

come

come pure si offervi la lunghezza, e brevità delle loro sillabe, addattandogli le figure competenti.

Et in fine, che si dii riposo alle parti con le pause, facendone cantare hora una, hora due, e tre, & hora tutte, il che renderà varietà nella compositione, e comodo al cantore.

C A P. II.

Delle specie del Contrapunto.

H Abbiamo veduto nel cap. i. della terza parte la definitione del Contrapunto in comune, hora dimostriamo le sue specie, le quali sono due, cioè semplice, e diminuto, & abbenche dichì il Berardi nella Miscellanea alle carte 82. che *Il contrapunto camina con differenti nomi, cioè semplice, diminuto, sincopato, colorito, florido, sciolto, & obbligato*, ad ogni modo levato il contrapunto semplice, tutte le altre specie si riducono al diminuto, come si vedrà dalle loro descriptioni.

Il contrapunto semplice è quello, che si forma con note, e figure del medesimo valore, fino di qual si voglia forma, come brevi, contra brevi, semibrevi, contra semibrevi &c. ugualmente l'una contraposta all'altra, e deve essere tessuto con le sole consonanze, e non si devono ammettere in esso le dissonanze; di questo disse il Kirchero nella sua *Murgia lib. 5. pag. 241. Contrapunctus artificiosus simplex est, in quo nulla mensura, notularumque varietas est, sed punctus contra punctum, id est nota contra notam, equalis temporis mensura ponitur.* Vedi gli esempj.



Il contrapunto diminuto è quello, che hà le sue parti composte non solo di consonanze, ma anco per accidente di molte dissonanze, & in esso vi si pone ogni sorte di figure cantabili a beneplacito del compositore; di questo disse il Kirchero nel luogo sopracitato pag. 242. *Contrapunctus floridus, seu fractus est cum ad Gregorianum cantum, seu eboralem, vel ad quodcumque subjectum veluti pictas, & diversarum figurarum coloribus exornatas notarum species accommodamus.* E si forma con note di alquanto valore, & stabili, contraponer-

ponendovi sopra, e sotto ad esse altre note di minor valore, variate, e sminuite, come si vedrà dagli essempii, e si offerveranno le regole date nel cap. 13. della terza parte circa le semiminime, e come, che passano per false. Vedi gli essempii.

Con la parte di sopra.

Two staves of musical notation. The upper staff contains a sequence of notes with diamond-shaped ornaments above them. The lower staff contains a sequence of notes with diamond-shaped ornaments below them.

Con la parte di sotto.

Two staves of musical notation. The upper staff contains a sequence of notes with diamond-shaped ornaments above them. The lower staff contains a sequence of notes with diamond-shaped ornaments below them.

Misto.

Two staves of musical notation. The upper staff contains a sequence of notes with diamond-shaped ornaments above them. The lower staff contains a sequence of notes with diamond-shaped ornaments below them.

Per moto contrario.

Two staves of musical notation. The upper staff contains a sequence of notes with diamond-shaped ornaments above them. The lower staff contains a sequence of notes with diamond-shaped ornaments below them.

Il Contrapunto colorato secondo il Berardi nella Miscellanea alle carte 145. E quello, nel quale s'adopra le figure bianche, e negre, che rende quella parte del contrapunto quasi colorata, a similitudine d'un quadro, nel quale si scorge varietà di colori. E del Contrapunto florido disse. Contrapunto florido è quello, nel quale si considera una modulatione piena di fioretti &c. E soggiunge esso Autore alle carte 146. Fioretti significa un cantar fioreggiando

Musico Tesoro.

P

quasi

quasi scherzando hora di salto, hora di grado, tanto ascendente, quanto descendente. Si che potremo dite con il Kircherò ubi supra pag. 245. che *Clare patet contrapunctum floridum, seu coloratum nil aliud esse, quam harmoniam ex consonantiis; & dissonantiis pulchre commissum, atque omni genere figurarum cantabilium ascendendo, & descendendo eodem tempore motibus contrariis, intervallisque proportionatis pro Melothetæ arbitrio, & beneplacito constitutum.* Onde si raccoglie, che il contrapunto Florido, e Colorato si riducono al Diminuto.

Potrà il principiante da se stesso esercitarsi ne contrapuntini, ponendo due, tre, quattro, sei, otto, e più note contro una, osservando, come si disse, li precetti dati nel cap. 13. della terza parte circa le semiminime, crome, e semicrome; avvertendo che nel contrapunto di minime si devono fuggir gli unisoni, & ottave, & occorrendo d'usarle, si faranno nel levar di battuta, o pure legate, e sincopate.

Deve considerare lo studioso, che essendo formato il contrapunto diminuto con note di valuta, e forma fra loro varia, e diversa, e che nel loro modulare, tal' una stà ferma, e l'altra si move, e se passa l'una all'auto, l'altra, o stà ferma, o al grave descende, & è contra, ne avviene da questo variato intreccio, che in esso si formino consonanze, e dissonanze, che perciò vien detto contrapunto composto, il quale può esser tesuto in due modi.

Il primo farà senza obligatione, & imitatione alcuna nel modulare delle parti, e si formerà in due modi: Il primo farà quando si componeranno le dissonanze tramezzate fra due consonanze prossime ascendenti, o descendenti, e questo si dirà contrapunto composto sciolto: Il secondo farà quando nella compositione si disporranno le dissonanze in legatura con le consonanze, e questo si dirà contrapunto composto legato.

Il secondo modo farà con obligatione, nel quale si considerano le consonanze, e dissonanze sciolte, e tal' hora legate, inquanto che formano un'aria, o modo di cantare, nel quale tutte le parti imitano, e seguitano la prima, che forma l'aria; da questo modo di componere ne vengono varie specie di contrapunto, come soggetti, imitationi, fughe, canoni, & altre forte di componer obligato, che generalmente contrapunto fugato si chiama, il quale è il più difficile di tutti li contrapunti, ma anche è il più stimato, essendo il più vago, sollevato, e dotto degl'altri, e si forma in tante maniere, che si può dire il Proteo della Musica. Vediamo le descrittioni, e dichiarazioni di questi contrapunti.

Il contrapunto sciolto è quello nel quale si mescolano le consonanze, e dissonanze senza legatura, o sincopatura alcuna, come afferma il Kircherò ubi supra dicendo. *Solutus est cum consonantiis miscetur dissonantiæ sine ulla ligatura, & sincopatione.*

Il contrapunto Legato, o Sincopato è quello, in cui le dissonanze si legano fra due consonanze; onde ne avviene, che la loro asprezza si risolve in dolcezza, come disse il Kircherò nel luogo sopracitato. *Ligatus, sive Syncopatus est, cum dissonantiæ ligantur inter duas consonantias, unde fit, ut asperitas ipsius absorba in dulcedinem vertatur.*

Il contrapunto Fugato è quello, nel quale una parte formala guida, come capitana delle altre; di questo disse il Kircherò ubi &c. *Est, & contrapunctus fugatus, quo vox una præcedens, reliquæ verò iisdem intervallis indulgentes, præcedentem, seu duces secuntur.* E questi contrapunti pure sono specie del contrapunto Diminuto. Vedi gli essempii.

Contrapunto semplice.

Composto, e sciolto.

Musical notation for the first section, consisting of two systems of two staves each. The first system is labeled 'Contrapunto semplice' and the second 'Composto, e sciolto'. The notes are represented by diamond-shaped symbols. Below the first system, the following sequence of numbers is written: 8. 6. 5. 3. 8. 10. 8. 7. 6. 5. 3.

Contrapunto legato, e sincopato.

Musical notation for the second section, consisting of two systems of two staves each. The notes are represented by diamond-shaped symbols. Below the first system, the following sequence of numbers is written: 3. 7. 6. 7. 6. 7. 6. 5. 10. 6. 5. 6. 5. 6. 5. 6. 5. 6. 8.

Contrapunto fugato.

Musical notation for the third section, consisting of five systems of two staves each. The notes are represented by diamond-shaped symbols. At the bottom right of the page, there is a dynamic marking 'P 2' and the word 'Noi'.

Noi dimostreremo principalmente il modo di formare il contrapunto sciolto, e fugato, mentre che del Sincopato, e Legato se ne è discorso a sufficienza nel c. 17. della 3. parte, e questo quasi che accidentalmente entra nelle compositioni, sì per legare le dissonanze, come per trasportare le figure canrabili da una battuta all'altra per rendere il contrapunto più intrecciato, e vago, & entrano queste Legature, e Sincopature, non in tutta la compositione, nè meno con tutte le parti, ma solo con alcune di queste, & in qualche particella di quella con il contrapunto poi, sì sciolto, come fugato, si può componere un' compositione intiera tutta semplice di uno di questi contrapunti, ma sarà più vaga, se parteciperà di tutti tre, intrecciandoli con giudicio a tempo, & a proposito della materia, che si doverà componere.

C A P. III.

*Modo di formare l' Armonial Testura a due, e più voci per
Contrapunto Semplice.*

V Edute le regole generali, e le specie del contrapunto, si dovrebbe immediatamente trattare delli Tuoni Armoniali, stante che ordinatamente procedendo sopra questi si deve fondamentare l'Armonial Testura; ma perche non si possono dimostrare le cadenze, o corde cadentiali di essi Tuoni senza la combinatione delle Parti Armoniche, è necessario l'anteponere il presente capitolo al trattato di essi Tuoni, e dare alcune regole generali d'unire le parti a due, e più voci in ordine di puro contrapunto semplice, il che farà di facilità, e lume al trattato de Tuoni Armoniali.

L' Armonial Testura consiste specialmente nel dare a proposito li gradi alle consonanze; onde si deve avvertire, che nelle compositioni a più voci si ponerà la Parte più bassa per base, e fondamento delle altre, e sopra ad essa si disporranno li gradi delle altre Parti, in tal modo, che nel Contesto Armonico non doverà mai mancare la Terza, la Quinta, o Sesta, & Ottava, e se sarà a più di quattro voci si anderanno replicando le consonanze replicate, come la Decima, Duodecima, Quintadecima, &c. sì che la Parte fondamentale, e bassa formerà la positione della voce, come nei numeri l' uno, e sopra ad essa se li daranno l'altre consonanze, cioè la Terza, Quinta, Sesta, Ottava, Decima, Duodecima, &c. Conforme l' occorrenze, come si dimostrerà nel progresso di questo capitolo, & in caso, che manchi la Terza, e Quinta, si poneranno la Quarta, e Sesta; le dissonanze poi si poneranno accidentalmente, come si disse nella terza parte, cioè, o per passaggio, o per legatura; fra il corpo dell' Ottava non deve mancar mai, la Terza, e Quinta, o Sesta &c. fra la Quintadecima la Decima, e Duodecima; sì che si può dire, che tre sono le consonanze, che entrano nelle Compositioni, cioè Base, che sempre si suppone, Terza, e Quinta, o pure Quarta, e Sesta, & anco accidentalmente Terza, e Settima; l' Ottava poi si pone fra le replicate: Dall' intreccio adunque di queste, e dalle sue replicate si formerà la Musical' Armonia, onde vediamo le regole per la loro dispositione, sì a due, come a tre, quattro, e più voci.

Il modo di componere a due è il più difficile degl' altri, stante che è regola generale, che a meno voci, che si compone, più osservanze, e regole si ricercano: In questo contrapunto adunque si doveranno osservare le regole generali rapportate nel cap. I. di questa Quarta Parte, & in oltre le seguenti.

Che gli estremi delle parti non passino quindici corde, & alcuni vogliono, che non si passino le otto, e delle consonanze, che non si passi la Decima, o la Duodecima.

Che non si eschi di tuono, e non si facciano cattive relationi, nè salti proibiti, e difficili.

Che

Che il passare, e camminare con salti di terze maggiori, ò minori all' insù, & all'ingiù, e con sette maggiori, e minori all' insù, & all'ingiù con ambe le parti, non è troppo buono.

Si farà, che le parti camminino bene per moti contrarii, e congiunti più che si può, passando con le consonanze alla sua più vicina, & in esso, come si disse, non vi entreranno dissonanze, e si principierà in Ottava, & in Quinta, ò almeno in Terza.

Starà bene fornire in Unifono, & Ottava, & anche tal volta in Quinta.

Essendo questo contrapunto solamente a due voci, si haverà gran riguardo nelli passaggi, e si useranno solamente quelli, che sono buoni a due, come si disse nella terza parte; in oltre si vietano due perfette simili immediatamente l'una dopo l'altra; dopo la perfetta si farà l'imperfetta, e facendosi due perfette, devono essere di specie diversa.

Del Contrapunto à Tre.

In questo contrapunto si deve usar ogni attenzione, e si osserveranno in esso le regole generali, & anco l'infrastrate.

Che le parti fra di loro stiano più unite che si può, & in esso non vi sieno movimenti Sgarbati, ma si proceda con polizia, e si osservi il moto contrario.

Che le parti ascendino, e descendino unite, e devono partecipare discretamente del grave, e dell'acuto.

Manco ottave che si faranno tanto meglio sarà, e faranno migliori con la Quinta in mezzo, che con la Decima sopra.

Non sia mai privo della terza, e quinta, & in mancanza di questa se li darà la sesta maggiore, ò minore conforme l'occorrenza.

Diversi Scrittori Antichi, e Moderni, come il Vaneo lib. 3. il Gaffurio Pratica libr. 3. cap. 17. Dentice dialogo 2. Zarlino Institut. parte 3. cap. 58. Tigrini Compendio libr. 2. cap. 18. e 18. & altri diedero alcune regole per la combinazione delle consonanze a tre, e quattro voci, le quali apportaremo per soddisfazione del nostro Testore; per il contrapunto a tre sono le seguenti cavate dal Tigrini sopracitato; come Autore più lucido.

Dell' unifono. Se la parte del Canto con quella del Basso sarà in unifono, si farà che quella dell'Alto sia in terza di sopra, ò di sotto.

Della Quarta. Et se la parte del Canto sarà con quella del Basso in una quarta, si metterà quella del Tenore in Terzo sotto il Basso.

Della Quinta. Et se la parte del Canto con quella del Basso sarà in una Quinta, quella del Tenore sarà in una Terza sopra il detto Basso, che verrà a essere una terza di sotto a quella del Canto.

Della Sesta. Et se la parte del Canto sarà in Sesta sopra quella del Basso, all' hora si porrà la parte del Tenore una Terza sopra detto Basso.

Dell' Ottava. Et se la parte del Canto, e quella del Basso saranno distese in Ottava, all' hora si porrà quella del Tenore una Quinta, e anco una Terza sopra il detto Basso.

Della Decima. Et se la parte del Canto sarà difesa per una Decima sopra quella del Basso, quella del Tenore si potrà porre in quinta, ò in ottava sopra del detto Basso.

Della Duodecima. Et se la parte del Canto con quella del Basso sarà in duodecima, si farà, che quella del Tenore sia in decima con quella del Basso.

Della Terza decima. Et se la parte del Canto sarà in Terza decima con quella del Basso, si farà, che quella del Tenore sia in Decima sopra il detto Basso.

Della Quintadecima à tre Voci.

Et se la parte del Canto con quella del Basso sarà in Quintadecima; all' bora si potrà porre quella del Tenore, ò in duodecima, ò in Quinta, ovvero in Terza sopra quella del Basso, secondo, che tornerà più commodo.

Le quali regole si possono tralasciare, ma adoprarne altre più brevi, come dimostreremo nel contrapunto a quattro; vedi gli effempii.

5. 6. 5. 10. 10. 10. 5. 8. 5. 10. 10. 5. 10. 8. 10. 15.

3. 3. 3. 5. 6. 8. 3. 6. 3. 8. 6. 3. 5. 3. 5. 8.

Il M. R. P. Maestro Francesco Maria Angeli da Rivotorto soggetto infigne della nostra Religione per le rare virtù, che in ogni genere eccellentemente possedeva, era così dotto nell' Arte Musica, che non è stato huomo, che li habbi posto un passo avanti; insegna questo degno Padre in un certo suo breve Manuscripto di Contrapunto (il quale fù li miei primi erudimenti) che si fa questo Contrapunto semplice a tre voci Formando prima la parte fondamentale, cioè la più bassa, dalla quale si hanno da misurare le consonanze delle due più acute, & alte, assegnando a ciascheduna una consonanza diversa, & per quanto sia possibile vadano tra di loro vicine, e per terza, osservando anco, che se una parte con il Basso fa consonanza perfetta, l'altra la facci imperfetta, acciò renda variata l' Armonia. Vedi l' effempio

6. 6.

5. 5.

Del Contrapunto a Quattro.

Abbenche il Contrapunto a Quattro s'è molto difficile; ad ogni modo, sì in questo, come negl'altri a più voci si tesse con meno osservanza di regole di quello, che si osserva nelli contrapunti a due, & a tre; le regole sue particolari oltre le comuni già date sono.

Che in esso vi s'ino tutte le consonanze, come Terza, Quinta, ò Sesta, & Ottava, e loro replicate.

Che si stii unito con le parti, e che si schivino gli Unisoni, e le stravaganze come si disse degl'altri contrapunti.

Nelle compositioni lunghe si potrà pausare qualche battuta, cantando solo a tre per dar riposo alle parti, e farà per fine concessa qualche licenza con le parti di mezzo, e si potrà andare di Quarta in Quinta; cosa, che non si concede, nè a due, nè a tre.

Il modo di Tessere le consonanze insegnato da gl'Antichi, è il seguente cavato dalle Istituzioni del Zarlino sopra citato carte 241.

Dell' Unifono.

Se il soprano sarà Unifono col Tenore, & il Basso sarà Terza sotto il Tenore, l'Alto si potrà Quinta, ò Sesta sopra il Basso.

Mà se il Basso farà la Quinta sotto'l Tenore, l'Alto farà la Terza, ò la Decima sopra'l Basso.

Similmente se'l Basso fusse Sesta sotto'l Tenore, l'Alto potrà esser Terza, overo Decima sopra'l Basso.

Et se'l Basso sarà una Ottava sotto'l Tenore, l'altre parti si porranno Terza, 5. 6. 10. 12. Sopra il Basso.

Essendo poi Decima sotto'l Tenore, l'Alto si farà per una Quinta, overo Duodecima distante dal Basso.

Mà se'l fusse duodecima, allora l'Alto si potrà porre Terza, overo Decima sopra il Basso.

Così essendo il Basso Quintadecima sotto'l Tenore, l'altre parti si porranno Terza 5. 6. 10. 12. 13. sopra'l Basso.

Della Terza:

Se'l Soprano sarà Terza col Tenore, & il Basso sarà Terza sotto di lui, l'Alto si potrà fare Unifono, overo ottava con le parti.

Essendo poi il Basso sesta sotto'l Tenore, l'Alto si porrà Terza, ò Decima sopra il Basso.

Mà se'l Basso fusse Ottava sotto'l Tenore, allora l'Alto sarà Quinta, ò Sesta sopra il Basso.

Così essendo Decima, allora le parti potranno essere Unifone, ò in ottava con le nominate.

Della Quarta.

Quando il Soprano farà la Quarta col Tenore, & il Basso la Quinta sotto'l Tenore allora l'Alto sarà Terza, ò decima sopra il Basso.

Della Quinta.

Mà se'l Canto farà la Quinta sopra il Tenore, & il Basso sarà Ottava sotto di lui, l'Alto si potrà fare Terza, ò Decima sopra il Basso.

Et se'l Basso fusse sesta sotto'l Tenore, l'Alto farà la Quinta sopra il Basso.

Della Sesta.

Se'l Canto sarà sesta col Tenore, & il Basso Quinta sotto'l Tenore, l'Alto potrà essere Unifono, overo ottava con le parti.

Mà se'l Basso fusse Terza sotto'l Tenore, l'Alto farà la Quinta sopra il Basso.

Similmente se'l Basso fusse Decima sotto il Tenore, l'Alto medesimamente sarà Quinta, overo Duodecima sopra il Basso.

Se'l Soprano farà Ottava co'l Tenore, e il Basso fusse Terza sotto'l Tenore l'altre parti saranno Terza 5. 6. 10. 12. sopra'l Basso.

Così anco quando farà Quinta sotto'l Tenore, l'altre parti potran fare la Terza sopra il Basso.

E se'l Basso fusse Ottava sotto'l Tenore; l'altre parti saranno Terza 5. 10. 12. sopra'l Basso.

Finalmente se'l Basso fusse Duodecima sotto'l Tenore, le parti faranno la Decima, over la Decima settima sopra'l Basso.

Dice il Bontempi nell' Historia Musica parte 2. della pratica moderna carte 228. che Tutte queste regole si potrebbero ridurre in un brevissimo Laconismo. Onde noi daremo al nostro Testore la regola seguente breve, facile, e generale, & è che.

Si ponerà per base, e fondamento la parte più bassa sù qual' esser si voglia, alla quale tutte le altre doveranno corrisponder armonicamente, e questa si segnerà con il numero (1) che è il fondamento di tutti li numeri, e sopra questa parte bassa si disporranno le consonanze con quest' ordine.

Se la Seconda Parte farà in unisono con la prima Parte, che formerà la Base, la Terza sarà in Terza, e la Quarta in Quinta; mà questo modo non si deve molto usare a quattro, se non per bisogno, perche quelle due Parti, che formano l'unisono rendono la compositione magra, e priva di armonia; onde starà meglio a cinque; e più voci.

Se la Seconda Parte farà in Terza con la Base, la Terza sarà in Quinta, o in Sesta; e la Quarta in Ottava.

Se sarà in Quarta, la Terza sarà in Sesta, e la Quarta in ottava.

Se sarà in Quinta, la Terza sarà in Ottava, e la Quarta in Decima.

Se sarà in Sesta, la Terza sarà in Ottava, e la Quarta in Decima.

Se sarà in Ottava, la Terza sarà in Decima, e la Quarta in Duodecima, e per maggior esplicatione formaremo la seguente Tabella.

| | | | | | | |
|--------------------------|---|------|---|----|----|----|
| Quarta Parte | 5 | 8 | 8 | 10 | 10 | 12 |
| Terza Parte | 3 | 5. 6 | 6 | 8 | 8 | 10 |
| Seconda Parte | 1 | 3 | 4 | 5 | 6 | 8 |
| Prima Parte Fondamentale | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |

Se poi per qualche occorrenza, ovvero obligatione di soggetto, & imitatione con questa regola qualche parte non avesse, bella maniera di canrare, e facesse passi illegittimi; e scomodi al cantore, in tal occasione si può spezzare la regola, ritornandovi poi quanto prima; come pure essendo tramezzate le dissonanze fra le consonanze, e con queste non potendosi osservare tal regola, si dovrà adoprarla con la consonanza anteriore alla dissonanza, legando questa con quella, rirornando poi alla regola; e se la dissonanza sarà per passaggio, si adopri la nostra regola nel primo quarto del barrere, e levare della battuta, e nel secondo passerà la dissonanza. Il Bontempi nel luogo sopracitato insegna che Essendo il Basso in F. A. C. D. E. il Tenore debba havere, d' Ottava, o la Decima, sopra il Basso: in F. primieramente la Quinta; in C. primieramente la Terza; e che l'altre Parti sopra il Tenore, osservate le otto Regole generali, debbano esser collocate

date *strettamente le consonanze più, che sia possibile secondo l'ordine loro.*

Vedi l'esempio, nel quale v'è la nostra regola, con l'osservazione delle terze, e seste maggiori, e minori, e l'uso della sesta tramezzata dalla terza, e quarta, e dalla quarta, e terza, come dalli * segni.

Nelle composizioni a più di quattro voci si offerveranno le regole date per gl' altri contrapunti, e si replicheranno le consonanze con l'ordine già dato; e perchè in questi contrapunti nascono delle difficoltà nel accoppiare assieme tante parti, si andrà pausando con qualche parte, il che renderà vaghezza; o pure sarà lecito far degli unisoni, & ottave, purchè non se ne facciano due della medesima specie uniti nell' ascendere, e descenderè, & abbenche si obligato il contrapuntista di far ben cantare le parti, tuttavia in questi contrapunti si tolera qualche cosa, purchè le parti estreme cantino bene, perchè queste si scoprono più delle altre.

Il componer poi a otto voci, è simile nelle regole al componer a quattro, mentre che ogni choro è composto di quattro parti; solo si deve osservare, che cantando uniti li chori, li Bassi si andranno intrecciando, hora in unisono, & hora in ottava, e l'altre parti si corrisponderanno in unisono; ma sarà più studioso, se il soprano del primo choro corrisponderà al Tenore del secondo, & il Tenore del primo al Canto del secondo, o pure al Contralto, & il Contralto d' un choro ad altra parte dell' altro choro, il che riuscirà di vago intreccio; e così nel fornire d' un choro, entri l'altro nel suo finale, o cadenza con le parti unisone, o pure cambiate, come si disse, & i Bassi entreranno in ottava, o pure in unisono. Con le parti di mezzo si tolera qualche inosservanza, come pure sarà lecito per breve spatio uscire di tuono, ritornandovi poi con gratia, e giudicio, e questo basti del contrapunto semplice, altre regole poi si daranno quando si dimostrerà il modo di fare il contrapunto diminuto. Hora passiamo a vedere quello s'ii Tuono, o Modo Armoniale.

C A P. IV.

Delli Tuoni, ò Modi Armoniali secondo gl' Antichi.

ARduo, e molto difficile è il trattato de Tuoni, per le molte discrepanze, che si trovano tra li Scrittori, così Antichi, come Moderni; onde noi, che conosciamo la sivevolezza del nostro talento, mal volentieri ci esponiamo a discorrerne; pare sperando nella dotta scorta de buoni Autori, e nel benigno compatimento del cortese Lettore, faremo animo, e procureremo al meglio, che sia possibile farne un breve trattato, abbenche la materia ricerchi un' appartato volume.

Habbiamo detto nel cap.8. della 2. parte, che il Tuono, come cosa equivoca importa quattro cose, cioè Congiunzione, Concordanza, Intonatione, e Tropo, & ivi sù considerato, come un legitimo spatio da una voce all'altra; al presente lo dovemo considerare come una certa regola, forma, & ordine, che si osserva nelle Armoniche Cantilene, la quale Armonica disposizione, e forma di cantare sù chiamata dagl' Antichi con la denominatione di Tuoni, Tropi, Iti, & ultimamente con quella di Modi.

La denominatione de Tuoni, che sù la più antica (essendo stato usato il vocabolo Tuono da Aristoffeno, Euclide, Gaudentio, Aristide, & altri) si piglia per il luogo della Voce, cioè per la gravità, & acutezza, che si osserva nell'aria, ò modo di cantare, che perciò disse Euclide nell' Introdutione Armonica pag. 19. *Pro vocis loco dicimus Tonum Dorium, aut Phrygium, aut Lydium.* E la causa della sua denominatione sù, che le tre prime arie, ò modi di cantare, che furono la Doria, Frigia, e Lidia, erano distanti fra loro per l'intervallo d'un Tuono, come scrive Marco Meibomio nelle note sopra Euclide pag. 47. *Toni vocabulum pro modo in usum venit antiquis, quod cum tres tantum initio harmonias, seu modos haberent, nimirum, Dorium, Phrygium, Lydium, bini proximi inter se distarent tono, idest super octavo intervallo. Itaque Lydium tono acutior erat Phrygio; Phrygium Dorio, quod ab omni musurgorum posteritate usque ad Glareanum fuit observatum; ut etiam ex nostris Modorum tabulis secundum tria genera perspicuum est. Ceterum illam causam cur toni veteribus adpellati sint, qui deinde etiam modi ex Ptolomei Harmonicorum lib. 11. cap. 10. ne quis hic hesitare possit adscribam.* E rapporta in greco l'auttorita di Tolomeo, la quale così esplica in latino. *Cum enim simpliciter tres illos antiquissimos, qui vocantur Dorium, Phrygium, & Lydium à gentium nominibus, quæ illis sunt usæ, aut quancunque aliam causam quis proferre voluerit; tonos inter se deinceps distantes, supposuerint, & propterea fortasse tonos eos nominarint.* Vuole il Bontempi nella parte 2. della pratica moderna della sua Historia Musica carte 234. che Tolomeo non parlasse in sentenza propria, mà d'altri; questo a noi importa poco, ci basta solo, che alli tempi di Tolomeo, & avanti di esso, si considerassero questi tre primi Tuoni distanti fra loro per l'intervallo d'un tuono, e che tale osservatione sia stata comunemente abbracciata, e sù durata in fino al Glareano, e non offante che fossero stati inventati dopo altri Tuoni fra loro distanti per l'intervallo d'un semituono, ad ogni modo ritenessero l'antica denominatione.

Cassiodoro rapportato dal Meibomio nelle note sopra Euclide pag. 45. definisce questo Tuono con dire *Tonus est totius constitutionis harmonicae differentia, & quantitas, quæ in vocis accentu, sive tenore consistit.* La constitutione armonica secondo Boetio nel quarto della Musica cap. 14. *Est plenum veluti modulationis corpus, ex consonantiarum conjunctione consistens; quale est Diapason, vel Diapente, & Diatessaron, vel bis Diapason.* La definitione di Cassiodoro così viene esplicata dal Meibomio ubi supra pag. 46. *Tonus, seu modus est totius systematis*

matris harmonici, hoc est bis Diapason, aut simpliciter Diapason differentia. Ut Phrygius tonus à Dorio nulla alia re differt, quam quod totum Phrygii Systema acutius sit tono Dorii Systemate, tono, qui est in ratione superoctava.

Il vocabolo greco *Tropos* significa modo, ò ragione, ò pure conversione; onde l'armonica disposizione si disse anche Tropo, perche dall' una all' altra si rivolgeva il sistema, come dal Dorio al Frigio, &c. questo Tropo fù definito da Guido Aretino rapportato da Giovan d'Avella nelle sue Regole di Musica cap. 14. carte 22. *Tropus est modus cantionis, qui, & modus dictus est.* E da Boetio nel sopracitato luogo. *Sunt autem tropi constitutiones in totis vocum ordinibus, vel gravitate, vel acumine differentes.*

Si dissero *Iti*, perche dimostravano il costume, che introducevano nell' Uditore con la loro Armonia, essendo hora gravi, e severe, & hora effeminate, e molli.

Il Modo deriva dal vocabolo latino *Modus* che vuol dire secondo il Calepino, modo termine, e maniera, ò pure come vogliono alcuni deriva dal verbo *Modulari*, che significa cantare, ovvero si dice Modo dall'ordine moderato, che si scorge in essi, non essendo lecito di trapassare li suoi termini senza l' offesa dell' udito.

Il modo considerato in commune non significa altro, che una ragione, un'ordine, una misura, & una forma, che si tiene nel dirigere rettamente le cose con una mediocrità, ò moderazione ad un fine prefisso, essendo in ogni cosa, e modo, e misura, & ordine determinato, e fisso per il quale la cosa si pone all' essere, di cui disse *Oratio est modus in rebus, sunt certi denique fines &c.* Ciò considerato diremo con il Zarlino Istitut. parte 4. cap. 1. che il Modo musico *È una certa determinata forma di melodia fatta con ragione, & artificio, contenuta sotto un determinato ordine di Numeri, e di Harmonia accomodati alla materia contenuta nell' oratione, ò pure. Il Modo è una certa forma, di qualità d'harmonia, che si ritrova in ciascuna delle sette specie della Diapason.* Il Kirchero nel lib. 3. della Musurgia c. 15. pag. 151. lo definisce con dire. *Modus itaque Musicus, sive Harmonicus, nil aliud est, quam certa quedam musici concentus formandi ratio.* E poco dopo. *Modi sunt Harmonia genera, quæ ex 7. Diapason speciebus provenit quarta, & quinta divisione, & connectione oriuntur, ad varios effectus, motusque animi exprimendos conducentia.* La cagione, e motivo di chiamare le musiche cantilene con il nome di Modi, specialmente fù, per schivare l' equivocatione, che tiene il vocabolo Tuono a quattro cose, come si disse, onde con la denominatione di Modi, pare che si possi significare (senza veruna equivocatioue) quel vario ordine, e maniera, che si scorge nelle Musicali Armonie.

Vuole l'Artusi nella 1. parte delle Imperfezioni della Musica ragionamento 2. carte 49. a tergo, che li nomi di Tuoni, Modi, e Tropi non importino una cosa medesima, ma che sieno diversi fra loro; poiche il Modo considera l' Armonia, che si ritrova nelle sette specie della Diapason modulata per la specie della Diapente, e Diatesaron, che alla sua forma sono convenevoli. Il Tropo come quello, che importa conversione, considera la mutanza, che si fa d'un Tuono in un' altro per la Sottopositione della quarta alla quinta. Il Tuono poi non considera l'ottava, ò altro intervallo diviso per Tuoni, e Semituoni se non per lungo, e per la flussione, che hà da una voce, ò da una corda all' altra, vedi gli esempj.

Armonica divis. Aritmetica divis. Tuono.



Li primi Tuoni, ò Modi di cantare, che furono usati, sono stati li tre nominati, cioè il Dorio, Frigio, e Lidio, così detti dalli popoli, che li esercitarono, come si disse con

Tolomeo, li quali Modi furono anche detti Armonie; come dagli Dorii Doria, da Frigil Frigia, da Lidii Lidia, &c. Di questi primi Tuoni, o Armonie dice il Galilei nel suo Dialogo carte 71. che ne fosse nutrice la natura, come la riconobbe per madre il cantar Diatonico, poiche il modo di cantare, e parlare di quelle nazioni era naturalmente differente fra esse, e ne porta l'effempio delli Popoli d'Italia, *imperciocchè*, dice egli, *con più grave tuono parlano; e cantano generalmente i Lombardi di quello, che fanno i Toscani; e con più acuta voce di quelli parlano i popoli della Liguria.* Questi Tuoni, o Modi furono poi regolati dall'Arte, & anche accresciuti con pigliar l'Armonie, d'altre nazioni, come la Ionia, Hiaftia, Eolia, Locrense, &c. furono anche moltiplicate queste Armonie replicandone alcune nel grave, & altre nell'acuto; quelle del grave con l'aggiunta del vocabolo *Hypo*, che significa sotto, come Hipodoria, Hipofrigia, &c. cioè sotto Doria, sotto Frigia, &c. quelle dell'acuto con l'aggiunta del vocabolo *Hyper*, che significa sopra, come Hiperdorio, Hiperfrigio, cioè sopra Dorio, sopra Frigio, &c. & altre denominarono miste con l'aggiunta del vocabolo *Mixo*, che significa misto, come Mixolidia, cioè Mistolidia. Volsero alcuni, che l'Armonie antiche fossero cinque, cioè Doria, Eolia, Jonia, Lidia, e Frigia, e le moderne sei, cioè Mistolidia Hipermistolidia, Hipolidia, Hiperfrigia, Hipofrigia, e Locrense. Abbenche s'habbia detto, che li tre primi Tuoni s'ino usciti dalla natura, ad ogni modo vogliono alcuni, che del Dorio ne fosse autore Tamira Tracio; del Frigio Marfia; del Lidio Anfione; d'altri poi, come del Hipodorio Filoxeno; del Hipolidio Polymnasto; del Mixolidio Saffo Poetessa; & altri degl'altri.

Molta discrepanza si ritrova fra li Scrittori circa il numero de Tuoni, come pure dell'ordine loro, e circa questo Platone pose il Lidio misto, il Lidio acuto, l'Jonio, & il Lidio, aggiungendovi anche a questi il Dorio, & il Frigio; e nel Lachete pose solamente il Dorio, l'Jonio, il Frigio, & il Lidio. Giulio Poluce è differente da Platone ponendo il Dorio, l'Jonio, e l'Eolio, nominandole prime Armonie. Luciano pone l'Eolio, l'Iaftio, il Lidio, il Frigio, & il Dorio. Apulejo il Frigio, il Lidio, il Dorio, e l'Iaftio. Et altri in altri modi, come Aristosseno, Tolomeo, e Boetio, che sono discrepanti in diverse cose, come pure sono discrepanti li seguaci di Aristosseno, non solo fra loro, ma anche con Aristosseno istesso. Circa il numero, & ordine delli Modi, e Tuoni, le più abbracciate opinioni fra gli Antichi sono quelle di Aristosseno, di Tolomeo, e di Boetio, le quali poneremo sotto la consideratione del nostro Testore.

Il primo Tuono, o Modo, che fù aggiunto alli tre Antichi, cioè Dorio, Frigio, e Lidio, vogliono, che fosse il Mistolidio inventato da Saffo Poetessa, la quale non potendo per esser donna accomodare la sua voce a cantare li suoi Poemi nel Modo Lidio, inacui il Sistema di esò per un semituono, formandone un nuovo Modo, che fù la quarta Armonia chiamata *Mixolidia*. Mà non essendo questi soli quattro Modi, o Tuoni commodi al cantare, ne furono aggiunti nel grave altri tre, simili alli primi con l'aggiunta del vocabolo *Hypo* (come si disse) e questi posero sotto alli tre primi, per la distanza dell'intervallo della Diatesaron, cioè quarta, in questo modo, & ordine, che l'Hipodorio, che fù l'ultimo inventato, & è il più basso di tutti gl'altri, corrispondesse per quarta con il Dorio, e fosse più grave dell'Hipofrigio per l'intervallo di un tuono, e questo fosse più grave dell'Hipolidio parimente un tuono, e questo più grave dal Dorio un semituono; il Dorio dal Frigio più grave un tuono, e così il Frigio dal Lidio, & ultimamente il Lidio del Mistolidio fosse più grave un semituono; sì che fra tutti loro, vi cade la differenza di un tuono, fuor che fra l'Hipolidio, & il Dorio, e fra il Lidio, e Mistolidio, fra quali vi è la differenza del semituono, e questo fù l'ordine osservato da gl'Antichi; onde vogliono alcuni, fra quali il Galilei alle carte 51. del suo Dialogo, che osservando Ari-

do Aristosseno la differenza del semituono fra l' Hipolidio , e Dorio , e fra il Lidio , e Mistolidio , da ciò pigliasse motivo di stabilire tredici Modi . Poiche se l'acuire , & ingravire il Sistema per un minor semituono (dice il Galilei , che forse Aristosseno andasse fra se dicendo) nasce tra essi Modi sensibile , & apparente differenza di affetto &c. per qual ragione non sarà ancora in qualsivogliano altre corde distanti una dall' altra per un sì fatto intervallo ? Si che da tal ragione mosso , divise li tuoni , che costituivano l'ottava in semituumi , che vengono ad esser dodeci , e pigliando anche li termini di essa ottava , vengono ad essere tredici , essendo dodeci li suoi intervalli , come può considerare lo studioso dalle tastature degl'organionde venne a costituire tredici Modi varii , e diversi nell' Armonica facoltà disponendoli in tal' ordine , chiamando

Il 1. più basso con il nome di Hipodorio . Il 2. Hipojastio . Il 3. Hipofrigio . Il 4. Hipoecolio . Il 5. Hipolidio . Il 6. Dorio . Il 7. Jastio , ò vero secondo altri Jonio . L' 8. Frigio . Il 9. Eolio . Il 10. Lidio . L' 11. Hiperdorio , overo Mixolidio , ò pure Locrense . Il 12. Hiperjastio . E L' ultimo Hipermixolidio , overo Hiperfrigio , & in oltre li suoi seguaci li accrebbero al numero di quindecim con aggiugnernè due altri nell' acuto , e sono . Il 14. Hipereolio aggiunto . Et il 15. Hiperlidio aggiunto . Il motivo che ebbero li seguaci di Aristosseno di aggiungere alli tredici Modi gl' altri due , fù , perche essendo l' humana voce distinta in tre parti , cioè grave , acuta , e media , e non potendosi il numero tredici distribuire in tre parti uguali , vi aggiunsero li altri due formando il numero quindenario , dandone cinque alla voce media , che furono li principali , cinque alla voce grave nominandoli Plagii , e cinque alla voce acuta chiamandoli Autentici . Vedi la disposizione .

| Gravi , | Medii . | Acuti . |
|--|---|--|
| <div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="font-size: 2em; margin-right: 5px;">{</div> <div style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);"> Hipolidio
 Hipoecolio
 Hipofrigio
 Hipojastio
 Hipodorio </div> </div> | <div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="font-size: 2em; margin-right: 5px;">{</div> <div style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);"> Lidio
 Eolio
 Frigio
 Jastio
 Dorio </div> </div> | <div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="font-size: 2em; margin-right: 5px;">{</div> <div style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);"> Hiperlidio aggiunto
 Hiperecolio aggiunto
 Hipermixolidio
 Hiperjastio
 Hiperdorio , ò Mixolidio </div> </div> |

Oserva in questa disposizione , che li medii , ò principali non solo sono più acuti de li suoi gravi , ò plagali , per l' intervallo di una quarta , e così parimente gl' acuti dalli medii ; mà in oltre , che Aristosseno hà fatto , che gli estremi tredici si corrispondano per ottava , come sono dall' Hipodorio all' Hipermixolidio ; dall' Hipojastio all' Hiperdorio aggiunto ; e dall' Hipofrigio all' Hiperlidio aggiunto . In quali corde del Sistema Guidoniano sino collocati questi Tuoni , o Modi , si dirà qui appresso .

Formato da Aristosseno il Sistema , & ordine de Tuoni , come si è dimostrato , dopo di questo , 450. anni fiorì Tolomeo , il quale ridusse li Modi Armonici al numero di sette , fondandoli sopra le sette specie dell' Ottava , racchiudendo in ciascuna di queste un Tuono , conformandosi in ciò con Euclide ; mà non già nell' applicare ad essi le specie della

della Diapason, come si dirà. Vogliono alcuni, che Tolomeo, come astrologo, determinasse il numero settenario de Tuoni per conformarli alle sfere celesti, & alli sette Pianeti ponendo nel mezzo d'essi Tuoni il Dorio con quest' ordine Hipodorio. Hipofrigio. Hipolidio. Dorio. Frigio. Lidio, e Mistolidio.

Boetio anch' effo fondò li Tuoni sopra le sette specie dell' Ottava, aggiungendo alli sette di Tolomeo l'Hyperlidio, ponendolo sopra il Mistolidio, per la distanza d' un intervallo di Tuono; vogliono alcuni, che questo Modo Hyperlidio sia stato inventato da Boetio, ma vogliono altri che no; mentre che avanti di effo fu nominato da molti altri Scrittori. Il nome & ordine de Tuoni è registrato nel lib.4. cap.14. della Musica, ove dice. *Quorum nomina sunt hæc. Hipodorius, Hipofrigius, Hipolidius, Dorius, Frigius, Lidius, Mixolidius.* E nel principio del cap.16. aggiunge a questi l' Ottavo con dire. *Septem prædicimus esse modos, sed nihil videatur incongruum, quod octavus super annexus est.* Che fù l' Hypermistolidio, come si vede nelle tabelle delli cap.14. e 15.

La causa che mosse Boetio di aggiungere alli sette Tuoni l'Ottavo, fù che considerando essere quindici le corde del Sistema massimo, & essendo formato ogni Tuono da una Ottava principiando dalla corda più bassa, per provare la necessità di aggiungere l'Ottavo Modo, forma la seguente dimostrazione registrata nel cap.16. *Sit bis Diapason consonantia hæc A. B. C. D. E. F. G. H. I. K. L. M. N. O. P.* La quale esplica nel capit.17. così. *Diapason igitur consonantiam servat A. ad id quod est H. Octo enim vocibus continetur; primam igitur dicimus esse speciem Diapason; ea, quæ est A. H. La 2. B. I. La 3. C. K. e così per ordine le altre; onde si vede, che se non vi fosse l' Ottavo Modo restarebbe fuori la Diapason H. P. dicendo egli. Relinquitur igitur extra H. P. quæ ut totus ordo impleatur adjecta est; atque hic est octavus modus.* E già che siamo in questo discorso diremo che altri, che hanno posto li tuoni al numero di otto si sono mossi dalla considerazione, che la Diapason contiene in se otto tuoni, e siccome Aristosseno dalli tredici intervalli di semituono, che costituiscono l'ottava, volle, che tredici fossero li Tuoni; così questi dalli otto intervalli Diatonici, che la compongono, vollero, che otto fossero li Tuoni.

Per dimostrare l'ordine de Tuoni, quale sù il primo, quale il secondo &c. non si ha in fin' hora, come vuole il Kircherò, una regola certa, stante le discrepanti opinioni de Scrittori, perche disse egli nel lib.3. della Musurgia cap.16. *Quis tamen horum primus numero sit, quis secundus, quis tertius, quis quartus nemo est, qui buc usque determinaverit, estque tanta Authorum Discrepantia, ut cui primò subscribere debeas, vix despiciamus.* Circa poi in quali delle corde del Sistema diatonico Guidoniano sùno posti li Tuoni degl' Antichi *Hoc opus, hic labor est.* Noi adunque a sodisfazione del nostro Testore, ne diremo qualche cosa, abbenche sù materia assai oscura. Per uscire da questo oscuro, & intricato Laberinto, avanti di portare l'opinioni degl' Antichi circa le corde di questi Tuoni formati dalle specie della Diapason, doveremo ponere due cose, come principii stabili, fermi, veri, e certi. Una, che il Sistema Massimo Greco costi, e sù formato da tuoni, e semituoni; L'altra, che li Modi, ò Tuoni Armoniali sùno fra loro distanti, chi per l' intervallo di Tuono, e chi di Semituono.

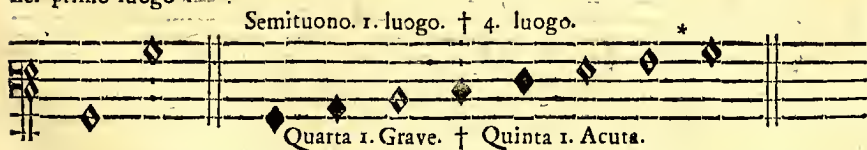
Si prova la prima dalla considerazione, che il Sistema è composto di quindici corde, che compongono due ottave, e queste costano di cinque tuoni, e due semituoni, & in oltre, che le sue parti, e membri principali sono due, cioè la Quarta, e la Quinta; la prima contiene in se due tuoni, & un semituono; la seconda tre tuoni, & un semituono; il che si dimostrerà, e proverà con l'autorità di Euclide Scrittore antichissimo, e famoso.

Questo Autore adunque nella sua Introduzione Armonica alle carte 12. parlando delle differenze delli Sistemi così disse. *Quorum minimum est Diatessaron sonorum duorum semis*

femis cujusmodi est ab Hypatehypaton ad Hypatemefon . Et alle carte 14. disse più espresamente . Ita ut in Diatesayon concentu hemitonium sit unum, toni vero duo . Della Quinta così ragiona alle carte 12. nel fine . Alterum est Diapente tonorum trium semis, ut est a Proslambanomeno ad Hypatemefon . Et alle carte 14. più lucido . Similiter in Diapente Hemitonium unum, toni tres . E dell' Ottava alle carte 13. così scrive . Tertium est Diapason Tonorum sex, quale est a Proslambanomeno ad Mefem . E più chiaro alle carte 14. In Diapason item hemitonia duo, toni quinque . Adunque se l'ottava hà in se due semituoni, e cinque tuoni ; La Quinta tre tuoni, & un semituono, e la Quarta due tuoni, & un semituono ne viene per conseguenza, che il Sistema Massimo, che costa di due ottave, si formato di tuoni, e semituoni, il sito de quali si dimostra nel seguente modo .

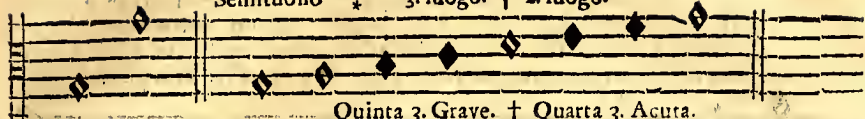
Si formano le specie dell' Ottava da quelli intervalli, che la compongono, li quali sono sette, come si è dimostrato con l' autorità di Euclide, cioè cinque tuoni, e due semituoni, li quali vengono ad esser' anche formati dalli membri di essa Ottava, che sono la Quinta, e Quarta, costando la prima di quattro intervalli, cioè tre tuoni, & un semituono ; e la seconda di tre intervalli, cioè due tuoni, & un semituono, che in tutte due formano tuoni cinque, e semituoni due .

Si dimostrano li siti delli semituoni con l' autorità di Euclide in questa forma; parlando l' Autore della prima specie dell' ottava alle carte 15. così disse . *Cujus primus tonus est in acumine, estque ab Hypatehypaton ad Paramefen .* Che viene ad essere, secondo il nostro Sistema Guidoniano, nelle corde di H . e H e questa specie dice esse Euclide, che *A veteribus vocabatur Mixolidia* . Il suo primo tuono nell' acuto è nel primo luogo, adunque farà nel discendere dalla Paramefe, alla Mese, che secondo il nostro Sistema farà tra H & A . Dimostrando l' Autore la fede delli semituoni disse alle carte 16. *Cujus primum semitonium est in gravi, quartum verò ab acumine .* Si che questa specie haverà il semituono dalla parte grave da Hypate, a Parhypate ascendendo, che secondo il nostro Sistema farà da H à C . e dalla parte acuta discendendo haverà il semituono dalla Parhypatemefon all' Hypatemefon, cioè da F . al E . il che si corrobora con la Quinta, e Quarta, che sono li suoi membri, poiche la Quarta, che è come disse Euclide *Ab Hypatehypaton ad Hypatemefon*, cioè del H al E . contiene il suo semituono tra il H . & il C . come prima specie; e la Quinta, che deve compire l'ottava di questa prima specie, haverà per conseguenza li suoi estremi suoni nell' Hypatemefon, e nella Parhypatemefon, cioè il E . e H . & anch'essa come prima specie haverà il semituono nel primo luogo, che è tra l' E . & F . Vedi l' esempio composto con le nostre note ; il segno * significa il tuono posto nel primo luogo .



La seconda specie secondo Euclide nel sopracitato luogo è quella, *Cujus tonus secundo loco est in acumine à Parhypatehypaton ad Tritediezeugmenon* . Cioè da C . a c . e questa *Vocabatur ab iisdem Lidia* . Il tuono, che è distante due corde dalla prima farà parimente dalla Paramefe alla Mese, cioè dal H all' A Per la fede delli semituoni ; disse alle carte 16. *Alteri, cujus tertium est in gravi, primum in acumine* . Cioè nella parte bassa ascendendo tra Hypatemefon, e Parhypatemefon, cioè tra E . & F . e nella parte acuta discendendo fra Tritediezeugmenon, e Paramefe, cioè tra C . e h

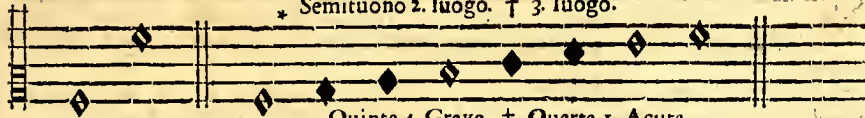
Semituono * 3. luogo. † 2. luogo.



Quinta 3. Grave. † Quarta 3. Acuta.

La Settima, & ultima è quella in cui *primus tonus loco est gravissimo, est vero à mese ad Nete hyperboleon*, cioè da a. ad aa. aut à *Proslambanomene ad mese*, cioè all'ottava bassa tra A. & a. questa *Vocabatur communis, & Locrensis, & Hypodoria*; il tuono fra il H . & A. farà nell'ultimo luogo; per li semituoni disse nel citato luogo: *Septima cujus secundum est hemitonium in gravi, tertium in acumine*, cioè dalla parte grave ascendendo tra la Paramese, e la Tritediezeugmenon, cioè fra H . e c. e nella parte acuta descendendo tra la Tritediezeugmenon, cioè f. & e.

* Semituono 2. luogo. † 3. luogo.



Quinta 4. Grave. † Quarta 1. Acuta.

Sono adunque le specie dell'Ottava, secondo la mente de Greci, nelle corde, come qui sotto dall'esempio.

Specie dell'Ottava.



Le quattro specie della Quinta, e le tre della Quarta sono nelle sottoposte corde.

Specie della Quinta.



Specie della Quarta.



Li Greci formano le specie dell'Ottava, Quinta, e Quarta; principiando con le prime dalle corde gravi, e passando con le altre all'acute, come si è veduto dagli effempj; i Latini, e moderni hanno operato all'incontrario, cioè principiarono dall'acuto, e discesero all'grave, come pure non cominciarono come i Greci dalla Γ ma dall'A. vedi gli effempj.



Le specie della Quarta, e Quinta si vedino nel cap. 2. della 3. parte.

Vuole il Zarlino, che le specie dell'ottava debbano cominciare dal C. come si dirà qui appresso.

Si deve considerare, che li Greci furono differenti dalli moderni Latini nel collocare le corde del Sistema, mentre che essi posero le corde gravi nelli siti acuti, e le corde acute nel sito delle gravi, & i Moderni posero nel sito grave le gravi, e nel acuto le acute, come afferma il Galilei alle carte 60. del suo Dialogo con dire. *Costumarono sempre gli Antichi Musici Greci, cominciare a numerare le corde de Sistemi dall'acuto, venendo verso il grave. Il che si conferma con l'autorità di Euclide, e Nicomaco, & anche viene dimostrato dal Artusi nelle Imperfezioni pag. 2. carte 50. a tergo, e dal Bontempi nella sua Historia Musica carte 87. Vedi gli effempj.*

Greci Antichi.

- A. Proslambanomene.
- Γ . Hypatehypaton.
- C. Parhypatehypaton.
- D. Licanos hypaton. &c.

Latini Moderni.

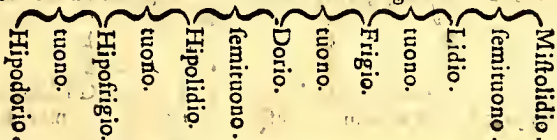
- D. Licanoshypaton. &c.
- C. Parhypatehypaton.
- Γ . Hypatehypaton.
- A. Proslambanomene.

Indubitatamente adunque si raccoglie da quanto si è detto, e dalle rapportate dimostrazioni secondo la mente di Euclide, che il Sistema Massimo costi di tuoni, e semituoni conforme l'ordine da noi dimostrato nel cap. 11. della 2. parte; & in oltre, che la corda Proslambanomene, che sù l'ultima ritrovata, & aggiunta al Sistema, sia la più grave, e bassa di tutte, e la Netehyperboleon per l'importar del suo vocabolo, sia la più acuta. Passiamo a dimostrare le distanze, & ordine delli Tuoni.

Si disse, che li primi tre Tuoni, o Modi armoniali, cioè il Dorio, Frigio, e Lidio, havessero la loro denominatione dalle Nationi, che li esercitavano, cioè la Doria, Frigia, e Lidia, & essendo fra queste naturalmente vario, e diverso il modo di parlare, e cantare, per conseguenza erano anche diverse le loro Armonie, e ciò non poteva essere specialmente in altro, che nella differenza del grave, e dell'acuto, la naturalezza delle quali ne viene dimostrato da Aristide Quintiliano nel 1. lib. della Musica pag. 25. ove disse: *Dorius, Phrygius, Lydius. Ex quibus Dorius ad graviores vocis effectus est accommodus; Lydius ad acutiore; Phrygius ad medias.* Da che si raccoglie, che il Dorio amava le voci gravi, secondo il genio grave, e modesto della Nazione, alla quale si contraponevano i Lidii con il loro cantare acuto, e garrulo, e più tosto furioso, che altro; fra quali li Frigii tenevano la via di mezzo, onde era più grave il Dorio del Frigio, & il Frigio del Lidio, a quali non è dubbio che li corrispondessero li suoi consimili aggiunti nel grave, come dall'anteposto vocabolo *Hypo* si scorge; sì che l'Hipodorio corrisponde al Dorio, l'Hipofri-

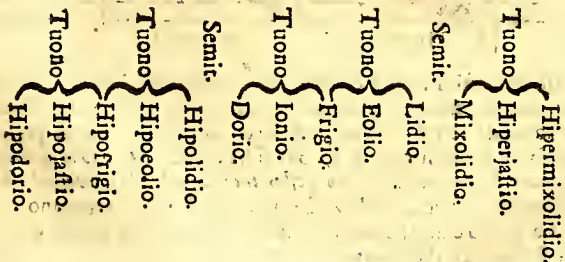
gio al Frigio, e l' Hipolidio al Lidio, fra quali volsero gl' antichi, che l' Hipodorio fosse il più grave, come riferisce Aristosseno nel 2. lib. degli Elementi Armonici pag. 37. ove dice. *Sic Harmonicorum quidem alii gravissimum tonum dicunt Hypodorium*. E parlando nel medesimo luogo secondo la mente di alcuni così disse. *Alii rursus ad tribiarum perforationem respicientes tres gravissimos tribus inter se diebus separant, nimirum Hypophrygium, Hypodorium, & Dorium. Phrygium quæm à Dorio tono, Lydium à Phrygio tribus diebus removeant, sic quoque Mixolydium à Lydio*. Le quali distanze non approva, come inconcinne, & inutili. L' ordine adunque delli Tuoni, ò Modi farà il seguente. Primo nel grave, anzi gravissimo farà l' Hipodorio, sopra il quale per ordine faranno più acuti l' Hipofrigio, l' Hipolidio, il Dorio, il Frigio, il Lidio, & il Mistolidio, il qual ordine si è veduto nella distribuzione delle specie dell' ottava, secondo la mente di Euclide, e viene anche osservato da Bacchio seniore alle carte 12. dell' Arte Musica numerandoli in quest' ordine. *Mixolydium, Lydium, Phrygium, Dorium, Hypolidium, Hypophrygium, Hypodorium*. Passiamo a considerare le loro distanze.

Che li Tuoni, ò Modi sieno distanti fra loro, chi per tuono, e chi per semituono, ne è prova irrefragabile l' essere composti delle sette specie dell' ottava, le quali come habbiamo dimostrato sono distanti l' una dall' altra per tuoni, e semitoni: Et in oltre, è più che evidente, che sia di necessità (se sono composti questi Tuoni delle sette specie dell' ottava) che ogni quattro Modi componghino una diatesaron, ò quarta; onde se fra li suoi intervalli vi cadono due tuoni, & un semituono, così fra l'ordine delli Modi è di necessità, che in ogni quattro vi sieno parimente due tuoni, & un semituono, sì che l' ordine loro necessariamente deve essere nella forma seguente.



Potrà lo studioso osservare l' ordine delli tuoni, e semitoni osservato in tutte le specie delle quarte, fuorchè in quella di F. e H. che è falsa, per essere Tritono; onde per renderla di due tuoni, & un semituono, conviene minorarla con il segno del b molle, che fu inventato a quest' effetto.

Aristosseno Principe delli Musici Greci dimostra questa verità nella sua disposizione delli tredici Modi, mentre che si vede in essa, che dall' Hipodorio, all' Hipofrigio vi cade un tuono, e da questo all' Hipolidio un' altro tuono, dall' Hipolidio al Dorio vi cade naturalmente il semituono, e così degl' altri, come dalla qui sotto posta disposizione.



Nella quale osserverà lo studioso, che fra quelli Modi, che noi consideriamo distanti per l'intervallo d'un tuono, fra essi Aristosseno vi pose un altro Modo, ò Tuono distante per l'intervallo di semituono, come si vede dall' Hipodorio all' Hipofrigio, nel mezzo delli quali si vede posto l'Hipojastio; e quelli, che noi consideriamo per la distanza di semituono, non vi è altro Tuono, ò Modo, cadendovi naturalmente il semituono, come si vede dall' Hipolidio al Dorio, e dal Lidio al Mistolidio; sopra li quali non habbiamo posta la clausola, mà solo sopra quelli fra quali Aristosseno vi aggiunse (dirò così) un'altro Modo, perche fra questi vi cade l'intervallo del tuono, essendo stata la sua intenzione di formare tanti Modi, quanti semitoni entrano a formare l'ottava. Si che da tal dimostrazione fondata sopra l'auttorità di Auttore si insigne fra Greci, resta per regola stabile, e ferma, che li Tuoni, ò Modi siano fra loro distanti per l'intervallo di tuono, e semituono. Considerati questi due principii per veri, e stabili, passeremo alla considerazione della disposizione delli Modi delli Greci per ridurli poi sotto le corde del Sistema Guidoniano.

La prima disposizione delli Modi, o Tuoni, che dobbiamo considerare, è quella di Euclide rapportata da Marco Meibomio descritta nelle note sopra esso Euclide alle carte 59. e sono come qui sotto.

| I. | II. | III. | IV. | V. | VI. | VII. |
|------------|------------|------------|-----------|------------|------------|-------------|
| h Paramese | c Tritedie | d Paranet. | e Neredie | f Trithe | g Paranete | aa Nerehyp. |
| a | diezeug. | c diezeug. | d zeug. | e perbol. | f hyperb. | g vel mese. |
| G | a | h | c | d | e | f |
| F Mixoli- | G Lidia | a Phrygia | h Doria. | c Hypolid. | d Hypoph. | e Hypodor. |
| E dia. | F | G | a | h | c | d |
| D | E | F | G | a | h | c |
| C | D | E | F | G | a | h |
| h Hypate- | C Parhyp. | D Lichanos | E Hypat. | F Parhyp. | G Lichanos | a Mese, vel |
| hypaton. | hypaton. | hypaton. | meson. | meson. | meson. | Proslam. |

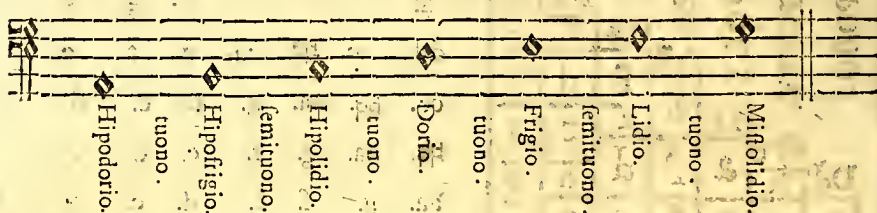
Le quali disposizioni, secondo le nostre note, sono nelle corde, come qui sotto.



Nelle quali disposizioni si vede l'ordine delli semitoni secondo le sette specie della diapacon considerate secondo la mente di Euclide; mà l'ordine delli Modi è, che li gravi sono posti nelle corde acute, e li acuti nelle corde gravi, contro quello, che disse il Meibomio nelle sopra citate note pag 47. ove si hà, che *Lydius tono acutior erat Phrygio; Phrygius Dorio: quod ab omni musurgorum posteritate usque ad Glareanum fuit observatum*. Et in queste disposizioni si vede, che il Lidio, che è in C. è un tuono più basso del Frigio, che è in D. e questo è un tuono più basso del Dorio, che è in E. e così degli altri, come si vede dalla sottoposta abbreviata disposizione.

Li quali Sistemi sono fra loro diversi, come si vede, si nelle corde, come nell'ordine delle distanze di essi Tuoni, perche nel Sistema del Galilei sono distanti per semituono l'Hipofrigio, e l'Hipolidio; & il Lidio, e Mixolidio: & in quello del Bontempi l'Hipofrigio, e l'Hipodorio, & il Lidio, e Frigio, & in oltre sono ambi li Sistemi con ordine inverso, cioè li gravi nell'acuto, e gl'acuti nel grave.

Il Gaffurio nel c. 7. del 1. lib. della Pratica vuole, che la prima specie dell'ottava si posta nella lettera A. e che li Tuoni sieno disposti nelle altre lettere, come qui sotto. Dice adunque egli nel luogo sopra citato. *Primam enim diapason speciem, quam duximus ab Aere gravi ad Alamire acutam in D. sol re scilicet mediatam &c.* Si che alla prima formata in A. diede il Modo Hipodorio; alla seconda in H. l'Hipofrigio; alla terza in c. l'Hipolidio; alla quarta in D. il Dorio; alla quinta in E. il Frigio; alla sesta in F. il Lidio; & alla settima in G. il Mistolidio, la quale disposizione vogliono, che offervi anche Boetio, fondando anch'esso la prima divisione della Diapason in A. alla quale si sottoscrissero tutti li Musici, che furono doppo Guido Aretino, come si vedrà nella consideratione delli Modi secondo la mente di Boetio, vedi l'esempio.



Abbenche in questa disposizione sieno posti li Modi gravi nel grave, e li acuti nell'acuto, ad ogni modo non si offerva in essi il ricercato, proprio, e vero modo delle distanze, che devono havere fra l'uno, e l'altro, mentre che il semituono, che deve essere fra l'Hipolidio, e Dorio; e fra il Lidio, e Mistolidio, si ritrova fra l'Hipofrigio, e l'Hipolidio; e fra il Frigio, e Lidio; onde si vede, che in niuna delle rapportate disposizioni si è dimostrato il vero ordine circa le distanze, che devono havere li Modi fra loro; si che sarà più che vero quello dice l'Artusi nella 1. parte delle Imperfezioni rag. 2. pag. 51. che, *Chi vuole osservar l'ordine delle specie della Diapason, non è possibile osservare l'ordine de Modi, e chi osservar vuole l'ordine de Modi, non può osservare l'ordine delle specie delle Diapason.* Il che conferma il Kirchero nel lib. 3. della Musurgia cap. 16. pag. 152. con dire. *Quidam crediderunt ordinem horum modorum sumendum ab ordine 7. specierum diapason; Verum, cum harum specierum quaelibet primum locum obtinere possit, non video quomodo eorum subsistere possit opinio.* Onde si vede, che vogliono questi Autori, che non si possi osservare l'ordine delli Modi per l'ordine delle specie della Diapason, e pure, chi seguirà l'opinione del Dottissimo Zarlino circa la distribuzione delle sette specie della Diapason, salverà, come si suol dire, la Capra, & il Cavolo, e vedrà il mondo, che il Zarlino con gran giudizio dispose la prima specie della Diapason fra il C. e c. e che questa è la vera, e legitima distribuzione, che dà la vera sede alli Modi, come si vedrà.

Si lamenta acutamente il Bontempi nell'Historia Musica 2. parte della Pratica Antica carte 176. che sieno state dislocate le specie della Diapason, Diapente, e Diatessaron dalli siti assegnatigli dalli Antichi Greci Padri della Scienza Armonica, e dice: *Se in parte alcuna sia stata questa scienza da suoi proprii scrittori offesa, in questa de Modi ne porta infelice-*

cemente i segni. Ricevette la prima percossa da Martiano Capella, &c. Posero li Greci la prima specie dell'ottava nell' Hypatehypaton, cioè H mi, come si è dimostrato con Euclide, e Martiano la trasportò un tuono più basso per includervi la Proslambanomene, cioè A. la quale disposizione fù seguitata dal Vaneo, Gaffurio, & altri, & è fatta comune fra moderni. La seconda percossa, dice il Bontempi, le fù data dal Zarlino, il quale per includervi l'Hipoproslambanomene, che dicono esser stata ritrovata da Guido Aretino, trasportò la prima specie della Diapason, e della Diapente due tuoni più gravi, e la prima specie della Diapason un' hemituono più acuto. Et alle carte 177. vuole, che queste mutazioni sieno inutili operationi, e che partoriscono confusioni, e che dall'esser slocate queste specie da siti loro, ne sù conseguitamente mutata la sede delli semituoni, li quali cagionano il movimento degl' affetti, e che si rendano false tutte le proprietà delli Modi; sì che per far vedere al nostro Testore, che il Zarlino hà operato dottamente, e con fondamento, e che non merita d'esser biasimato, portaremo li motivi, che hebbe esso Autore di trasportare le sudette specie in siti diversi di quelli de gl' Antichi.

Il Ragionamento 3. delle Dimostrations Armoniche definitione 8. fonda il Zarlino la prima specie della Diapason in quella lettera, ò corda del Sistema Massimo, che hà il semituono tra la terza; e quarta; e tra la settima, & ottava positione, che è il C. poiche dice esso Autore non è il dovere, che si dia principio alla prima specie della Diapason dalla seconda voce dell' efacordo, cioè dal Re.

In oltre in questa forma si accomodano li Tuoni, ò Modi con ordine naturale, e non interrotto, come si è fatto per il passato, poiche cominciandosi in G. li Tuoni; ò Modi anderanno ordinatamente per le lettere C.D.E.F.G. & a. & le modulationi anderanno parimente ordinate per le sillabe dell' efacordo. Ut. Re. Mi. Fa. Sol. La. E questo accadrà, e si osserverà tanto negl' Autentici, quanto ne Plagali; e di più si riempiono tutte le fedeci corde del Sistema, le quali contengono, e sono contenute dalli dodeci Modi, senza avvanzarne, nè mancarne.

Il mutar poi alla Diapason il nome di prima; ò seconda, non li varia la forma; & il nome di primo, e secondo nasce dalla pura relatione, ma se la sede delli suoi semituoni sarà mutata, all' hora sì, che si varierà la sostanza; ma il dare il primo luogo al C. e non al D. ò per dir meglio, levarlo al D. per darlo al C. non varia la sostanza loro.

Item l'accommodare il primo Tuono in C. il terzo in D. il quinto in E. questo ordine segue quello delle prime Armonie, le quali erano distinte fra loro per l' intervallo di un tuono, come si vede della Doria, Frigia, e Lidia, cosa che non accade nelle dispositioni degl' Antichi, e questi furono li motivi, e ragioni, che mossero il Dottissimo Zarlino a stabilire il primo Tuono, e la prima specie della Diapason nella lettera C. Per corroborare questo fatto, ne faremo la seguente riflessione.

Il Modo Mistolidio ritrovato da Saffo Poetessa, fù detto Mistolidio per essere propinquo, e partecipante del Lidio; ò pure come dice il Galilei alle carte 70. del suo Dialogo, *Quasi che per la vicinirà, che haveva con il Lidio fosse seco mescolato.* Per essere adunque propinquo al Lidio bisogna certamente dire, che li fosse distante per un semituono, che è il minore spatio, che si dia nel genere Diatonico, sì che il Dorio, che li deve corrispondere sotto per l' intervallo d' una perfetta quarta, deve essere distante dal Frigio per l' intervallo d' un tuono; e così parimente il Frigio dal Lidio, mentre che in ordine Diatonico la quarta deve costare di due tuoni, e d' un semituono, e tanto si deve osservare con li suoi aggiunti, li quali devono corrispondere alli suoi principali per quarta; sì che l' Hipodorio dall' Hipofrigio, e l' Hipofrigio dall' Hipolidio saranno anch' essi distanti per l' intervallo d' un tuono come sono li loro principali; onde formando fra essi due tuoni, ne viene per conseguenza, che l' Hipolidio con il Dorio formi il semituono per compire

la quarta, che deve essere tra l'Hipodorio, e Dorio; ciò considerato, si deve ritrovare una corda del Sistema Massimo, che sia addattata alla natura del Dorio, il quale come capitano, e più degno degl' altri rissiede nel mezzo ad essi, e deve regolare gl'altri *L'harmonia del quale*, dice il Galilei alle carte 62. del suo Dialogo, *fù più di ciascuna altra reputata*. Essendo per natura sua grave, e maestoso, e che fosse tale, & in stima grande dice esso Galilei: *Non da altro principalmente nacque, che dall' essere tese le sue corde nel suo Sistema*, secondo il Tuono, nel quale senza violenza comunemente si favella. Onde richiedendo questo Modo una corda grave, e dovendo questo regolare gl'altri Modi circa la distanza dall' uno all' altro, non si troverà corda più commoda, che quella considerata dall' Eccellentissimo Zarlino, che è il C. In oltre, se il Dorio sarà posto in C. per conseguenza il Frigio sarà in D. un tuono distante da esso; & il Lidio sarà in E. con la distanza parimente di un tuono, e sopra questo nella lettera F. sarà il Mistolidio per la distanza di semituono, si che si daranno le proprie, e vere distanze assegnate fra questi Modi; & in oltre il Dorio al Mistolidio corrisponderà in perfetta quarta, come pure l'Hipodorio, che viene ad essere nella lettera G. corrispondente al Dorio, come suo plagale per quarta; e sopra questo per l'intervallo d' un tuono sarà posto in A. l'Hipofrigio corrispondente al Frigio suo principale per quarta; e l' Hipolidio più acuto di questo per l'intervallo di tuono verrà ad essere in \sharp mi corrispondente parimente per quarta al Lidio, che è suo principale, e naturalmente per conseguenza caderà il semituono fra esso Hipolidio, e fra il Dorio, e se in una ottava si richiedono due semitoni il primo sarà nell' acuto sopra il Dorio, Frigio, e Lidio; & il secondo sarà nel grave sopra l' Hipodorio, Hipofrigio, & Hipolidio, li quali sono distanti fra loro per l'intervallo di tuono, come sono li loro principali; sì che il basso semituono sarà posto fra il \sharp mi, e C. della prima specie della Diatesaron fondata in G. e l' acuto fra l' E. & F. della prima specie della Diapente fondata in C. che ambi congiunte formano la prima specie della Diapason fondata in C. secondo la mente di esso Zarlino. Di più

Se il Mistolidio fù principalmenteritrovato da Saffo, come vuole il Galilei alle carte 70. per cantare cose meste, dolorose, e querule, come si vede da suoi versi, la corda F. assegnata dal Zarlino a questo Modo, o Tuono non può essere più mesta; se il Dorio era per natura sua grave, grave è puranche la corda C. e la sillaba ut gravissima; più acuta di questa è la corda D. e li corrisponde in acutezza, e vivacità la sillaba Re, e perciò sono bene addattati al Frigio Modo, che è vivo, & audace, e così parimente ottimamente convengono la corda E. e la sillaba Mi al Lidio, come più spiritose, anzi (dirò così) più aspre delle altre, che perciò imitano l'asprezza, e la fierezza di esso Lidio; onde sicome queste sillabe Ut, Re, Mi vanno fra loro crescendo nell' acutezza, vivacità, e quasi nell' asprezza, così parimente li corrispondono con la natura loro il Dorio, Frigio, e Lidio, che se si dasse, che sopra questi vi fosse un altro Modo distante per l'intervallo di un tuono, si rederebbe insopportabile, come appunto si rende in sopportabile il Tritono, mà perche li segue il Mistolidio formato dalla distanza del semituono, non si rende tanto crudo, mà solo lamentevole, e mesto, e questo è il vero addattamento alla natura delli quattro primi, e principali Modi, alli quali devono corrispondere, & essere della medesima natura li suoi Plagali; onde se li Principali sono fondati sopra il C. D. & E. con le sillabe di Ut, Re, Mi, che li rendono fra loro diversi nella sodezza, gravità, acutezza, & asprezza, così li devono corrispondere li Plagali; che per ciò sono posti con giudicio nelle corde G. A. \sharp con le sillabe di Ut, Re, Mi. E se il mio Testore vuole confermarsi in questa verità, osservi nel cap. 20. della Seconda Parte di questa nostra Opera, la naturalezza, che tengono nel modulare l' Ut, Re, Mi, & il Mi, Fa, che ritroverà che l'addattamento delli Tuoni sopra queste sillabe non può esser fatto con maggior giudicio; è vero, che si possono anche addattare li

Modi alle corde C.D.E. F. G. A. e \natural principiando dalla Parhyptehypaton con il Modo Hipodorio, mà vi seguirebbero tre inconvenienti ; il primo , che il Mistolidio non farebbe distante dal Lidio per semituono, mà per tuono ; onde bisognerebbe minorare la quarta , che sarebbe falsa , tra il Dorio in F. & il Mistolidio in \natural mi, con ponervi il b molle, onde la distanza di semituono tra il Lidio , e Mistolidio, non farebbe naturale , mà accidentale ; il 2. che non si riempirebbero le corde basse del Sistema, e si trapasserebbero le acute, e si uscirebbe fuori delli suoi limiti ; il 3. che il Dorio, che per natura sua ama una corda, che si come al parlare naturale , si renderebbe troppo acuto, e fuori del suo naturale ; e per fine offeriremmo , che siccome dopo il Dorio, Frigio, e Lidio li succede il Mistolidio per la distanza di semituono , così dopo l'Hipodorio, Hipofrigio, & Hipolidio li segue il Dorio parimente distante dall' Hipolidio per semituono ; si che si deve concludere , che niuna disposizione s'ii più vera , naturale , e legitima di questa , opera veramente degna d' un tant' huomo , quale fù il dottissimo Zarlino .

Non si pensi forse tal'uno , che con questa disposizione si s'ii tirato fuori il Zarlino dall' ordine forse non inteso , e praticato da gl'altri , perche troveremo non solo degl' Antichi , mà anche de Moderni , che l'hanno in un certo modo inteso , mà per i loro fini , o per non contrariare alli insegnamenti antichi non si sono arricchiti così facilmente a propalarlo , fra quali uno fù il Zacconi , che nella sua prima Pratica lib. 4. cap. 21. disse *Già che nel istituire il fondamento à i Tuoni harmoniali fù più commodo, e giudicato esser meglio di fondarli nelle corde di natura , che nelle corde del grave, par che sia stato inconveniente à porre il principio in D la sol re , se C fa ut è il primo luogo di natura . E poco più basso . Per collocarlo in luoco naturale , saria stato meglio , & assai bene à collocarlo in C fa ut .* mà confessa , che non sà la ragione , che movesse gli Antichi , a stabilirli in D sol re , se non fosse quella , che li musici antichi pigliarono le arie dalli Poeti , come si può vedere da esso Auttore , chi ne fosse curioso ; onde si scuopre , che questo Auttore conobbe l'inconveniente , mà non si arrischiò di propalarlo per l'inveterata consuetudine del salmeggiare Ecclesiastico, come si può vedere in esso Zacconi nel seguente 22. capitolo .

Il Bontempi (abbenche tassi il Zarlino in molte cose, e fra l'altre di poca Greca Letteratura) nella sua Historia alle carte 138. forma il Sistema di questi Modi secondo la mente di Bacchio Seniore, & alle carte 139. quello di Boetio, che sono appunto , specialmente quello di Boetio , & secondo l'opinione del Zarlino , e parlando questo Auttore secondo la mente di Bacchio alle carte 137. così disse . *Fra i seguaci di Aristosseno vi fù Bacchio Seniore , il quale con ordine diverso d'intervalli dispose i Modi di Tolomeo in altra guisa ; poiche se quelli procedendo dall' acuto al grave havevano le differenze dall' uno all' altro di Tuono , Hemituono , Tuono , Tuono , Tuono , & Hemituono : questi procedendo similmente dall' acuto al grave, havevano le differenze dall' uno all' altro di Hemituono , Tuono , Tuono , Hemituono , Tuono , e Tuono , come dal seguente Diagrama &c. Di Severino Boetio poi così scrive . Costituì questi modi con intervalli simili a quelli di Bacchio , non già dall' acuto al grave , mà dal grave all' acuto , à quali aggiunse l'ottavo modo col nome di Hipermissolidio di un tuono , &c. Vedi li Sistemi .*

| Secondo Bacbio. | | | | Secondo Boetio. | | | |
|-----------------|--------|---------|--------|-----------------|------------|------------|------------|
| Hemifollido. | Lidio. | Frigio. | Dorio. | Hipodorio. | Hipodorie. | Hipodorio. | Hipodorie. |
| ff. | ee. | dd. | cc. | bb. | aa. | g. | g. |
| ee. | dd. | cc. | bb. | aa. | g. | f. | f. |
| dd. | cc. | bb. | aa. | g. | f. | e. | e. |
| cc. | bb. | aa. | g. | f. | e. | d. | d. |
| bb. | aa. | g. | f. | e. | d. | c. | c. |
| aa. | g. | f. | e. | d. | c. | h. | h. |
| g. | f. | e. | d. | c. | h. | a. | a. |
| f. | e. | d. | c. | h. | a. | G. | G. |
| e. | d. | c. | h. | a. | G. | F. | F. |
| d. | c. | h. | a. | G. | F. | E. | E. |
| c. | h. | a. | G. | F. | E. | D. | D. |
| h. | a. | G. | F. | E. | D. | C. | C. |
| a. | G. | F. | E. | D. | C. | h. | h. |
| G. | F. | E. | D. | C. | h. | A. | A. |
| F. | E. | D. | C. | h. | A. | G.G. | G.G. |
| Hemif. | Tuono. | Tuono. | Hemif. | Tuono. | Tuono. | Tuono. | Tuono. |

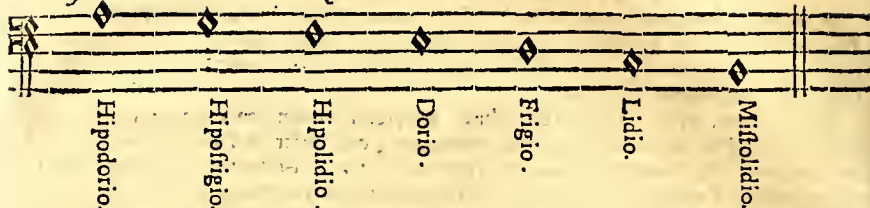
Si che niuno può negare, che la disposizione di Boetio specialmente non sii totalmente simile a quella del Zarlino, & abbenche esso Bontempi alle carte 205. formi la disposizione delli modi secondo la mente di Boetio, principiando dal grave con l'Hipodorio in A re, e non in Gammut, come il rapportato sistema, ad ogni modo questa fù la germana sentenza di Boetio, come evidentemente dimostreremo.

Apportare: sopra questa materia de' Tuoni qualche cosa del Galilei, ma come dice il Bontempi alle carte 136. dell'Historia Musica, dimostra tal materia con tanta oscurità, che io giudico, che sii più tosto un imbrogliare lo studio, che un elucidarlo; non ostante però ne diremo qualche cosa.

Alle carte 65. del suo Dialogo dopo haver rappresentato antecedentemente alle carte 64. il sistema di Tolomeo da noi poco fa rapportato, così descrive l'ordine delli Modi; di maniera che il Missolidio più di ciascuno altro acuto, veniva a cantare un semituono sopra il Lydio, e questo un Tuono sopra il Frigio, e'l Dorio cantava sotto il Frigio un tuono, & una quarta sopra l'Hypodorio, e sotto quello un semituono, & una quarta dal Lydio vi era l'Hypolidio; e descendendo un Tuono sotto questo, & una quarta sotto il Frigio vi era l'Hypofrigio; & ultimamente il sistema dell'Hypodorio si haveva dall'ingravire per una quarta quello del Dorio, o veramente un Tuono quello dell'Hypofrigio, o questi, secondo Tolomeo Principe de' Matematici, erano i veri, e legittimi intervalli.

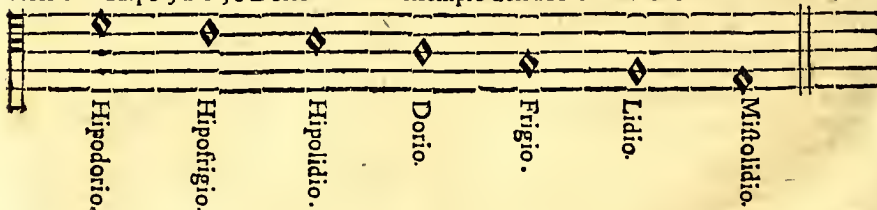
Veramente quest'ordine è il vero, & ottimo, ma comparandolo al Sistema di Tolomeo rapportato da esso Autore, e da noi poco fa dimostrato, non ne troveremo la corrispondenza; e parimente non si accorda a tal Sistema la determinazione delli Modi, che apportò anteriormente ad esso alle carte 63. ove parlando delle specie della Diapason nelle quali si addattano li Modi pone il Dorio nella specie E. & e. con dire. *La specie della Diapason del qual modo è la quarta; che viene collocata, secondo che io dissi, tra la corda di E la mi, & di è la mi.* Del Frigio così parla. *Dico la specie della Diapason del modo Frygio trovarsi tra D sol re, & d sol re, e che la sua Media sia necessariamente G sol re ut, dove quella del Dorio è la mire. Inacuendo di novo il Systema per un tuono più di quello che serve al modo Frygio, si haverà quello del Tuono Lydio.* E poco dopo. *La specie del cui Diapason è contenuta tra C fa ut, & c sol fa ut, e la sua media è F fa ut.* Segue per il Missolidio. *Hora questo tale Systema (parla del Lidio) trasportato nell'acuto per un minore Semituono, e Lenina, ne darà le corde rese secondo il modo Mixolydio.* E forma la sua Diapason tra \mathbf{H} . e \mathbf{H} . e la sua media in E la mi. Per dimostrare il sito, e corde delli tre Modi Plagali, così dice. *Ingravenido il Systema del Tuono Lydio per una Diatessaron, e per un semituono di quello del Dorio, si haverà il modo Hypolydio.* Pone la specie della sua Diapason tra F fa ut; & f fa ut. E la sua corda media in \mathbf{H} mi. *Se di nuovo (dice egli) s'ingravirà il Systema del modo Frygio per una Diatessaron, o vogliamo dire per un tuono sotto dell'Hypolydio (che tanto importa quanto all'effetto) si haverà il modo Hypofrygio.* La sua Diapason è contenuta tra la corda G sol re ut, e g sol re ut, e la sua media è C sol fa ut. *Se ultimamente (conclude egli) noi trasportaremo il Systema del Tuono Dorio nel grave per una Diatessaron, o per un tuono sotto l'Hypofrygio, haveremo il modo Hypodorio più di ciascun'altro grave.* La sua Diapason forma fra l' a la mire, & A la mire; e queste sono le duplicate disposizioni, che forma l'Autrore delli Modi.

Se lo studioso vorrà esaminare queste disposizioni, ne troverà diversi inconvenienti, e che sia il vero; dice l'Autrore, che *Inacuendo di nuovo il Systema per un tuono di quello, che serve al modo Frygio, si haverà quello del Tuono Lydio.* Se il Modo Frigio è nella specie della Diapason D. d. mediata dalla corda G. come si potrà inacuire il Modo Lidio, se sarà posto nella specie della Diapason C. c. mediata dall' F. che è un tuono più bassa della Diapason D. d. tramezzata dal G. assegnata al Modo Frigio? certo che in questa forma sarà più basso il Lidio del Frigio. Così pure dich'io; come si può trasportare nel grave il Modo Frigio per l'intervallo d' un tuono, per formar il Modo Hipodorio gravissimo, essendo posto nella specie della Diapason A & a, tramezzata dalla corda D. che è più alta un tuono della specie della Diapason G. g, tramezzata dalla corda C. e così può giudicare lo studioso degl' altri modi, come dal sottoposto effempio.



Alle carte 70. del Dialogo di questo Autore si hà, che ricercato il Bardi dallo Strozzi per qual cagione Tolomeo assegnasse alli Tuoni più gravi le specie più acute della Diapason, & à più acuti le gravi, se ne hà per risposta, che se Tolomeo avesse per esempio al Tuono *Hipodorio* assegnata la prima specie del Diapason, che è contenuta come havete inteso tra *h mi*, e *h mi*, e le altre specie alli altri Tuoni per ordine; tra li molti inconvenienti, che in essi sarebbero nati era uno quello, che il *Mixolydio* veniva più del *Lydio* acuto un Tuono, &c. tutto bene, ma chi rimedierà all' inconveniente, che occorre in tal disposizione, che in vece, che il *Mistolydio* sia più acuto un semituono del *Lydio*, ne viene ad essere all'incontrario più basso del *Lydio* un semituono, e così parimente intraviene agli altri.

Descrive il Galilei alle carte 63. e 65. come si disse, esser posti li Tuoni nelle specie della Diapason (la quale opinione è commune, & universale) le quali vengono considerate dalle corde fondamentali, come furono considerate da Euclide, ver. gr. la prima specie della Diapason è posta tra *h*, e *h*. e si considera come inclusa in esse corde, & in queste si forma il Modo, ò Tuono, come si è veduto nelle disposizioni di esso Euclide. Come adunque, e con qual fondamento, dopo di haver dimostrate le formationi de Tuoni per le corde fondamentali della Diapason, li forma alle carte 64. nel sistema di Tolomeo per le corde medie di essa Diapason? ciò forse haverà fatto per distinguersi da Euclide? haverebbe fatto meglio haverlo imitato, e poner li semituoni fra il *Lydio*, e *Mistolydio*, e fra l'*Hipolydio*, e *Dorio*, osservando l'ordine delle corde fondamentali della Diapason, e non delle medie, poiche da quest'ordine si vede, che un semituono cade fra l'*Hipofrigio*, e l'*Hipolydio*, che dovrebbe cadere per regola universale, abbenche per ordine inverfo fra l'*Hipolydio*, e *Dorio*. Vedi l'effempio dell'abbreviato sistema di Tolomeo.



Onde si vede, che questo Autore dice una cosa, e ne dimostra un'altra; mà vediamo la difesa, che apporta per l'inconveniente, che fra li Modi non vi siii la vera osservanza degl' intervalli delli tuoni, e semituoni.

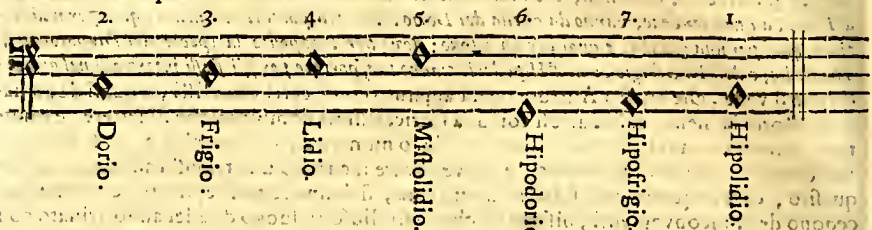
Alle carte 68. introduce lo Strozzi à dire al Bardi: *Trovo particolarmente, che quella del modo Frigio è sotto quella del Lidio per un semituono, e che sopra à questa un Tuono vi è quella del Mixolidio; e voi, mi suol parere, che al contrario me le habbiate descritte, che sotto il Mixolidio un semituono vi fosse il Lidio, e che un Tuono sotto questo si trovasse il Frigio.* Gli risponde il Bardi, che questa cosa hà dato da pensare à molti, mà se vorrà acuire il suo bell'ingegno, li tutto

il tutto intenderà ; e così dice egli : *E' d'avvertire adunque , che la specie del Diapason del modo Dorio è quella di E la mi ; del Frigio D sol re ; del Lidio C fa ut ; e del Mixolidio h mi , che per gl' intervalli , quali dissi , sono naturalmente l'una dall'altra distinti ; ma per applicarle poi à Tuoni , a quali servono , vanno da quella del Dorio impoi trasportati nell'acuto , qual per una settima , qual per una quinta , e qual per un disono ; dove per l'opposito la specie del Diapason dell' Hipolidio , e dell' Hipofrigio , e dell' Hipodorio vanno trasportate per gli stessi intervalli nel grave ; da che si vede , che questo Autore opera appunto come certi Cabalisti , li quali dopo avere estorta la mente delli curiosi con una intricatissima combinatione di lettere , e caratteri , formano una tal qual tabella abecedaria , ò numerica , dalla quale (come si suol dire zoticamente) de jure cervellico , ne deve cavare il curioso una risposta adattata al suo quesito ; così in questo caso si forma un sistema , si danno regole replicate , e perche succedono delli inconvenienti , bisogna , che lo studioso in luogo di esser addottrinato con principii fermi , stabili , e veri , vadi à lambiccarli il cervello con trasportare questi Tuoni conforme al suo bisogno , sì che mio carissimo Testore queste sono cose , che servono solo à confondere , e non ad addottrinare , onde si devono abbandonare , e pigliare quelle , che possono giovare , con la chiarezza , & evidenza loro .*

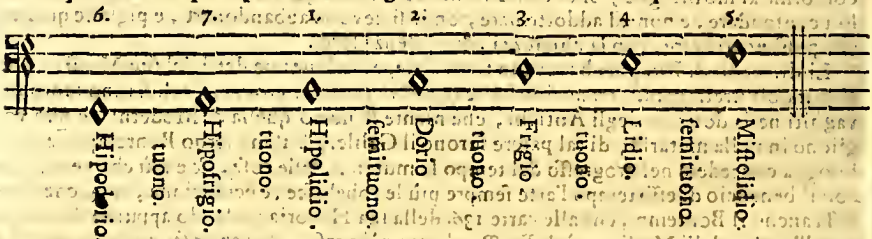
Li discepoli di Pitagora havevano tanta fede , e credenza ne detti del suo Maestro , che stimandoli irrefragabili , erano soliti dire *ipse dixit satis est* : così certi tali si sono tanto invaghiti nella dottrina degli Antichi , che niente stimano quella de Moderni , e non vogliono in nulla mutarla , di tal parere furono il Galilei , & il moderno Bontempi , e pure bisogna concedere nel progresso del tempo la mutanza delle cose , & è più che vero , che con il beneficio di esso tempo l'arte sempre più le abbellisce , e perfettiona , cosa , che confessò anche il Bontempi , che alle carte 136. della sua Historia parlando appunto del variare dell'ordine delli Modi , così disse : *Perche non v'ha cosa , che non sia sottoposta finalmente à qualche variatione , e particolarmente in quelle scienze , le quali non hanno ancora stabiliti i fondamenti della propria perfettione ; onde ottimamente fanno quelli , che procurano di elucidare le cose , tirandole à miglior perfettione , & ad meliorem frugem* , come hà procurato di fare l'Artusi circa l'ordine delli Modi di Tolomeo , e non ostinarsi sopra l'auttorità de Greci , e non volere , che niuno possi migliorare le disposizioni loro , secondo l'occorrenza de tempi , & uso moderno , come fece egreggiamente il dottissimo Zarlino .

L'Artusi adunque per ridurre li Tuoni , o Modi di Tolomeo , non solo secondo la mente di esso Autore , ma anche secondo l'ordine del nostro sistema diatonico , osservò , come registra nelle Imperfettioni parte 1. ragion. 2. carte 51 che , *chi vuole osservare l'ordine delle specie delle diapason non è possibile osservare l'ordine de Modi ; e chi osservare vuole l'ordine de Modi , non può osservare l'ordine delle specie delle diapason* ; onde fra queste due cose impossibili ad unirsi stimò meglio , à mio credere , l'eleggere l'ordine delli Modi , che l'osservanza delle specie della diapason ; poiche è commune opinione , che fra li Modi Dorio , Frigio , e Lidio , come pure fra li plagali , cioè Hipodorio , Hipofrigio , & Hipolidio , vi sia la distanza del tuono ; e fra il Lidio , e Mixolidio ; Hipolidio , e Dorio quella del semituono ; onde è più necessario l'osservare , che questi siino fra loro distanti per li narrati intervalli , che non è l'essere formati da questa , o quella specie ; sì che riflettendo l'Artusi all'ordine delle specie della Diapason , Diapente , e Diatessaron , secondo la mente di Tolomeo , vide l'inconveniente , che ne seguiva ; sì che disse con verità , che non si poteva osservare l'ordine delle specie dell'ottava unito all'ordine de Tuoni : *Di modo che , dice egli alle carte 51. à tergo , se al modo Dorio , che per un tuono è distante dal Frigio avesse voluto Tolomeo applicarvi la prima specie della Diapason , & al Frigio la seconda , non sarebbero stati l'uno dall'altro lontani per un Tuono , come era la sua intenzione , ma per un semituono , il che mi dà à credere , che secondo l'ordine di Tolomeo , la seconda specie della Diapason si convenga al*

modo Dorio; la terza al Frigio; la quarta al Lidio; la quinta al Mistolidio; e per retrogrado la sesta all'Hipodorio; la settima all'Hipofrigio, e la prima all'Hipolidio, come si vede dall'abbreviato effempio.



Li quali Tuoni posti per ordine dal grave all' acuto sono come qui sotto

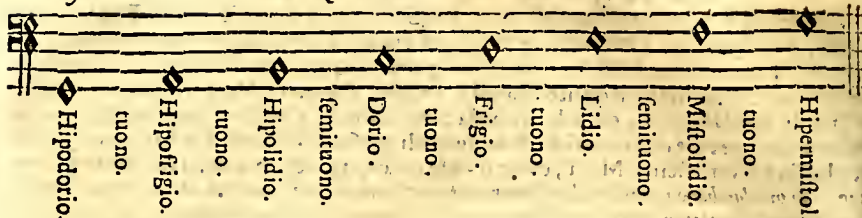


Dalla quale disposizione chiaramente si vedono esser ridotti li Tuoni al perfetto ordine delli intervalli loro di tuoni, e femituoni, il che si confronta con la disposizione del Zarlino, solo discrepante nell'ordine delle specie dell'ottava, mentre, che esso Autore per unire assieme l'ordine delli Modi, e delle specie dell'ottava, stabilì la prima in C. per il Modo Dorio, che fu riconosciuto per Primo; la seconda in D. per il Frigio; la terza in E. per il Lidio; la quarta in F. per il Mistolidio; la quinta alla bassa per il G. per l'Hipodorio; la sesta in A. per l'Hipofrigio; e la settima in H. per l'Hipolidio, assegnando li Plagali alle specie della quarta, che sono fondate in G. e li Autentici alle specie della quinta, che sono fondate in C. Vedi l' abbreviata dimostrazione.

Specie dell'Ottava.



Vediamo li Tuoni, secondo la mente di Boetio: Forma anche Boetio li Tuoni, come si disse, dalle specie della Diapason, e vogliono, che questo Auttore li principiasse dall' A, e non dal H, come fecero li Greci, non già dal grave all' acuto, ma dall' acuto al grave, come habbiamo dimostrato in questo capitolo, e volse, che questi Modi s' includefferò nell' ordine di due Diapason, e che la più bassa corda di questa costituzione sempre fosse la Proslambanomene, e dalla gravità, & acutezza di questa si formasse la costituzione più alta, e bassa, e si variassero li Modi, come si vede nel cap. 16. del lib. 4. della sua Musica, ove dice: *Si proslambanomenos proslambanomeno fuerit gravior, vel quælibet alia vox ejusdem loci voce gravior pernotetur, in eodem scilicet genere constituta, totum quoque ordinem necesse est esse graviorem; ma perchè li parte, che con la proslambanomene non s' intendesse bene, soggiunse: Tamen id melius sumetur ad mediam, quæ est mese; duorum enim ordinum bis diapason consonantium, cujus mese fuerit gravior, ejusdem totus ordo quoque gravior erit. Nam ceteræ singule singulis comparatæ nihilominus graves inveniuntur; itaque si media ab alia media tono, aut acutior videatur, aut gravior, omnes quoque nervi, si in eodem genere sint, singule sibi met comparati tono acutiores, aut graves esse videbantur; descrivendo adunque nel citato cap. 16. l'ordine, e le distanze, che devono osservare fra loro li Modi, cominciando dall' Hipodorio così disse: Nos vero à gravissimo Hipodorio incobant es ceteros quam inter se habeant differentiam designabimus. Namque in Hipodorio mese, quæ est... ab ea, quæ est in modo Hipofrigio tono distabit; per la differenza dell' Hipofrigio all' Hipolidio, così scrive: Item mese Hipolidii ab ea, quæ est mese Hipofrigii toni differentiam facit; e fra l' Hipolidio, e Dorio vi pone il semituono. Item mese Hipolidii, quæ est... ab ea quæ est Dorii semitono distat; sicche dall' Hipodorio al Dorio vi caderà una perfetta quarta, come afferma l' Auttore, con dire: Quo fit ut mese Hipodorii ab ea mese, quæ est Dorii integra Diatessaron consonantia distet; il Dorio, & il Frigio vuole, che sieno distanti un tuono, dicendo: Item mese Dorii, quæ est... ab ea mese, quæ est Frigii idest... distat tono; e dal Frigio al Lidio parimente vi pone la distanza d' un tuono. Rursus mese Phrigii, quæ est... ab ea mese, quæ est Lidii, idest... distat tono; fra il Lidio, e Mistolidio vi pone il semituono: Rursus mese Lidii modi ab ea mese, quæ est Mixolidii idest... semitono distat; e finalmente dal Mistolidio all' Hipermistolidio vi pone la differenza del tuono: Eaque mese, quæ est Mixolidii... ad eam mesen, quæ est Hipermixolidii idest... toni differentiam facit; sicche secondo la mente di questo Auttore sono lontani questi Modi per tuono; tuono, e semituono, conforme si dimostrò essere quelli secondo la mente di Tolomeo; e perciò concluderemo, dice l' Artusi sopracitato alle carte 61. à tergo, che la prima specie della Diapason, che forma il modo Hipodorio; ella bisogna, che habbi principio nella corda sotto l'aggiunta; l' Hipofrigio nella corda aggiunta; l' Hipolidio nella principale delle principali; il Dorio nell' appresso la principale delle principali; il Frigio nella Indice delle principali; il Lidio nella principale delle mezzane; il Mistolidio nella seconda delle mezzane; e l' Hipermistolidio nella Indice delle mezzane. Ne può altrimenti stare, perchè se volessimo dire, che Boetio haveffe voluto intendere, che il Modo Hipodorio nel grave Diatonico fosse collocato nella corda da acquistata (che appresso il nostro sistema è A re) e che da questa partendosi più nello acuto nascesse il Modo Hipofrigio, e da questa pur discostandosi per un Tuono nello acuto s' haveffe l' Hipolidio; e da questa allontinandosi per un semituono s' haveffe il Dorio: volendolo ridurre in pratica, sarebbe, se non impossibile, almeno difficile, massime diatonicamente. Onde chiaramente si scorge, che bisogna assegnare à questi Modi le corde del sistema Guidoniano, come qui sotto, il che sarà appunto conforme alla disposizione del dottissimo Zarlino.*



Il Bontempi nella 2. Parte della Pratica moderna della sua Historia Musica carte 234. parlando della disposizione delli Modi, secondo la mente di Boetio, citando li cap. 14. e 15. del lib. 4. della Musica di esso Boetio, così li descrive, assegnando dall' Hipodorio all' Hipofrigio l'intervallo di un Tuono; dall' Hipofrigio all' Hipolidio, quello di un Hemituono; dall' Hipolidio al Dorio, quello d'un Tuono; dal Dorio al Frigio quello d' un altro Tuono; dal Frigio al Lidio quello d'un Hemituono; dal Lidio al Mistolidio quello d'un Tuono; e dal Mistolidio all' Hipermistolidio quello d'un altro Tuono, e forma il sistema ponendo l' Hipodorio in A. e gli altri per ordine dal grave all'acuto; ma quanto s'ii vera questa disposizione, lo può considerare il Lettore dalle parole proprie di Boetio da noi fedelmente rapportate, e sia detto con buona pace del Bontempi, non hà osservato il cap. 16. mà si è fermato à contemplare il sistema delli Modi, che è nel cap. 15. senza andare più avanti, il quale essendo formato di castelle da Boetio chiamate pagine, errarono li Stampatori in delinearle, come asserisce il Galilei nel suo dialogo alle carte 58. come ancor noi habbiamo osservato nel nostro stampato in Venetia l'anno 1499. ma nel cap. 16. dimostra espressamente con le parole quello, che nel cap. 15. è stato malamente espresso con la figura, e resto meravigliato, che essendo il Bontempi tanto osservatore degli Antichi, & havendo fondata la sua Historia Musica sopra gli Autori Greci esplicati dal Meibomio, non habbi osservato, che questo Autore nelle note sopra Euclide (come poco fa habbiamo rapportato) vogli assolutamente, che li Modi Dorio, Frigio, e Lidio fossero fra loro distanti per l'intervallo di un Tuono, e ciò corrobora con l' autorità di Tolomeo registrata in esse note sopra Euclide carte 47. in Greco, & in Latino, che se haveffe ponderato à questi detti, non haverebbe scritto à carte 234. che il Lidio s'ii lontano dal Frigio per un femituono, e che parimente l' Hipodorio, e l' Hipofrigio fossero anch'essi distanti per un femituono; dovea inoltre osservare li sistemi delle specie dell'ottava registrate alle carte 59. in esse note sopra Euclide, sopra le quali sono fondati li Tuoni, & haverebbe veduto, che li Tuoni Dorio, Frigio, e Lidio sono distanti fra loro per l'intervallo del Tuono, & il simile è fra l' Hipodorio, Hipofrigio, & Hipolidio; poteva pur anche considerare la disposizione delli Modi, secondo la mente di Aristosseno registrata nella sua Historia Musica alle carte 235. ove si vede, che tra il Dorio, e Frigio vi cade un tuono, poiche vi è tramezzato il Jastio; fra il Frigio, e Lidio parimente vi cade un tuono, essendovi tramezzato l' Eolio, e così parimente si vedono tramezzati l' Hipodorio, Hipofrigio, & Hipolidio; e cadendo naturalmente li femituoni fra il Lidio, e Mistolidio; e fra l' Hipolidio, e Dorio, conseguentemente dovea cadere il tuono fra il Dorio, Frigio, e Lidio; e fra l' Hipodorio, Hipofrigio, & Hipolidio; onde non doveva ponere in contraddittorio à questo il sistema di Tolomeo registrato nel medesimo foglio 235. mà doveva conoscere questo inconveniente; come pure non doveva formare il sistema di Boetio alle carte 139. principiante in G. e poi alle carte 235. formarlo in A. poiche quello in G. era consentaneo alle dimostrazioni di Euclide, e di Aristosseno, abbenche s'ii diversi nell'ordine dall'acuto al grave, e dal grave all'acuto, come pure nell'ordine, che il Lidio, Frigio, e Dorio; Hipodorio, Hipofrigio, & Hipolidio sono consentanei nella

nella distanza d'un tuono alla sentenza del Meibomio, e secondo il rapportato di Tolomeo, si ò di mente propria, ò pure degli antichi Greci; sì che assolutamente si devono disporre questi Modi secondo la mente di Boetio; & altri Antichi Autori conforme al sopraposto estremo per renderli addattati al Guidoniano Sistema.

Non solo fù il Bon tempo che restò mal informato delli Modi di Boetio, ma anche tutti li Musici Latini, li quali posero il Modo Dorio nella specie della Diapason D: e per conseguenza l' Hipodorio una quarta sotto di questo nella specie della Diapason A: mal fondati nell' autorità di Boetio; che nel cap. 14. del 4. libro della sua Musica disse *Sit in Diatonico genere vocum ordo dispositus a proslambanomeno in nemhyperboleon; atque hic sit Hypodorius modus*; Che secondo il Sistema Guidoniano è tra A. & aa. cioè nella costituzione di due ottave, della quale opinione vuole l' Artusi nel luogo sopracitato carte 60. che si stato Guido Aretino, alla quale aderirono tutti li Latini. Si senta l' Artusi *Alcuni fra quali Guido Aretino, e prima di lui l' Abbate Odo credendo alle sole semplici parole di Boetio si sono andati pensando, che essendo otto li Modi era bisogno, volendo accomodare sotto li principali li non principali per una quarta, che il primo Modo detto Dorio, fosse formato dalla Diapason posta nella corda D. sol re; acciò che il non principale, ò collaterale avesse nel grave principio nella corda A. re, che viene ad essere una quarta più nel grave del Dorio, e tanto è tenuta, & creduta per ferma questa opinione, che per ancora non è possibile potere à questi Moderni Pratici con ogni sorte di ragione farli credere il vero, e l' contrario di quello che tengono; ancora che, come sono per mostrarvi, Boetio habbi havuto altra opinione, né per suo credere ha mai voluto, che il Modo Dorio habbi la sua corda finale nella D. sol re. Et in persona di Luca disse esso Artusi. Mi maraviglio molto, che se l' Aretino (come heri mi pare, che dicesti) aggiunse una corda al Sistema massimo, sotto l'acquistata, egli non mutasse l'ordine de' Modi, sì come mutò l'ordine de' Tetracordi in Esacordi, onde introdusse una nova deduzione de' Modi, sì come mutò molto bello, mi maraviglio dico, che se per lo avanti havevano havuto opinione, che il Modo Dorio fosse nella corda D. sol re per havere il suo collaterale una quarta più nel grave il suo principio nella corda acquistata, non lo ordinasse nella corda C. faut per adoprare la corda sotto l'acquistata per una quarta più nel grave per il collaterale, acciò non restasse vacua. A cui risponde Vario, che non si può havere l'occhio a tutte le cose, & un uomo non può rimediare a tutto, mà che basta, che dopo lui sia stato avvertito da altri, e veramente chi offerverà con attenzione le distanze, che hanno fra loro li Tuoni, il che è commune fra gl' Antichi, non potrà in altre corde collocarli, che in quelle considerate dal Zarlinò, e non ostano le parole di Boetio, che *Sit in Diatonico genere vocum ordo dispositus a proslambanomeno in nem Hyperboleon, atque hic sit Hypodorius modus*. Poi che immediatamente soggiunge. *Si quis proslambanomenon intendat tono, hypatenque hypaton eodem tono attenuet, ceterosque tonorum omnes faciat acutiore; acutior totus ordo proveniet, quam fuit priusquam toni susciperet intensionem*. E più chiaramente nel cap. 16. ove disse *Si proslambanomenos proslambanomeno fuerit gravior vel quaelibet alia vox ejusdem loci voce gravior pernotetur in eodem scilicet genere constituta, totum quoque ordinem necesse est esse graviozem*. Da che si raccoglie, come dice l' Artusi nel luogo sopracitato carte 61. Che la più grave voce di ciascun Sistema, che costituisce qualunque modo, si addimanda acquistata, ovvero aggiunta. Si che tanto serve all' Hipodorio, quanto a gl' altri, e perche al tempo di Boetio non vi era l'altra corda più bassa dell'acquistata, perciò disse, che l' Hipodorio fosse nella proslambanomeno per dare il luogo più basso del Sistema al tuono più basso, ma inquanto alla differenza, che hanno fra loro li Modi l' esplicò con le pagine del Sistema, & a qual si sia Tuono volse, che la prima, ò più grave delle corde loro fosse la proslambanomeno, sì che si può dire, che questa sia commune a tutti li Modi; e non particolare dell' Hipodorio, che perciò volse, che una proslambanomeno fosse più grave, & acuta dell' altra;*

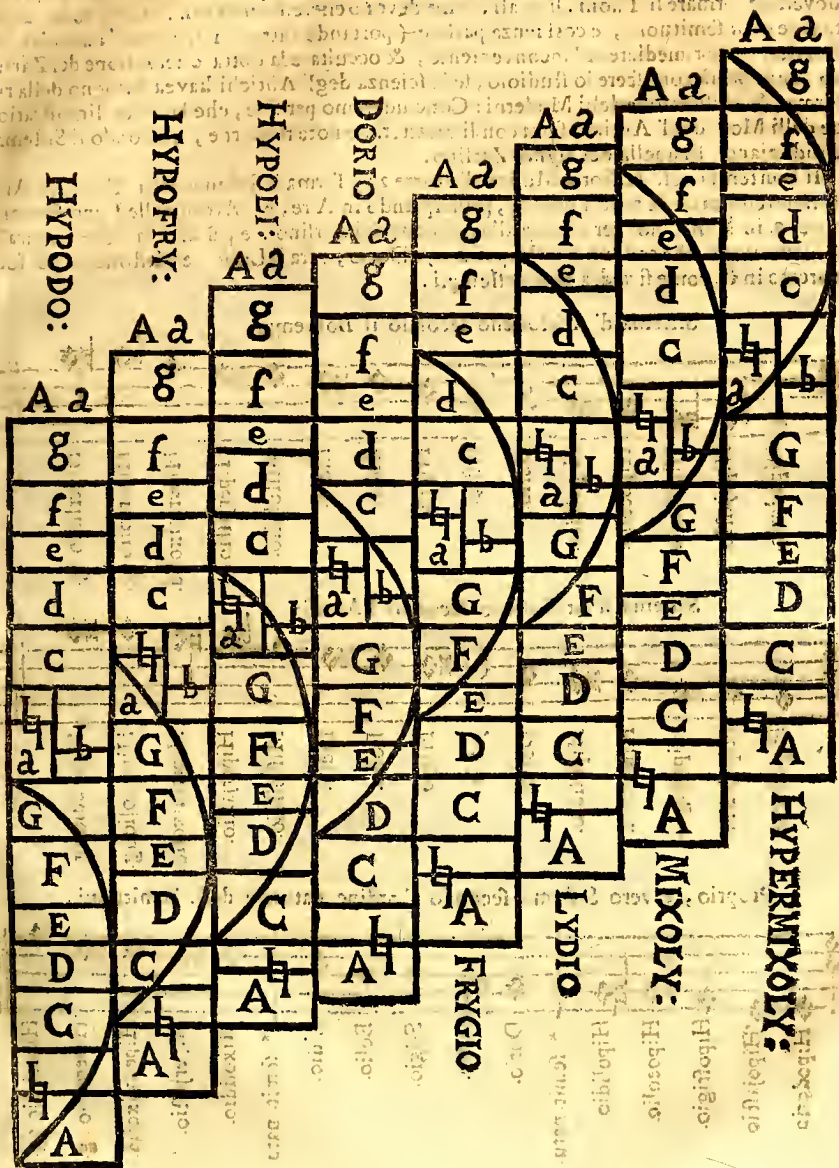
onde essendo stata inventata dopo da Guido un'altra corda sotto l'aggiunta, ò acquistata, si deve addattare il Modo Hipodorio à questa, acciò che gl'altri Modi habbino la sede conforme alle distanze loro; & a mio credere Boetio finìo meglio, che si conoscessero le distanze delli Modi per la mese, che per la proslambanomene, perche questa, essendo l'ultima, non può havere altra corda più grave, sì che si deve dire, che Boetio conobbe, che la proslambanomene non era propria dell' Hipodorio, mà che se li richiedeva un posto più basso, stante le distanze, che tengono fra loro li Modi, come ottimamente le descrisse conforme al nostro asserto nel cap. 16. onde non frustraneamente disse: *Si proslambanomenos proslambanomeno fuerit gravior &c.* per dimostrare, che all'ordine delle distanze delli Modi si richiederebbe una proslambanomene più bassa di essa proslambanomene, e conseguentemente nell'ordine delli Modi si deve osservare altrimenti dal principiare in A re, il che si vedrebbe ottimamente dalle pagine del Sistema posto nel cap. 15. se non fossero malamente delineate dalli stampatori, come vuole il Galilei alle carte 58. del suo Dialogo, che se fosse altrimenti, verrebbe Boetio a contradirsi, poiche il Sistema sarebbe diverso (come veramente si vede dagli esemplari, che sono malamente formati) dalla determinazione delle distanze, che devono avere li Modi fra loro insegnate nel cap. 16. sì che noi per chiarezza di questo fatto, & a sodisfazione del nostro Testore portaremo il Sistema formato dal Galilei alle carte 58. e replicato con li caratteri Greci alle carte 95. come vero, legittimo, e giusto, nel quale si vede dalle differenze delle pagine, ò caselle, che il Dorio principia alla metà della casella dell' Hipolidio, come che, disegni fra essi il semituono, & il simile si vede tra il Lidio, e Mistolidio; & inoltre si osservi la Mese che è l' a picciola, e si vederanno evidentemente le distanze loro per li tuoni, e semituoni; si vede parimente in questo Sistema l'ordine vario delle specie dell'ottava segnate con il semicircolo, da che si scorge che questo Autore ha conosciuto le distanze delli Tuoni, mà non ha voluto alterare le specie della Diapason, vedi il Sistema.

Osserva il Zarlino una cosa, che potrebbe forse portare qualche difficoltà al nostro studioso Testore, caso che ne facesse riflessione; & è veramente considerabile.

Questo Autore nella 4. parte delle Istituzioni cap. 8. considera nelli Modi di Boetio due inconvenienti. *Il Primo de quali è* (dice egli, & è quello, che noi intendiamo portare sotto la considerazione del nostro Testore) *che non potremo ritrovare alcuna differenza de intervalli più in un Modo, che in un' altro: conciosia che vuole, che tutte le corde dell' Hipodorio nella maniera, che sono collocate, siano fatte più acute per un Tuono, acciò che si habbia il Modo Hipofrigio, & che le corde tutte di questo Modo siano medesimamente fatte acute per un' altro Tuono per havere quelle della modulatione (come egli dice) dell' Hipolidio.* Et in vero come si vede dal rapportato Sistema tanto sono le corde di un Modo; quanto quelle d' un' altro, con la sola differenza di essere più acuto l' uno dell' altro per un tuono, ò semituono; il che non è la cagione della formazione, e variatione delli Modi, mà bensì la variata posizione degli intervalli in essi Tuoni considerati: la qual variatione nasce dalli siti vari, che tengono li due semituoni, che entrano a formare l'ottave, nelle specie delle quali sono fondati li Modi, come asserisce l' istesso Boetio, che disse nel lib. 4. della Musica cap. 14. *Ex Diapason igitur consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi;* ond' io noto una gran finezza del Galilei, il quale a mio credere, conforme ha conosciuto l' inconveniente del Sistema malamente lineato dalli stampatori, così anche habbi conosciuto questo errore; mà perche era tutto affezionato a gl' Antichi, & al contrario poco favorevole al Zarlino, che per tassare le sue Opere compose il Dialogo della Musica Antica, e Moderna, non volse propalare apertamente questa verità, mà sagacemente la palesò coperta; e fù con l'aggiungere al Sistema di Boetio formato da esso li semicircoli dimostranti le specie

PARTE IV. CAP. IV.

Sistema di Boetio rapportato dal Galilei alle carté 58. Del suo Dialogo.



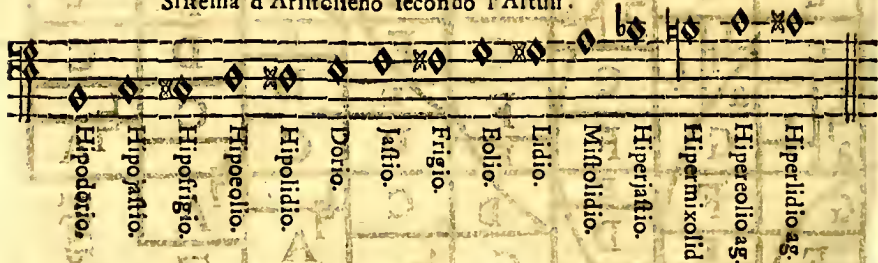
cie della Diapason, quasi che volesse dimostrare, che nelle corde dissegnate da questi si doveffero formare li Tuoni, li quali, come devono essere, si rendevano variati dalla varia-
ta fede delli semituoni, e così senza parlare (portando tutto il rispetto all' autorità di Boerio) volse rimediare all' inconveniente, & occultare la dotta osservatione del Zarli-
no, onde potrà conoscerse lo studioso, se la scienza degl' Antichi havea bisogno della ri-
forma, & esplicatione delli Moderni: Concluderemo per fine, che la retta dimostratio-
ne delli Modi degl' Antichi fatta con li caratteri, e note moderne, e secondo il Sistema
Guidoniano, si quella del Signor Zarlino.

Il Bontempi nell' Historia Musica alle carte 235. forma il Sistema delli Tuoni di Ari-
stosseno conforme la nostra pratica, principiando in A re, e l' Artusi nelle Imperfezioni
carte 59. in H mi, noi per aderire alla opinione del Zarlino, e per dare la fede naturale
alli semituoni, che cadono fra l' Hipolidio, e Dorio, e fra il Lidio, e Mistolidio, lo for-
maremo in G. come si vedrà da gli essempii.

Sistema d' Aristosseno secondo il Bontempi.



Sistema d' Aristosseno secondo l' Artusi.



Proprio, e vero Sistema secondo l' ordine naturale delli Semituoni.



Non voglio mancare di poner una mia osservazione , che accade fra le specie dell'ottava , che formano li Modi secondo la mente di Euclide , e fra le specie dell'ottava , che formano li Modi secondo la mente del Zarlino . Si deve osservare , che si disse nel presente capitolo , che consideravano li Greci le specie dell'ottava dal grave all'acuto , & i Latini dall'acuto al grave , con questa osservazione adunque si vedrà , che quelli semituoni delle specie dell'ottava di Euclide , che cadono nel grave , in quelle del Zarlino cadono nell'acuto , come pure il simile accade nelle quarte , e quinte , che dividono l'ottava , onde si può dire , che sino le medesime , mà rivoltate , l'une contrarie alle altre come si vede qui sotto .

Dorio di Euclide. del Zarlino. Frigio di Euclide. del Zarlino.



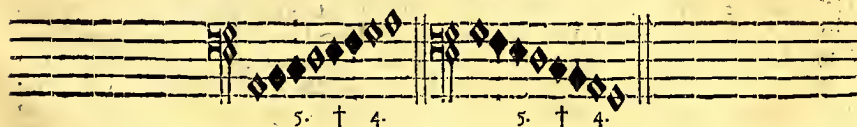
Lidio di Euclide. del Zarlino. Mistolid. di Euclide. del Zarlino.



Hipolid. di Euclide. del Zarlino. Hipofrig. di Euclide del Zarlino.



Hipodorio di Euclide. del Zarlino.



Dalla quale osservazione può comprendere lo studioso con quanto fondamento , e giudizio habbi il dottissimo Zarlino stabilite le specie della Diapason , e li Modi armonia- li nelle prefate corde , e per conseguenza quanto sia laudabile questa sua distribuzione , onde resterà concluso , che li Modi degl' Antichi , secondo la disposizione del nostro Sistema Guidoniano , si dovrebbero porre conforme la dimostrata determinazione del Zarlino .

In oltre , questo modo di rivoltare li Tuoni , o Modi sarà di gran lume alli studiosi per ritrovare un sodo fondamento nel rivoltare le composizioni , come si dirà nel cap. 17. di questa quarta parte .

Per compimento di questo capitolo ponremo la natura, e proprietà delli Modi degli Antichi. Ogni Modo adunque ha la sua particolare proprietà atta a commovere gli affetti dell' animo nostro, non solo per l' armonia loro, ma anche per la disposizione della Quarta, e Quinta, le quali variando alla variatione delli siti del semituono, varie anche formano l' armonie, essendo il semituono il condimento della Musica, & il regolatore delli tuoni gradualis, come si disse.

Il Dorio adunque, per cominciare dal più degno, è maestoso, severo, modesto, & eroico, e contien una maestà allegra, & è vehemente, e soave insieme, e si può dire che sia anche bellicoso, severo, e virile; onde partecipa dell' allegro, e mesto.

Il Frigio è severo, bellicoso, furioso, & ardente; ama cose festevoli, & abbenche sia crudele, è anche religioso.

Il Lidio è orribile, furioso, garrulo, lamentevole, & atto al pianto, & è anche ilare, baccante, & atto alli balli con una certa ilarità leggiera.

Il Mistolidio è lamentevole, edoloroso, dedito al pianto, & alle lamentationi, & essendo querulo provoca alla compassione.

L' Hipodorio è molle, ma però maestoso, & è anche affetuoso, e giocondo, ma con una giocondità grave.

L' Hipofrigio è tra il minaccievole, e sdegnoso, austero, e mesto, & è anche querulo.

L' Hipolidio è molle, piacevole, ma rimesso, & è anche lagrimevole, e pio, atto ad esprimere cose lamentevoli, e funebri.

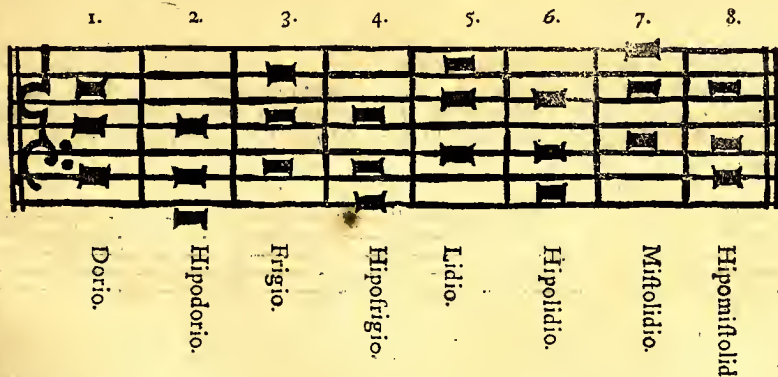
C A P. V.

Delli Tuoni, ò Modi Armoniali secondo li Moderni.

S Brigati dalli Greci Antichi, e come si è veduto ridotti li Tuoni alla dimostrazione moderna secondo il Sistema Guidoniano, hora si deve vedere quali fossero li Modi, ò Tuoni delli Latini. Nella primitiva Chiesa adunque circa l'anno 370. di nostra salute li primi Istitutori dell' Armonia de Latini sotto la direzione Ambrosiana si contentarono di quattro Modi, ò Tuoni, li quali pigliarono da Greci, e furono il Dorio collocato in D. chiamato da essi Protos; il Frigio posto in E. detto Deuterios. Il Lidio assegnato al F. denominato Tritos. Et il Mistolidio adattato al G. appellato Tetrardos, le quali denominationi secondo l' Illuminato nel Tesoro Illuminato lib. 1. cap. 17. significano Primo, Secondo, Terzo, e Quarto; Questi Tuoni secondo la mente dell' Abbate Odo rapportato dall' Artusi nel ragionamento 2. della prima Parte delle Imperfettioni carte 64. a tergo, erano distanti l' uno dall' altro, come segue. Il primo, *è gravissimo Modo Anticamente era chiamato Protos, ovvero Avcos; & è quello, che noi nominiamo primo Modo. Il secondo Deuterios, che dal Protos è lontano per un Tuono. Il terzo Tritos, che è quello s' avè in un semituono. Il quarto Tetrardos, che dal Tritos s' allontana per un Tuono.* Si che se ne deduce, che siino posti nelle lettere D. E. F. G. Furono esercitate queste Arie di cantare, ò Modi, ò Tuoni per lo spazio d' anni 230. in circa; ma perche si rendevano difficili, e faticosi per il loro grand' ascendere, e descendere, & in oltre le Armonie si rendevano sconcie, poi che se convenivano ne siti gravi, disconvenivano negli acuti, e se convenivano negli acuti, disconvenivano nelli gravi; sì che per rendere più facile, e soave il modo di cantare Ecclesiastico, e renderlo più commodo alle voci, facendole restare nelli siti di mezzo, stabilirono nelli tempi di S. Gregorio fot-
to la

to la scorta di questo Santo Dottore di ogn' uno di questi quattro Tuoni, formarne due riducendoli ad otto nella forma, e modo seguente.

Considerarono, che ogni Tuono era formato da una ottava, ò pure come vogliono altri di due (e ciò importa poco, poi che erano della medesima specie l' una replicata sopra l'altra) e queste erano formate da una quinta, e da una quarta, le quali chiamarono lati, ò membri di essa ottava; del primo Tuono adunque formato dalla specie della Diapason D. d. divisa dall' A pigliarono uno de' suoi lati, cioè il superiore, che era la quarta, e lo posero sotto il lato inferiore, che era la quinta, e ne formarono un altro Modo, il quale per essere composto dei lati del primo, lo chiamarono suo laterale, ò pure come vogliono altri, suo plagale dal Greco vocabolo *Plagos*, che vuol dire lato, ò pure da *Plagios*, che significa obliquo, ò ritorto, quasi che questi Tuoni Plagali sieno obliqui, ritorti, e rivoltati, mentre procedono al contrario degl' Autentici, che procedono dal grave all' acuto, e questi dall' acuto al grave; il primo adunque come costitutivo del secondo lo chiamarono Principale, ò pure come vogliono altri Autentico, & il secondo formato da questo, alcuni lo chiamarono suo compagno, e così si deve intendere degl' altri tre, li quali posero a due a due, cioè Proto Autentico, e Proto Plagale; Deutero Autentico, e Deutero Plagale; Trito Autentico, e Trito Plagale; e Tetrardo Autentico, e Tetrardo Plagale, e formarono il numero di otto con questo ordine; il primo rimase primo; il secondo saltò terzo; il terzo quinto; & il quarto settimo, sì che li numeri impari 1. 3. 5. 7. furono degl' Autentici, e li numeri pari 2. 4. 6. 8. furono delli Plagali, chiamando il primo Dorio; il 2. Hipodorio; il 3. Frigio; il 4. Hipofrigio; il 5. Lidio; il 6. Hipolidio; il 7. Mistolidio, e l' 8. Hipomistolidio; si chiamavano li Plagali con la preposizione del vocabolo Hipo, perche erano sotto li loro Autentici, e Principali per l'intervallo di una quarta, come si vede dal sottoposto effempio



Nella quale disposizione offerverà lo studioso, che la quinta resta commune tanto alli Principali, & Autentici, quanto alli Plagali, e Laterali, e che questi pigliano le voci acute della quarta del suo Principale, e le trasporta all' ottava bassa nel grave della sua costituzione, e così si vede, che veramente il Laterale è formato dalli lati del suo Principale, e da qui ne venne l' osservazione della divisione Armonica, & Aritmetica, come si vedrà fra poco.

Questi Tuoni con il progresso del tempo perdettero le denominationi di Proto, Deu-

tero, &c. e di Dorio, e Frigio, &c. e solo restò loro la denominazione di primo, secondo, terzo, &c. in sino all'ottavo. Afferisce il Bontempi nella sua Historia Musica Parte 2. della Pratica Antica carte 173. che questi Modi *Ostenero da S Gregorio quella perfezione, che nella riforma de Modi d'Aristosseno, ne da Tolomeo, ne da Bacchio, ne da Boetio &c. havevano potuto ottenere.*

Quest'ordine, e numero de Tuoni, ò Modi durò in sino al tempo di Henrico Glareano, che nel 1547. mediante l'osservatione della divisione Armonica, & Aritmetica li ridusse al numero di dodeci, come si dimostrerà qui appresso, essendo necessario di vedere prima, che cosa sia questa divisione Armonica, & Aritmetica.

La divisione Armonica, & Aritmetica non è altro, che la consideratione dell'ottava divisa dalli suoi membri, che sono la quinta, e quarta, la quale consideratione non è forsi così moderna, come tal uno si pensa, mentre che disse il Bontempi alle carte 70. della sua Historia. *Le Proportioni Harmonica, & Aritmetica considerate da Platone nell'intervallo della Diapason, come nella Lira di Pitagora si manifesta &c.* Il che si può anche considerare da Nicomaco alle carte 13. e 14. come pure in Euclide dalla divisione delle specie della Diapason dimostrate da noi nel cap. passato, & anche dalli Sistemi di Mercurio, e Pittagora rapportati da noi nel cap. 11. della seconda parte di questa nostra Opera.

La divisione adunque dell'ottava fatta dalla quinta, e quarta fù considerata in due modi; l'uno quando l'ottava era tramezzata da una corda in maniera, che nella parte grave restasse l'intervallo di quinta, e nell'acuta quello di quarta, e questa chiamarò divisione Armonica; l'altro quando l'ottava era tramezzata da una corda media, in modo, che nella parte grave vi era l'intervallo della quarta, e nell'acuta quello della quinta, la quale consideratione in ordine alle sette specie della Diapason, vogliono, che fosse stata fatta prima d'ogni altro dal Gaffurio nel cap. 7. del primo libro della Pratica, ove dice. *Quot enim sunt Diapason species, tot Baccheus asserit consonantiarum formas, quibus totius extat modulaminis plenitudo. Verum alia secundum Arithmetica medietatem consistit, cum scilicet Diatessaron, ac Diapentes extremæ tantum ac media communis chorda simul percipiuntur, ita scilicet ut gravior cum media Diatessaron, media vero cum acuta Diapenten observant, quod collateralibus inest tonis. Alia secundum mediocritatem harmonicam copulatur, fit enim hæc cum extremæ tantum, ac media chordæ simul percussæ Diapenten inter gravem & mediam, ac mediam inter acutam Diatessaron observant, quod ducibus, seu autenticis obvenit tonis.* Vedi la divisione.



Considerarono gl'Antichi solamente la specie della Diapason, & a ciascheduna di queste adattarono un Modo, ò Tuono, mà il Glareano riflettendo alla divisione Armonica, & Aritmetica, che può cadere nell'Ottava, fondato da questo principio, dodeci ne formò li Modi, mentre che fra le sette specie della Diapason vi si ritrova quella tra H e h , che non ammette la divisione Armonica, stante che riesca quinta falsa, e diminuta tra esso H & F . come pure la specie tra F . & f non ammette la divisione Aritmetica, che è fra esso F . & h che riesca Tritono asprissimo, onde di quattordici, che dovrebbero essere li Modi, per la gemina divisione delle specie dell'ottava, che sono sette, restano solamente nel numero di dodeci, otto de quali sono quelli degli Ecclesiastici poco fa rapportati da noi, e gl'altri quattro furono aggiunti da esso Glareano

| 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. | 8. | 9. | 10. | 11. | 12. |
|--------|------------|--------|------------|--------|------------|------------|--------------|--------|-------------|--------|------------|
| | | | | | | | | | | | |
| Dorio. | Hipodorio. | Figio. | Hipofigio. | Lidio. | Hipolidio. | Mixolidio. | Hiponixolid. | Eolio. | Hipoecolio. | Jonio. | Hipojonio. |

Onde si vede, che dalla variata positione della quarta, e quinta nelle sette specie dell'ottava ne risultano dodeci li Modi, considerando però che la specie dell'ottava fra \sharp e \natural non ammette la divisione Armonica; e la specie tra F. & f. non ammette l'Aritmetica. Et abbenche afferisca il Galilei alle carte 71. del suo Dialogo, che questa divisione Armonica, & Aritmetica non habbi che fare con li Tuoni, e che non ne hà parte alcuna con essi, ad ogni modo può chiaramente comprendete lo studioso, che dalla variata sede della quarta, e quinta, ne resulta il variato sito delli semituoni, da quali, come si disse altrove, ne nasce la variatione delle Armonie; adunque variandosi queste nelle dodeci dimostrate forme, è forza, che dodeci ne risultino variate Armonie, e per conseguenza, che dodeci siano li Modi, e Tuoni.

Il Zarlino fece la consideratione delli dodeci Modi in due forme; l'una nelle Istituzioni Armoniche, la quale si confronta con quella del Glareano; l'altra nelle Dimostrazioni, la quale è veramente consonante alla vera dispositione delli Tuoni, come habbiamo dimostrato nel capitolo passato; ma essendo imbevuta la comunità de Moderni Musici nelli principii degl' Antichi Ecclesiastici, come si disse in esso capitolo passato per bocca dell' Artusi, non fù totalmente abbracciata; Li Modi adunque secondo la dispositione fatta nelle Istituzioni al cap. 10. della quarta parte carte 310. è la sotto posta.

Si deve avvertire, che quelli di numero impari, come si disse sono Autentici, e quelli di numero pari Plagali.

Li Modi

Li Modi poi dimostrati nelle dimostrazioni sono li seguenti rapportati dal Tigrini nel suo Compendio di Musica lib. 3. cap. 32. li quali furono anche abbracciati dall'Aruffi nell'Arte del Contrapunto.

Il primo è quello, che è contenuto nella prima specie della Diapason Armonicamente divisa; come



Il secondo è quello, che è nella quinta specie della Diapason Aritmeticamente divisa, come



Il terzo è quello, che è nella seconda specie della Diapason Armonicamente divisa, come



Il quarto è quello, che è nella terza specie della Diapason Aritmeticamente divisa, come



Il quinto è quello, che è posto nella terza specie della Diapason Armonicamente divisa, come



Il sesto è quello, che è posto nella settima specie della Diapason Aritmeticamente divisa, come



Il settimo è quello, che è posto nella quarta specie della Diapason Armonicamente divisa; come



L'ottavo è quello, che è posto nella prima specie della Diapason Aritmeticamente divisa, come



Il nono è quello, che è posto nella quinta specie della Diapason Armonicamente divisa, come



Il decimo è quello, che è posto nella seconda specie della Diapason divisa Aritmeticamente, come



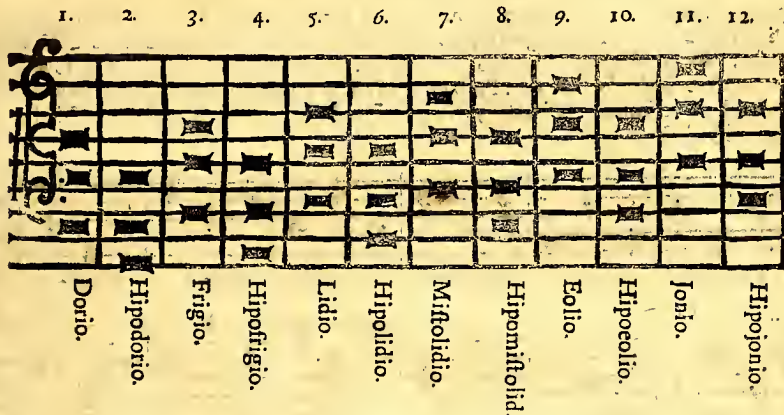
L'undecimo è quello, che è posto nella sesta specie della Diapason divisa Aritmeticamente, come



Il duodecimo è quello, che è posto nella terza specie della Diapason divisa Aritmeticamente, come



E questi per sodisfazione del nostro Testore ponremo ristretti nella sottoposta figura.



Dalla quale si vede, che tanto li sei Tuoni Autentici, quanto li sei Plagali sono fondati sopra l'efacordo ut, re, mi, fa, sol, la. L' Autentici per natura in C. e li Plagali per H quadro in G.

Loda il Banchieri nel suo Organo Suonarino Registro 2. carte 19. il numero delli dodici Modi, mà non biasma il numero delli otto di Guido, afferendo, che li dodici servono nelle composizioni discrepanti dalli canti fermi, & ecclesiastici, come sono Concerti; Fantasia, Francesi, Ricercari, e cose simili; Li otto poi di Guido servono al canto ecclesiastico, come nell' alternare dell'Organo con il Choro, & in Antifone, Hinni, e Salmi spezzati in canto figurato alternati dal canto fermo.

Vuole l' Artusi nelle Imperfezioni parte 1. rag. 2. carte 68; che le cadenze di questi dodici Modi sieno di due forti, cioè Regolari, & Irregolari, *Le Regolari sono quelle, che terminano nelle estreme corde di ciascuna ottava, dalla quale quel tal Modo è formato, & nella estrema della Diapente, e nella corda, che può mediare quella Diapente, e dividerla in due terze, così.*



Di modo che (segue dicendo esso Autore) ogni Modo per natura haverà quattro luochi determinati , ne quali si potranno fare le cadenze regolari di quel Modo . Et anche concede , che se ne possino usare due altre , che siano irregolari ; anzi nell' Arte del contrapunto ristampata l' anno 1598. carte 73. disse , che *Le cadenze irregolari sono tutte l' altre , faciansi poi dove si vogliono* . E parlando nel sopracitato luogo circa il modo del modulare delle parti così disse . *Se il Tenore detto guida della cantilena , modulerà per le corde del tuono autentico , bisogna ebe il Basso moduli per le corde del suo plagale , & per contrario ; alle quali corrisponderà il soprano al Tenore , & il Contralto al Basso per una ottava , cioè moduleranno sopra le fesse corde per una ottava , ò quinsadecima* . Da che si raccoglie , che ogni compositione sia mista dell' Autentico , e del Plagale , & è contra .

Parè , che li Moderni , e Novissimi Maestri Musici d' hoggidi si servino solo di otto Modi , ò Tuoni , come si vede da loro manoscritti , che vanno per le mani de loro Discipoli , e fra quelli , che campeggiano sotto il Torchio vi è il Penna , che negli Albori Musicali lib.2. carte 119. insegna esser otto li Tuoni con il medesimo ordine delli quì sotto posti , che sono delli doti manoscritti del M. R. P. Maestro Angeli da Rivortorto , da quali vedrà lo studioso , non solo l' uso delli Modi alla moderna , ma anche l' uso delle cadenze , che si possono in essi usare , e sono la Fondamentale : la Regolare : la Media : due Irregolari , e la Finale .

1. Fondam. Regol. Media. Irregol. Irregol. Finale.

2. Fondam. Regol. Media. Irregol. Irregol. Finale.

3. Fondam. Regol. Media. Irregol. Irregol. Finale.

4. Fondam. Regol. Media. Irregol. Irregol. Finale.

5. Fondam. Regol. Media. Irregol. Irregol. Finale.

6. Fondam. Regol. Media. Irregol. Irregol. Finale.

7. Fondam. Regol. Media. Irregol. Irregol. Finale.

8. Fondam. Regol. Media. Irregol. Irregol. Finale.

Non ostante, che si habbi detto poco fà che la corda della cadenza media s'ii quella, che divide la quinta in due terze, ad ogni modo si potrà in questo 8. tuono fare essa cadenza media in B. di 7. e 6. e non di 4. e 3. & in C. secondo che parerà di riceverla al virtuoso Lettore; mà volendosi pigliare l'ottavo Tuono in rigore, non puol essere propriamente in B. mà in C. non pigliandosi poi in rigore, mà conforme è ufato da Moderni; massime ne Mottetti a solo, e Cantate volgari, ò Opere, all'ora si potrà fare in Bmi con le cadenze di 4. e 3. ò di 7. e 6. come più farà comodo, e piacerà.

Il Bononcini al cap. 17. della 2. parte del Musico Pratico vuole, che si formino questi otto Tuoni nel seguente modo. Il 1. & 8. restano nelle proprie corde. Il 2. trasportandolo una quarta più alto. Il 3. e 4. dal decimo. Il 5. dall' undecimo una ottava più basso. Il 6. dal duodecimo una quinta più basso. Et il 7. dal nono una quinta più basso.

Vogliono certi novissimi, che li Tuoni s'ino solo due, & il fondamento loro è sopra la consideratione delle terze maggiori, e minori, che entrano in essi, non distinguendoli se non per queste, sicche vogliono, che la terza minore formi un Tuono, e la maggiore un' altro, affermando, che le ottave, quinte, e quarte sempre s'ino le stesse.

Questo uso delle cadenze, che si può adoprare ne Tuoni, darà gran lume per passare da un Tuono all' altro; onde farà buona regola, se si passerà a quelli Tuoni, che sono formati dalle corde delle cadenze Media, e Regolare, e si potrà anche passare con un poco più di studio, & arte alli Tuoni formati dalle corde delle cadenze Irregolari, andauo con gratia disponendo il loro passaggio.

Si dovrebbe dimostrare le formationi delle cadenze di questi Tuoni; mà perche non si possono fare senza il Contrapunto diminuto, perciò formaremo il seguente capitolo; nel quale anche si dimostreranno le cadenze a due, e più voci: come pure si dovrebbe dimostrare la natura, e proprietà di questi Modi; mà perche esse proprietà dipendono dalle cadenze, che entrano a formare essi Modi, perciò ne tratteremo dopo che haveremo dimostrato le loro formationi.

Del modo di formare il Contrapunto diminuto a due, e più Voci, e delle sue cadenze.

Gia si disse nel cap. 2. di questa quarta parte, che il Contrapunto diminuto è quello, che hà le sue parti composte, non solo di consonanze, mà anche per accidente di molte dissonanze, e che in esso vi entri d' ogni sorte di figure cantabili, e non essendo altro la cadenza secondo il Kircherò nel 5. libro della Musurgia carte 303. *Quam diversarum vocum in consonantiis perfectis per dissonantiarum commissionem brevis, & artificiosa, auribusque grata convenientia, & vocis conjunctio, à claudendo sic dicta, eo quod periodos harmonicòs claudere videatur.* Non fuori di ragione si doverà prima dimostrare il modo di formare il Contrapunto diminuto, per venire poi alla formazione delle cadenze, mentre che queste non sono altro, che una legatura, ò concatenatione di consonanze, e dissonanze, della mescolanza delle quali ne resulta maggiormente più vaga la consonanza con perfetto contento del senso: si adunque

Del Contrapunto diminuto a due, e sue cadenze.

In questo Contrapunto si doveranno osservare tutte le regole generali. date nel primo Capitolo di questa quarta parte; & anche le regole del Contrapunto semplice à due, poste nel cap. 3. di questa quarta parte; come pure quello, che si è insegnato nel cap. 13. della terza parte circa le semiminime, e crome, che passano per false; & inoltre si doveranno osservare le seguenti.

Che le parti stiano unite, nè si fermino troppo in unisono, & ottava, anzi si devono schivare, e facendosi, si faranno in levare di battuta.

Che le parti cantino leggiadramente, per moti contrarii, e congiunti più che si può con ottima modulatione, perche essendo questo contrapunto povero di armonia, per essere a due parti sole, perciò si doverà allettare l' Uditore con un bel modo di cantare, & un ottima modulatione.

Non si replicherà il medesimo soggetto posto per le medesime corde, e consonanze, mà bensì diversamente; con variare l'armonia.

Non si faranno semibrevi nel principio di battuta, mà bensì nel levare con sincopatione, e sarà lecito usare la dissonanza nel principio di essa sincopatione, in levatione però, e terminare poi nel battere in consonanza.

Le Legature in questo contrapunto faranno con la parte di sopra di settima risolta con la sesta maggiore, con la quinta, ò con la terza, secondo la natura della compositione; e con la parte di sotto di seconda risolta con la terza maggiore, ò minore, e sopra ciò si osserveranno le regole date nel cap. 17. della 3. parte.

Circa le regole d' intrecciare le consonanze, e dissonanze, che entrano in questo contrapunto, si osserveranno quelle date sparsamente nella 3. parte nelli capitoli delli passaggi loro.

Non si faranno salti scabrosi, e di cattiva relatione, se non si facessero a bello studio per vestire le parole, mà tutto deve esser posto con ordine, e vaghezza, e particolarmente le dissonanze, e le legature, che devono essere risolte con le buone regole, e per fine.

In questo contrapunto si faranno le cadenze all' unisono con la seconda; ò pure all' ottava con la settima, e non con la terza, e quarta; e questa non si doveranno usare se non nel fine dell' oratione, & in occorrenza di variatione di soggetto, e per dare pausa alle parti. Vediamo la loro formatione.

La Cadenza secondo Andrea Ornitorparco de Arte canendi. *Est cantilena & particula in cuius fine, vel quies, vel perfectio reperitur.* Et è un certo mezzo secondo il Zacconi Praticà 2. lib. 2. cap. 24. carte 73. mediante il quale s'indolciscono molte durezza, & diffonanze, & s'aprezze riducendole all'ordine melodico, come pure per questa si rendono li Tuoni, ò Modi armoniali alla propria, e vera disposizione, & è, come vogliono il Tigrini, & il Berardi, il più nobile, e vago ornamento, che si ritrovi nella Musica. Questa cadenza adunque secondo l'Artusi nell'Arte del Contrapunto ristampata l'anno 1598. carte 61. *È una certa finale terminatione di tutto il concerto, ovvero conteste della oratione, e non si debbe usare se non quando la sentenza perfetta delle parole, ò nella prosa, ò nel verso è terminata.* E non fù introdotta per altro nelle Armonie, se non che per dare spirito in un istesso tempo alla compositione della Musica, e dell'Oratione, ò parole; che perciò non si deve usare se non nel compimento del periodo, è quando che questo ricerca il punto; si potrà anche usare nella virgola, mà sarà imperfettamente, e fuori di tempo.

Si divide principalmente la cadenza in due membri, come si divide il contrapunto, cioè in semplice, e diminuta, che è anche detta da altri composta, e florida; La semplice è quella, che si forma con figure del medesimo valore, & è composta di pure consonanze, e non ammette diffonanze. Questa si divide in perfetta, & in imperfetta; la perfetta è quando le parti si vanno ad incontrare, e passano all'unifono; ò pure quando si discostano, e passano all'ottava; L'imperfetta è quando le parti discostandosi non si unifono, nè in unifono, nè in ottava, mà passano ad altra consonanza, e questo modo si chiama fuggire la cadenza, e si doverà solo usare nel fare una cadenza mezzana dell'Armonia, ò dell'Oratione. Questa cadenza semplice non è stimata buona dal Penna nel lib. 2. degl'Albori Musicali. carte 123. Anzi (dice egli) *propriamente non si deve dire cadenza, essendo propriamente la vera, e germana cadenza quella, che è composta di consonanze, e diffonanze, vedi gli esempj.*

Perfette

Imperfette.

La cadenza diminuta, ò composta dal Bontempi chiamata *Florida* è quella, disse nell' *Historia Musica* parte 2. della pratica moderna carte 231. le cui note hanno le *sincope*, e la *disonnanza risolta con la consonanza*; questa cadenza si formerà dal procedere delle parti con variate figure, ò note, le quali formeranno consonanze, e disonnanze sincopate, e risolte alle proprie consonanze. Questa cadenza parimente si divide in perfetta, & in imperfetta; la perfetta è quella che passa all'unifono, & all'ottava; e l'imperfetta alla terza, quinta, e sesta, come dagli essempii.

Perfette.

Imperfette.

Dice il Piovesana nelle sue *Misure Armoniche* carte 46. che fra le cadenze imperfette quella alla sesta sia la più abborrita.

Inoltre si divide la cadenza diminuta in vera, e finta; la vera è quella, che habbiamo dimostrata; la finta è quella, che veramente è fatta di consonanze, e disonnanze anch'essa; e pare, che vogli fare la cadenza, ma non la termina, poiche fatta la disonnanza, e risolta con la consonanza non passa all'unifono, & ottava, come dovrebbe, ma passa ad altra disparata consonanza, come dagli essempii.

Il Bontempi nel sopracitato luogo dice, che: *La cadenza finta, o sfugita non si dice cadenza, mentre, che la cadenza non è altro, che la conclusione dell'armonia, e del periodo; onde questa sfuggendola, e non facendola, non si può per conseguenza chiamare cadenza.*

Quattro cadenze vengono assegnate dal Penna negli *Albori Musicali* carte 124. e queste

ste, come principali, e più usitate delle altre. La prima è di quarta, e terza, che si fa quando la parte inferiore fa salto di quinta in giù, o quarta in sù, e questa è la vera, e propria cadenza. La seconda è di quarta, e sesta, la quale non è propriamente cadenza, ma solo hà una tal quale somiglianza alla cadenza, e si fa quando la parte inferiore fa salto di quarta in giù, e quinta in sù. La terza è di settima, e sesta, e si forma quando la parte inferiore si lega calando in giù, e fa cadenza con due note seguenti all'in giù per grado. La quarta si fa quando la parte inferiore si lega di seconda, e risolve per terza, e termina ascendendo per grado all'in sù, come si vede da gli esempj a due, tre, e quattro, & otto, che per essere facili, e chiari più di qualsivis scrittore, hò stimato bene ponerli sotto l'occhio del mio Testore a più chiara intelligenza.

Cadenze a due.

Avvertisce l'Auttoe, che hà fatto gli esempj sopra mostrati con due parti lontane per chiarezza de principianti, ma che le cadenze a due devono esser più strette, perche le compositioni a due vanno più strette, che si può.

Cadenze a tre.

Musical score for Cadenze a tre, consisting of three staves. The notes are diamond-shaped. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some notes are marked with an 'X'.

Prima. Seconda. Terza. Quarta.

Cadenze a quattro.

Musical score for Cadenze a quattro, consisting of four staves. The notes are diamond-shaped. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some notes are marked with an 'X'.

Prima. Seconda. Terza. Quarta.

Cadenze a otto.

4 3

5 6
3 4

7 e

4 5
2 3

Prima.

Seconda.

Terza.

Quarta.

Il Bontempi nella Historia Musica parte seconda della pratica carte 230. parlando delle cadenze così disse: La Cadenza appresso di Noi è quella, nella quale, o in atto, o in potenza se

considera nella parte gravissima del Basso il movimento separato per Quinta dall' acuto al grave, o per quarta dal grave all'acuto; qualsivoglia altra Cadenza, nella quale non si consideri questo movimento, sia di che sorte esser si voglia, babbia che nome haver si possa, non è da noi conosciuta per cadenza.

Le cadenze in terza, in quinta, & in sesta, che sono chiamate imperfette, sono considerate dal Bontempi nel luogo sopracitato carte 231. per movimenti sciolti, o legati, che non risolvono per essere inspidi. La cadenza poi di settima, e sesta è considerata da esso Bontempi come specie di cadenza, e conclude alle carte 232 che la cadenza sia una sola. La propria cadenza adunque, che è di quarta; e terza si considera come Maggiore, Minore, e Minima, e vuole il sopracitato Bontempi, che questa distinzione di Maggiore, Minore, e Minima non habbi altra differenza, che del tardo, e veloce, come si vede dagli esempj, abbreviati con due parti sole.

Maggiori. Minori. Minime.

Vedute le cadenze a 2. 3. 4. e 8. si veda l'esempio del Contrapunto diminuto a due nel cap. 2. di questa quarta parte; le sue legature sono le sottoposte; la prima per la parte di sopra di settima risolta con la sesta maggiore; la seconda per la parte di sotto di seconda risolta con la terza, come dagli esempj.

Legature di sopra. Legature di sotto.

Le cadenze sono all'unifono, come nel primo modo; & all'ottava, come nel secondo di quarta, e terza, come nel terzo modo non si usa, e non è buona a due.

1. Modo. 2. Modo. 3. Mo.

2. Modo.

3. Modo.

Esempio del Contrapunto diminuto.

Per instruzione del nostro Testore mostraremo alcuni esempj di Scipion Cerretti Napolitano, rapportati dal Zacconi nella sua seconda Parte lib. 3. cap. 45. e 48.

Altro modo.

Altri esempj sopra ut, re, mi fa, sol, la, della parte del Basso.

Primo.

Musico Testore.

S 3

Secon-



Secondo.



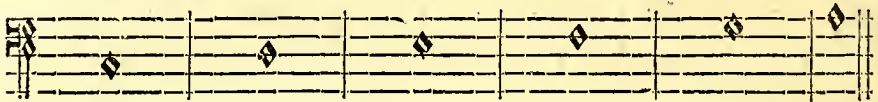
Terzo.



Quarto.



Quinto.



Altri effempj sopra la, sol, fa, mi, re, ut, del Basso.



Primo.



Secondo.



Terzo.



Quarto.

Quin-



Del Contrapunto diminuito à tre Voci.

Oltre le regole generali date nel primo Capitolo , e le particolari date nel terzo capitolo di questa quarta Parte , si osserveranno in questo contrapunto le regole seguenti .

Doverà sempre havere questo contrapunto le tre consonanze principali , cioè , che sopra la base , o parte fondamentale vi sii la terza , e la quinta , e loro derivate , o pure in luogo della quinta la sesta conforme l'occorrenza , & il bisogno , mà l'ottava sopra la terza non fià bene , mà li starà meglio la decima sopra . Vuole il Penna nel secondo libro degli Albori carte 83. che l'ottava in questo Contrapunto non vi stia troppo bene , e che si debba usare di raro ; vedi li suoi esempjii .



Devono le parti stare unite più che sia possibile , osservando l'ordine dato nel cap.2. di questa quarta Parte , schivando li passi stravaganti , e le cattive relationi , e si doverà in questo Contrapunto far sentire ogni cosa ben'ordinata , procedendo con maggior polizia , che sia possibile , osservando esattamente l'ordine delli quattro movimenti dimostrati nel cap 6. della terza Parte .

Si farà pure , che le Parti cantino bene con movimenti , e salti naturali , schivando li scabrosi , e quelli , che si faranno , doveranno essere consonanti , come si disse in altri luoghi , e nelli passaggi di femminime , e crome , si osserveranno le regole già date .

Nelle tre parti di questo contrapunto , basterà , che una faccia consonanza perfetta .

Vuole il Berardi nella Miscellanea parte 3. carte 158. e 159. che in questo Contrapunto si possi fare la quarta scoperta , e la quinta falsa ignuda fra le parti di mezzo .

Riuscirà vago questo Contrapunto , se le parti faranno fra loro differenti nelle figure , o note , il che si farà almeno con una delle tre parti , come si vedrà dagli esempjii , e più che saranno variati li movimenti , più sarà vago il Contrapunto .

Non descenderanno , nè meno ascenderanno unite tutte tre le parti , ma riuscirà vago il Contrapunto , e libero dagli errori , se una almeno delle tre parti caminerà con moto contrario delle altre due .

Sarà anche vago contrapunto, se le due parti acute camineranno unite per terza, o festa, camminando la parte grave per moto contrario à queste; si farà anche, che due parti caminino veloci, e l'altra tarda; o pure, che due vadino tarde, e l'altra paffeggi, dandosi vicendevolmente la muta. Si potrà anche pausare dando riposo al Cantore, e vaghezza al contrapunto, il che si concede anche nel contrapunto à due; ma questo pare, che sia proprio del contrapunto fugato per dar campo all' entrar de' soggetti, come si vedrà ne' proprii capitoli. Le cadenze in questo contrapunto faranno quelle a tre dimostrate in questo capitolo; vedi gli esempii.

Altro esempio.

A musical score consisting of three staves. The top staff is a treble clef, the middle is an alto clef, and the bottom is a bass clef. The notes are diamond-shaped. The first two staves have a common time signature 'C'. The third staff has a '4 3' marking above the first measure. There are '565' and '343' markings on the right side of the second and third staves respectively. The piece ends with a double bar line and a fermata.

Altro effempio.

A musical score consisting of two systems of three staves each. The top staff of each system is a treble clef, the middle is an alto clef, and the bottom is a bass clef. The notes are diamond-shaped. The first system has a common time signature 'C'. The second system has a common time signature 'C'. The piece ends with a double bar line and a fermata.

Le Legature si uferanno, come dagli effempj.

Con la parte di sopra.

Con la parte di sotto.

Del Contrapunto diminuto a Quattro.

Questo è il più perfetto contrapunto di tutti gl' altri, perche contiene la melodia di tutte le consonanze. In esso non doveranno mai mancare la terza, quinta, ò in suo luogo la sesta, & ottava, e loro replicate, e si doverà schivare che non vi siano consonanze vuote, ma che le parti siano fra loro ben proportionate, e vicine, con l'ordine già dato nel cap. 3. di questa quarta parte; si schiverà pur anche, che non caminino tre parti con il medesimo moto, per schivare le relazioni di due quinte, & ottave. Alcuni vogliono, che si possi fare, come dagli effempj, che dal segno * si vedrà; mà vi accaderà un'inconveniente, che dimostreremo dopo havere posto sotto l'occhio gli effempj. Vogliono, che in questo contrapunto non vi sia tanto rigore di regola; pure sarà bene osservare ogni diligenza per renderlo purgato più che sia possibile. Sarà bene, che le parti caminino per movimenti separati, mà varj, e distinti fra loro, ò pure che una parte stia ferma, e l'altre siano fra loro contrarie ne moti; in somma più che sarà intrecciato, e vario, più si renderà vago, armonioso, e dotto. Si potranno fare cadenze, e legature d'ogni forte con li debiti modi, &c. nel resto si osserveranno tutte le regole, si particolari, come generali date per gli altri Contrapunti; e si potrà pausare, &c. vedi gli effempj.

Primo * Secondo *

This section contains three systems of three staves each. Each staff begins with a '3' over a '2', indicating a triplet. The notes are diamond-shaped and arranged in a rhythmic pattern. The first two systems are identical. The third system is divided into two parts: 'Primo *' and 'Secondo *', with a double bar line between them. The notes are diamond-shaped and arranged in a rhythmic pattern.

Altro Effempio.

Terzo *

This section contains three systems of three staves each. Each staff begins with a 'C' over a '4', indicating a common time signature. The notes are diamond-shaped and arranged in a rhythmic pattern. The first two systems are identical. The third system is divided into two parts: 'Terzo *' and a second part, with a double bar line between them. The notes are diamond-shaped and arranged in a rhythmic pattern.

Haverà osservato il nostro Testore dalli segni * posti nelli due soprannotati effempir (che sono del P.Maestro Rivortorto) che nel moto delle tre parti acute, vi cadono due quarte, e due terze, cosa comunemente concessa da tutti li contrapuntisti; l'inconveniente adunque, che occorre in questi moti simili delle tre parti è questo, che se non vi entrano due quinte, & ottave, vi deve almeno sforzatamente entrare le due quarte, che sono tollerate dalli contrapuntisti, mà da queste ne nasce (come habbiamo noi osservato) che usando li Musici in mancanza di soprani naturali, far cantare la parte del soprano ad un Tenore all'ottava bassa, la parte di soprano, che era più acuto dell'Alto, e Tenore, viene ad essere non solo più bassa di essi, mà si mutano pur anche tutte le consonanze, che fra questi occorrono; e l'inconveniente maggiore è, che la quarta talvolta diventa quinta, particolarmente quando sarà nella parte acuta posta sopra la terza, che quando sarà posta nella parte grave sotto la terza, non diventa quinta, mà sesta; sì che dalle due quarte, si passa alle due quinte, come da gli effempir. Il segno Δ è il soprano mutato in Tenore all'ottava bassa.

3
2

3
2

3
2

3
2

Δ Primo * Secondo *

Altro esempio.

The image shows a musical score for 'Altro esempio' consisting of four staves. The top two staves appear to be for a vocal line and a lute or guitar accompaniment, with notes and diamond-shaped ornaments. The bottom two staves are for a basso continuo, with notes and diamond-shaped ornaments. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'pp' and 'p'. There are also some asterisks and a 'Terzo' marking.

Si che può considerare lo studioso quanto detrimento ricevono le compositioni quando non sonò cantate ne siti proprii, e naturali; mentre che le terze diventano seste, e le seste terze (parlo fra le parti acute, e non con la parte del Basso) le quarte poi diventano, ò seste, ò quinte, e se faranno due quarte, si convertiranno in due seste, ò in due quinte, sicche per ischivare questo inconveniente sarà molto meglio sfuggire questi moti simili con tre parti, e se si dovranno usare astretti dalla necessità, stimarei meglio, che si facessero come nel secondo, e terzo esempio, perche rivoltandosi il soprano alla bassa, le due quarte riusciranno seste, e non quinte; è però vero, che la quarta sopra la quinta tramezzata dalla terza fa miglior effetto, & armonia, che non fa posta in qualsivoglia altra forma.

Io non sò per qual causa concedino li Musici Pratici le due quarte, quando negano con tanto rigore le due perfette, come li unisoni, quinte, & ottave; le due imperfette, come le due terze, e seste della medema specie, & anche le due dissonanze di specie consimili, come si disse nella terza parte; se è vero, che si faccia questo per non esservi diversità d'Armonia, il medesimo accade nelle due quarte; onde io non sò altro che dire, se non che essendo anomala fra le consonanze, e dissonanze gli diano questa prerogativa fra le parti di mezzo, ò pure per non rendere forse tanta difficultà nell'Arte del Contrapunto.

Del componere à Voce sola.

Non hò ritrovato Scrittori Armonici, che habbino dato regole per la compositione à voce sola. Pare, che il vocabolo *compositione* non si possi addattare alla compositione di una sol voce, derivando dal latino *compositio quasi simul positio*, il che non accade ad una sol voce; mà se noi osservaremo, che la compositione ad una sol voce si forma per li gradi, ò intervalli armonici fra di loro debitamente connessi in ordine Armonico, pigliando li salti, e passaggi regolari, e proprii, lasciando gl'improprii, & irregolari, come si è dimostrato nel cap. 16. della seconda parte, non vi sarà alcun dubbio, che anche al modo di far cantare una parte sola non se gli possi dare il nome di compositione, & almeno se li dirà compositione. in quanto che la voce à accompagnata dall'istrumento, e per questa consideratione io mi dò à credere, che niuno ne habbi parlato, volendo forse, che questa forma di componere cada sotto le regole, che si danno del componere à due: Sotto questa consideratione adunque noi daremo qualche regola del componere à voce sola, & è che:

Si

Si dovrà principalmente osservare le corde del Tuono, e sopra quelle stabilire la modulatione, la quale deve essere tutta leggiadra con passaggi à proposito, e con salti regolari, e proprii, e non scabrosi, & improprii, e sgarbati, che formino la modulatione aspra; e dura, e diino fastidio al cantore in proferirli, e tedio all'uditore in sentirli. Li passaggi veloci non anderanno di salto, ma più uniti, che si potrà, perche come si disse nel citato cap. 16. è troppo difficile alla voce humana il camminare con tanta prestezza per salti, non havendo quella facilità, che hà la mano nel toccare li tasti degli strumenti. Dovrà pure havere bell'aria, vago andamento, & ottima modulatione adattata alle parole, cioè che non sia barbara nelle parole dolci, & amene, e così nelle parole aspre non si farà la modulatione dolce, e placida, mà severa, vigorosa, virile, & incitata con andamenti proprii per muovere li sensi, ò allo sdegno, ò alla pietà, ò all' allegrezza, ò alla mestitia, e devotione &c. conforme sarà il senso delle parole. La regola per disporre li sensi à tali affetti l'abbiamo data nel cap. 20. della seconda parte, e questa dovrà osservare il nostro Testore; e per fine essendo questa compositione, si puol dire, quasi totalmente priva d'Armonia, si dovrà far largo con una vaga, & elaborata modulatione.

Nell'accoppiamento della voce con l'istrumento si osserveranno le regole date per la compositione à due, & in oltre le seguenti, se la parte che canta, anderà veloce con figure di crome, e semicrome, il Basso continuo anderà lento; se la parte, che canta anderà lenta, si potrà fare il Basso continuo volante; nelle tirate si accompagneranno li capi, e fondi, & anche li quarti, se sarà bisogno; se poi le semiminime, crome, e semicrome salteranno, bisogna, che li compagnamenti del Basso continuo sino tutti buoni; li compagnamenti dovranno essere con pochi tasti per non occupare la voce, che canta, e se questa farà qualche pausa, dovrà il Basso continuo sonare qualche galanteria fioreggiata, ò pure replicare l'inventione cantata, ò formare nova aria, che si dovrà cantare, onde starà bene, e farà vago sentire, se l'Organo farà talvolta il soggetto, ehe si dovrà cantare, & anche replicarlo dopo cantato, il che servirà anche di riposo al Cantore, mà si userà questo modo per poco tempo, e con discretione, perche non farà molto bel sentire l'Organo solo, e forse può dare sospetto all'uditore, che il Cantore sii fuori della sua parte, e non sappi quello si faccia, e tiene l'uditorio in una fastidiosa aspettatione. Dovrà la voce principiare à cantare in ottava, & unisono con il Basso continuo, e talvolta in quinta, e terza, terminando poi con le cadenze, che si dimostreranno. Si potranno usare à tempo, e luogo proprio le false, le sincope, e le legature, le quali si risolveranno con le buone regole, e con giudicio.

La parte del Basso cantata a voce sola anderà assai unisona con il Basso continuo, talvolta però toccherà la terza, e quinta, e batterà anche di passaggio la sesta, se anderà veloce, il Basso continuo toccherà solo il principio delle tirate, e nelli passaggi li quarti conforme porterà il bisogno, e così anche li salti; nel resto si offerverà quanto si disse di sopra; le sue cadenze faranno da Basso di quinta in giù, &c. e talvolta farà quelle delle parti acute, come cadenze medie, mà però mai si faranno nelle cadenze proprie, e reali, e nel fine della compositione.

Effempj per le cadenze.

C A P. VII.

Delle regole per la formatione del Contrapunto sopra il Basso.

IN qualsivoglia Contrapunto devono le parti acute havere relatione alla parte più grave, e bassa; il che maggiormente si deve osservare nelle compositioni a più voci, e perche questa parte bassa in alcuni passi, e moti della sua modulatione, brama certi particolari accompagnamenti, perciò a sodisfatione del nostro Testore li dimostreremo nel presente Capitolo. In due modi si può considerare la modulatione della parte bassa; l'uno per grado, e l'altro per salto.

Degli accompagnamenti sopra la parte bassa per grado.

Ogni nota della parte bassa brama gli accompagnamenti di terza, quinta, & ottava con le replicate loro, come si disse, fuorchè le note in *A* mi, & *E* la mi, che vogliono la sesta, e specialmente quando passano alla sua nota vicina, fuorchè quando tali note fossero le corde principali del Tuono, che in tal caso se li deve dare la quinta, e non la sesta; si osserverà anche tal regola nelle note segnate con li segni accidentali del *b* molle, e *d*iefis, & a dirla schietta in tutte quelle note, che diranno *Mi* tanto naturalmente, quanto accidentalmente, vedi gli effempj.

Primo esemplo.

Secondo esemplo.

6 5. 6 5. 6 5. 4 3. 5 6b. 7 6. 7 6. 7 6

Se le note del Basso faranno ascendenti, e descendentì con figure di poco valore, le parti acute potranno star ferme, (quando però un solo accompagnamento possi servire à tutte) stando poi ferma la parte bassa si potranno muovere l'acute; di ciò non occorrono esempj :

Setrè note di grado ascenderanno, e l'ultima farà cadenza, alla prima si darà sesta minore; alla seconda quinta falsa, e sesta minore, e la terza farà cadenza di quarta, e terza, come.

6 5 4 3 6 5 4 3 6 5 4 3 6 5 4 3

Degli accompagnamenti sopra la parte del Basso per salto.

Calando la parte Bassa per salto di terza maggiore così naturale, come accidentale; si darà alla prima nota la terza, e sesta minore, & alla seconda nota la terza maggiore, e quinta. Quando poi calerà per salto di terza minore, si darà alla prima nota terza maggiore, & alla seconda la terza minore, ò maggiore, conforme richiederà la compositione, e tal regola specialmente si osserverà con il salto del D la sol re al mi, al quale si darà la sesta, essendo la sua quinta falsa, e se il Compositore non vorrà dare alla prima nota la terza maggiore, sarà obligato segnarla per regola dell' Organista.

Musico Testore.

T

Pri.

Primo effempio.

Secondo effempio.

The first example consists of three staves of music. The top staff contains diamond-shaped notes. The middle staff contains diamond-shaped notes with some crossed-out notes. The bottom staff contains diamond-shaped notes with some crossed-out notes. Below the middle staff, there is a line of figured bass notation: 6. 6. 6. 6. 3. 3. 3.

Salendo la parte Bassa con salto di terza maggiore, sì naturale, come accidentale; si darà alla prima nota la terza maggiore, e la quinta; & alla seconda terza minore, e sesta. Ascendendo poi con terza minore, si darà alla prima nota terza minore, & alla seconda terza maggiore.

The second example consists of three staves of music. The top staff contains diamond-shaped notes. The middle staff contains diamond-shaped notes with some crossed-out notes. The bottom staff contains diamond-shaped notes with some crossed-out notes. Below the middle staff, there is a line of figured bass notation: 6. 6. 6. 6. 3.

Facendo la parte Bassa salto di quarta in giù, e quinta in su, si darà alla prima nota terza minore, & anche talvolta terza maggiore conforme la natura della compositione; e se farà figura di una battuta, o almeno di mezza, se li darà terza, e quinta, e poi quarta, e sesta; si potrà anche in certe occorrenze dargli quarta, e sesta assolutamente, & alla seconda nota si darà terza maggiore, o minore, e quinta, vedi gli effempj.

5. 6. 5. 6. 5. 6. 5. 6. 5. 6. 5. 6.
3. 4. 3. 4. 3. 4. 3. 4. 3. 4. 3. 4.

Facendosi poi salto di quinta in giù, e quarta in sù ; se non farà cadenza, se li darà assolutamente terza maggiore, e se occorrerà darvi la terza minore si dovrà segnare ; se poi farà cadenza di quarta, e terza, se gli daranno li soliti accompagnamenti, vedi gli essempii.

4 3 4 3

Queste regole date per li accompagnamenti sopra li moti della parte Bassa si dovranno anche osservare dagli Organisti, poiche il suonare l'Organo è un componere con le dita, e la tastatura serve ad essi per Cartella; anzi certi accompagnamenti sono *ad libitum* del Compositore, mentre il Cantore tanto li fa senza che siano segnati da esso, mà dagli Organisti devono esser fatti con diligenza, perche se non sono fatti da essi, non sono fatti dagli altri; anzi à molte corde, che restano vacue nelle compositioni per la difficoltà, che tal'hora s'incontra nell'Armonica Tessitura, deve supplire il suono dell'Organo.

È queste sono le regole che si devono osservare nelli contrapunti sciolti, così semplici, come diminuti, ne quali talvolta farà anche lecito nelle compositioni di quattro, e più voci di privarsi di qualche consonanza, per schivare qualche passo di cattiva relatione, ò di salto irregolare, e falso, che potesse occorrere frà le parti, ritornando poi alla piena, e perfetta Armonia.

Per compimento del trattato del contrapunto sciolto, dimostreremo le cadenze degli otto Tuoni de Moderni, che farà il motivo del seguente capitolo.

C A P. VIII.

Delle Cadenze degli otto Tuoni delli Moderni.

Non ostante che habbiamo dimostrato à sufficienza il modo di formare le cadenze, ad ogni modo *ex abundanti* à soddisfazione del nostro Testore ponemo le cadenze di ciascheduno delli otto tuoni alla moderna, dalli quali potrà da se stesso lo studioso formarne quelle delli dodeci del Glareano.

Nota, che la legatura nelle cadenze, si potrà fare con qualsivoglia delle trè parti acute à beneplacito del Compositore.

The first system of musical notation consists of five staves. Each staff contains a sequence of diamond-shaped notes, some with accidentals (sharps, flats, and naturals). The notes are arranged in a way that suggests a specific cadence for each of the eight modern tones. The notation is dense and includes various rhythmic and melodic patterns.

Primo Fondam. Regol. Media. Irregolari. Finale.

The second system of musical notation also consists of five staves, similar in format to the first system. It features diamond-shaped notes with various accidentals and rhythmic markings. The notation is designed to illustrate different cadence patterns for the eight modern tones.

Secondo Fonda. Regol. Media. Irregolari. Finale.

Terzo Fondam. Regol. Media. Irregolari. Finale.

This musical score for Terzo Fondamento consists of five staves. The first four staves are grouped together, and the fifth staff is positioned below them. The music is divided into five measures. The first measure is labeled 'Regol.', the second 'Media.', the third 'Irregolari.', and the fourth 'Finale.'. The notation includes diamond-shaped notes and some notes with an 'X' through them, indicating specific intervals or accidentals.

Quarto Fondam. Regol. Media. Irregolari. Finale.

7 6

This musical score for Quarto Fondamento consists of five staves. The first four staves are grouped together, and the fifth staff is positioned below them. The music is divided into five measures. The first measure is labeled 'Regol.', the second 'Media.', the third 'Irregolari.', and the fourth 'Finale.'. The notation includes diamond-shaped notes and some notes with an 'X' through them. A '7 6' is written above the first measure of the fifth staff.

A musical score consisting of four staves. The notation includes diamond-shaped notes and rests, with some notes marked with an 'X'. The score is divided into five measures, each corresponding to a label below: Quinto Fonda, Regol., Media., Irregolari., and Finale. The staves are connected by a vertical line on the left.

Quinto Fonda. Regol. Media. Irregolari. Finale.

A musical score consisting of four staves, similar in notation to the one above. It includes diamond-shaped notes, rests, and 'X' marks. The score is divided into five measures, each corresponding to a label below: Sesto Fondam., Regol., Media., Irregolari., and Finale. The staves are connected by a vertical line on the left.

Sesto Fondam. Regol. Media. Irregolari. Finale.

Settimo Fondam. Regol. Media. Irregolari. Finale.

This system contains five staves of musical notation. The notes are represented by diamonds on a five-line staff. The notation is divided into five measures, each corresponding to a category: 'Settimo Fondam.', 'Regol.', 'Media.', 'Irregolari.', and 'Finale'. Some notes are marked with an 'X' or a dot. A vertical line is present at the end of the first measure.

Ottavo Fondam. Regol. Media. Irregolari. Finale.

This system contains five staves of musical notation, similar in format to the one above. It is divided into five measures corresponding to the categories: 'Ottavo Fondam.', 'Regol.', 'Media.', 'Irregolari.', and 'Finale'. The notation uses diamonds on a five-line staff, with some notes marked with an 'X' or a dot. A vertical line is present at the end of the first measure.

Della natura, e proprietà delli Tuoni.

NEl Cap. 20. della seconda parte habbiamo dimoſtrato la natura, e proprietà degl' intervalli formati dalla modulatione delle parti, e nel Capitolo ſecondo della terza parte ſi è manifeſtato la naturalezza delle conſonanze, e diſonanze; onde eſſendo queſte formate dagl' intervalli, e l'Armonica Melodia dalle conſonanze, e diſonanze, conſiderate ſotto un determinato Modo, ò Tuono, ſi dovrà adunque nel preſente Capitolo inveſtigare la natura, e proprietà delli Modi, accioche ſappi regularſi il noſtro Teſtore nell' adattare un Tuono, ò Modo adeguato alla natura, e proprietà delle parole, che dovrà conteſere negli Armonici Concerti, per cavarne affetti conſimili alla materia, che dovrà rappreſentare nelle ſue compositioni.

Il Diruta nel terzo libro della ſeconda parte del Tranſilvano dimoſtra la natura delli Tuoni ſecondo la diſpoſitione del Glareano, e l'Artuſi nell' Arte del Contrapunto; ſecondo la mente del Zarlino, ma coſi brevemente, che poco frutto ne può cavare il noſtro Teſtore, onde noi per renderlo pienamente iſtrutto, e ſodisfatto ci appigliaremo alla dimoſtratione, che ne fa il Bontempi nell' Historia Muſica, parte ſeconda della pratica moderna, corollario 21. carte 241. Dimoſtraremo adunque la natura, e proprietà delli dodici Tuoni ſecondo la commune diſpoſitione de noſtri Anteceſſori.

Si dovrà rammemorare quello, che ſi diſe nel cap. 20. della ſeconda parte, e 2. della terza circa la natura degl' intervalli, e delle conſonanze, e diſonanze, e ſpecialmente delle terze minori, che per natura loro ſono meſte, e delle maggiori, che ſono allegre; come pure la diverſità delle quarte, e quinte conſiderate, e dimoſtrate nel ſopracitato Capitolo, delle quali ſono compoſte le ottave, e ſopra eſſe ſi formano li Tuoni; & abbenche queſte quarte, e quinte habbino diverſa natura ſecondo la diverſa poſitione delli ſemituoni in eſſe conſiderati, ad ogni modo è oſervatione ferma, e certa, che nella diſpoſitione Armonica rendono il Tuono allegro, e meſto nell' Aritmetica.

Dimoſtra adunque il Bontempi nel ſopracitato luogo in ciaſcun Tuono diverſe qualità, ſi per la diſpoſitione Armonica, & Aritmetica, come per le terze, e cadenze, che in ciaſcheduno d'eſſi occorrono, come qui ſotto ſi vedrà.

Il Primo Tuono è fondato nella diapaſon D. e d. tramezzata, ſecondo li Muſici Pratici, Armonicamente dall' A. & è Autentico, le ſue qualità ſono quattoro.

La Prima è Allegro per la diſpoſitione Armonica.

La Seconda è Meſto per la cadenza principale di 4. 3. nelle corde a & D. ò pure per la cadenza di 7. 6. trà le corde E. & D.

La Terza è Soave per la prima cadenza mezzana di 4. 3. trà E. & A. ò pure di 7. 6. trà \sharp & A.

La Quarta è Lamentevole per la ſeconda cadenza mezzana di 4. 3. trà le corde C. & F. ò pure di 7. 6. trà G. & F. e per la terza minore trà D. & F. onde da queſte qualità ſi rende pietoſo, e religioſo; & è il terzo ſecondo la diſpoſitione del Zarlino.

Il Secondo è fondato nella Diapaſon A. & a. diviſa Aritmeticamente dal D. & è Plagale, le ſue qualità ſono tre.

La Prima è Meſto per la diſpoſitione Aritmetica, e per la terza minore trà D. & F. e per la ſeconda cadenza mezzana di 4. 3. trà C. & F. ò pure di 7. 6. trà G. & F.

La Seconda è giocondo per la cadenza principale di 4. 3. trà E. & A. ò pure di 7. 6. trà \sharp & A.

La Terza è Grave per la prima cadenza mezzana di 4. 3. trà a & D. ò pure di 7. 6. trà E. & D. onde da queſte tre cagioni ſi rende modeſtamente giocondo, e religioſo; & è il quarto ſecondo la diſpoſitione del Zarlino.

Il Terzo è fondato nella Diapaſon E. & e. diviſa Armonicamente dal \sharp & è Autentico, le ſue qualità ſono ſei.

La Prima è Allegro per la divisione Armonica

La Seconda è Mesto per la terza minore tra E. e G.

La terza è Modesto per la cadenza principale di 4. 3. tra \sharp & E. ò pure di 7. 6. tra F. & E.

La Quarta è Duro per la cadenza prima mezzana di 4. 3. tra F. \times & \sharp che vi si usurpa.

La Quinta è Vigoroso per la seconda cadenza mezzana di 4. 3. tra D. e G. ò pure di 7. 6. fra l'a. e G.

La Sesta è Flebile per la cadenza di 7. 6. tra C. e \sharp da queste qualità è atto alle effagerationi modeste, & allegre, che si risolvono poi in sdegno, e lamentationi, & è il quinto secondo la disposizione del Zarlino.

Il Quarto è fondato nella Diapason \sharp . e \sharp divisa Aritmeticamente dall'E. & è Plagale, le sue qualità sono cinque.

La Prima è Mesto per la divisione Aritmetica, e per la terza minore di E. & G.

La Seconda è Aspro per la cadenza principale di 4. 3. tra F. \times e \sharp che vi si usurpa.

La Terza è Molle per la prima cadenza mezzana di 4. e 3. tra \sharp & E. ò pure di 7. 6. tra F. & E.

La Quarta è Allegro per la seconda cadenza mezzana di 4. 3. tra d. e G. ò pure di 7. 6. tra a. e G.

La Quinta è Languido per la cadenza di 7. 6. tra F. & E. da queste qualità ama la mestitia, & il dolore con sdegno, e lamentationi, & è deprecativo; secondo la disposizione del Zarlino è il sesto.

Il Quinto è formato dalla Diapason F. & f. divisa Armonicamente dalla Corda C. & è Autentico; le sue qualità sono quattro.

La Prima è Allegro per la divisione Armonica, e per la terza maggiore posta tra F. & a.

La Seconda è Lamentevole per la cadenza principale di 4. 3. tra il C. & F. ò pure di 7. 6. tra il G. & F.

La Terza è Severo per la prima cadenza mezzana di 4. 3. tra G. e C. ò pure di 7. 6. tra D. e C.

La Quarta è Soave per la seconda cadenza mezzana di 4. 3. tra l'E. & A. ò pure di 7. 6. tra il \sharp & A. onde si rende maestoso; autorevole, e grave, & insieme giocondo, e soave; & è il settimo secondo la disposizione del Zarlino.

Il Sesto è fondato nella Diapason C. e c. divisa Aritmeticamente dal F. & è Plagale, le sue qualità sono cinque.

La Prima è Mesto per la divisione Aritmetica, e per la cadenza di 7. 6. tra il G. & F.

La Seconda è Allegro per la terza maggiore tra F. & a.

La Terza è Ardito per la cadenza principale di 4. 3. tra G. e C. ò pure di 7. 6. tra D. e C.

La Quarta è Lamentevole per la prima cadenza mezzana di 4. 3. tra C. & F. ò di 7. 6. tra G. & F.

La Quinta è Giocondo per la cadenza seconda mezzana di 4. 3. tra E. & A. ò pure di 7. 6. tra \sharp & A. sì che da queste qualità tiene un'allegrezza modestamente ardita, & è per le supplicationi flebili, gravi, e devote; questo è l'ottavo, secondo la mente del Zarlino.

Il Settimo è fondato nella Diapason G. e g. divisa Armonicamente dal d. & è Autentico; le sue qualità sono cinque.

La Prima è Allegro per la divisione Armonica, e per la terza maggiore tra G. e \sharp

La Seconda è Vigoroso per la cadenza principale di 4. 3. tra d. e G. ò pure di 7. 6. tra l'a. & G.

La Terza è Mesto per la prima cadenza mezzana di 4. 3. tra l'a. e D. ò pure di 7. 6. tra l'E. e D.

La Quarta è Duro per la seconda cadenza mezzana di 4. 3. tra F. \times e \sharp che vi si usurpa.

La quinta è Flebile per la cadenza di 7. 6. tra C. e \sharp . onde è atto ad esprimere cose severe, e maestose; secondo la disposizione del Zarlino è il nono.

L'Ottavo è fondato nella Diapason D. e d. divisa Aritmeticamente dal G. & è Plagale, le sue qualità sono cinque. La prima è Mesto per la divisione Aritmetica. La seconda è Allegro per la terza maggiore tra il G. e \sharp e per la prima cadenza mezzana di 4. 3. tra d. e G. ò pure di 7. 6. tra l'a. e G. La terza è Grave per la cadenza principale di 4. 3. tra l'a. e D. ò pure di 7. 6. tra l'E. e D. La quarta è Aspro per la seconda cadenza mezzana di 4. 3. di F. \natural e \sharp che vi si usurpa. La quinta è Languido per la cadenza di 7. 6. tra C. e \sharp . questo pure servirà ad espressioni, che passano dalla mestitia alla crudeltà, e poi gravemente alla dolcezza, e tenerezza; questo è il decimo, secondo l'ordine del Zarlino.

Il Nono è fondato nell'ottava A. & a. diviso Armonicamente dall'E. & è Autentico; le sue qualità sono cinque. La prima è Allegro per la divisione Armonica. La seconda è Mesto per la terza minore a. e c. La terza è Soave per la cadenza principale di 4. 3. tra E. & A. ò pure di 7. 6. tra \sharp . & A. La quarta è Modesto per la prima cadenza mezzana di 4. e 3. tra \sharp & E. ò pure di 7. 6. tra F. & E. La quinta è Severa per la seconda cadenza di 4. 3. tra G. e C. ò pure di 7. 6. tra D. e C. onde si rende ardito, e modestamente allegro, e serua materie dolci, e soavi; questo nella disposizione del Zarlino è l'undecimo.

Il Decimo è fondato nella Diapason E. & e. divisa Aritmeticamente dall'A. & è Plagale, le sue qualità sono quattro. La prima è Mesto per la divisione Aritmetica, e per la terza minore tra a. e c. La seconda è Molle per la cadenza principale di 4. 3. tra \sharp & E. ò pure di 7. 6. tra l'F. & E. La terza è Giocondo per la prima cadenza mezzana di 4. 3. tra e. & a. ò pure di 7. 6. tra \sharp . & a. La quarta è Ardito per la seconda cadenza mezzana di 4. 3. tra G. e c. ò pure di 7. 6. tra D. e c. onde questo servirà per espressioni flebili; e pietose con ardimento, & allegrezza modesta, & in occasioni di preghiere; questo, secondo il Zarlino, è il duodecimo.

L'Undecimo è fondato nella Diapason C. e c. divisa Armonicamente dal G. & è Autentico, le sue qualità sono tre. La prima Allegro per la divisione Armonica, e per la terza maggiore tra G. & E. e per la prima cadenza mezzana di 4. 3. tra d. e G. ò pure di 7. 6. tra l'a. e G. La seconda è Ardito per la cadenza principale di 4. 3. tra G. e c. ò pure di 7. 6. tra D. e c. La terza è Molle per la seconda cadenza mezzana di 4. 3. tra \sharp . & E. ò pure di 7. 6. tra F. & E. e da queste tre cagioni si rende sdegnoso, guerriero, e minaccievole, è però anche maestoso, e soave; questo è il primo nella disposizione del Zarlino.

Il Duodecimo è fondato nella Diapason G. e g. divisa Aritmeticamente dal c. & è Plagale, le sue qualità sono quattro. La prima è Mesto per la divisione Aritmetica. La seconda è Allegro per la terza maggiore tra c. & E. e per la cadenza principale di 4. 3. tra d. e G. ò pure di 7. 6. tra a. e G. La terza è Ardito per la prima cadenza mezzana di 4. 3. tra G. e c. ò pure di 7. 6. tra D. e c. La quarta è Molle per la seconda cadenza mezzana di 4. 3. tra \sharp . & E. ò pure di 7. 6. tra F. & E. e per queste qualità è atto ad esprimere cose ardite, e sdegnose, che passano poi alla mansuetudine, & all'espressioni languide, e lamentevoli; questo è il secondo del Zarlino.

E queste sono speciali osservazioni del Bontempi, registrate da noi con la miglior chiarezza, & ordine, che habbiamo potuto, per le quali tutti li Compositori Armonici gli devono molta obligatione, mentre che se faranno con giudizio disposte nelle loro compositioni, non potranno riuscire, se non più che buone, & ottime, e se unirà il nostro Testore a queste le osservazioni, che habbiamo date nel cap. 20. della seconda parte circa la modulazione delle voci, potrà eccitare gl'animi humani alle affettioni, non già all' miracoli decantati dagli Antichi, ma solo alla pietà, al pianto, all'allegrezza, all'ira allo sdegno, al compatiimento, & altre affettioni humane, per quanto, che si può estendere la sfera dell'Armonica attività.

C A P. X.

Del Contrapunto Fugato in genere.

IL Contrapunto à soggetto, che communemente vien chiamato Contrapunto Fugato, è il più bello, e migliore ornamento, che habbi l'Arte Armonica; onde havendo noi dimostrato il contrapunto sciolto, e senza obligatione di soggetto alcuno, dimostreremo al presente il modo di formare il Contrapunto con l'obligatione del soggetto, il quale ricerca tutta l'applicatione per essere il più vago, e dotto degl'altri Contrapunti. Quella particella della cantilena, o pure tutta essa cantilena, che dà la norma di modulare, o pure, che è replicata dalle altre parti, si chiama soggetto, e perche antecede le altre parti, fù chiamata guida, & antecedente; e le parti, che la seguono, si dissero consequenti; sì che questi Contrapunti hebbero la denominatione di Conseguenze, Reditte, e Fughe.

Il Kirchero nel libro quinto della Musurgia cap. 19. §. 2. pag. 368. descrivendo la fuga disse, *Est autem fuga unius, & ejusdem clausulæ in diversis cantilenæ partibus successiva quadam repetitio, & artificiosa distributio*, e perche le parti si vanno frà loro imitando nell'aria del cantare, fù anche detto Contrapunto Imitato, sì che diremo con il P. Maestro Rivortoto, che *Il Contrapunto à soggetto è quello nel quale una parte vâ seguendo, & imitando l'altra, replicando in varii luoghi l'istessa cantilena, o soggetto, o imitatione*, si veda l'essempio nel cap. 2. di questa quarta parte. Si chiama fuga, dice il Berardi nelli Documenti Armonici lib. 1. docum. 16. *à somiglianza d'uno, che fuggendo, l'altro lo segue per l'istessa via, o sentiero. Replica dal replicare le medesime note, nome per se stesso chiarissimo. Reditta perche ridice, e riferisce quello, che l'altra parte hà detto, e cantato prima. Imitatione, perche quello, che segue il primo cerca ogni sforzo d'imitarlo per quanto può, sì negl'intervalli, e tempi, come in ogni altro movimento, procurando di ridire tutto quello, che hà detto il primo. Altri l'hanno chiamata Conseguenza pigliando la denominatione dal sillogismo, che usano i Logici, &c.* sì che potiamo dire, che il Contrapunto à soggetto non è altro, che un obligo, che si piglia il Compositore di far cantare à più parti quelle istesse note, ovvero altre consimili à quelle, cha hà cantato la parte principale: Questo modo di Contrapunto obligato, si divide principalmente in Imitationi, e Fughe, e queste in varie specie come si dimostrerà nel Capitolo di esse Fughe. Per formare adunque il Contrapunto obligato, (sia Imitatione, o Fuga, o Canone) si devono osservare alcune regole generali, e sono

Primieramente, che la Fuga stii nelle corde del Tuono V. G. che se fosse la Fuga del primo, le sue corde regolatrici, che sono la principale in D. e la media, o regolatrice (che divide li tuoni per la divisione Armonica, o Aritmetica) in A. sopra queste devono le Parti principiare il soggetto, osservando frà esse la distanza di quarta, e quinta, e talvolta di unisono, & ottava, mà questo modo non è stimato molto buono, perche non forma la divisione del Tuono, che è, come si disse, l'Armonica, e l'Armonica, sì che per osservare questa divisione, si farà, che nel Tuono Autentico, la Parte, che proporrà la Fuga moduli per la quinta, principiando dalla corda principale del Tuono, e l'altra parte modulerà per quarta principiando dalla corda media, con questa regola, che il Tenore corrispondi al Canto; & il Basso all'Alto; Nel Tuono Plagale la parte, che proporrà il soggetto modulerà per quarta principiando nella corda principale del Tuono, e l'altra per quinta, principiando dalla corda regolare. L'Imitatione non farà soggetta alla strettezza di questa legge, mà potrà modulare, e principiare dalla seconda, terza, sesta, e setti-

settima, & anche li farà lecito fra il corpo della compositione toccare corde diverse dalla principale, e regolare a beneplacito del compositor, come meglio se gli renderà comodo.

Sarà ottima osservazione, che la Fuga del Modo Autentico moduli ascendendo; e quella del Modo Plagale descendendo.

Devo dichiarare al mio Testore, che il principiare, che fanno le parti distanti fra loro per l'intervallo di quarta, non è contrario alla regola, che si debba principiare per consonanze buone; mentre che dopo havere aspettato alquante pause, fanno gli attacchi per terza, quinta, & altre buone consonanze, le quali rendono buono l'entrare, che fanno le parti distanti fra loro nel principiare per l'intervallo di quarta, e questo si concede nel- le contrapunti a soggetto, e si proibisce in quelle compositioni, nelle quali principiano le parti assieme, come insegna il Zarlino nelle Istitutioni parte terza cap. 28. carte 174. ove dice. *Quando adunque vorremo incominciare alcuno Contrapunto in fuga, ò conseguenza lo potremo incominciare per qualsivoglia delle Perfette, ovvero Imperfette, & per Quarta anche; Non che le parti incomincino à cantare per questa consonanza; mà dico per quarta rispetto al principio del soggetto con la parte del contrapunto &c.* la quale libertà si concede anche nelli soggetti alla seconda, e settima, come si vedrà dagli essempii a luogo proprio.

Si dovrà inoltre, come si è motivato, far entrare le parti dopo la prima, che forma il soggetto per qualche intervallo di pause, e ciò si osserverà con quante parti entreranno a far il soggetto; non sarà però d'obligatione il fare, che se la prima sarà entrata per essempio dopo due pause, che tutte le altre entrino anch'esse dopo due pause, ma potrà il Compositore entrare con più, e meno, come li tornerà più comodo; è ben vero, che osservando anche le pause, si rende il Contrapunto più studioso; Accioche l'uditore comprendi l'andamento, & aria del soggetto, non dovrà essere la propositione della fuga tanto breve, che appena si possi conoscere, nè meno tanto lunga, che non la possi tenere a mente, onde sarà di una, due, tre, quattro, e più pause; alcuni vogliono, che quattro siano troppo, & il Berardi nelli Arcani Musicali carte 22. vuole, che nelle compositioni a capella la propositione della fuga non passi sei, o sette pause al più; il Tigrini però nel quarto libro del compendio della Musica carte 104. asserisce, che nelle compositioni a più voci non saranno troppo quattro pause, ma nè meno otto, nè dieci. Potrà il Contrapuntista principiare il soggetto con qual parte li piacerà; ma pare, che sia più proprio principiare dal Canto, passando all'Alto, al Tenore, & al Basso, come si vedrà dagli essempii.

L'ordine, che dovrà tenere il nostro Testore nel tessere le compositioni a soggetto, sarà, che la parte, che propone, e fa il soggetto, sii la patrona, e le altre servirici di quella; onde postosto il soggetto dalla prima parte, sarà, che entri la seconda, ripetendo il soggetto fatto dalla prima, e subito essa seconda parte si rende patrona, e la prima farà servirice sua, facendo altro andamento, o soggetto tessuto sopra il primo, il quale se sarà anche seguito dalla seconda parte, sarà ottima, e studiosa tessitura; dopo la seconda entrerà la terza parte come patrona delle altre, e la prima, e seconda si renderanno sue serve, formando il concerto con novi andamenti, o pure con armonia d'empitura, facendo quelle consonanze, che si richiedono all'ottimo concerto, e con essa terza parte seguirà a fare li secondi soggetti, fatti dalle due prime, e così si farà con la quarta parte, & anche con le altre parti se facesse il bisogno; ma a quattro pare, che la fuga sia nella sua total perfezione, e che sia migliore, che non è quella a cinque, e sei; anzi stimano meglio li dotti Contrapuntisti, che la quinta parte proponghì nuovo, e diverso soggetto, sfidando le altre parti a nuova aria di cantare; il che sarà di maggior studio, e di molta vaghezza alla compositione.

Osservi adunque il nostro Testore il sottoposto essempio a quattro, il quale è tessuto in questa formà: Propone il Canto il soggetto A. e dopo di esso per l'intervallo di una bat-
suta,

tuta, e mezza entra l'Alto, & infino, che fa il soggetto A. il Canto fa li soggetti B. e C. e seguendo l'Alto a fare li soggetti B. e C. imitanti il Soprano nelli semituoni, mediante l'ajuto del \sharp diesis posto in F fa ut, il Canto vi tesse sopra il soggetto D. per imitatione, & empitura imitando non totalmente il soggetto B. e C. e segue esso Canto con le imitationi E. F. G. & H. fino al fine: Sotto il soggetto B. dell'Alto entra il Tenore per le medesime corde del Soprano, non già per l'intervallo di una pausa, e mezza dopo l'Alto, come esso fece con il soprano, ma per due pause dopo il principiare dell'Alto; e questo a fine di formare l'attacco, che stii bene; facendo adunque il Tenore il soggetto A. l'Alto segue a tesservi il soggetto C. di già formato dal Soprano, seguendo in fino al fine con l'imitationi D. E. & F. Una pausa, e mezza dopo il Tenore entra il Basso, modulando per le medesime corde dell'Alto, aspettando le medesime pause aspettate da esso Alto, e mentre fa il soggetto A. il Tenore li fa sopra il soggetto B. e C. come fece il Soprano sopra l'Alto, e così facendo il Basso il soggetto B. e C. il Tenore vi fa il soggetto D. e facendo il Basso l'imitatione D. il Tenore, e le altre parti vi fanno sopra per empitura l'imitationi, unendosi poi tutte le parti a formare la cadenza.

Offervarà il nostro Testore, che il Canto, & il Tenore sono simili, e si corrispondono nelle corde della fuga, come pure fanno trà loro l'Alto, e Basso; onde il Canto, e Tenore modulano per la corda principale del Tuono C. l'Alto, e Basso per la media G. in oltre osservarà, che il Canto, & Alto nel loro principiare sono distanti fra loro per quarta; la quale si rende buona per l'attacco, che fa l'Alto per terza; l'attacco poi del Tenore con l'Alto è per quinta, onde forma diversa armonia nel suo entrare di quello fa l'Alto con il Soprano; il Basso poi entra per terza per uniformarsi in tutto, e per tutto con l'Alto, che è suo corrispondente, come si vede anche dalli \sharp diesis in F. fa ut. Si pongono anche le parole per far spiccare maggiormente il soggetto.

A. B. C. D.

Et fci to te quoniam miri fi cavit Dominus ij

A. B. C.

Et fci to te quoniam mirificavit

A. Et

Et

E. mi ri fi ca vit Dominus i j G. mi ri fi ca vit Dominus

D. Dominus i j E. mi ri fi ca vit Dominus

B. C. D. fci to te quoniam mirificavit Dominus i j

A. B. Et fci to te quoniam mi

H. ri fi ca vit Dominus mi ri fi ca vit Dominus sanctum su um &c.

F. mi ri fi ca vit Dominus sanctum su um &c.

E. mi ri fi ca vit Dominus sanctum su um &c.

C. D. ri fi ca vit Dominus mi ri fi ca vit Dominus sanctum su um &c.

Si può principiare la fuga per qual parte si vuole , come dalli sottoposti effempjii ; ma l'entrare delle parti è più allegro nelle alte, che nelle basse .



Musical score system 1, consisting of four staves. The notation includes diamond-shaped notes and stems, with some notes having a teardrop-like tail. The first staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The second and third staves have a C-clef (soprano and alto positions). The fourth staff has a bass clef. A measure number '76' is written above the fourth staff.



Musical score system 2, consisting of four staves. The notation continues with diamond-shaped notes and stems. The first three staves have a C-clef (soprano, alto, and tenor positions). The fourth staff has a bass clef. The system concludes with a double bar line.

PARTE IV. CAP. X.

305

Nella compositione si potranno mutar corde, cioè quello, che è stato fatto dal Tenore, e Canto si farà fare dal Basso, & Alto, e quello, che è stato fatto dall' Alto, e Basso si farà fare dal Canto, e Tenore, e se l' entrata delle parti farà diversa dalla prima, farà migliore.

Offerverà lo studioso dalli segni * che è replicato il soggetto, un tuono più alto della corda fondamentale, il che farà molta vaghezza, onde si potrà nel corpo della compositione variare le corde, e dopo che si haverà fatto sentire il soggetto nelle corde naturali, e proprie del Tuono, lo potrà far sentire una voce più alto, o più basso, e potrà anche passare all'imitatione, e se replicherà il soggetto più stretto; cioè con minor pause, farà meglio, vedi l'esempio à due.

Si potrà anche stringere il soggetto non solo nelle pause, mà anche nelle figure Musicali, come dall'effempio.

The image shows four staves of musical notation. The first two staves are labeled 'A.' and the last two are labeled 'B.'. Each staff contains a sequence of notes and rests, with some notes marked with diamond symbols. The notation is in a historical style, likely from an 18th-century music treatise.

Chi vorrà adunque stringere il soggetto nel fine, dovrà tesserlo nel principio largo, e pare à me, che più, che sarà il soggetto stretto, cioè formato con poche pause, si renderà più difficile, e per conseguenza più studioso.

Quando si farà il soggetto nel corpo della compositione un tuono più alto, ò più basso, si procurerà imitarlo più che sia possibile, particolarmente nella fede delli semituoni, e dove fosse mancante in questa parte, si procurerà formarli accidentalmente con li segni di b. molle, ♯ quadro, e ♯ diesis; farà però anche lecito in qualche occorrenza fare un Mi in luogo del Fa, ò pure un Fa in cambio d'un Mi.

Usano li dotti contrapuntisti formare alcuni contrapunti in forma di Fuga, chiamati di seguito, facendo che una parte si tiri dietro un'altra per li medesimi moti, sì per grado, come per salto principiando esse parti frà loro per distanza di unifono, seconda, terza, quinta &c. per la distanza l'una dopo l'altra di mezza, una, due, e più pause; & in altri variati modi, che per essere studiosi, e curiosi ne apportaremo alcuni del Zacconi registrati nel terzo libro della sua seconda Pratica. Vi mostro adunque alle carte 133. una guida, che si fa seguire all'unifono dopo una pausa, così.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'B.' and the second is labeled 'V.'. Each staff contains a sequence of notes and rests, with some notes marked with diamond symbols. The notation is in a historical style, likely from an 18th-century music treatise.



Alle carte 134. un'altra Guida , che si fa seguire alla seconda dopo una pausa .



Alle carte 137. un'altra Guida , che si fa seguire alla terza dopo una pausa .



Alle carte 139. un'altra Guida , che si fa seguire alla quinta dopo due pause .



Questo modo di componere si può anche usare à trè, come dimostra effo Zacconi alle carte 144. ove si vede, che la guida si fa seguire da due parti, che cantano in terza, vedi il sottoposto effempio fatto all'ottava. -



Abbiamo posto sotto l'occhio del nostro Testore li dimostrati effempj per facilitarli il modo di tessere simili compositioni, per le quali ne daremo la seguente regola, fondata sopra il sottoposto effempio: Farà adunque la guida il soggetto A. il quale sarà replicato dopo una pausa, e due tempi dalla parte susseguente, e mentre che questa formerà detto soggetto A. la guida vi tesserà sopra il soggetto B. il quale replicandolo la susseguente, la guida vi forma sopra il soggetto C. quale replicandolo la susseguente, la guida vi formerà sopra il soggetto D. e così neg'altri infino al fine concludendo con la cadenza. Non ti maravigliare se vedrai il soggetto A. replicato dalla susseguente, non per il salto di quinta, mà di quarta, perche questo si è fatto per stare sopra le corde del Tuono, che nel resto vedrai, che la susseguente sempre replica le medesime sillabe Guidoniane della guida, come si può vedere dal solfeggiare di essa compositione, si sono anche poste le parole per rendere più chiaro l'effempio.

A. Signa - - tum est super nos C. lumen i j

A. Signa - - tum est super nos C. lumen

D. vultus tui Domine E. lu - men F. vultus tui

lumen D. vultus tui Domine E. lu - men F. vultus

G. vultus tui Domine ne dedisti dedisti latitiam

tui vultus tui Domine

Con questa regola si potrà anche tessere un soggetto, seguito da un'altra parte per moti contrarii à quelli della guida, come si vede dall' effempio cavato dalla seconda parte della Pratica del Zacconi c. 142.

Fuga contraria all' Ottava.

D. vultus tui Domine E. lu - men F. vultus tui

lumen D. vultus tui Domine E. lu - men F. vultus

G. vultus tui Domine ne dedisti dedisti latitiam

tui vultus tui Domine

Da quanto si è dimostrato in sin hora, si può dire, che tutto il modo, & ordine di componere à soggetto, consistè nel dedurre una parte dall'altra, e nel tessere le parti à vicenda, l'una sopra l'altra, con la totale, ò parziale osservatione delli moti loro, e questo basti del Contrapunto fugato in commune.

C A P. XI.

Della Fuga in particolare, e delle sue specie.

Già si disse nel principio del passato Capitolo quello sia Fuga, e che la sua principale cura deve essere circa l'osservatione delle corde del Tuono, modulando per la sua quarta, e quinta, replicando la suffeguente li moti della guida: Abbiamo pur anche detto, che il Contrapunto à soggetto è un'obligatione, che si piglia il Compositore, onde si deve osservare, che l'obligatione è assai differente dalla Fuga, perche essa replica più volte il soggetto sotto diversa armonia, e la Fuga è libera, e sciolta, e l'obligatione è soggetta, & obligata à replicare sempre il medesimo passo. Della Fuga adunque noi al presente apportaremo le divisioni, e specie particolari.

Viene considerata la Fuga dalli Musici Pratici come legata, e sciolta.

La Fuga legata è stata anche detta reale, totale, ò pure integrale, e naturale; questa fù descritta dal Zacconi nel lib. 2. della seconda parte della Pratica cap. 65. carte 113. ove parlando delle Fughe così disse. *Le naturali sono quelle, che integralmente in tutto, e per tutto sono imitate senza verun mancamento, ovvero aggiuntione in tutte le parti.* Et il Tigrini disse nel 4. libro del Compendio della Musica cap. 2. *Legata si addimanda quella, quando una parte, ò più parti cantano le medesime Note, & spettano le medesime pause, che spetta la Guida.* Vuole l'Artusi nell'Arte del Contrapunto, che questa Fuga si possi fare per moti retti, e contrarii, come dagli essempii.

Fuga per moti retti.

The image shows two staves of musical notation. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Both staves contain diamond-shaped notes with stems, representing a fugue with parallel motion. The notes are arranged in a way that shows the relationship between the two parts, with some notes beamed together and others separated by rests.

Fuga per moti contrarii.

The image shows two staves of musical notation. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Both staves contain diamond-shaped notes with stems, representing a fugue with contrary motion. The notes are arranged in a way that shows the relationship between the two parts, with some notes beamed together and others separated by rests.

Questa Fuga si principierà per unisono, 4. 5. 8. & altri intervalli, e questa è l'istessa, che è il Canone, la quale si può racchiudere in una parte sola, come dimostreremo nel proprio Capitolo. Si formerà questa Fuga à due, tre, quattro, e più voci, ma non si potrà osservare in essa la formatione del Tuono, come avvertisce il Berardi nel primo lib. delli Documenti Armonici documento 16. ove forma il sottoposto essempio.

The first system of the musical score consists of four staves. Each staff begins with a common time signature 'C' and a key signature of one flat (B-flat). The notes are diamond-shaped and are placed on various lines and spaces of the staves. The first staff has the most notes, followed by the second, then the third, and the fourth staff has the fewest notes, mostly rests.

The second system of the musical score also consists of four staves, each starting with a common time signature 'C' and a key signature of one flat. The notes are diamond-shaped and are distributed across the staves. The first staff has the most notes, followed by the second, then the third, and the fourth staff has the fewest notes, mostly rests.

Avvertisce adunque l'Autore, che il tuono non si può formare di due quinte, ne di due quarte. La formazione del Soprano è del nono tuono trasportato, il Contralto, e il Basso dovranno rispondere così, per dare la formazione al tuono.

The third system of the musical score consists of two staves. Each staff begins with a common time signature 'C' and a key signature of one flat. The notes are diamond-shaped and are placed on various lines and spaces of the staves.

E questo basti della Fuga legata.

La Fuga sciolta, che fù anche detta libera, parziale, & accidentale, è descritta dal precitato Zacconi ubi supra, ove parlando delle Fughe accidentali così disse, e l' *accidentali* quelle, che cavandosi dall' istesse in poco, di in assai sono simili, mà variabili in una, di più note, come anche improprie positioni. . . le fughe in tutto, e per tutto simiglianti si dicono naturali, l' altre, che sono di più, di mancanti in qualche cosa, si dicono accidentali, e non proprie. Et il Tigrini nel sopracitato luogo cap. 30. disse. Sono adunque le Fughe sciolte quelle, che procedono per un certo numero di figure, che si ritrovano nella parte della Guida, & l' altre figure poi non sono sottoposte à tal legge, nè è obligato il Musico osservare di porre le medesime Figure, di Pause: mà se una parte procederà per Semibreui, si può fare, che l' altra proceda per Minime, di per quali altre torneranno più comode. Dimostra l' Artusi sopracitato, che anche queste Fughe sciolte si possono fare per moti retti, e per moti contrarii, come dagli essempj.

Per moti retti.

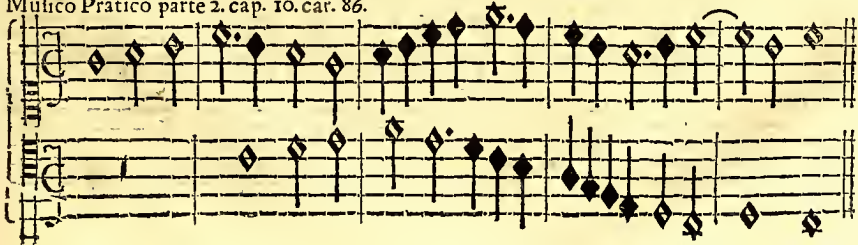


Per moti contrarii.



Varie sono le specie della Fuga sciolta, poiche viene considerata come semplice, e doppia; come Autentica, e Plagale; come Retta, & Inversa, o Contraria; come Regolare, e Propria; & Irregolare, & Impropria, e come Imitata.

La Fuga sciolta semplice è quella, che semplicemente forma un soggetto, e questo replica una volta sola; la Doppia è quella, che lo replica più volte, e sotto, e sopra, come dimostreremo nel Capitolo delli contrapunti doppi; Altri vogliono, che la Fuga doppia sia quella, che si forma con più soggetti, e di questa pure ne parleremo nel proprio Capitolo. Vedi l' esempio della Fuga sciolta semplice, e propria cavato dal Bononcini nel Musico Pratico parte 2. cap. 10. car. 86.



Nel quale effempio fi vede l'offervanza della tuoni, e femituoni, il che non è di grand' importanza, mà ad libitum del Compositore, e si possono formare senza questa offervazione, e faranno ottime, e regolari, mentre, che abbracciano le corde dell'ottava, che forma il Tuono, come si vede dal sottoposto effempio del medesimo Bononcini cavato nel sopradetto luogo alle carte 87.

The image displays a musical score for a fugue, consisting of two systems of staves. Each system has two staves, likely representing different voices or instruments. The notes are represented by diamond shapes on a five-line staff. The first system shows a melodic line in the upper staff and a corresponding line in the lower staff. The second system continues the piece, with some notes marked with 'X' and a double bar line indicating a section break.

La Fuga sciolta Autentica è quella, che modula le sue parti all'in sù, e la Plagale all'in giù, come si vedrà nel Capitolo delle Fughe per tutti i Tuoni.

La Fuga Retta è quella, che le sue parti formando il soggetto modulano concordi all'in sù, o all'in giù, come si disse del moto Retto nel cap. 6. della terza Parte. La Fuga Inversa, o contraria è quella le di cui parti una ascende, e l'altra discende per li medesimi moti, mà contrarii, vedi gli effempj dell'Artusi poco fa rapportati.

La Fuga regolare, e propria è quella che replica l'istessi tuoni, e femituoni, come dal sottoposto effempio del Piovesana nelle Misure Armoniche cap. 23. cart. 51.

The image displays a musical score for a fugue, consisting of two systems of staves. Each system has two staves, likely representing different voices or instruments. The notes are represented by diamond shapes on a five-line staff. The first system shows a melodic line in the upper staff and a corresponding line in the lower staff. The second system continues the piece, with some notes marked with 'X' and a double bar line indicating a section break.



La Fuga Impropria, & Irregolare, è la medesima, che è l' Imitatione, e così è anche l'imitata, della quale se ne parlerà nel seguente Capitolo.

Vedute le specie della Fuga sciolta con i loro effempj cavati da classici Auttori, daremo al nostro Musico Testore alcune regolette per la loro formatione.

Primieramente osserverà le regole date nel passato Capitolo, cavando un foggerto dall'altro, componendovi sopra, come si disse, ò altro contra soggetto, ò pure altre note d'empitura a suo beneplacito. Formarà il principiare delle parti distanti l'una dall'altra come si disse per Unifono; per Quarta, e Quinta, e per Ottava: per Unifono si farà replicare le particelle l'una dopo l'altra dall'A. all'A. dal B. al B. dal c. al c. &c. componendo l'una sopra l'altra, come dall'effempio.



Tal regola si userà anche per Ottava.

The image displays a musical score for a fugue, organized into two main systems. Each system contains four staves, representing the Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'A.' and 'B.'. The first system shows the initial entries of the fugue, with the Soprano and Alto parts starting with a treble clef and a 3/2 time signature. The second system continues the piece, with the Soprano and Alto parts starting with a bass clef and a 3/2 time signature. The score is written in a historical style, with notes often beamed together and various ornaments.

Le due quinte * che sono trà la quarta, e quinta casella con il Tenore, & Alto, sono tollerabili, per essere di specie diversa, cioè una imperfetta, e l'altra perfetta.

Il Modo di principiare le Fughe per quarta, e quinta si è dimostrato negli essemplii à quattro rapportati nel Capitolo passato, e si può anche vedere nell'esempio à quattro posto nel fine di questo Capitolo; l'esser poi le parti distanti nel loro principiare per seconda, terza, sesta, e settima, questo è cibo delle Imitazioni, come si vedrà nel seguente Capitolo.

Farà gli attacchi delle parti in terza, quinta, & anche in ottava, mà questo ultimo modo non è molto armonioso. Vuole il Penna ne suoi Albori Musicali cap. 9. carte 84. che l'entrare della terza parte si faccia quando le due parti sono in legatura per far cadenza, ò reale, ò finta, come dall'esempio.

A musical score consisting of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes, some with diamond-shaped ornaments. The middle staff has a similar clef and contains notes with diamond ornaments and some notes marked with an 'X'. The bottom staff has a bass clef and contains notes with diamond ornaments and a few notes with a 'p' (piano) marking.

Onde si vede, che la terza parte fa quarta con la seconda, la quale si rende buona, e per la legatura, e per l'accordo in quinta, che fa la terza parte con la prima; ma pare a me, che tale entrata per legatura sii migliore se si farà con la terza parte sopra, come dall'esempio.

A musical score consisting of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes, some with diamond-shaped ornaments. The middle staff has a similar clef and contains notes with diamond ornaments and some notes marked with an 'X'. The bottom staff has a bass clef and contains notes with diamond ornaments and a few notes with a 'p' (piano) marking. A measure in the middle staff is marked with the number 76.

Sarà necessario, che offervi il nostro Testore in queste Fughe di tralasciare accuratamente una nota, o per dir meglio un'intervallo per toccare realmente le corde del Tuono; come si è notato nel presente Capitolo con il Berardi, circa la Fuga legata, vedi l'esempio.

A musical score consisting of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes, some with diamond-shaped ornaments. The middle staff has a similar clef and contains notes with diamond ornaments and some notes marked with an 'X'. The bottom staff has a bass clef and contains notes with diamond ornaments and a few notes with a 'p' (piano) marking. Two sections are labeled 'A.' and 'B.' in the middle staff.

In questo Contrapunto di Fuga sciolta, come di Fuga legata, & in altre compositioni di obbligo si piglierà qualche licenza, e non si starà tanto nel rigore delle regole generali, mà non si dovrà però abusarsene, mà solo pigliare quello che vorrà la forzosa necessità. Vuole il Piovesana nelle sue Misure Harmoniche, cap. 23. carte 52. che essendo talvolta necessario, che le parti si trovino in unisono, che si lecito in tal occasione più tosto usare simili passi per poco spatio di tempo, che rompere l'ordine della Fuga. Osservi adunque il nostro Testore il modo di fare le Fughe sciolte, e vi applichi con attenzione, perche queste sono le più usate, & adoperate delle altre. Poneremo *ex abundantis* gli effempj della Fuga semplice à due, à tre, & à quattro; vedi l'effempio à due, nel quale offervarai, che si principia in Fuga come A. A. e si passa poi all'Imitatione, come del B. B.

Vedi l'effempio a tre.

Avanti di dare l'effempio à quattro, avvertiremo il nostro Testore, che nelle Fughe si potrà fare il Basso continuo per l'Organo in unisono con la parte più acuta, passando successivamente alle altre infino alla parte del Basso (se non si volesse fare un novo Basso, e con quello accompagnare anche le parti acute) e questo si farà per far sentire chiaramente il soggetto, e farlo maggiormente spiccare; vedi l'effempio.

The musical score is arranged in 12 systems, each consisting of two staves. The upper staff of each system is numbered '3' and the lower staff is numbered '4'. The notation is a form of lute tablature, using diamond-shaped notes on a six-line staff. The notes are placed on the lines and spaces, often with stems and flags. Some notes have a 'r' above them, indicating a rest. The score is divided into measures by vertical bar lines. The bottom right corner of the page contains the text 'C A P;'.

Delle Imitationi.

L'Imitatione, che si dice anche Fuga irregolare è costituita da due, ò più parti, che si seguono una dopo l'altra, le quali (come si disse della Fuga) si chiamano la prima Guida, e le altre Consequenti, e queste si seguono, & imitano per fughe dello stesso valore; e per l'istessi gradi, mà non per li medesimi tuoni, e semituoni.

L'Imitationi sono anche di due sorti, come sono anche le Fughe, cioè legate, e sciolte, l'Imitatione legata farà quando il soggetto farà replicato dalla conseguente con note, ò figure del medesimo valore, e per gli stessi gradi; L'Imitatione sciolta poi non osserverà questa regola, mà replicherà la conseguente solo in parte il soggetto proposto dalla guida, imitandolo solamente in qualche parte.

La differenza, che è trà la fuga, e l'Imitatione è questa, che la fuga si fa all'unisono, alla quarta, alla quinta, alla ottava, e sue replicate con l'obbligo di osservare le corde del Tuono, ò Modo; e l'Imitatione si fa alla seconda, alla terza, alla sesta, alla settima, & altre consimili replicate, e perciò non è obbligata all'osservatione del Tuono, ò Modo; onde non havendo questo rigore di toccare le corde del Tuono; può passare dalla quinta all'altra quinta, mà deve però ritornare nella corda del Tuono, come dall'esempio.

Si formaranno queste Imitationi con la regola data per le Fughe nelli due anteriori Capitoli, ponendo una particella dopo l'altra, tessendovi sopra altre Note, come si è veduto dal sopraposto esempio.

Esempio dell'Imitatione alla seconda.

Effempio dell' Imitatione alla Terza.

Two systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation is a form of lute tablature using diamond-shaped notes on a six-line staff. The first system contains four measures of music. The second system contains three measures, ending with a double bar line and repeat signs.

Effempio dell' Imitatione alla Sexta.

Two systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation is a form of lute tablature using diamond-shaped notes on a six-line staff. The first system contains four measures of music. The second system contains three measures, ending with a double bar line and repeat signs.

Effempio dell' Imitatione alla Settima.

Two systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation is a form of lute tablature using diamond-shaped notes on a six-line staff. The first system contains four measures of music. The second system contains four measures, ending with a double bar line and repeat signs.

Si può anche fare l'imitatione per moti contrarii, o alla roverscia, come dall'effempio.

Queste Imitationi faranno vago, & ottimo sentire, quando faranno sparfe con giudicio fra le compositioni, come pur anche quando faranno framischiate nelle Fughe; il che farà non solo d'intreccio, mà anche d'empitura dell' armonia, e commodo al compositore, mentre che potrà con l'ajuto di queste evitare molti passi scabrosi, che li potrebbero occorrere nelle compositioni obligate, & à soggetto.

C A P. XIII.

Delli Duo, e Fughe per tutti li Tuoni.

VEduto il modo di formare le Fughe, & Imitationi, per giovamento del nostro Tesoro apportaremo li Duo, e Fughe per tutti li Tuoni, e perche sino buoni, & ottimi gli effempj, pigliaremo quelli del nostro Padre Girolamo Diruta posti nella seconda parte del Transilvano lib. 3. li quali furono anche stimati buoni, & ottimi dal Zacconi, mentre che à beneficio de' studiosi anch'esso li rapporta nella sua seconda parte della Pratica lib. 5. carte 241.

Duo del Primo Tuono.



Duo del Secondo Tuono.



Duo del Terzo Tuono.



Duo del Quarto Tuono.

Musical score for Duo del Quarto Tuono. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation, featuring diamond-shaped notes and various rests. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Duo dell' Quinto Tuono.

Musical score for Duo dell' Quinto Tuono. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation, featuring diamond-shaped notes and various rests. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Duo del Sesto Tuono.

Musical score for Duo del Sesto Tuono. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation, featuring diamond-shaped notes and various rests. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Two staves of musical notation for the first system of the 'Duo del Settimo Tuono'. The notation includes diamond-shaped notes and rests on a five-line staff.

Duo del Settimo Tuono.

Two staves of musical notation for the second system of the 'Duo del Settimo Tuono'. The notation includes diamond-shaped notes and rests on a five-line staff.

Duo dell' Ottavo Tuono.

Two staves of musical notation for the first system of the 'Duo dell' Ottavo Tuono'. The notation includes diamond-shaped notes and rests on a five-line staff.

Duo del Nono Tuono.

Musical score for Duo del Nono Tuono. The score consists of four staves. The first two staves are for the upper voice, and the last two are for the lower voice. The music is written in a style with diamond-shaped notes and stems. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second staff begins with an alto clef. The third staff begins with a treble clef and a common time signature. The fourth staff begins with a bass clef and a common time signature. The music is divided into measures by vertical bar lines. There are various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings like 'p'.

Duo del Decimo Tuono.

Musical score for Duo del Decimo Tuono. The score consists of four staves. The first two staves are for the upper voice, and the last two are for the lower voice. The music is written in a style with diamond-shaped notes and stems. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second staff begins with an alto clef. The third staff begins with a treble clef and a common time signature. The fourth staff begins with a bass clef and a common time signature. The music is divided into measures by vertical bar lines. There are various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings like 'p'.

Duo dell' Uadecimo Tuono.

Musical score for Duo dell' Uadecimo Tuono. The score consists of two staves. The top staff is for the upper voice, and the bottom staff is for the lower voice. The music is written in a style with diamond-shaped notes and stems. The top staff begins with a treble clef and a common time signature. The bottom staff begins with a bass clef and a common time signature. The music is divided into measures by vertical bar lines. There are various musical notations, including slurs and accents.

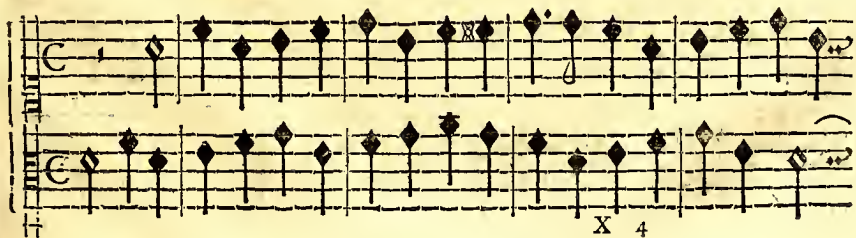


Duo del Duodecimo Tuono.



Il Padre Maestro Rivotorto nel suo manoscritto forma le Fughe per tutti li otto Tuoni delli Moderni, passando dalla Fuga all'Imitatione, come si vedrà dagli effempj, li quali rapportaremo, perche saranno di molto giovamento al nostro Testore.

Il Primo Tuono forma la sua Fuga dal D la sol re, all'A la mi re, e da questo à quello, supprimendo un salto d'una nota, come dal sottoposto effempio, riducendo poi la Fuga all'Imitatione per continuare la compositione; dalle due prime corde si può passare alle altre; ritornando finalmente alla finale. Riveda il nostro Testore le corde, sì regolari, come irregolari di tutti li Tuoni rapportate da noi nel fine del cap. 5. di questa nostra quarta parte, vedi l'effempio.



The first system of the musical score consists of five staves. The top staff begins with a treble clef and a common time signature. The notes are diamond-shaped with stems, and some have flags. The music is written in a style characteristic of 18th-century lute tablature notation.

La Fuga del secondo Tuono si farà da G sol re ut, à D la sol re, e da questo à quello riducendosi poi all' Imitatione , come si disse del primo, e passerà dalle prime corde alle altre, terminando nella finale , come dall' essemplio .

The second system of the musical score also consists of five staves. It continues the notation from the first system, with diamond-shaped notes and stems. The notation is consistent throughout, showing a sequence of notes across the staves.

La Fuga del Terzo si farà da A la mi re ad E la mi, e viceversa, e passerà come gli altri all'Imitatione, e per le altre sue corde terminando alla finale.

This block contains the musical notation for the third fugue. It consists of six staves of music. The notation is a form of lute tablature using diamond-shaped notes on a six-line staff. The first two staves begin with a 'C' time signature. The music is written in a style characteristic of 17th-century lute manuscripts, with various accidentals and rhythmic markings. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

Il Quarto Tuono non hà propria Fuga, mà se li può dare quella del terzo, & il soggetto dell'Imitatione vada da E la mi in F fa ut, e deve ripigliare da A la mi re in C sol fa ut, vedi l'effempio.

This block contains the musical notation for the fourth fugue, which is based on the third. It consists of three staves of music. The notation follows the same diamond-shaped note style as the previous piece. The first two staves begin with a 'C' time signature. The music concludes with a double bar line and repeat signs. Below the third staff, there are some numerical figures: '7 6' and '6 5'.

PARTE IV. CAP. XIII.

331

La Fuga del Settimo Tuono si farà per le corde di E la mi, e di B mi, l'imitatione farà nelle altre corde di participatione, e si terminerà con la finale.

This musical score is written for guitar and consists of six staves. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation is a form of guitar tablature, using diamond-shaped markers on the staff lines to indicate fret positions. Rhythmic values are indicated by flags and stems. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

La Fuga dell' Ottavo Tuono si farà per le corde di G sol re ut, e di D la sol re, farà il passaggio all'imitatione, come le altre, e terminerà nella corda finale.

This musical score is written for guitar and consists of four staves. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation is a form of guitar tablature, using diamond-shaped markers on the staff lines to indicate fret positions. Rhythmic values are indicated by flags and stems. The piece concludes with a double bar line and a fermata.



C A P. X I V.

Delli Canonî.

Canones vocantur omnes illæ Symphonie, dice il Kircherò nel 5. lib. della Musurgia cap. 20. pag. 383. *quæ in unam clausulæ vocem pro diversa inceptione, & polyphona ratione diversas voces reddunt, Canones dicti, idest regulæ.* Il Canone adunque sarà una regola di far cantare le parti, l'una dietro l'altra, cioè quello che hà cantato la prima parte, sia ricantato dopo qualche pausa dalle altre parti, seguendo li moti, e modulatione della prima infino al fine, riducendo tutto quello, che essa hà detto.






Volsero alcuni, che la denominatione del Canone derivasse à *cantando*, mà ciò non vale, perche ne seguirebbe, che ogni cantilena si chiamasse Canone.

Il Canone, che al parer de più dotti Musici non importa altro, che regola, fù da certi chiamato Risposta dal risponderli, che fanno l'una con l'altra le parti; fù anche detto Fuga à somiglianza di uno, che fuggendo, l'altro lo segue, & in altri modi, come si disse della Fuga nel cap. 10. di questa quarta parte; vuole però il Zacconi nel fine del cap. 56. del 1. libro della prima Pratica carte 47. che è meglio chiamare questa sorte di compositioni con il nome di Canone come suo proprio, e si può dire con verità, che sia simile alla Fuga legata come habbiamo detto nel cap. 11. di questa quarta Parte; onde non si potrà osservare nella sua formatione le corde del Modo, ò Tuono.

La forma di tessere questi Canonî sarà come si disse delle Fughe nel cap. 10. & 11. ponendo in Cartella alcune figure per la Guida, e dopo alquanto tempo, ò pause à beneplacito, e comodo del Compositore, si farà entrare il Conseguente, che dichi l'istesse note, quanto alla figura, quanto al tempo, e quanto al luogo, (se farà però il Canone all'unifono, perche in altro caso si muterà il luogo, restando la quantità, e qualità delle figure) e sopra queste si anderà formando dalla Guida altre note, che saranno replicate dal Conseguente, e così à vicenda infino al fine, e quando il Conseguente haverà replicato tutto quello, che haverà detto la Guida, si aggiungeranno altre note alla Guida per riempimento, e conclusione di esso Canone (se non fosse Canone circolare, & infinito, come si dirà) e così si farà à due, à tre, à quattro, e più parti; in questi Canonî non si userà il rigore; mà si piglierà qualche licenza.

Si formeranno questi Canonî in tante maniere, in quante che si disse delle Fughe, & Imitationi, cioè all'unifono, alla seconda, alla terza, alla quarta, alla quinta, alla sesta, alla settima, & all'ottava; e da queste piglieranno la denominatione, come farebbe à dire, *Canon ad unifonum, Canon ad secundam, Canon ad tertiam, &c.* entrando il Conseguente dopo la Guida in unifono, seconda, terza, &c. secondo la denominatione, che li farà data, tanto sopra, quanto sotto la Guida con la particola *sub*, cioè *sub diatessaron, sub diapente &c.* come pure *altior tonò* ò pure *tono demissior*.

Il Canone è di due forti, cioè sciolto, e libero; legato, & obligato. Il sciolto è quello, che è formato d' ogni forte di consonanze, e dissonanze à beneplacito del Compositore; Il Legato, & obligato è quello, che si priva d' alcuna consonanza, ò dissonanza; e tanto l'obligato, quanto il libero si possono fare all'unifono, alla seconda, alla terza &c. Si considera anche il Canone come Finito, e come Infinito; Il Finito è quello, nel quale tutte le parti forniscono assieme, concludendo in cadenza; l'Infinito, che anche circolare si chiama, è quello, che le parti giunte all'ultima figura tornano da capo, due trè, e più volte circolando à beneplacito de Cantori:—

Ufano li Compositori racchiudere in una sol parte tutte le parti, che formano il Canone, il che nominarono Canone chiuso, onde determinarono alcune Ziffre, che manifestassero al Cantore quando dovesero principiare le — altre parti; quando dovesero finire, e ritornare da capo, e furono .S.  le quali, come si disse nel cap. 7. della seconda parte, si chiamano Presa,  Coronata, e Ritor-
nello: Per renderè avvisati li Cantori, quando doveano prin-
cipiare il Conseguente, posero sopra, ò sotto la Guida la Ziffra .S. della Presa; — quando doveano finire
posero la  Coronata; e quando doveano replicare posero il  Ritornello; la Presa
si ponerà sopra il Canone chiuso tante volte, — quante volte  entreranno le parti per
consequenza dopo la Guida in componere il Canone; il Ri-
— tornello si ponerà ne
Canoni replicabili, e circolari; e la Coronata ne Canoni semplici, e finiti.

Li Contrapuntisti per esplicatione di questi Canoni chiusi, usarono ponervi sopra alcuni motti, come per essemplio Jusquino per significare in un suo Canone, che il Conseguente dovesse aspettare quattro tempi, vi pose il motto Francese *Vous jejuneres le quatre temps*, & altri altri motti, che per brevità si tralasciano; mà devono essere questi motti chiari, e spiritosi; che esplichino bene la mente del Compositore, perche dice il Rossi nell' Organo de Cantori alle carte 12. *che li Cantori non sono negromanti, ne indovini, ne meno profeti per indovinare il pensiero d' un altro*; e dice il precitato Autore alle carte 15. *che simili composizioni sono più d'artificio, che d'harmonia*, & il Banchieri nella sua Cartella alle carte 160. che sono fatti *Più per curiosità, che per utilità*; onde noi non ne faremo altro apparato, solo ne apportaremo alcuni essempii de provetti Autori.

Canone à due sopra il canto fermo alla terza bafsa di Scipione Cerretti rapportato dal Zacconi nella seconda sua Pratica lib. 3. carte 201.



Three staves of music. The top staff begins with a diamond-shaped note on a high pitch. The middle and bottom staves follow with similar diamond-shaped notes and stems, creating a rhythmic pattern.

Canone a tre del Penna carte 114 degli Albori.

Three staves of music. The top staff has a treble clef and a common time signature. It contains a complex melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves provide accompaniment with diamond-shaped notes and stems. There are some markings like '2da Coll.' and '3da Coll.' on the left side.

5 4 5 5
3 2 4 3

Il soprascritto Canone chiuso.

Coda.

5 4 5 5
3 2 4 3

.S.

.S.

One staff of music, continuing the melodic line from the second system. It includes a treble clef, a common time signature, and various note values. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Canone circolare à 4. del Bononcini nel Musico Pratico carte 106.

Il sopraferitto Canone chiuso.

Altri canoni si formeranno con le regole date per le Fughe, & Imitationi, facendo, che le parti siano simili nella quantità, e qualità delle figure.

C A P. X V.

Della formazione di più Soggetti.

V Eduto il modo di Tessere il Contrapunto à soggetto per via di Fughe, Imitationi, e Canoni, dimostreremo nel presente Capitolo il modo di tessere più soggetti assieme, & abbenchedichi il Berardi nelli Documenti Armonici carte 46. che si *più stimato un soggetto ben tirato, che tre, e quattro soggetti, havendo più campo il Compositore di dilatarsi in questi, che in un solo*, ad ogni modo nelle compositioni fanno ottimo sentire, poiche scherzando li soggetti frà loro, & invitandosi l'uno con l'altro fanno vago, e dilettevole intreccio, come si vede dal sottoposto esempio del Penna nel secondo libro degli Albori carte 81.

Musical notation for the first example, showing two staves with diamond-shaped notes. The top staff is labeled 'A.' and the bottom staff is labeled 'B.'

Si potrà anche fare due foggetti, dandone uno alla parte superiore, e l'altro all'inferiore, cambiandoli poi fra loro.

Musical notation for the second example, showing four staves with diamond-shaped notes. The top two staves are labeled 'B.' and 'A.' respectively, and the bottom two staves are labeled 'A.' and 'B.' respectively.

Si potranno fare due foggetti per moto contrario, come

Musical notation for the third example, showing four staves with diamond-shaped notes. The top two staves are labeled 'A.' and 'B.' respectively, and the bottom two staves are labeled 'B.' and 'A.' respectively.

Si possono fare anche due foggetti, uno per Canto Fermo, e l'altro sminuito.

Musical notation for the fourth example, showing two staves with diamond-shaped notes. The top staff is labeled 'A.' and the bottom staff is labeled 'B.'

Two staves of musical notation. The top staff is labeled 'A.' and the bottom staff is labeled 'B.'.

Si possono anche fare tre soggetti, compartendoli, e variandoli frà le parti come

A complex musical score consisting of seven staves. The staves are labeled with letters A, B, and C, indicating different subjects or parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

Potrà lo studioso fare anche due soggetti in modo di Fuga, come dal sottoposto esempio, nel quale si vede, che nel progresso della Fuga le parti cambiano frà loro li soggetti, li quali sono tessuti vicendevolmente l'uno sopra l'altro in forma di Contrapunto doppio.

B.
A fructu frumen - - - - -

A.
A fru - ctu frumen - - - - - ti B.
A fructu fru-

B.
A fructu frumen - - - - - ti A. fru - ctu

A.
A fru - ctu frumen - - - - -

ti A fru - ctu frumen - ti vini, &

men - ti A fru - ctu fru -

frumen - ti A fru ctu frumen -

ti A fru ctu frumen - ti

olei vini, & olei vini, & olei vini, & ole i olei fu i

men - ti frumen ti vini, & ole i ole i fu i

ti vini, & olei vini, & olei vini, & o - le i fu i

A. A fru - ctu fru menti vini, & o - lei fu i multiplica-
 Y 2 Con

Con le regole già date ne fatti Capitoli, e con un poco di applicatione potrà tefere lo studiofo con qualche facilità fimili compositioni.

C A P. X VI.

Delli Contrapunti Doppii.

IL Contrapunto Doppio è una leggiadra, & artificiofa compositione di due voci, che in più maniere fi può cantare, mutandofi la parte Acuta in Grave, e la Grave in Acuta, al dritto, al contrario, & al contrario roverfcio, con variazione d'armonia, alle quali fi potranno aggiungere altre parti; come fi vedrà. Aferisce il Vicentino nel lib. 4. della Pratica Musicale cap. 34. che *Il Contrapunto doppio, ò compositione doppia è della natura della Fuga, e non è Fuga; e qualche volta è Fuga della parte di sotto, e di sopra fecondo che ne Canti fermi fi può accommodare.*

Viene ftimato quefto Contrapunto da tutti li Scrittori per il più vago, & artificiofo degl'altri, anzi il Penna nel 2. lib. degl' Alborti Musicali cap. 13. afferma, che tali compositioni fanno comparire li studiofi di queft' Arte per huomini di pezza.

Tali forte di compositioni, fi dicono Contrapunti Doppii, ò perche rivoltandofi in varii modi le parti, radoppiano la compositione con varietà di concerto; e quefto fi può fare infino à quattordici modi, cioè alla 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. e 15. Vuole il Bononcini nella feconda parte del *Musico Pratico* cap. 11. che folo in nove modi fi poffi variare il Contrapunto Doppio, cioè alla 3. 4. 5. 6. 7. 8. 10. 11. e 12. perche dice egli alle carte 96. *Il Contrapunto alla decimaterza è fimile à quello alla fefta: il Contrapunto alla decimaquarta fimile à quello alla fettina: il Contrapunto alla Decimaquinta, fimile à quello all'Ottava &c. ne alcuno Contrapunto è replicabile alla Seconda, e Nona, poiche le confonanze fi cambiano in diffonanze, e le diffonanze in confonanze.*

Il Penna nel luogo fopracitato carte 92. aderendo all' Angleria ne piglia folo fei delli principali, e fono alla 12. 10. 8. 6. 5. 3. frà quali li più ufati fono alla duodecima, decima, & ottava, ma frà tutti, quello alla duodecima è il migliore, & in vero il Zarlino nella quarta parte delle Iftituzioni; Il Tigrini nel lib. 4. del *Compèndio*; & il Bontempi nella feconda parte della Pratica moderna fanno folo mentione di quefto; noi dimoftreremo folamente li fei ultimi.

Sogliono li Contrapuntifti formare quefti Contrapunti con due parti, l'una per canto fermo, e l'altra per canto finuito, e florido, le quali, come fi diffe, fi vanno cambiando fotto, e fopra con varietà d'armonia, che perciò vuole il Bontempi nel luogo fopracitato carte 245. che fimili compositioni fimo detti Contrapunti con due fogggetti, e che ciafcuna parte fi chiami fogggetto.

Sarà sforzato il Compofitore in quefti Contrapunti offervare efattamente le loro regole ftabilite delli Maèftri di quefta nobil'Arte, acciò le compositioni fi rendino pure nelle loro rivoltate dagli errori; e perche tutta la forza di quefte compositioni confifte nella bizzaria di fare cantare nel grave quello che hà cantato la parte acuta nell'acuto, e nell'acuto, quello che hà cantato la parte grave nel grave con variazione di concerto, è di neceffità per tefere un tale artificio di privarfi hora di alcune confonanze, & hora di alcune diffonanze, come fi vedrà dalle regole particolari di ciafcheduno di effi, e così pure non fi potrà offervare in quefti l'efattezza del Tuono, ò Modo per l'obligatione efatta della replica fotto, e fopra delli fogggetti; in oltre, in quefti Contrapunti, come fi diffe delli Canonì, & altri Contrapunti obligati, non fi doverà ufare il rigore delle regole, anzi non fi potrà far di meno, che tal volta non vi cadino alcune relationi di confonanze, e diffonanze poco grate all'udito, le quali fi poffono tolerare, mà li cauto il Com-

positore nell'adoprarle, e se fossero troppo patenti, sarà meglio tralasciare simili composizioni, perche ne deve lo studioso dalla bontà di queste raccogliene stima, e non dalle loro imperfezioni riceverne biasimo; onde dovrà ponervi tutta l'applicazione, e spiegarle solo in qualche occorrenza per farsi stimare (come disse il Penna) per huomo di pezza.

Il mutare le parti di grave in acuta, e di acuta in grave, si farà in due modi; l'uno tramutandosi semplicemente li soggetti di grave in acuto, e di acuto in grave; e l'altro cantandosi la replica per moti contrarii: Nel primo modo si considererà la replica in due modi; l'uno quando sarà cantata per li medesimi tuoni, e semituoni, possi però in corde diverse; l'altro quando sarà cantata con diversi tuoni, e semituoni, come

Primo modo.

Secondo modo

Il modo di cantare il Contrapunto alla dritta, e poi alla roversaia è come dall'effempio.

Le regole di formare questi contrapunti alla riverfea si dimostrerà nel seguente Capitolo. Vedute queste osservazioni in generale passeremo alle regole particolari.

Del Contrapunto alla Duodecima.

Si dovrà osservare in questo esattamente le sue regole particolari, e sono che si principii in duodecima, e si termini in duodecima, che perciò è chiamato alla duodecima, e che le parti non si allontanino frà loro più di una duodecima.

Che non si frequentino troppo la duodecima, e quinta in principio di battuta, perche rivoltate sono unisono, & ottava, consonanze, che non hanno armonia, che non si facci sesta in tempo di buona, perche rivoltata diventa settima nuda, si potrà però fare per passaggio, e per modo di falsa.

Si concedono l'unisono, la terza, la quarta, la quinta, l'ottava, la decima, e la duodecima: si concedono delle dissonanze la seconda, e la quarta legata di sopra, e di sotto risolte alla terza; la legatura di settima dall'Angleria non è stimata buona, vuole però il Bononcini sopraccitato alle carte 96. che si possi fare legata di sotto, e risolta all'ottava, vedi la scala.

12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1. 3. 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Li segni * significano, che la quinta diventa ottava consonanza senza armonia; la sesta, settima nuda; e la duodecima, unisono non armonioso; nel resto tutte l'altre nel roverscio tornano bene, vedi l'essempio.

Questo Contrapunto si può fare in diverse maniere, sotto, e sopra, à due, à tre, & à quattro; & acciò che il nostro Testore habbia qualche lume del modo d'intrecciare questi Contrapunti nelle sue compositioni ne daremo il sottoposto essempio. Prima si farà sentire a voce sola il soggetto principale, cioè quello sopra il quale vi si compone il Contrafoggetto, e ciò sarà per farlo ben sentire all'uditore, dipoi si farà entrare un'altra parte à cantare esso soggetto, e sopra questo la prima parte vi farà il contrafoggetto; e facendo la seconda parte il contrafoggetto sarà accompagnato sopra d'un altro contrafoggetto in terza, e sopra questi un'altra parte vi farà il soggetto, sì che farà contrapunto doppio a tre; si uniranno le parti a far empitura a quattro, e passeranno poi à formare un contrapunto doppio a quattro, facendo due soggetti in terza con le parti gravi, e due contrafoggetti parimente in terza con le parti acute passando poi alla cadenza finale, vedi l'essempio.

Sicut erat in prin ci pio & nunc & sem. — per & in saecula saec-

folo:

a due.

Sicut erat in principi' &
lorum sæculorum a — men a men & in sæcula sæculorum sæculorum a —
cipi o & nunc & sem — per & in sæcula sæculorum sæculorum a —
a tre

nunc & sem — per & in sæcula sæculorum amen & in sæcula sæcu —
men amen & in sæcula sæculorum a — men & in sæcula sæcu —
men a — men & in sæcula sæculorum amen sicut erat in prin —
& in sæcula sæculorum amen sicut erat in prin —

a quattro

lorum sæculorum a - - men a - men & in sæcula sæculorum a men.

lorum sæculorum a - - men a - men & in sæcula sæculorum amen.

ci pi o & nunc & sem - per & in sæcula sæculorum amen.

ci pi o & nunc & sem - per & in sæcula sæculorum amen.

Ex abundantia ponere un'altro effempio, che parimente si può fare a 2. a 3. & a 4.

Cum sancto spiritu in gloria ij ij Dei patris in gloria ij ij Dei

Cum sancto spiritu in gloria Dei patris in gloria ij ij Dei

Cum sancto spiritu in gloria in gloria ij ij Dei

Cum sancto spiritu in gloria ij ij Dei

patris amen in glo - ria in gloria ij Dei patris a men in gloria ij

patris amen in gloria ij

patris a men in glori a Dei patris amen in gloria ij

patris amen a due in gloria ij

ij Dei patris a men in glori a Dei patris a -

ij Dei patris amen in glo - ria in gloria ij Dei patris a -

ij Dei patris amen in glo - ria in gloria ij Dei patris a -

ij Dei patris amen a tre

men in gloria ij ij Dei patris amen in gloria in gloria ij

men in gloria ij ij Dei patris amen in gloria Dei

men in gloria ij ij Dei patris amen in gloria in gloria ij

in gloria ij ij Dei patris amen in gloria a quattro 2 Dei

Dei patris a — men amen amen.

patris amen a — men.

Dei patris amen a — men.

patris amen a — — men.

Li segni * posti nelli due sopra-
 scritti esempj significano, che il
 Basso tiene autorità di fare la sua
 cadenza naturale per salto di quin-
 ta in giù, &c.

Noi habbiamo studiato la brevità,
 onde lo studioso potrà nelle sue com-
 posizioni ampliare, e sfendere assai
 più questi Contrapunti, ponendovi
 altri intrecci per intermedio fra l'uno,
 e l'altro.

In questi Contrapunti si formerà
 il Basso continuo dalla parte grave,
 come si dimostrò nel fine del cap. 11.
 di questa quarta Parte.

Nel principio di questo Capitolo
 si disse con il Vicentino, che il Con-
 trapunto doppio si può accommoda-
 re in modo di Fuga, onde noi ne da-
 remo il seguente esempio.

PARTE IV. CAP. XVI.

The image shows a musical score for two voices, A and B, with lyrics. The score is written on ten staves. The first staff is a grand staff with a treble clef and a common time signature (C). The second staff is for voice A, with a treble clef and a common time signature. The third staff is for voice B, with a treble clef and a common time signature. The fourth staff is for voice A, with a treble clef and a common time signature. The fifth staff is for voice B, with a treble clef and a common time signature. The sixth staff is for voice A, with a treble clef and a common time signature. The seventh staff is for voice B, with a treble clef and a common time signature. The eighth staff is for voice A, with a treble clef and a common time signature. The ninth staff is for voice B, with a treble clef and a common time signature. The tenth staff is for voice A, with a treble clef and a common time signature. The lyrics are: A - men a - men. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

A — — — men a — — — men

A — — — men

A — — — men a — — —

A — — — men a — — —

a — — — men a — — —

a — — — men a — — —

A — — — men a — — —

men a - men a - - men.

- men amen a - - men.

men a - men a - - men.

- men a - - men.

Vedi la scala. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
 * * * *

Le lettere A. e B. significano il soggetto, e contra soggetto, li segni * significano note d'empitura, e si conclude brevemente nel finale alla cadenza principale; in questi Contrapunti non si può fare tutto quello che si vuole, à causa dell'obligatione, che si deve esattamente osservare.

Del Contrapunto alla Decima.

Comincerà, e fornirà questo Contrapunto in 10. e perciò si dice alla 10. si faranno in esso poche 10. perche riescono unisoni, e per consequenza non se ne faranno due, l'una dietro l'altra, e ne meno si faranno due 3. e due 6. perche diventano due 8. e due 5. come si vede nella scala dal * segno; e ne meno si anderà dalla 3. alla 10. si concede la legatura di 7. legata di sotto, e risolta all' 8.

Il Penna non concede la legatura di 4. la concede però il Bononcini legata di sopra, e di sotto risolta alla 3. e così anche la 2. risolta parimente alla 3.

Non daremo gli effempj di questo Contrapunto, come pure quelli degl'altri seguenti, potendo lo studioso formarli da se stesso, come dall'effemplare, che habbiamo posto nel Contrapunto alla duodecima, e se ne farà curioso, li potrà vedere nell' Angleria, Bononcini, Penna, e nelli documenti Armonici del Berardi.

Del Contrapunto all'Ottava.

Questo Contrapunto dovrà principiare, e finire in ottava, e le parti fra loro non dovranno passarla; non si userà la quinta se non di passaggio per falsa, perche rivolta riesce quarta, e poco si adopererà l'ottava, perche riesce unisono inarmonioso; tutte le legature sono buone, ma quelle della quarta, e seconda sono le migliori, vedi la scala.

8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
 * * * *

Del Contrapunto alla Sesta.

In questo Contrapunto non si faranno due terze, due seste, nè duodecime, ma una si concede; non si farà quinta se non per falsa, e di passaggio; si concede la seconda legata di sopra, e risolta all'unisono, e legata di sotto risolta alla sesta, e si proibisce la risoluzione fatta alla terza; si concede la quarta legata di sotto, e risolta, alla sesta, e si proibisce la risoluzione alla terza; si concede la settima legata di sopra, e risolta alla sesta, e legata di sotto, e risolta all'Ottava. La scala che serve al Contrapunto alla decima, serve anche à questo.

Del Contrapunto alla Quinta.

Non deve la parte acuta in questo Contrapunto passare sotto la grave, e si concedono la terza, la quintadecima, e duodecima, e non si faranno nè seste, nè decime, nè ottave, si concedono la seconda legata di sotto, e la quarta legata di sopra, e risolte alla terza. La scala del contrapunto alla Duodecima serve anche à questo.

Del Contrapunto alla Terza.

Si concede in questo Contrapunto l'unifono, la terza, la quinta, & ottava; si proibiscono la sesta, e decimaterza, e due decime; perche rivoltate farebbono due unifoni, e due ottave, si proibiscono pure due quarte, e due undecime. Si farà la seconda legata di sopra risolta all'unifono, e legata di sotto risolta alla terza; e la quarta legata tanto di sopra, quanto di sotto risolta alla terza; e queste sono le regole, che si devono osservare esattamente ne Contrapunti Doppii.

C A P. XVII.

Del modo di rivoltare le Parti, e Soggetti.

Non è altro il rivoltare delle Parti, che tramutare il Basso in Soprano, & il Soprano in Basso; il Tenore in Alto, e l'Alto in Tenore, cantandosi le figure Musicali alla riverscia, cioè, che se le figure nella cantilena ascendono alla dritta, nella rivoltata descendino; e se descendono, ascendino, quasi che il cantante tenesse il libro, o carta alla roverscia, il che farà una ammirabile variatione, e questo avviene per la meravigliosa connessione delli numeri armonici, li quali abbenche sieno rivoltati, non ostante formano armonioso, e vago contento. Pochi sono stati li Scrittori, che hanno trattato di questo Contrapunto, e quelli pochi, poco scrissero, & assai oscuro, contentandosi solo di darne alcuni pochi esempj; Noi procureremo con la nostra debolezza di darne il maggior lume, che potremo; adunque per dare al nostro Testore la prima regola, che s'è sensibile, e materiale per la buona formatione, e tessitura di questi artificiosi rivolgenti, formaremo una Tabella, che dimostrerà nell'istesso tempo li numeri alla dritta, & alla roverscia.

Deve sapere adunque il nostro Testore, che non tutte le compositioni si possono rivoltare, mà quelle sole, che saranno depurate da certi inconvenienti, che accaderebbono nella rivoltata, poichè dice il Zacconi nella sua prima Pratica lib. I. cap. 57. car. 47. à tergo *che alcune cattive rimanneranno scoperte*, che perciò non si faranno false, e dissonanze, se non di passaggio, ne meno si faranno legature, e se si faranno, si risolveranno come si dirà. In oltre osserverà nella sottoposta Tabella, che frà la parte più grave e frà la più acuta, sieno le compositioni a due, o più voci, sempre frà loro vi farà la medesima distanza. V. G. se la parte bassa sarà distante al dritto per una quinta con la più acuta, restaranno nella rivoltata parimente distanti per l'intervallo di quinta, e così degli altri intervalli, e sempre frà le parti estreme vedrà tanto alla dritta, quanto alla roverscia, che sempre haveranno la medesima distanza, onde si può dire che questa fosse una potente ragione, che movesse li Maestri di quest'Arte à comandare, che frà le parti estreme si dovesse andare con più riguardo delle altre, e che si dovessero formare con ottimi accordi.

Veda adunque il nostro Testore l'ordine delle consonanze alla dritta poste nella Tabella rapporta nel cap. 3. di questa quarta Parte, e sì come ivi si disse, che la parte più Grave serve per fondamento, che perciò nella Tabella s'è segnata con il numero (1) così parimente nella rivoltata diventando la parte Acuta Grave, e la Grave Acuta, segnaremo quella, che farà la figura di parte Grave con il numero (1) e la Grave, che farà la figura di parte Acuta con li numeri segnati prima alla dritta per la parte Acuta, perche, come si disse, tanto sono d'intervallo distanti alla dritta, quanto alla roverscia; mà solo le parti di mezzo sono quelle, che come si suol dire, guidano il gioco. Vedi la Tabella. Le lettere D. & R. significano Dritto, e Roverscio; le lettere B. T. A. e C. significano Basso, Tenore, Alto, e Canto alla Dritta, & alla Roverscia.

| | D. | R. | D. | R. | D. | R. | D. | R. | D. | R. | D. | R. | D. | R. | D. | R. | D. | R. |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| C. | 5 | 1 | 8 | 1 | 8 | 1 | 8 | 1 | 8 | 1 | 01 | 1 | 01 | 1 | 01 | 1 | 21 | 1 |
| A. | 3 | 3 | 5 | 4 | 9 | 3 | 9 | 3 | 8 | 3 | 8 | 3 | 8 | 3 | 01 | 3 | 01 | 3 |
| T. | 1 | 5 | 3 | 6 | 3 | 6 | 4 | 5 | 5 | 6 | 6 | 9 | 5 | 8 | 5 | 8 | 5 | |
| B. | 1 | 5 | 1 | 8 | 1 | 8 | 1 | 8 | 1 | 10 | 1 | 10 | 1 | 10 | 1 | 10 | 1 | |

Il segno * trà la terza, e quarta casella significa doverfi osservare, che la quarta trà il Soprano, e Contralto, rivoltata riesce quarta nuda con il Basso, e Tenore frà quali non vi cade relatione armonica, & il simile intraviene nelle sue replicate; sì che farà regola stabile, che nelli Contrapunti, che si vogliono rivoltare, che non si faccia mai quarta trà l'Alto, e Soprano; così pure il Soprano non farà feste grosse con le altre parti; si osserverà anche à tre, che le due parti acute non facciano quarta frà loro, perche nella rivoltata non formeranno relatione armonica, che stii bene; à due poi non vi occorre tale osservatione; la quarta, e sesta l'una sopra l'altra alla dritta; fatte per modo di passaggio riusciranno bene; come pure il simile farà di tutte le dissonanze fatte in questo modo.

L'ordine, e seconda regola di rivoltare questi Contrapunti è, che in vece di dire Ut, nella rivoltata si dice La; in vece di Re, Sol; in vece di Fa, Mi, &c. come dall' es-
 sempio.

Alla Dritta. LA. SOL. FA. MI. RE. UT.

Alla Riverfcia. UT. RE. MI. FA. SOL. LA.

Manca solo il rimedio all'inconveniente, che accade nel rivoltare le dissonanze legate; si potrà adunque schivarlo scotrendo avanti la nota legata, come dagli essemplii, che habbiamo posti l' uno sopra l' altro, acciò lo studioso veda il tutto con un'occhiata sola.

The image displays two musical staves, each with four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The top staff shows a four-part setting with notes marked with diamonds. The bottom staff is similar but includes the instruction "Alla roverscia" (inverted) for both parts. Asterisks mark specific dissonances in both examples.

Si disse nel capitolo passato, che si possono tramutare li Contrapunti doppii alla dritta, & alla riverfcia promettendo darne le regole; hora che le habbiamo dimostrate, ne apportheremo il seguente essemplio del Penna.

PARTE IV. CAP. XVII.

Alle carte 93. alla dritta.

A musical staff in G-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains diamond-shaped notes with stems, some marked with an asterisk (*). The notes are arranged in a sequence that appears to be a scale or a specific melodic line.

Alle carte 95. alla roverscia.

A musical staff in G-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains diamond-shaped notes, some marked with an asterisk (*). The notes are arranged in a sequence that appears to be a scale or a specific melodic line.

A musical staff in G-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains diamond-shaped notes with stems, some marked with an asterisk (*). The notes are arranged in a sequence that appears to be a scale or a specific melodic line.

Dalli segni * si vede il scioglimento delle legature. Per l'effempio di rivoltare le parti à tre, ponremo sotto l'occhio del nostro Testore quello del Berardi registrato nel 2. libro delli Documenti carte 131.

Alla dritta.

A musical staff in C-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains diamond-shaped notes with stems. The notes are arranged in a sequence that appears to be a scale or a specific melodic line.

A musical staff in C-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains diamond-shaped notes with stems. The notes are arranged in a sequence that appears to be a scale or a specific melodic line.

A musical staff in C-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains diamond-shaped notes with stems. The notes are arranged in a sequence that appears to be a scale or a specific melodic line.

Alla roverscia.

A musical staff in C-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains diamond-shaped notes with stems. The notes are arranged in a sequence that appears to be a scale or a specific melodic line.

A musical staff in C-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains diamond-shaped notes with stems. The notes are arranged in a sequence that appears to be a scale or a specific melodic line.

A musical staff in C-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains diamond-shaped notes with stems. The notes are arranged in a sequence that appears to be a scale or a specific melodic line.

Alla dritta.

Three staves of musical notation for the piece 'Alla dritta'. The notation consists of diamond-shaped notes on a five-line staff. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second and third staves begin with alto and bass clefs, respectively. The music is organized into measures by vertical bar lines, with some notes having stems pointing upwards and others downwards.

Alla roverscia.

Three staves of musical notation for the piece 'Alla roverscia'. The notation consists of diamond-shaped notes on a five-line staff. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second and third staves begin with alto and bass clefs, respectively. The music is organized into measures by vertical bar lines, with some notes having stems pointing upwards and others downwards.

Circa il modo, & effempio di rivoltare le compositioni a quattro, potrà vedere lo studio quello di Marco Scacchi rapportato dal sudetto Berardi nel primo libro delli Documenti Armonici carte 64. del quale portaremo solo il principio; la prima volta si canta come sta, la seconda per b molle.

PARTE IV. CAP. XVII.

Alla Dritta.

Si De us pro no — bis Si Deus pro —

Si De us pro no — bis pro no — bis pro no —

Si Deus pro no —

Alla Roverfcia. Si Deus pro no — bis

Si Deus pro no — bis

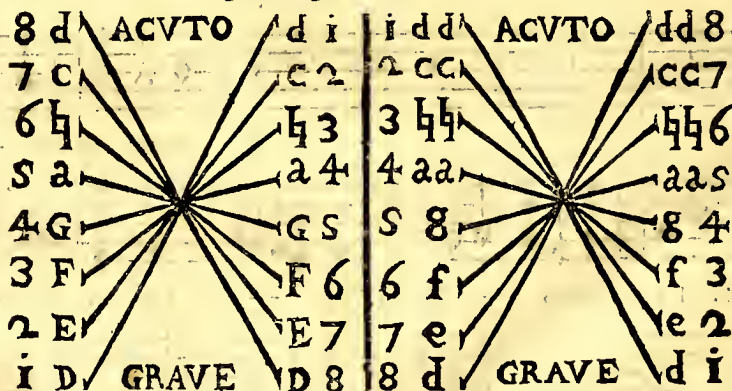
Si Deus pro no —

Si De us pro no — bis pro no — bis pro no —

Si De us pro no — bis Si Deus pro —

Il Bontempi nella sua Historia Musica parte seconda della Pratica moderna carte 247. non solo forma gli effempj di cantare le compositioni rivoltate, mà di più mostra, che quello si è cantato alla dritta incominciando dal capo, nella rivoltata si canti dalla coda, che è un vago artificio, eccone l'effempio à quattro, il quale si canterà rivoltando il libro, ove si vede, che oltre il rivoltare delle parti, il capo diventa coda, e la coda capo.

Daremo per fine la regola d' un'altra compositione fatta da moti contrarii, chiamata Fuga contraria riverfa, e consiste; che non solo le parti sino frà loro contrarie ne moti, e sillabe di Guido, come si è veduto, ma anche nelle corde, e di questa ne fa mentione l'Artusi nella seconda parte delle Imperfezioni della moderna Musica carte 53. ove rapportando l'opinione del Zarlino lib. 20. *De utraque Musica*, per dichiarazione delle corde contrarie riverse, forma la seguente figura.



Meglio però, e più chiaro viene esplicata questa contrarietà di corde del Bononcini nel suo *Musico Pratico* parte seconda cap. 10. carte 88. come si vede dal sottoposto effempio.

Habbiamo osservato nel Capitolo quarto di questa quarta parte, che le specie della Diapason, sopra le quali sono fondati li Tuoni, ò Modi armoniali, furono considerate dal Zarlino al Contrario, & al Riverscio di quello che furono stabilite da Euclide, come in esso capitolo si può vedere, e disse di più, che lo studioso potrà cavarne gran lume, e fondamento per rivoltare le compositioni armoniali; consideri adunque il nostro Testorele due sopraposte figure, & il rivolgimento delli Tuoni rapportato nel sopradetto capitolo quarto, e troverà in essi non solo la contrarietà, e rivoltata delle corde, mà pur anche la fede delli tuoni, e semituoni, che concorrono a formare esse ottave rivoltate, & inoltre troverà la formatione delle specie delle quarte, e quinte, che costituiscono li Tuoni armoniali, ed di più questi Tuoni rivoltati dal Zarlino alla roverscia di quelli di Euclide, formano appunto la contrarietà delle lettere, e corde, come si è veduto nelle figure del Zarlino, e Bononcini poco fa rapportate; mentre che il Dorio di Euclide è formato dalla specie della Diapason E. e quello del Zarlino è formato dalla specie della Diapason C. corda contraria ad esso E. come si è veduto dalle sopraposte tabelle. Il Frigio di Euclide è in D. e quello del Zarlino parimente è in D. e ciò avviene, perche nella specie della Diapason in D. non vi è differenza di tuoni, e semituoni, sì nel grave come nell'acuto, onde rivoltati, ò non rivoltati sempre restano li medesimi, non variando corde, nè modo. Il Lidio di Euclide è in C. e quello del Zarlino è in E. Il Mistolidio di Euclide è in \sharp mi, e quello del Zarlino è in F. L'Hipolidio di Euclide è in F. e quello del Zarlino il \sharp mi. L'Hipofrigio di Euclide è in G. e quello del Zarlino in A. e per fine l'Hipodorio di Euclide è in A. e quello del Zarlino in G. corde tutte fra loro contrarie, e roverscie, sì che da questa rivoltata de' Tuoni da noi osservata nel Zarlino, si scopre un alto magistero, & uno delli migliori studii, che si possono dare nell'Arte Armonica, mentre, che da questa se ne hà il sistema d'ogni Tuono rivoltato, sì per li tuoni, e semituoni, come per le quarte, e quinte, che compongono la specie della Diapason; opera in vero la più bella, e cospicua, che potesse uscire dalla dotta intelligenza dell'insigne, e perspicace ingegno del sapientissimo Zarlino a pro de' studiosi.

Haverà adunque il nostro Testore brevemente per regola, che la corda D. grave è contraria roversa alla corda d. acuta; la corda E. alla corda C. la corda F. alla corda B. la corda G. alla corda A. e così viceversa. Vedi l'esempio fondato sopra tutte le date regole, & è uno delli molti, che sono usciti dalla nostra debolezza.

Alla Dritta.

Ky ri e — le i fon e —

Ky ri e — le i fon — e — i fon

Ky

Alla Rovercia.

Ky ri e —

Ky ri e —

Ky

Ky ri e — le i fon — e — i fon

Ky ri e — le i fon e —

le — ifon ele — ifon e leifon Ky ri e —
 e le i fon Ky ri e — le i —
 ri e — le ifon — ele — ifon Kyrie e —
 — le ifon — ele — ifon ele — ifon ele —
 — le ifon — ele — ifon ele — ifon ele —
 ri e — le ifon — ele — ifon Kyrie e —
 e le i fon Ky ri e — le i —

le — ifon gle — ifon e leifon

Kyrie e —

Musico Testore.

Z 3

le i fon Ky ri e — le i fon e —

fon e le i fon — e le i fon e le i fon Ky ri —

lei fon Kyrie e le i fon e le i fon e le i fon e —

— ifon Ky ri e — le i fon e le i fon

— ifon Ky ri e — le i fon e le i fon

lei fon — Kyrie e — le i fon e le i fon e le i fon e —

fon e le i fon — e le i fon e le i fon Ky ri —

6 6 6 6 6

le i fon Ky ri e — le i fon e —

le i fon e le — i fon e le i fon e le i fon.

e — le i fon e le i fon e le i fon.

le — i fon e le i fon Kyri e e le i fon e le i fon.

Ky ri e — le i fon e le i fon.

Ky ri e — le i fon e le i fon.

le — i fon e le i fon Kyri e e le i fon e le i fon.

e — le i fon e le i fon e le i fon.

le i fon e le — i fon e le i fon e le i fon.

6 6 6 6 6 6 3 4 6

Z 4

La rivoltata dell'ultima nota, non si è fatta reale, perche la terza alla dritta, che è l'E. farebbe diventata alla rivoltata C. e la quinta che è il G. farebbe venuta A. sì che l'accordo finale farebbe di 4. e 6. che non è buono, e perfetto, come si ricerca nel fine, onde ci è parso bene di uscire dall'obligatione per render perfetto esso finale, tanto più che insegna il Berardi nelli Documenti carte 130. che in questi Contrapunti rivoltati *la cadenza sempre s'intende*.

E queste sono le regole generali del Tessere le Armoniali Compositioni, e non ci estenderemo ad altri modi particolari, perche come si disse per bocca del Gaffurio nel cap. 1. di questa quarta Parte, le forme delle cantilene si possono variare in infiniti modi; onde si contenterà il nostro Testore di questi universali, li quali habbiamo procurato di corroborare con li essempii de più dotti contrapuntisti. Chi vorrà studii più particolari, potrà vedere trà moderni le opere del Berardi, & in particolare li Documenti Armonici.

C A P. XVIII.

Del modo di formare le compositioni con Voci, & Istrumenti.

HAbbiamo dimostrato tutto quello, che communemente deve osservar unbuon Musico nel Tessere in variati modi il contrapunto; hora nel presente capitolo diremo qualche cosa circa il modo di formare le compositioni, sì con le voci, sì anco con le voci, & Istrumenti.

Si disse nel cap. 16. della 2. parte circa le voci, che quattro sono le Parti principali, che entrano nelle compositioni; cioè Canto, Alto, Tenore, e Basso, e che nelle compositioni di più voci si radoppiano li Tenori, e Soprani; circa poi gl'Istrumenti, che si usano, sono li Violini, li Cornetti, e le Trombe, che suonano le parti sopra acute. Le Viole da braccio, che suonano le parti dell'Alto, e Tenore, le Viole da gamba, e da spalla, li Fagotti, e Tromboni, che suonano la parte del Basso, e li Violoni, e Tiorbe che suonano il Basso continuo; Con queste voci adunque, e con questi Istrumenti, si formano le compositioni grosse, come Salmi, e Messe, nelli quali si offerverà l'ordine che segue.

Pare, che per ordinario si adoprinò degl'Istrumenti, due Violini per la parte sopra acuta, una Viola da braccio per la parte del Contralto, & una Viola, o Fagotto, o Trombone per la parte del Basso, li quali potranno servire à quattro, e più voci, o pure si accresceranno gl'Istrumenti à proportion delle voci. Si principieranno adunque le compositioni à più voci, & istrumenti à beneplacito del Compositore; ma pare che universalmente si formi per introductione della compositione una bella sinfonia piena, & armoniosa, o pure à soggetto, il quale doverà esser ripigliato dalle voci, o pure si principierà la compositione con un vago, & armonioso ripieno di voci, & istrumenti, passando poi à qualche galante soggetto, intrecciato da gl'istrumenti, e voci, & in altri modi à beneplacito del Compositore, ma nelle compositioni grosse, e prime, che si faranno cantare in una Musica sempre sarà bene cominciare con un'ottima armonia; nel corso poi della compositione si anderanno intrecciando li verfetti; hora à due, hora à tre, hora à quattro, e più voci, tal volta con gl'istrumenti, e tal volta senza; quando vi faranno gl'istrumenti, si procurerà di fare belle sinfonie, e vaghi ritornelli; ma sarà sempre più studioso, che gl'istrumenti proponghino il soggetto, che devono cantare le parti; circa la quantità degl'istrumenti sarà à beneplacito del Compositore, potendo anche far accompagnare un verfetto à voce sola da tutti gl'istrumenti, sì che potrà tal volta servirsi di due

di due soli Violini , e tal volta di tutti , o parte degl'istrumenti , come di due violini , & una viola bassa , di due violini bassi nelle sue corde con viole da braccio per qualche versetto patetico , & in mille guise à beneplacito del Compositore . Formerà li versetti con belle imitationi , ottime fughe à due , tre , quattro , e più voci , con pensieri spiritosi , andamenti vaghi , & ameni , modulatione dolce , & ariosa , mà oltre l'arte che deve esercitare il Compositore bisogna , che habbi un dono dato dal Sommo dispensiere di tutte le cose , voglio dire un buon naturale , e questo è solo dono di Dio benedetto , faccia sentire belli andamenti , & adattati bene alla modulatione , & al sentimento delle parole , particolarmente à voce sola , e nelli duetti , si serva con gratia del solfeggio , mà con discretione , e non se la passi totalmente in tirate come l'Uffignuolo ; come pure non si perdi tanto nella modulatione , che si scordi dell' Armonia , qual'è il principal scopo della Musica , voglio dire , che non se la passi tanto in galanterie , e fioretti a voce sola , o à due , che non facci poi sentire il pregno , & armonioso , onde non habbi motivo di dire l'uditore *vox vox , præterea nihil* , e vaglia il vero , dato che vi sia in spaciofa sala un Schermitore , che con la Spada alla mano facci vedere la sua agilità , e maestria nel girarla , certo , che farà una bella comparfa , mà se all'improvviso un'altro se gli appresenti contra con il ferro ignudo , lo vedrete cessare da tanta agilità , e ponerli in contegno ; e se dopo il primo , per fianco se gli pone un'altro , certo che maggiormente si stringe in se stesso ; e se un terzo se gli pone contra lo vedrete poner le spalle al muro , e stare con l'occhio attento più tosto su la difesa , che sù l'offesa ; tanto avviene nella Musica ; una voce non hà contrario , onde si potrà far sentire di belle tirate , particolarmente da quelli , che haveranno il dono del Signore , mà qui ti voglio contro l'inimico (particolarmente ne foggetti) che anch'esso vuol fare la sua parte , e qui si scopre la peritia del Compositore in unire con garbo tante parti , e questo è quello , che lo deve far stimare un huomo ; mà dirà tal'uno bisogna grattare l'orecchio , l'usanza vuole così ; tutto bene , e tu fa la tua compositione mista , mà avverti di non ti perdere in queste frascherie , che sono solo grate à pochi , che non giudicano se non con le orecchie , e queste tal volta non sono sue , o pure sono certi tali dati totalmente à soddisfare il senso , che vorrebbero trasformare l'organo in orchestra , e la Chiesa in Teatro ; horsù mi contento , che qualche cosa si faccia anche in questo genere , perche disse il Citaredo Reale sal. 99. *servite Domino in lætitia . e nel sal. 150. Laudate eum in cymbalis bene sonantibus , laudate eum in cymbalis jubilationis* , mà con modestia , e senza lascivia , e per fine dirò che il compositore deve far stima più della propria reputatione , con formare studii , che lo faccino conoscere per intelligente , che soddisfare al capriccio , e coruttela del Mondo .

Ritornando adunque à noi , procuri il Compositore di formare le sue compositioni di questo genere , come un bel Canestro ripieno di frutti , e fiori , cioè belli andamenti , vaghi foggetti , ottime imitationi , e fughe , duetti , e terzetti spiritosi , ripieni gravi , intrecci studiosi , qualche contrapunto doppio , e procuri di fare nel fine qualche cosa di studioso , che rendi stima al Maestro , e facci restare l'uditore con brama di sentire anche un'altra volta la replica di una simile compositione .

La compositione à quattro senza istrumenti si formerà con ripieni armoniosi intrecciando li versetti con foggetti , fughe , & imitationi , il che renderà vaghezza nella compositione , e darà respiro alli Cantori , e tanto si osserverà anche nelle Compositioni à capella , & in entrambi si potranno formare delli duetti , e terzetti , & il simile si farà nelle compositioni à più di quattro voci .

Le compositioni à otto si potranno formare in varie guise . E prima senza veruna obligatione alternando li chori liberi , e sciolti . La seconda à chori imitati , rispondendosi l'uno con l'altro con il medesimo soggetto . La terza concertando le parti del primo choro ,
serven-

servendo quelle del secondo di ripieno. La quarta concertando tal volta ambi li chori. La quinta oltre al concerto d'ambi li chori si potranno aggiungere gl'istrumenti. La sesta finalmente à chori liberi facendo concertare qualche versetto à due, ò più voci à beneplacito del Compositore.

Le compositioni a trè si potranno formare con l'istrumenti, e senza, e così parimente le compositioni a due, e queste se faranno senza instrumenti, si formeranno in esse delli soggettini, delli versetti a solo, delli ripieni, imitationi, e fughe procurando di stare affai nella galanteria, perche essendo queste compositioni non molto ricche d'armonia, si devono nobilitare con li vaghi andamenti, e bizzaria del Cantare; se poi faranno con gli stromenti si faranno delle belle sinfonie, e ritornelli, e come si disse nelle compositioni à quattro, si procurerà, che gl'istrumenti faccino le propositioni delli soggetti, in somma in queste compositioni deve essere ogni cosa galante.

Delle compositioni a voce sola habbiamo detto qualche cosa nel cap. 6. di questa quarta parte; hora solo aggiungeremo, che accompagnandosi la compositione a voce sola con gl'istrumenti se ne piglierà quanti piacerà al Compositore, come a dire due violini soli, due violini, & una viola bassa, ò pure tutti li poco fa nominati instrumenti formando sinfonie, soggetti, fughe, & imitationi a beneplacito del Compositore; e questo basti circa il modo di formare le Musicali compositioni.

Dovrei dire qualche cosa della compositione Teatrale, ma per essere Religioso, essendo questo un cibo poco addattato al mio istituto, me la passerò solo con dire quello che disse il Berardi nella prima parte della Miscellanea cap. 10. carte 41. *Lo stile del Teatro consiste in questo solamente, che parlando si cantì, e cantando si parlì.*

C A P. XIX.

Della Musica Finta, e transportatione delli Tuoni.

VSano li Musici pratici moderni tanto Compositori, quanto Organisti di trasportare le compositioni armoniali fuori delle loro corde naturali, e questo per commodità delli Cantori, e Sonatori, e come dice il Zarlino nella quarta parte delle Istitutioni cap. 17. carte 320. *chiamano queste Transportationi Modi trasportati per Musica finta.* La quale secondo il Picitone nel primo lib. del Fior Angelico cap. 29. *non è altro che dimostrare in alcuni luoghi della mano, che fintamente si possa cantare, e componere quelle Note, ovvero specie delle quali si trova, che mai, nè per lettere, nè per proprietà siano state così poste ovvero scritte, come saria à dire, che in c. faut, si possa fintamente dire sol & in D. sol re, dire fa: e similmente in E. la mi. dire fa. & in F. fa ut, dire mi. & sic de singulis.* Vuole l' Artusi nella prima parte delle Imperfettioni della moderna musica ragion. 1. carte 28. a tergo, che questo modo di componere, ò sonare, non si debba dire Musica Finta, mà trasportata, e dice in persona di Vario, *che alcuni la disfiniscono uon essere altro, che un canto fuori della tradizione regolare della Mano, ò vero una finzione ritrovata per una certa necessitá straordinaria delle deduttioni, & deduttione dicono non esser altro, che una progressione naturale di sei sillabe, che sono Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, & ha questa deduttione principio in tre luoghi in C. F. & G. & ciascuna volta, che fuori di questi luochi, questa deduttione hà il suo principio, straordinariamente la dicono Musica finta, onde sopra ciò brevemente disse il Picitone nel luogo sopracitato. La Musica Finta di sua artificiosa natura altro non opera, se non che finge la voce del canto in qualunque chiave.*

Insorgono frà li Musici Teorici varie altercationi per questa Musica finta, ò trasportata,

ta, e queste sono mosse per gl'inconvenienti, che nascerebbero nelle trasportationi a causa dell'inegualità delli tuoni, e semituoni, come potrà vedere a suo beneplacito il curioso in esso Artusi nel luogo sopracitato dalle carte 26. infino alle carte 30. Noi come pratici in questo caso non ne faremo altro capitale, mentre che habbiamo a sufficienza dimostrato nel cap. 8. della seconda parte le loro divisioni, differenze, e costituzioni, le quali consistono in minutie, che non sono comprese dal senso, come habbiamo provato nel cap. 17. della prima parte, ove si conchuse con il Bontempi, che *il senso non cura le minutie d'un coma, & in oltre, che la distintione del Tuono, & Emituono in maggiore, e minore può lasciarsi al mathematico per la solita sua speculatione intorno alle ragioni de numeri, essendo al musico superflua, inutile, e vana.*

Dimostreremo adunque per compimento di questa nostra opera la Musica Finta in ordine pratico, come quella, che serve a trasportare in altra fede le cantilene, il che si farà trasportando l'esacordo ut, re, mi fa, sol, la, fuori delle tre lettere di proprietà, cioè C. F. e G. onde procureremo facilitare il modo di poter principiare l'esacordo non solo in qualsivoglia delle sette lettere Gregoriane, ma anche sopra qualsivoglia corda accidentale formata dalli segni b molle, e ♯ diesis.

Per formare una regola materiale, e facile al nostro Testore, si dovrà rammemorare, che si disse, che il Tuono costa di due semituoni, che perciò fra un tuono, e l'altro vi può cadere il semituono formandolo accidentalmente con li segni b. e ♯. e fra il semituono, e tuono non vi cade mediatione d'altro suono, cioè a dire più chiaramente, e materialmente con l'esempio della tastatura dell'Organo, fra il tuono, e tuono formato fra due tasti bianchi, vi cade il semituono, cioè il tasto nero, e fra il semituono, e tuono formato fra due tasti bianchi non vi cade altro tuono, cioè altro tasto nero; sì che tra il B. e C. e tra l'E. & F. vi cade naturalmente il semituono, onde si raccoglie, (materialmente parlando) che il tuono costa, o pure abbraccia due tasti, & il semituono uno.

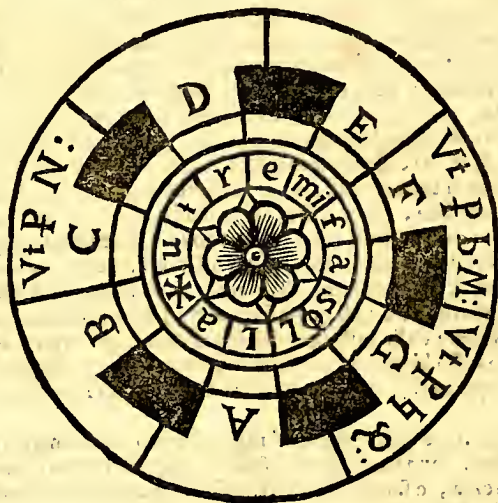
Si deve pur anche ricordare, che si disse, che il semituono è nel mezzo dell'esacordo, sì che nella sua formatione per Musica finta, se li doverà dare il suo luogo in modo, che habbia due tuoni sopra, e due tuoni sotto; di più si osserverà, che in una ottava formata dalla tastatura de gl'organi, & altri consimili istrumenti vi concorrono 8. tasti bianchi, e cinque neri, e per conseguenza sono 13. li quali formano 13. semituoni tra naturali, & accidentali, come si può vedere dalla tastatura delineata da noi nel cap. 13. della seconda parte, ma perche l'ottavo tasto bianco è consimile al primo, si deve tralasciare, sì che restano 7. tasti bianchi, e cinque neri, e per conseguenza sono dodici li semituoni, tra naturali, & accidentali.

Considerate adunque tutte queste cose, c'ingegneremo di formare una Ruota a beneficio del nostro Testore, fondata sopra la tastatura degl'istrumenti da tasto, mediante la quale possi con sicurezza, e facilità formare l'esacordo sopra qualsivoglia luogo di essa tastatura, e farà nella forma seguente.

Sarà divisa questa Ruota in due Ruote l'una dentro l'altra, cioè una maggiore, e l'altra minore inclusa nel vano della maggiore; si dividerà la Ruota maggiore in sette parti, le quali formeranno li sette tasti bianchi; segnati con le lettere Gregoriane A. B. C. D. E. F. G. fra le quali nelli luoghi, e siti proprii si poneranno li cinque tasti neri, come appunto si costuma nelle tasture; che in tutti faranno tasti dodeci, li quali formeranno dodeci eguali caselle, che formeranno li dodeci semituoni, come si vede sotto essi tasti così bianchi, come neri; scriveremo nelli tasti bianchi C. F. e G. la sillaba UT, per significar in essi il principio della proprietà di Natura, b. molle, e ♯. quadro.

La Ruota minore posta nel vano della maggiore dovrà essere mobile, e girabile, secondo, che farà il bisogno; farà formata, e divisa in dodeci caselle corrispondenti alle dodici

dodici caselle della maggiore, & in queste si scriveranno le sei sillabe Guidoniane, e perche tutte formano il tuono fuorche il Mi, che forma il semituono si farà, che l'Ut. Re. Fa. Sol. & La. abbraccino due caselle, il che significherà, che queste sillabe, che formano il tuono, costino di due semitoni, e perciò abbracciano due tasti, & il Mi, che forma semplicemente il semituono naturale, che è posto nel mezzo dell'efacordo, occuperà solamente una casella; formate adunque queste due Ruote l'una dentro l'altra, se ne faccia la prova ponendo la sillaba Ut sotto una delle tre lettere C.F.G. e se ne haverà naturalmente l'efacordo della ricercata proprietà; per la trasportatione poi, si ponga l'Ut sotto qualsivoglia tasto, si bianco, come nero, e si vedrà, che ogni sillaba, che forma il tuono occuperà due tasti, e la sillaba Mi, che forma il semituono occuperà un tasto solo, e così formerà l'efacordo trasportato per via delli segni accidentali b. e ♯. v. g. si trasportati l'efacordo di Natura un tuono più alto ponendo l'Ut in D. si vedrà, che cascherà la sillaba Re in E. Mi in F. ♯. cioè nero. Fa in G. Sol in A. La in B. bianco, e si vedrà che l'Ut. Re. Fa. Sol. La. occuperà due delli dodici tasti, & il Mi un solo per la corrispondenza delle dodici caselle della Ruota maggiore con le dodici caselle della Ruota minore, & in questa forma potrà formar lo studioso un efacordo in qualsivoglia tasto, vedi la figura.



Sarà adunque regola generale, che quando le compositioni non haveranno li segni accidentali di b. e ♯. faranno nelle loro corde naturali, e quando faranno segnate nel loro principio con questi segni, si doverà dire che sieno trasportate.

In due modi si possono trasportare le compositioni, come scrive il Zarlino nel luogo sopracitato (abbenche parli, come vuole l'Artusi in sentenza d'altri) l'uno per via del b. molle, e l'altro per via del ♯. diesis, con li quali nel principio delle compositioni si segnaranno le parti Musicali, con uno, due, tre, & anche quattro di questi segni, come comporterà il bisogno.

In queste trasportationi si dovrà specialmente haver riguardo, che resti la medesima costitutione, & ordine delli tuoni, e semitoni, altrimenti si mutarebbe il Modo, ò

Tuono il che farebbe un gran disordine , e la compositione non farebbe più della natura , che era prima , che perciò bisogna conservare le specie medesime della quarta , quinta , & ottava , il che specialmente si fa con la osservatione de siti , che tengono li due semituo- ni in essa ottava , per la variatione de quali si formano (come si disse) le variate specie di esse quarte , quinte , & ottave , dalle quali se ne formano li Tuoni Armoniali , sí che adun- que V. G. havendo il Primo Tuono li due semituo ni nel secondo luogo , tanto nella par- te bassa , quanto nell'alta , tale Costitutione , & ordine si deve anche osservare nella trasportatione di esso Tuono , la quale si potrà fare un tuono , una terza , & una quarta piú alta , e bassa , come dagli essempj .

Primo Tuono nelle corde naturali.

re mi fa sol re mi fa sol

un Tuono piú basso.

un Tuono piú alto.

re mi fa sol re mi fa sol re mi fa sol re mi fa sol

una Terza minor piú basso.

una Terza minor piú alto.

re mi fa sol re mi fa sol re mi fa sol re mi fa sol

una terza maggior piú basso.

una Terza maggior piú alto.

re mi fa sol re mi fa sol re mi fa sol re mi fa sol

una Quarta piú basso.

una Quarta piú alto.

re mi fa sol re mi fa sol re mi fa sol re mi fa sol

Con l'ajuto della nostra Ruota che dimostrerà quali delle corde accidentali si de- dono toccare , sì per il compositore per formare le compositioni trasportate , sì per gl' or- ganisti , e cantori per sonarle , e cantarle , potrà lo studioso formare , e trasportare , componendo , sonando , e cantando qualsivoglia Tuono , e Compositione , & acciò habbi una certa regola quali segni di b. molle e X. diesis deva ponere nelle corde trasportate , riveg- ga il cap. 7. della seconda parte , ove si notificò la propria sede , e luogo di essi segni ac- cidentali , e questo basti per fine di questa nostra opera , a gloria del Signore , che è il so- lo Dispensiere d'ogni bene.

Congedo dell'Autore al suo Musico Testore.

E Comi gionto, ò mio Carissimo Figlio Testore, al fine delle mie fatiche. Credo che haverai veduto in questa mia Opera, che io ti hò offervata la parola in non dire cosa alcuna, senza l'autorità de classici Scrittori, e corroborato il tutto con dotti insegnamenti d'Huomini Illustri, e Famosi, e ti assicuro, che io te li hò rapportati al solo oggetto di ben servirti, havendo fatto più capitale del tuo vantaggio, che di far pompa del mio ingegao; quel poco, che è uscito dal mio debole talento, brama solo da te di essere mirato con un cortese aggradimento, e che lo ricevi come un vivo pegno della mia affettuosa cordialità verso di te. Questa mia fatica, che è l'estratto di molte dotte, e curiose erudizioni delli più cospicui Autori di questa nobilissima Arte, fù compilata da me per lo spatio di qualche anno per mio diporto, & ammaestramento: qual'ella si sia, hora à te tutta la dono, e se questa haveffe la fortuna di parteciparti qualche picciola qualità, che ti rendesse degno di addattarti al servizio di qualche Studiofo, lodane il Sommo Datore d'ogni bene, e se non fosse abbracciata la tua servitù, incolpa la mia sola insufficienza; che non hà saputo, nè potuto renderti tigardevole quanto hà desiderato il mio cuore. Pigliane aduaque l'affetto se non puoi goderne gl'effetti, e se non posso con merci maggiori instradarti nella mercatura della gloria, contentati almeno, che ti auguri una mediocre fortuna. Vanne felice.

DIVO ANTONIO TUTELARI PATRONO

D I S T I C O N.

*Perfeci, Antoni, jam dogmata Musica, Grates
Expectas? superis me superadde choris.*

| PAGINA | LINEA | ERRORI | CORRETTIONI. |
|--------|--------|--|---|
| 13 | 34 | <i>Tibia, non nunc</i> | <i>Tibia non ut nunc</i> |
| 16 | 32 | <i>juvat carmine</i> | <i>juvat aves carmine</i> |
| 16 | 39 | <i>Quisquis es nullis</i> | <i>Quisquis es, est nullis</i> |
| 50 | 7 | <i>paucis</i> | <i>paufis</i> |
| 50 | 13 | <i>paucis</i> | <i>paufis</i> |
| 51 | 2 | <i>exat</i> | <i>extat</i> |
| 51 | 17 | <i>cui</i> | <i>vi</i> |
| 59 | 22 | <i>divitur</i> | <i>dividitur</i> |
| 59 | 30 | <i>sedes</i> | <i>sed, &</i> |
| 64 | ultima | <i>è quello procede</i> | <i>è quello, che procede</i> |
| 90 | 3 | <i>Cantore</i> | <i>Cantone</i> |
| 91 | 28 | <i>eridenti</i> | <i>evidenti</i> |
| 92 | 2 | <i>di qualità</i> | <i>di egualità</i> |
| 105 | 3 | <i>perche</i> | <i>purche</i> |
| 122 | 12 | <i>si</i> | <i>fi</i> |
| 145 | 11 | <i>moventi</i> | <i>movimenti</i> |
| 207 | 11 | <i>est a reductio notule ultra
majorem, vel minores
suos</i> | <i>est reductio notule ultra majo-
rem, vel minores suas.</i> |
| 218 | 14 | <i>Secondo laudabile</i> | <i>Secondo non laduabi le</i> |
| 221 | 16 | <i>detti Maestri</i> | <i>dotti Maestri</i> |
| 307 | 16 | <i>Vi mostro</i> | <i>Dimostra</i> |
| 320 | 5 | <i>per fughe</i> | <i>per fughe</i> |

ERRORI SCORSI ALLE CHIAVI, NOTE, E NUMERI.

Il primo numero indica la pagina, il secondo la rigata, il terzo la casella.

| | | | |
|-----------------------------|-----------------------------|------------------------------|------------------------------|
| <p>81</p> <p>err. corr.</p> | <p>89</p> <p>err. corr.</p> | <p>102</p> <p>err. corr.</p> | <p>118</p> <p>err. corr.</p> |
|-----------------------------|-----------------------------|------------------------------|------------------------------|

| | | |
|-----------------------------|------------------------------|------------------------------|
| <p>57</p> <p>err. corr.</p> | <p>162</p> <p>err. corr.</p> | <p>167</p> <p>err. corr.</p> |
|-----------------------------|------------------------------|------------------------------|

173 179 190

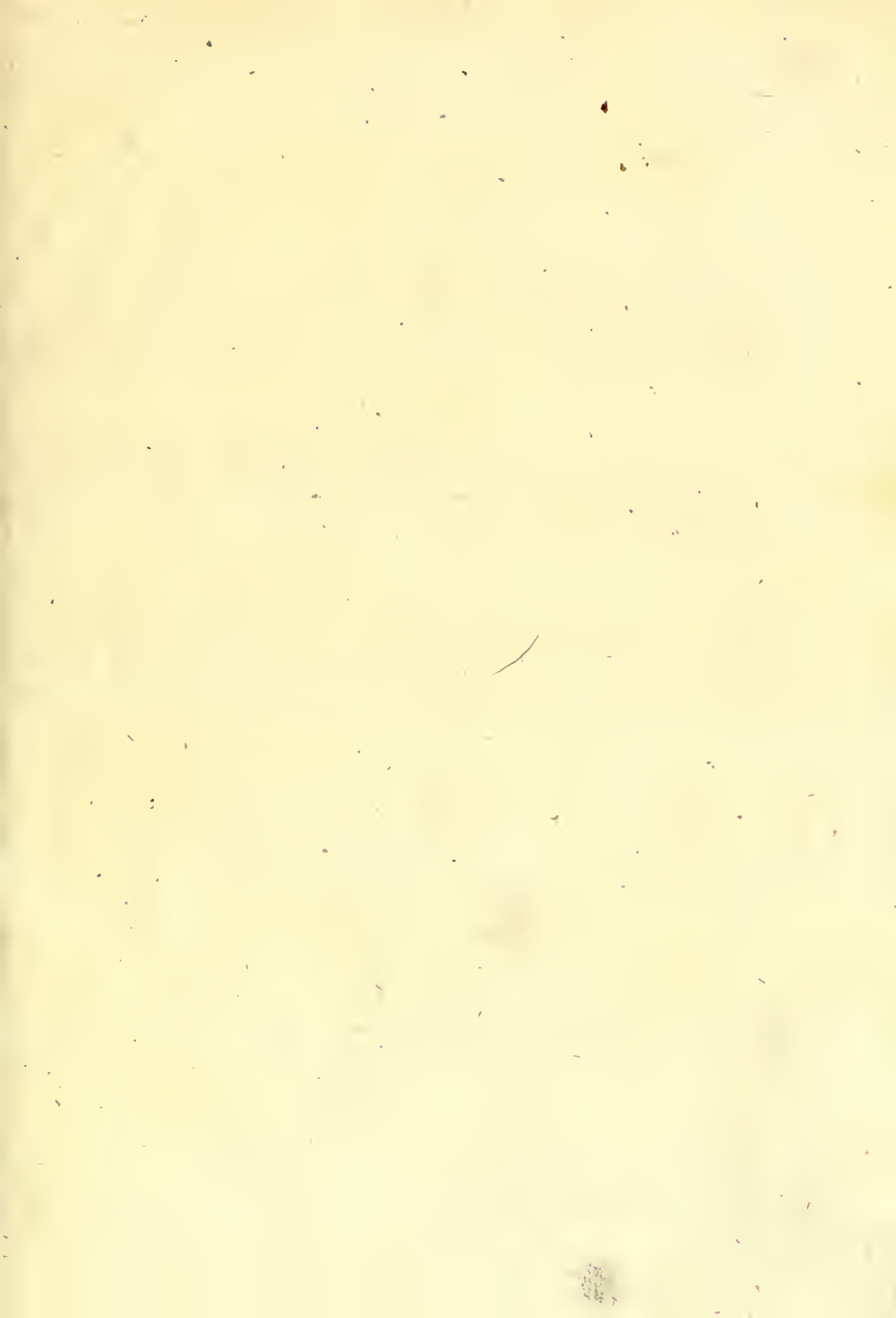
191 197 198

199 200 205

211 219 274

267 307

318



6. 10. 1901. 568. 100. 10. 10.

BC

EB

