

I L

CANTO FERMO

ESPOSTO

*Colla maggior brevità, e col modo
più facile*

DAL REV. SACERDOTE

D. FILIPPO LO PICCOLO

UNO DE' BENEFICIATI DELLA INSIGNE BASILICA
Della Prima Sede del Regno Palermo.

DEDICATO

AL REVERENDISSIMO SIGNOR

D. GIUSEPPE STELLA

DOTTORE IN SACRA TEOLOGIA, ARCIDIACONO
dell' istessa Metropolitana Chiesa, al presente Vicario,
e Visitatore Generale di Monsignor Arci-
vescovo di Palermo.



IN PALERMO M. DCC. XXXIX.

Nella Stamperia di Angelo Felicella.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Reverendissimo Signore



A Chiesa Militante situata in questa Valle di lacrime, a vista della Celeste Sionne, par che debba sospendere gli Organi, e le Cetera ai Salci, come fecero gli Ebrei alle rive dell'Eufrate; ma perche ella sovente s'innalza colla memoria di quei dolci canti, ed armonie celesti alla contempla-

zione del suo Creatore, è d'uopo, che per temprar l'amarezza del pianto, e per eccitare gli affetti di ringraziamenti, e di lode al Sommo Bene ne' suoi Fedeli, non trovi ella maniera più espressiva, che l'armonia del Canto, come ha praticato per tanti Secoli. E perciò nella celebrazione de' divini Misterj per eccitar più proprj gli affetti ha ella ordinato la diversità del Canto. Come appunto la Sposa de' Sacri Cantici variava il tono secondo la considerazione del suo Celeste Sposo nell'incidenza del Mistero: quindi si osserva nelle Sacre Carte, Ella or piagnere alla rimembranza della sua Passione, figurandolo ad un fascietto di Mirra; or giuliva cantare nelle sue mostre di Gloria, ravvisandolo per Fior del Campo, e Giglio delle Convalli; or con voce soave invitarlo a se come diletto. Pur anche la Chiesa adombra- ta nella predetta Sposa, ordinò la varietà del Canto, per muovere il cuore de' suoi Fedeli agli affetti proprj della celebrazione di quel Mistero, che a noi propone da considerare; portando seco il Canto colla soavità una mirabile attrazione di amore verso Dio; e perciò va concentrando in se stesse le potenze dell'anima, rimovendola dalli strepiti del Secolo, dalle cure importune del Temporale, per entrare nella solitudine d'un altissima contemplazione de' sovrani Misterj. Bramoso pur anch'io di conformarmi al fine, ed istituzione della Santa Chiesa per render più facile

la direzione del Canto a' Sacerdoti destinati come Tortorelle di Sion alla celebrazione de' divini Uffizj nel Coro per lodare la Maestà del Signore, che spezialmente presiede nel Coro delle Chiese; e pur anche per muovere gli affetti de' Fedeli, che in esse divotamente l'ascoltano; accomodandomi allo spirito della Santa Chiesa ho composto la presente Opera, variando l'armonia del Canto secondo la diversità de' tempi. Prima però che uscisse alla luce pensai decorarla col nome specioso di qualche ragguardevole Protettore, e subito lo rinvenni rivolgendo gli occhi alle rare qualità di V. S. R^{ma} per là dignità di Arcidiacono, che tiene in questa Primaria Cattedrale di tutto il Regno, come per l'autorevole carica di Vicario Generale più volte sostenuta anche nella Sede Vacante; sì per la Nobiltà de' suoi Natali, come per il preggio delle sue alte Doti, maggiormente per il lustro delle Scienze, delle quali v'è dotato l'animo suo grande, con la pienezza delle Virtù morali, per esser in tutto esemplare nella Modestia, Pietà, Integrità, e Religione universalmente a cotesto suo Clero. E ben dunque rimirando in V. S. R^{ma} preminenze sì grandi coll'assistenza indefessa del Coro, mi persuasi, che volentieri averebbe accettato d'impegnare il suo Patrocinio, ed avvalorare questa mia debok Opera in quello, che è parto del mio studio. Accetti dunque V. S. R^{ma} l'Opera, che umilmente

vi

le dedico, con quella Pietà, Gentilezza, e Generosità, che suole dispensare a chi le ricorre. Mentre augurando a V. S. Rma la felicità di quel premio, che ardentemente desidera, e che merita; abbia io un'argomento d'una perpetua obbligazione, professandomi sempre

Di V. S. Rma

**Di votissimo, ed Umilissimo Servidore
Beneficiato Filippo lo Piccolo.**

A P P R O B A T I O .

Ecclésiasticus Cantus, quem ab ejus instauratore Gregorianum appellant, quàm Christianos deceat, sacrisque Ministris apprimè sit necessarius, Scripturarum eliquatissima oracula, quæ de eo utramque paginam faciunt, adèò luculenter ostendunt, iterumque, iterumque nobis inculcant, ut pœnè tædeat, pigeatque inanes hæreticorum blasphemias, velut oppansum cæcis mentibus velum excutere, & exsufflare; atque ut in proverbio est, surdis auribus canere. Cùm igitur nostræ Metropolitanæ Ecclesiæ Beneficiatus D. Pilippus lo Piccolo cum aliis titulis, cum in-
dirigenda ad sacros numeros divina psalmodia optime meritis opus hoc jamdiù elaboratum, atque in præsentiarum secundis curis recognitum Ecclesiasticæ juventuti proponat, ac veluti, ut agebat Ambrosius, maturus agricola juvenili gravatus opere torquendam aliis stivam committit, ego quid de eo sentiam dicere jussus libro jam dudum votis omnium expetito, quemque publicè interest, quamprimum in lucem edi, non nisi laudibus censeo, & gratulationibus occinendum.

Dabam ex meis ædibus Idibus Decembris anni 1738.

Laurentius Canonicus Migliaceus Judex Synodalis, Sancti Officii Qualificator, & Consultor, in Curia Archiepiscopali Fiscus Patronus, & librorum Censor.

Stante supradicta Approbatione imprimatur,
Stella V. G.

A P P R O B A T I O .

Traçtatus *de Cantu Ecclesiastico* Beneficiati nostræ Metropolitanæ Ecclesiæ Philippi lo Piccolo, quem jussu Illustrissimi Præsidis Tribunalis M. R. C. ac Locumtenentis Magistri Justitiarum hujus Siciliæ Regni Joannis Thomæ Loredani diligenter examinavi, dignus omninò est, ut in lucem emitatur, non modò, quia nihil in eo offendi, quod Regiis Juribus, patriisque Institutis, ac bonis moribus adverfetur, sed etiam quia in eo Sacri Cantus Regulæ, quibus quàm maximè pius Auctor, & Scientiâ, & usu valet, adeò breviter, ac dilucidè exponuntur, ut iis, qui vocati sunt ad psallendum Domino sapienter, non parùm utilis esse potest.

Ex meis ædibus XVIII. Kalendas Januarii anni 1738.

Franciscus Canonicus Testa.

Stante supradicta Approbatione imprimatur.
Loredano Præses.

AGLI ERUDITI ECCLESIASTICI.



Due oppinioni intorno alla Musica di due gran Savj del Secolo leggiamo; una di Cibete nella sua famosa Tavola della Vita Umana, l'altra d'Aristotile nell'ottavo della Politica. Ripone la Musica il Tebano nel numero delle vane Discipline; afferma lo Stagirita essere così necessaria all'Uomo, che crede essergli inserita dalla Natura. Noi se volessimo entrare nelle ragioni dell'uno, e dell'altro, conchiuderemmo, che entrambi giudicarono bene. Perciocchè Cibete riprova la Musica, perchè troppo gagliardamente agita, e sconvolge le passioni; Aristotile ne conchiude la di lei necessità, perchè ci conforta nelle fatiche, ed addolcisce gli affetti. Onde il primo, che nella sua Tavola va investigando l'utile, che conduce alla Beatitudine, rigetta quella Musica, che molle, e lascia corrompe i costumi, ed aliena l'animo dalla coltura di se medesimo con dolcezza, strascinandolo nell'abisso de' vizj. Loda il secondo quella dolce soave Armonia, che dà spirito all'animo già stracco dalla contemplazione; e confortandolo, di nuovo lo solleva a meglio contemplare. Considera pure questo Filosofo la nostra vita piena di mille incontri, che operando varj movimenti nell'animo, lo fanno traviare dalla contemplazione, e gli tolgono quell'equilibrio, che lo mantiene tranquillo, e pacifico. Quindi è, ch'egli nella Musica trova e la dolcezza, che ratterperi l'aere inseritogli dagli avvenimenti molesti del mondo, e l'armoniosa gravità, che l'allontana dal soave funesto veleno, quale con facilità bevono le passioni inchinate al diletto.

Da' sentimenti di questi due Savj facilmente potrete dedurre, se vorreste, quale debba essere la Musica de' nostri tempi. Io ve-

ramente non intendo riprovarla ; ma in considerando la dottrina di quei Filosofi , mi pare , che nè Cibete potrebbe criticare la Musica , che vi presento in questo libro del Canto Ecclesiastico ; nè Aristotile meglio rinvenirebbe , che in essa quelle doti singolari che l'assegna ; mentre di questa Musica nè più antico se ne può ritrovare l'uso , nè più utile l'invenzione .

Questa è quella Musica , che vanta per sua origine la istessa antichità della Chiesa , e della Religione ; ed essendo lo spirito della Chiesa sempre il medesimo , siccome col nascer dell'Uomo , nacque la Religione , e la Chiesa ; con la Religione , e la Chiesa nacque il canto Ecclesiastico . E sebbene le regole dell'Armonia attribuiscono gli Antichi agli Arcadi , noi però con argomenti più certi , ed infallibili , sappiamo dal sacro Genesi , che trovò i suoi armoniosi numeri un Nepote d'Adamo. (a)

E' sentimento del dottissimo Signor De Fenelon , e d'altri valenti Scrittori , che la Poesia in ogni tempo sia stata santificata dalla Religione per uso del Genere umano : e pure , se crediamo ad Aristotile , la Poesia nacque dalla dolcezza dell'Armonia ; e se all'esperienza , l'Armonia ha conferbati i sacri venerandi Depositi della Poesia .

Nelle sacre Canzoni conservossi l'origine del Mondo , e delle meraviglie di Dio , prima che gli Uomini avuto avessero dal gran Mosè il Codice sacrosanto della divina Storia . Queste Canzoni cantavano i primi Abitatori della Terra , queste con il Canto imprimevano ne' cuori de' loro figliuoletti , eglino dolcemente ripetendole le imparavano , per trasmetterle dopo a mille Generazioni .

Enos fu il primo , che incominciò ad invocare il nome di Dio con farlo risuonare nell'Adunanze di que' primi Patriarchi del Mondo , con idee più proprie , con termini più maestosi , e con maniere più adatte ad imprimere la riverenza , ed il rispetto .

Questo modo di glorificare il santo , e terribile nome del Signore , trattennero tutti i discendenti di quei Patriarchi fino a Noè ; Noè , ed i suoi figli fino ad Abramo , Isacco , e Giacobbe ; e questi co' suoi numerosi figli fino a Mosè .

Pie-

Pieni sono d'ammirabile maestà i Cantici di questo gran Profeta; egli li compose, acciò si cantassero dagli Ebrei, per mai non dimenticarsi delle misericordie, e benefizj di Dio. Mirabili pure sono quei d'Abacuc, d'Anna, d'Ezechia, di Daniele, d'Isaia, e di Zaccaria. Però mirabilissimo sopra tutti è il Cantico de' Cantici; Cantico misterioso, che racchiude infiniti misterj, ed esprime con maniere tenerissime l'ineffabil unione dell'Anima con Dio. I Salmi detti su l'Arpa dal Reale Profeta furono da lui istituiti, per cantarsi nella Chiesa prima di Cristo da que', che erano dell'ordine Levitico, e ne' tempi della Chiesa dopo Cristo, sono stati la materia più propria del Canto Ecclesiastico.

In uno di questi Salmi invita Davidde, e dopo di lui Isaia, in elevazione di spirito tutte le Nazioni delle Genti a cantar le lodi del Signore con un Cantico nuovo. La beata sorte di cantare questo nuovo Cantico, se ben m'appongo, è toccata alla Chiesa de' nostri tempi. Ella fondata da Cristo nella pienezza della Grazia, incominciò a cantare con una maniera tutta nuova, le lodi di questo suo Sposo di sangue. Ora ne ammira l'ineffabile divina Unione, con cui egli si unì all'Uomo: ora geme, e si duole, perchè lo mira fat'Uomo in dure, e sanguinose battaglie: ora si rallegra per le belle vittorie, ed ora trionfa nelle sue gloriose conquiste. Quali profondi misterj in queste sue nuove Canzoni ella non esprime? Nella Passione rivela la divina Sapienza, Carità, e Potere di Dio; ed il grande interesse del Cristiano: nella Resurrezione il più grand'argomento della Divinità di Cristo, ed il più forte motivo della nostra speranza.

Questi nnovi Cantici, come ardentemente desiderarono i due Profeti, proposè a cantarsi da tutte le lingue del Mondo fin da' primi tempi la Chiesa, comechè Valentino, che infettò il principio del di lei secondo secolo, da questa santa Commuicazione, ed innocente schiettezza, come parla il dottissimo Bernini, prese motivo di chiamar semplici i Cattolici; perchè troppo liberamente comunicassero ad ogni sorta di persone i sacrosanti Misterj. Ma tanto fu lontano lo spirito della Chiesa di tener celati i divini Arcani, se non anzi dall'ora, per sentimento del citato erudito Storico, forse derivò l'uso nella Chiesa Romana, di cele-

brare i divini Misterj a porte aperte , lumi accesi , a suoni di campane , ed a chiaro giorno ; e forse d'allora , soggiungo anch'io , più si perfezionò il Canto Ecclesiastico , per render tanto più maestose le funzioni del divino Mistero .

E' certo , che ne' tempi di Celestino , per tacer degli altri , si cantava con tanta pompa il Sacrificio della Messa , che l'intervenire importava l'assistenza di molte ore : *Cælestinus* , mi sia lecito scriverne il Decreto, (a) *Papa constituit , ut psalmi David centum quinquaginta ante Sacrificium psallerentur antiphonatum ex omnibus* . Vero è , che con il corso de' tempi la Chiesa abbreviò la Messa ; ma si duole il grande Agostino , (b) che dopo l'Indulgenza della Chiesa pure vi erano , e principalmente dei Potenti di questo Mondo , che necessitassero i Sacerdoti a tralasciarne il Canto .

Da queste poche cose , da me semplicemente dette , potrete ben conoscere quanto sia stata utile l'invenzione del Canto Ecclesiastico , e quanto antico l'uso . Ma perchè anche le cose sacre ponno essere profanate dalla malizia degli Uomini , perciò la Chiesa nel sacrosanto Concilio di Trento , (c) siccome inculca a' Vescovi di fare apprendere a' Giovanetti del Seminario il Canto , come cosa molto utile , e propria per la loro istituzione ; così l'esorta a tener lontane dalla Chiesa quelle Musiche , (d) dove si framischia ò col Suono , ò col Canto qualche cosa di lascivo , ò d'impuro . E veramente essendo la Chiesa immacolata , che non sopporta nella sua faccia veruna ruga , con ragione delle Musiche Ecclesiastiche , non altre vuole , se non quelle , che spirano pietà , e s'accoppiano con il suo purissimo Spirito .

I movimenti di questo Spirito , che regge , e governa la Chiesa , bisogna seguire come inculcano tutti i Padri : Onde non sia meraviglia , se io entrando ne' sentimenti , e ne' pensieri della mia gran Madre , mi sia ingegnato d'allontanarmi in questo mio Libro , che vi propongo , da quella vana strepitosa armonia , che affatto disdice ed alle persone , che debbono cantare , ed alle materie gravissime , che si cantano . Quel Canto da me solamente è sta-

(a) *In lib. Rom. Pontif. in Cælest.* (b) *S. August. ser. 251. de temp.*
 (c) *Sess. 23. c. 18.* (d) *Trid. c. de Obser. & evit. in Cel. Miss.*

è stato scelto , con cui si glorifichi Iddio , e restiate edificati voi , in tutto accommodandolo alle varie misteriose osservanze , che di tempo in tempo per instruirci va variando la Chiesa . Gradisca la gentilezza del vostro animo questa qualsivisia mia debol fatica , in cui altro fine non ebbi , che di giovarvi , e per dir così , darvi la mano in un'affare tanto necessario al lustro , e decoro Ecclesiastico . Quell'Iddio , che diede moto alla mia opera , e per cui fu condotta a fine ; imprima ne' vostri cuori la giusta onesta brama d'apprendere tale istituzione , per la maggior gloria del suo santo Nome , e per il maggior profitto delle nostre Anime ; mentre io lo prego ad ascriverci tutti in quella beata sorte , in cui possiamo cantare l'eterno Alleluja , ed il divino Trisagio , quale cantano eternamente i Serafini , e che fu udito con giubilo del suo Spirito dal Profeta Isaia .





INDICE

DELLI CAPITOLI

Contenuti nella presente
Opera.

CAPITOLO I.

- | | | |
|-----------|--|-------|
| ART. I. | C Hi sia stato l'Inventore del Canto fermo. | f. 5. |
| ART. II. | C Che cosa sia Canto fermo. | f. 6. |
| ART. III. | <i>Qual sorta di Canto concorra nel Canto fermo.</i> | f. 6. |
| ART. IV. | <i>Come possa chiamarsi il Canto fermo.</i> | f. 7. |

CAPITOLO II.

- | | | |
|-----------|--|--------|
| ART. I. | Q Vante sono le lettere. | f. 8. |
| ART. II. | Q Vante sono le note. | f. 9. |
| ART. III. | <i>Quanta distanza vi sia da una nota all'altra.</i> | f. 10. |
| ART. IV. | <i>Quante sono le figure del Canto fermo.</i> | f. 11. |

CAPITOLO III.

- | | | |
|-----------|--|--------|
| ART. I. | Q Vante sieno le linee. | f. 15. |
| ART. II. | Q Vante sieno le Chiavi. | f. 17. |
| ART. III. | <i>Come si conoscano le Note.</i> | f. 19. |
| ART. IV. | <i>Che cosa sia il Neuma, la Mostra, e che cosa sia l'Asterisco.</i> | f. 20. |

CAPITOLO IV.

xv

- ART. I. **Q**uante sorti vi sieno di *Natura*. f. 23.
 ART. II. **Q**uante siano le *Proprietà*. f. 25.
 ART. III. *Che cosa sia l'Effacordo*. f. 25.
 ART. IV. *Che cosa sia l'Éptacordo*. f. 29.

CAPITOLO V.

- ART. I. **S**e sono necessarie le *mutazioni*. f. 30.
 ART. II. **C**ome si conoscano le *mutazioni*. f. 31.
 ART. III. *Come ascende, e discende la Chiave di Ffgut*. f. 33.
 ART. IV. *Come ascende, e discende la Chiave di Gfölfaut*. f. 34.

CAPITOLO VI.

- ART. I. **B**reve notizia delle *Chiavi b mollate*. f. 35.
 ART. II. **C**ome si deve dar principio a *cantare le parole*. f. 38.
 ART. III. *Di questo segno * * nominato Diesis*. f. 44.

CAPITOLO VII.

- ART. I. **C**he cosa sia *Tono*. f. 47.
 ART. II. **Q**uanti sono i *Toni*. f. 47.
 ART. III. *Come si conoscano questi otto Toni fondamentali, come anche siano tutti misteriosi*. f. 49.
Con quale divozione debba starfi nel Coro, come anche l'obbligo tiene l'Ecclesiastico destinato al Coro. f. 63.
 ART. IV. *Come deve intonarsi la Salmodia, cioè i Toni Corali*. f. 67.
I Toni Corali col suo Partimento. f. 75.
Principio del Mattutino cantato. f. 84.
Come deve cantarsi il Te Deum laudamus. f. 88.
Il Mattutino letto. f. 92.

Respon-

Responsorj di Terza.
Principio della Messa cantata.
Il Prefatio.
Il Pater noster.
Compieta.
Effetti del Canto.

f. 93.
f. 99.
f. 107.
f. 110.
f. 114.
f. 122.



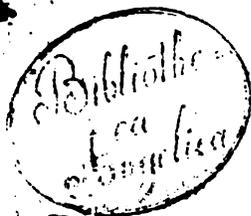


REGOLE BREVISSIME

DEL

CANTO FERMO

*Utilissime per guidare col suo
Ordine il Coro.*



U sempre la confusione seconda madre de' mostri, che portando nel suo volto delineato l'orrore, altro applauso già mai non riportarono, che il disprezzo, e la fuga. Discorra intanto il nostro intelletto tra le fatture più belle, o di natura, o dell'arte, che sconvolta la simetria delle parti, non saranno più elleno vago oggetto di compiacenza, ma deforme spettacolo di dispiacere. Verificandosi sempre, più ciò, che nelle sagre carte ci addita: *Ubi ordo non est, horron inhabitat*. Ed in vero qual orrore non apporterebbe all'umana pupilla mirar sconvolto l'ordine di quei membri, che il supremo Fattore con architettura divina nel corpo umano dispose? Si perturbino pure d'ogn'arte le idee, ch'altro non si vederanno, che ridicole sconciature da spettatori.

Incontra pur anco a' giorni nostri pari-disavyentura la Musica, e là dove nata ella nel Cielo, vanta sempre concordi i suoi Cantori, pur vien costretta quì in Terra piangersi deformata da' Professori. Procedo però a mio credere sconcerto sì grande, ò dal non conoscersi la di lei nobiltà, ò dal tedio d'apprenderne i suoi precetti. Ond'io per togliere abuso sì grave, e restituire al Canto il decoro natio, sforzerò volentieri la povertà del mio talento per abbozzarne i suoi pregi, e facilitando colla possibile brevità, e chiarezza i suoi dogmi, risvegliare nella gioventù il desiderio, con animarli all'impresa. Non è mio assunto però disimpegnare il Canto, che figurato si dice dalle trafigure di quelle spine, ch'a lui tramanda il Rosa, mentre io per essere Ecclesiastico posposta la molle soavità di esso sol rivolgo lo sguardo a stabilire il fermo, che pur anche vacilla. Intanto non v'è dubbio, Signori, che sia l'Ecclesiastico Canto una copia espressiva di quell'originale perfetto, ch'in bocca de' Serafini col replicato *Sanctus*, fin dal suo essere riconosce dal Cielo i suoi natali, mentre quì in Terra invitando i nostri più antichi Padri l'Angeliche turbe, vollero essi proferire col Canto le lodi a Dio. Infatti liberato che fu dall'Egiziaca catena il popolo d'Israele; eccolo che con armonia divota ringraziando il Signore tutto umile intuona: *Cantemus Domino, gloriosè enim magnificatus est*. Ma a che mendicare da particolari successi un sì rassodato costume tanto esercitato da Davide, e poi sì ben disposto da Salomone suo figlio, quando *Edificato Templo constituit Cantores in eo ad canendum Domino*. Lasciamo dunque da parte ciò che diviene incontrastabile, perchè a noi rapportato dalle divine Istorie, e divenuti già a' tempi felici del Vangelo, troveremo, che l'Eterno Verbo Incarnato, anche esso *hymno cantato*, giusta il testo greco, volle qual cigno divino pria di morire sciorre la lingua al Canto, e tributare con esso l'ultime lodi al Padre. E la Vergine Madre, che addottrinata dal Figlio ben conosceva di qual merito egli fosse il sagra Canto, non lasciò pur ella sciogliere la lingua per rendere dolcemente col Canto un sacrificio di lode al suo divino Sposo, giacchè a sentirla c'invita il grande Agostino serm. 8. de Sanctis: *Audite quemadmodum timpanistria nostra cantaverit*; ed a tal segno, che

Il Canto fermo.

3

Maria tantus Eoæ plantum excaſit. Nè ſia maraviglia, perchè sì grato riſuona il ſagro Canto all'orecchie divine, che in premio di eſſo fa piovere ſopra noi le benedizioni, e mutato in ſanta gioja il pianto, fa naſcere in queſta valle di lagrime i veri frutti di giubilo: quindi è, che la Chieſa Militante guidata dallo Spirito Santo riconoſcendo di qual dolce compiacenza rieſca a Dio tal forza di Canto, e di qual attrattiva ſoave per il popolo fedele, volle ſin dal primo ſuo naſcere inſtituire ne' ſuoi Tempj più Canoniche, e Collegiate, i di cui Miniſtri in più ore del giorno con alternativa divota deſtinati foſſero ad onorare col Canto l'inſinita Maeſtà di quel Dio, che ci fa ſentire per bocca del Profeta Reale: *Pſallite ſapienter*; a ſomiglianza della Chieſa Trionfante, in cui il Santo Veſcovo d'Antiochia Ignazio ebbe la forte, rapito in eſtaſi, vedere l'Angeliche Squadre offerire alternativamente cantando tributo di lode al lor Fattore: motivo a varj Sommi Pontefici di concedere a più Religioſi l'uſo del Canto, e ſin anco a' di noſtri il non a baſtanza lodato Benedetto XIII. volle altresì introdurlo in quei Religioſi, a' quali la ſtrettezza delle loro regole avea da più tempo vietato. Sopra tutti però Gregorio il Grande, che diede al Canto col nome ancora miglior contento, non ſtimò d'inculcarne ſenza premj, e precetti l'uſo al Clero. Concorſe ancora la pietà de' fedeli per iſtabilir nelle Chieſe eſercizio sì ſanto a dare a' Miniſtri di eſſa grandi Penſioni, volendoli obligare per giuſtizia al Coro, ove pur forſe non l'allettava l'amore. Conſideri quì dunque ogni Eccleſiaſtico la nobiltà del Canto, giacchè egli altro fine non riconoſce, che tributare a Dio le proprie lodi ſenza punto ſcoſtarſi dagli avvertimenti di Davide eſpreſſi in quel Salmo, che dice: *Cantate Domino in Timpano, & Choro.* Nè farà fuor di propoſito il riſlettere parimente all'obligazione di giuſtizia, che ſi addoſſa, per li ſtipendj, che gode, animandoſi ad apprendere di tutto cuore lo ſtudio di quel Canto, che ſprovviſto di regole altro non ſembrarebbe, che pianto. So ben quanto inclinati ſieno alle profane canzoni alcuni del Clero di oggidì, perchè ſcordevoli del proprio decoro, e ſublime impiego non fanno miniſtrare altro incenſo di lode, che all'Idolo della Vanità, ſul riſſeſſo d'una ſognata fatica, che eſſi

incontrano nell'apprendere i veri precetti del saggio Canto. Io però per quanto mi permettono le mie deboli forze, per togliere pretesti sì vani, procurerò con la chiarezza possibile, e brevità maggiore epilogare nel presente trattato, quanto mai di bello, e di proprio possa desiderarsi nel Canto. Dichiarandomi non per inventore, ma semplice espositore del medesimo, acciocchè risplendendo tutto unito il suo bello possa maggiormente piacere, ed in minor tempo apprendersi con facilità maggiore: che è quanto su le prerogative del Canto mi ero divisato di esporre.

Prima però d'entrare nel Coro bisogna saperfi bene tutte le Regole del Canto fermo per adempire ciascuno l'obbligo, che tiene: nè ardisca alcuno entrarvi inesperto, fidandosi alle sue perfettissime orecchie, col dire, mi appoggerò co' miei compagni, quali per disgrazia si troveranno anch'essi deboli: ed ecco, che come l'Elefante, il quale per prendere il suo riposo si appoggia ad un albero, che trovandosi anche debole, perchè secato da' Cacciatori per farne la preda, d'un subito cade, ed il misero in luogo di trovar forte sostegno, resta ingannato, e sorpreso. L'istesso accaderà a chi vorrà appoggiarsi alla sola speranza de' compagni; ma quel ch'è peggio, che gli uni, e gli altri involupandosi qual pesce nella rete, resteranno dal Canto ingannati, e delusi, incorrendo nella taccia del Sannazzaro: Chi prende il cieco in guida, mal consiglia; perchè *Si cecus cecum ducit, ambo in foveam cadunt*: è fidandosi alla buona voce, tale quale sarà, anzi dirò più, con tutte quelle qualità, che la rendono qui giù perfetta, cioè alta, chiara, e soave, come la descrive Isidoro in lib. *Ety-molog.* riferito da Giacomo de Voragine *Dom. 4. Advent. serm. 2. Alta, ut clamare in sublimi sufficiat; Clara, ut aures audientium compleat; Hilaris, ut animis audientium blandiatur: sed si aliquis ex his defuerit, perfecta vox non erit*. Ma che gli gioverà? niente; perchè si dirà: *Vox vox, praeterea nihil*: chi averà la voce senza l'arte, sarà come un cieco, che averà buoni piedi, e non saprà camminare; averà un buon organo, ma non saprà toccarlo: d'onde resterà confuso come inciampato fosse nel labirinto di Dedalo, perchè non si può cantar bene senza saper ben cantare.

CAPITOLO I.

3

Chi sia stato l'Inventore del Canto fermo. Che cosa sia Canto fermo. Qual sorta di Canto concorra nel Canto fermo. Come possa chiamarsi il Canto fermo.



ARTICOLO I.

Chi sia stato l'Inventore del Canto fermo.



I sarebbe molto che discorrere dell'Inventor del Canto per esser molte le opinioni degli antichi Autori: tutto ciò lascio da parte per non esser questo il mio impegno, e per seguir quell'assioma: *Gaudent brevitare moderni*. Questo solo dirò, che sembra il più vero, essere state ritrovate le regole, e le leggi del Canto dal famosissimo Mattematico, indagatore delle cose naturali, il celebre Pittagora, quale al sentir con le proprie orecchie un dissonante, e sregolato strepito di suono di martelli, che su l'incudine battevansi, pensò sì bene, che volle ridurlo al regolato concerto, fabricando col suo mattematico sapere ineguali martelli, ma con regolato peso, quali facendoli battere da' Malleatori su l'incudine con quell'ordine, e modo che volea, risultarono talmente perfetti i gradi, che davano all'orecchie soave, e regolata armonia, da dove ritrovò sette corde, alle quali dopo assegnò sette lettere, quali e'l fermo, e'l figurato Canto formarono. *Pittag. ut ait Boet. in lib. 1. cap. 10. Musicae artis inventor fuit apud Grecos per Malleorum ferientium inaequalia pondera &c. Laertius in vita Pittagore.*

AR.

Il Canto fermo.

ARTICOLO II.

Che cosa sia il Canto fermo.

IL Canto fermo altro non è, che un suono di voci umane, quali assieme senza il concerto con egualità nell'istesso Tono, ò di grado, ò di salto cantano, ò nelle corde gravi siano, ò nell'acute, ò nelle sopra acute, sempre cantano unifone. Dicesi pure Canto piano per la fermezza, ò gravità delle sue note, quali senza quel tempo celere, e precipitoso con tutta divozione maestosamente cantasi: per il che differisce dal Canto figurato, in cui le voci col suo concerto in tono diverso nel medesimo tempo alcune nelle gravi, altre nelle acute, e molte nelle sopra acute corde cantano, come anche con diversità di note, or con velocità corrono, or con posati moti ritardano, or con ineguali pause raciono. E se questo per la troppa delicatezza del tempo è difficile, il nostro però per la varia posizione delle chiavi non è tanto facile.

ARTICOLO III.

Qual sorta di Canto concorra nel Canto fermo.

TRe sorti vi sono di Canto, cioè Enarmonico, Diatonico, e Cromatico, delli quali il primo per esser troppo difficile, per le sue scabrose qualità derelitto, non è più in uso. Il terzo, che è il Cromatico, per esser un canto molto molle, e quasi effeminato, ebbe con ragione la nota d'infamia, come con chiarezza lasciò registrato Simone Apollonio de Chiro: *Melorum genera tria, Enarmonicum, Diatonicum, & Cromaticum: ex his, quod principe loco positum, nimis intrusa, nimisque recondita difficultate desertum exolevit.* Il terzo, che è il Cromatico: *Mollitie insita infamia nota non caruit.* Sicchè ci resta il Diatonico, che è quello di mezzo, di cui dice l'istesso Autore:

Capit. I. Artic. IV. 7.

Medium mundanae Musicae doctrina Platonis ascribit. Parlando anche delle formole dei Toni, Franchino, sin dove stender devonfi le loro specie, come è per qual genere si devono formare, dice così: *Nos autem diatonicè procedentes naturalem vocum in introductorio dispositionem minimè subvertendam esse existimamus. Tract. Musc. lib. 1. cap. 18.* Dunque nel Canto fermo concorre solamente il Diatonico Canto, per esser il più puro, il più naturale, il più divoto, mentre tali qualità al nostro Canto conven-
gono.

ARTICOLO IV.

Come possa chiamarsi il Canto fermo.

PUOL chiamarsi il nostro Canto fermo, Canto Gregoriano, Canto Ecclesiastico, Canto Angelico. Gregoriano chiamasi dal nome del Glorioso Pontefice Gregorio Primo Magno, come si legge nel Teatro della Vita Umana lettera M. *Ab illo Cantus in Ecclesia Gregorianus nomen accepit.* Imperocchè quel Santo Pontefice per potersi facilmente apprendere volle con paterno zelo a maggior perfezione ridurlo.

Ecclesiastico, perchè la Chiesa Cattolica universalmente se ne serve, mentre i suoi Ministri dedicati giornalmente al culto divino per lodare il sommo Dio in continuo esercizio lo tengono, come per bocca del Profeta Reale nel Salmo 67. l'istesso Dio lo comanda: *In Ecclesiis benedicite Deo Domino*; come anche in altro Salmo: *Cantate Domino canticum novum.*

Angelico, come molti Autori lo chiamano, perchè anche dagli Angeli viene continuamente esercitato avanti al Trono Divino per lodare l'Altissimo: *Et cantabant quasi canticum novum: Apoc. cap. 14.* come riferisce il cotanto celebre nostro Palermitano Dottor D. Nicolò Alberti, ben applaudito dal Mondo Cattolico per le sue famosissime Opere, nella Terra de' Viventi, intitolato il Paradiso *nella par. 1. cap. 25. fogl. 255.* per una visione d'un Servo di Dio detto Enrico lo Zoppo, quale pernottando in orazione in Santa Maria Maggiore in Roma vidde una volta ve-
nire

nire Gesù Cristo vestito di vesti Pontificali con S. Lorenzo per Diacono; e S. Vincenzo per Suddiacono: dopo seguiva la suprema Regina degli Angeli Maria con un gran seguito di Vergini, di Angioli, e di Beati; sicchè con questo celeste Coro diede Cristo principio a cantar la Messa del modo seguente: *Angeli inciperunt Introitum: Suscepimas Deus misericordiam tuam &c.*

CAPITOLO II.

Quante sono le Lettere. Quante sono le Note?
 Quanta distanza vi è d'una Nota all'altra.
 Quante sono le Figure del nostro
 Canto fermo.

A R T I C O L O I.

Quante sono le Lettere.



Er praticare il modo più breve, facile, e necessario lascio da parte le lettere, che formano la scala degli antichi Greci, quali furono de' primi maestri, ed inventori del Canto, e perchè confrontano anche colle nostre lettere latine, quali sono sette, e sortirono il suo principio dalla lettera G, per esser la prima lettera consonante dell'Alfabeto Greco, siccome ancor dell'Ebraico, acciocchè si desse con ragione quest'onore alli Greci, ed Ebrei. Dapoi viene la lettera A, B, C, D, E, F, quali lettere per esser la base, ed il fondamento del Canto, tengono il primo luogo; per il che bisogna di queste formare il primo discorso. Sicchè nella prima lettera G si contengono tre note, e sono *Sol, Re, Ut*, e così vien chiamata *Gsolreut*. Nella lettere A altre tre note, e sono *La, Mi, Re*, e si chiama *Alamirè*: così nell'altre cinque lettere. Nel B il *Fa*,
 ed

Capit. II. Artic. I. 9

ed il *Mi*, e così si chiama *bfa hmi*. Nel C altre tre note, e sono *Sol, Fa, Ut*, e dicesi *Csolfaut*. Nel D altre tre note, e sono *La, Sol, Re*, e chiamasi *Dlasolrè*. Nella lettera F la nota *Fa*, e l'*Ut*, e vien chiamata *Ffaut*.

Così dunque queste sono le sette lettere, che formano il nostro Canto, ed il Canto figurato, e sono *Gsolreut, Alamirè, bfa hmi, Csolfaut, Dlasolrè, Elamì, Ffaut*. Tre dette quali lettere sono principali, e privilegiate, perchè da esse sole può darli il principio all'Essacordo, quale si spiegherà a suo luogo detta la spiegazione delle note, e sono questi tre, *Gsolreut, Csolfaut, Ffaut*, le lettere dove risiede l'*ut*, perchè l'*ut* è il principio delle note, e dell'Essacordo. Pertanto queste lettere devono mandarsi bene alla memoria per potersi francamente leggere così nell'ascendere, come nel discendere, cioè nell'ascendere *Gsolreut, Alamirè, Bfa hmi, Csolfaut, Dlasolrè, Elamì, Ffaut*: nel discendere *Ffaut, Elamì, Dlasolrè, Csolfaut, Bfa hmi, Alamirè, Gsolreut*,

*Septenis tantum literis ediserte Cantum,
Nam modus iste brevem, perficit atque lovens.*

A R T I C O L O II.

Quante sono le Note.

LE Note del Canto fermo, come anche del Canto figurato, sono sei, cioè a dire *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*, quali furono ritrovate dal cotanto celebre Padre D. Guido Aretino Monaco della famosissima Religione, fondata dal Padre S. Benedetto, quanto antica, altrettanto esemplare per l'esercizio sì santo, che ha sempre tenuto, e tiene sino a' nostri tempi del Canto fermo con tale divozione, con tale modestia, e con tale attenzione, che più che veri Santuarj tirano i cuori de' fedeli ascoltanti a lodare la Maestà divina.

Le ritrovò però nell'Inno del Glorioso S. Giovanni Battista, il quale comincia:

*Ut queant laffis refonare fibris
Mira geforum famuli tuorum
Solve polluti labiis reatum
Sancte Joannes.*

Pigliò la prima parola *Ut*, per prima nota, e principio dell'altre note; il *Re* dalla parola *Refonare* per feconda nota; il *Mi* di *Mira* per la terza nota; il *Fa* da *Famuli* per la quarta nota; il *Sol* da *Solve* per la quinta nota; il *La* da *Labiis* per la fefta nota: e così formò le fei note, quali fono *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*, come fi legge nel Teatro della Vita Umana lettera M: *Recenfiores autem Musica Notula, per quas diftinguitur, traxiffe originem exifimatur ex hymno Divi Joannis facro, quem Monachus quidam in officio fuo habebat ad hanc formam confignatum, Ut queant laffis &c.* e poco appreffo va fpiegando chi foſſe ftato il Monaco in queſta maniera: *Guido &c. ex hymno Baptiſta ſex illas ſyllabas musicales, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*: quale nota *Ut* da' moderni fi dice *Do*, per eſſer tra' vocali la lettera O più fonora, e più grata della lettera U; e così fi dicono: *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La*: quali note ora fi praticano per il folleggiate, acciò folleggiandoſi bene fi poſſa facilmente ben cantare.

ARTICOLO III.

*Quanta diſtanza vi ſia d'una Nota
all'altra.*

OR qui il Diſcepolo deve ſtar molto attento per eſſer il paſſaggio d'una nota all'altra molto dilicato, a cagion della proporziata, e regolata diſtanza, che v'è, tanto nell'aſcendere quanto nel deſcendere, tanto di grado quanto ne' falci: E. G. dal *Do* ſalendoſi al *Re* vi è la diſtanza di un Tono: (avvertaſi però, che queſta parola, Tono, qui ſignifica la diſtanza d'una nota all'altra, quantunque in altro luogo ſignificherà li Tuoni delle Cantilene, dove ſon fondate, come anche i Tuoni

Capit. II. Artic. III. I I

Coralì per salmeggiare , dei quali in un'altro Capitolo si parlerà.) Così dal *Do* passandosi al *Re* , come ho detto , si salisce un Tuono , quale Tuono vien formato da nove delicatissime porzioni chiamate Comme : quali nove Comme dividendosi aritmeticamente , si dividono in cinque , e quattro Comme , perchè non possono dividersi alla giusta metà , per esser la Comma indivisibile : e così le quattro Comme formano il semituono minore , e le cinque un semituono maggiore , quale al suo luogo con l'esercizio mostrerò . Dal *Re* al *Mi* , vi è un Tuono ; dal *Mi* al *Fa* , vi è un Semituono minore ; dal *Fa* al *Sol* , un Tuono ; dal *Sol* al *La* , un'altro Tuono : e questo nell'ascendere . L'istesso dee osservarsi nel descendere ; dal *La* al *Sol* , un Tuono ; dal *Sol* al *Fa* , un Tuono ; dal *Fa* al *Mi* , un Semituono minore ; dal *Mi* al *Re* , un Tuono ; dal *Re* al *Do* , un'altro Tuono . Or come dee mandarsi fuori dalle fauci la voce per dar la proporzionata intuonazione per non riuscire con qualche Comma mancante ?

Deve uscir la voce naturale , ma con decoro , con gravità , e con modestia , per rendersi piacevole , grata , dolce , e sonora alle orecchie de' fedeli ascoltanti per eccitarli alla contemplazione *rerum divinarum* , e non sforzarla con impeto , come faccio- no alcuni , che senza garbo , e senza decoro , e gravità , con quella voce insulsa , e furiosa pajono furiosi cani , che latrassero , e quel ch'è peggio , senza modestia , che apportano noja , e tedio a chi l'ascolta , e Dio volesse non fossero motivo di muovere al riso con qualche scandalo agli ascoltanti .

ARTICOLO IV.

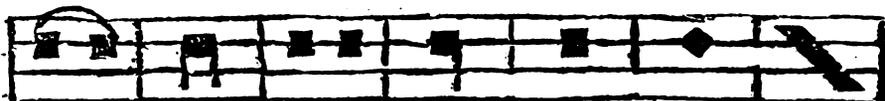
Quante sono le Figure del nostro Canto fermo .

VAnta pure le sue figure il nostro Canto fermo a pari del Canto figurato , benchè più son vantaggiose di numero nel Canto figurato per esser detto Canto or posato , or più posato , or celere , or più celere , or precipitoso , or più pre-

cipitolo , e specialmente a' tempi nostri ridotto a tal segno , che non si vedono altro , che Cromme , Semicromme , e Biscromme , e molto raro qualche Semibreve , e poco spesso qualche Minima , ò Semiminima , per spiegar l'intento il compositore ; e tante volte eccedono con figure nuovamente inventate , e sono le Fufe , e Semifufe , in tal maniera , (bisogna che lo dica) che faccion divenir le Chiese publici Teatri : qual canto dovrebbe solamente permettersi nei Teatri , e proibirsi nelle Chiese , per non adempirsi quel santo fine , per il quale fu dal supremo Fattore creata la Musica .

Così nel Canto figurato le figure sono nove di numero , cioè Massima , Lunga , Breve , Semibreve , Minima , Semiminima , Cromma , Semicromma , Biscromma , e con quell'altre due Fufa , e Semifufa diventano undeci , delle quali figure ogn'una tiene il suo tempo determinato .

Nel nostro però Canto fermo , per esser un Canto piano , grave , e pieno di maestà , come si disse nell'Articolo II. del Capit. I. son poche le figure , e sono queste :



La prima da un certo Autore moderno è chiamata Triplicata , perchè sono tre in una , oppure con cappello . La seconda è detta Quilisma , ò Qualis prima , ed asserisce , che così anche le chiama il P. Avella al cap. 69. La terza Doppia , e dice , che sono due in una unite . La quarta Longa , che tiene una coda , è una gamba . La quinta Breve , perchè è quadra senza alcun ornamento . La sesta Semibreve , che è di forma quadra oblunga . La settima finalmente è chiamata Obliqua .

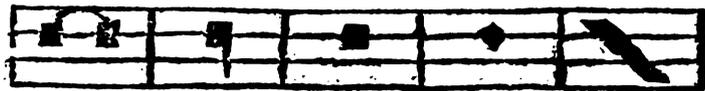
Tutto questo è più che vero , avendo anche io veduto ne' libri antichi tali figure ; ma avendo ancora osservato con tutta attenzione i libri del Canto fermo della nostra Cattedrale (intendo dire di Palermo) quali libri non sono impressi al torchio , ma con grandissimo dispendio tutti sono scritti a mano in Pergamena con fodere di tavole , coperte di bellissime pelli adornate di chio-

Capit. II. Artic. IV. 13

chiodi indorati, specialmente uno, il più moderno a mio parere, fatto con dispendio dell'Eminentissimo Cardinale Signor D. Giannettino Doria nel 1622. degnissimo Arcivescovo di Palermo; sicchè contansi fino a quest'ora 117. anni, ed ancor si trovano intatti, perchè si conservano bene. Or se il moderno oltrepassa il secolo, e di anni, che sarà degli altri? Ma dirà forse taluno, per forse impugnare quel che io pretendo provare dall'autorità di questi libri, che sono libri scritti a mano, e così fatte a capriccio e le Note, e le Cantilene.

Io però per la gran pratica, che tengo della maggior parte de' libri antichi, posso testificare, ed assicurare in faccia ancora di tutto il mondo essere l'istesse, senza che vi fosse alterata nè meno una Nota delle più antiche Cantilene. Quel che ho osservato solamente di differenza si è, il non aver veduto tante figure quanto n'accennai di sopra; eppure sto per dire la verità, che tali figure l'ho anche veduto ne' libri antichi. Or qui mi rendo confuso, nè so dove appigliarmi, perchè da una parte non posso credere, che prese errore chi scrisse i nostri libri; dall'altra parte io stesso l'ho veduto impressi. Prima però di stabilire queste figure ho voluto considerarle bene il Canto fermo, e consideratolo bene, dirò così. Il Canto fermo è un Canto piano, grave, e maestoso, come ho detto più volte, e come lo confessano tutti gli Autori, deve camminare piano, con gravità, e con maestà. E s'è così, determinerò adunque con sicurezza, e ragione, il Canto fermo non aver bisogno di tante figure, che ha da camminare posato, acciocchè nel Coro si possa cantare con quella modestia, con quella divozione, che si ricerca, per esser accetto alla divina Maestà.

Per tanto le figure del Canto fermo devonfi ridurre a cinque, perchè tante ne trovo ne' nostri libri corali, che sono bastevoli per esprimere il Canto fermo, e sono queste:



Doppia Lunga Breve Semibreve Oblique

Que?

14 *Il Canto fermo.*

Questo sì è più che vero, che le dette figure non sieno state inventate per vaghezza di piacere all'occhio, ò pur per capriccio, come dicono alcuni Autori, ma tengono il suo fine, e questo sì è il tempo determinato. Così ogni figura ha il suo tempo, cioè la figura Doppia ha il valore di due battute: la Lunga l'istesso tempo; ma con questa differenza, che la Doppia sempre sta nel principio delle Cantilene, la Lunga sol nel decorso: la Breve una battuta, la Semibreve mezza battuta, e la figura Obliqua parimente dimostra due note, e sono gli estremi, cioè una nota dove principia, e l'altra nota dove termina, e queste due note anno il valore di una battuta per una.

Abbiamo troppo detto delle figure, ma niente si osserva, mentre per dir la verità nel nostro Coro non si sta praticando, nè potrà mai praticarsi per la moltitudine de' Canonici, de' Beneficiati, e Chierici, che assistono: e credo, che a nessuna parte questo rigore di tempo si osserva. Io sono stato di presenza più anni in Roma, dove si dice, che osservasi il tutto in tutto, e pur questo tempo non si pratica. E in verità questo tempo è difficile ad osservarsi nel Coro: primieramente perchè non può, nè deve praticarsi in Coro la battuta: secondariamente per la moltitudine de' Cantori; onde basta sapersi la diversità delle figure, ed insieme il suo valore.

Questo sì devono osservare nelle parole brevi, *E. G. Dominus, Gloria*, ed altre simili, applicandovi la figura Semibreve col suo tempo, per riuscire la parola breve, altrimenti con altra figura la parola necessariamente riuscirà lunga, e farà mal suono; come anche i Direttori del Coro, che preintuonano, devono usar col tempo nel principio della Cantilena la figura Doppia, acciocchè in quella prima nota potessero col suo tempo assodare la giusta intuonazione; perchè principiandosi bene a cantare, si finirà bene.



CAPITOLO III.

Quante sieno le Linee. Quante sieno le Chiavi.
 Come si conoscano le Note. Che cosa
 sia il Neuma, la Mostra, e che
 cosa sia l'Asterisco.

ARTICOLO I.

Quante sieno le Linee.



E linee del nostro Canto fermo potrebbero essere per le valide ragioni, che mi assistono, infinite, come anche le lettere potrebbero moltiplicarsi *in infinitum*, se vi fossero voci umane per poterle toccare; e per questo ho chiamato le sette lettere dal principio *Gsolreut, Alamirè, Bfa hmi, Csolfaut, Dlasolrè, Elami, Ffaut*, senza chiamarle

Gammaut, Arè, hmi, Cfaut, Dsolrè, come son chiamate da più Autori, che anno scritto molto bene del Canto fermo, forse cred'io per imitare la famosissima mano del P. D. Guido, che ha il suo principio dal *Gammaut* &c. come anche io la venero, e procuro con tutte le mie forze imitarla, perchè approvata da tanti Sommi Pontefici. Il Padre però D. Guido formando detta mano, come antica, altrettanto ben disposta, non intese porre il termine totalmente finale alla prima lettera *Gammaut*, oppure all'ultima *Elà*, perchè ben sapeva, come quel gran Maestro che era, la corrispondenza, che tiene una lettera grave con l'istessa acuta, eppure la lettera acuta coll'istessa sopracuta, e così in appresso, per cagion d'esempio la lettera *Ffaut* grave colla lettera *Ffaut* acuta, e così con tutte le altre lettere: così sapeva bene, che corrispondeva l'istesso tuono, or con dire *hmi* solamente della parte grave, come accordava la giusta, e proporzionata corri-

corrispondenza col *bfa*, che dice essere col *hmi* nella parte acuta: sapeva anche bene tante Cantilene antiche, e moderne col *bfa*, dove nomina solamente il *hmi*, come l'antifona della *Magnificat* del secondo Vespro dell'ottava del santo Natale, *Magnum hereditatis Mysterium*, nella prima sillaba delle parole *Omnes gentes*, e tante altre, che tralascio: conosceva anche bene il P. D. Guido, che in quel Coro, dove assistono voci di soprano in alcune Cantilene antiche ben formate colla mistione del tono disparo, e placale, specialmente di settimo, ed ottavo, devono per necessità cantarsi nel suo tono naturale; così se le voci naturali toccano il *Gsolreut* sopracuto, le voci di soprano comechè cantano per ottava, soprarrivano al *Gsolreut* acutissimo, e questo canto eccede l'*Elà*. Dunque è più che vero, che non intese dire il P. D. Guido, che nel *hmi* grave non potesse stare il *bfa*, e che nemmeno sotto il *Gammaut* non potesse stare altra nota, perchè essendovi il *bfa* grave, deve ancora essere il suo *ut*, che sarebbe la lettera *Ffaut*, e sarebbe di natura subgrave. Così per levare questo errore mi è parso chiamare le lettere sempre tutte intiere, e tutte sempre d'un modo, *Gsolreut*, *Alamirè*, &c. La differenza però delle lettere sarà la natura diversa, che averanno, e che a suo luogo si spiegherà.

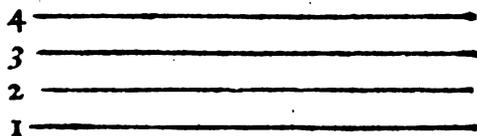
Così le linee per la mano del lodato P. D. Guido sono dieci per essere capaci tra linee, e spazj delle sue venti lettere moltiplicate, che formano solamente la natura grave, acuta, e sopracuta. Per un'altra scala però veduta da me d'un virtuoso, quale venero da Maestro, che puol dar consiglio, e saggio, non solamente del Canto fermo, ma anche del Canto figurato, si vedono quattordici linee, dove si osservano più Essacordi, e più Proprietà, e più Nature.

Nel nostro Canto però se ne praticano ordinariamente quattro di queste linee, ò in qualche libro raro, che sia cinque, e non più, perchè le quattro linee sono bastevoli per esprimere quanto si vuole, mutandosi le chiavi or in una linea, or in un'altra: il che si osserva in tante Cantilene antiche composte da Santi, quali cantiamo giornalmente nel Coro.

Queste quattro linee però, quali si vedono impresse, non saranno

ranno sempre le istesse , perchè la chiave *Ffaut* sempre sta collocata nella quarta linea . Così se sarà collocata la chiave *Ffaut* nella quarta linea , allora sarà naturale secondo le quattro linee : se sarà nella terza linea , ò nella seconda , ò nella prima linea , deve sempre supporfi essere quella la quarta linea . Sicchè se sarà nella terza linea , deve supporfi una linea sotto : se nella seconda , due : se nella prima , altre tre . Così ancora della chiave *Csolfaut* , quale sempre sta fissa nella sesta linea . Sicchè osservandosi collocata nella quarta linea , si supporranno altre due sotto : se nella terza , tre sotto : se nella seconda , quattro sotto : se nella prima , cinque sotto , secondo la scala del P. D. Guido di dieci linee , e quell'altra da me dimostrata .

Tutto questo ho voluto spiegare per conoscere il curioso Lettore dove stanno fissè le chiavi ; ma per essere quattro ordinariamente le linee , devonfi facilmente spiegare in questo modo .



ARTICOLO II.

Quante sieno le Chiavi .

LE Chiavi del nostro Canto sono tre , e sono l'istesse , quali si praticano nel Canto figurato , cioè *Csolfaut* , *Ffaut* , *Gsolreut* ; con questa differenza però , che nel Canto figurato la chiave di *Csolfaut* posta sempre in prima linea , serve per cantare il soprano , ò il canto ; posta in seconda linea , il mezzocanto ; posta in terza linea , il contralto ; in quarta linea , il tenore : la chiave di *Ffaut* serve solamente per cantare il basso , ò il baritono ; e per il partimento dell'organo , il basso in quarta linea , il baritono in terza linea . La chiave di *Gsolreut* serve per sonare il Violino , e sono con differenti cifre anche nelle sue cinque linee esposte : le nostre però poste in qualsivoglia linea sono

modulate da tutte insieme le voci, che stanno in Coro, e son di questo modo segnate. La Chiave di *Csolfaut* composta di due note del nostro Canto fermo, come questa:



La Chiave di *Ffaut*

di tre, come quest'altra:



la Chiave di *Gsolreut* nel nostro Canto non si pratica. Così non v'è segno, benchè nelle scale, che anno formato tanti Autori a suo luogo, anno posto l'istessa Chiave, della quale si servono nel Canto figurato i suoi professori, e questo via bene. Ma perchè nelle nostre quattro, ò cinque linee non mai si vede questa Chiave tanto necessaria a conoscersi per darli il principio al suo effacordo con la sua proprietà, direi così: Le Chiavi del Canto fermo sono tre, *Csolfaut*



Ffaut,



come sempre si vedono nel nostro Canto, or in una,

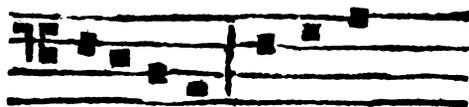
or in un'altra linea; così queste le chiamerei Chiavi visibili, la terza Chiave di *Gsolreut* la chiamerei Chiave invisibile, ò sottintesa, perchè è più che vera Chiave, e l'assignerei il suo luogo: come anche vi sono le Chiavi di *Csolfaut*, ed *Ffaut* invisibili, come nelle sue ottave, ò sotto, ò sopra, e sono l'istesse Chiavi. Pertanto non dovrà tutto ciò apportar maraviglia se arriva nuovo, mentre sarà il modo più facile per conoscersi la proprietà del canto, perchè si conosceranno bene se si conoscerà bene la Chiave.

Or qual luogo dovrà darli a questa Chiave? Io per me l'assignerei il *Gsolreut* acuto, oppure grave, benchè sarebbe meglio l'acuto per esser questo più frequente nelle Cantilene, e tante volte principio, e per lo spesso fine: e perchè queste Chiavi sono necessarie nel Canto, deve sul principio guardarsi bene in qual linea siano collocate le due Chiavi visibili, perchè da esse si conoscerà la Chiave di *Gsolreut* invisibile, la quale sta un tono sopra la Chiave di *Ffaut*, oppure una quarta sotto la Chiave di *Csolfaut*: e così vedute, ed osservate bene tutte le tre Chiavi, troverassi facile l'ingresso al Canto. Le due Chiavi visibili di *Ffaut*, e *Csolfaut* possono stare collocate in tutte le quattro linee, secondo il capriccio del Maestro Compositore.

ARTICOLO III.

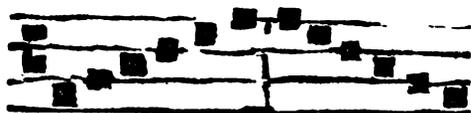
Come si conoscano le Note.

LE Note, che sono *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La*, si conoscono dalla posizione della chiave, cioè in quella linea, che sta collocata la chiave, quella nota, che vi farà, si chiamerà *fa*, benchè questa nota *fa* posta nella chiave non sia nota principale della chiave; sotto il *fa* dirassi *mi*, sotto il *mi* il *re*, sotto il *re* il *do*, sopra il *fa* il *sol*, sopra il *sol* il *la*, come:



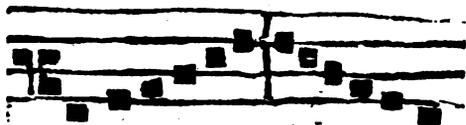
fa mi re do fa sol la

Così nel discendere sotto il *la* il *sol*, sotto il *sol* il *fa*, sotto il *fa* il *mi*, sotto il *mi* il *re*, sotto il *re* il *do*. Nell'ascendere sopra il *do* il *re*, sopra il *re* il *mi*, sopra il *mi* il *fa*, sopra il *fa* il *sol*, sopra il *sol* il *la*: e così guardando prima la chiave in qual linea farà collocata, si potranno francamente leggere le note



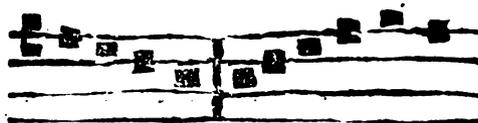
do re mi fa sol la | la sol fa mi re do

E questo esempio della chiave posta in terza linea. Posta in seconda linea di questo modo



do re mi fa sol la | la sol fa mi re do

In quarta linea di quest'altro modo



fa mi re do do re mi fa sol fa

Così chi vorrà francamente leggere le note bisogna prima osservare in qual linea sarà collocata la chiave per non prendere abbaglio; e siccome appunto un buon Nocchiero guarda bene la carta del navigare per non incontrare qualche scoglio, e sempre la tiene di presenza per riuscirgli felice il viaggio, così deve stare attento chi vuole apprendere il canto, perchè dal leggere bene le note si passa al solfeggiare, dal solfeggiare al ben cantare, che sarà l'ultimo fine del canto.

ARTICOLO IV.

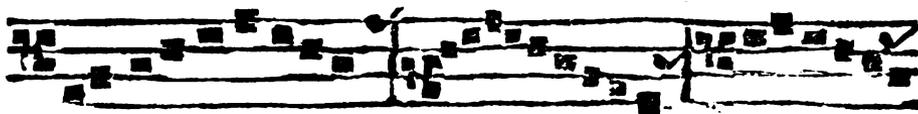
Che cosa sia il Neuma, la Mostra, e che cosa sia l'Asterisco.

IL Neuma, così detto da' Greci, *Nutus* da' Latini, da noi moderni Sbarra, oppure Pausa, si è quella linea posta per lungo dalla prima fino alla quarta linea, oppure alla quinta se saranno cinque: ed accenna, che il cantante pigli un puoco di respiro, e si prattica nel corso della Cantilena, ove ordinariamente se ne vede una sola, alcune volte due, ed allora si vede, che la Cantilena farà mutazione di tono, ed in questo modo si chiama pausa di respiro: nel fine però della Cantilena sempre se ne vedono due, ed allora si dicono pausa finale. Esempio del Neuma.



Capit. III. Artic. IV. 21

Andiamo ora alla Mostra, ò vogliamo dirla Guidone. Questo Guidone è un segno, che sta posto nel fine della linea del canto, per far conoscere la nota susseguente, cioè quella, che è nel principio della linea susseguente, per poter il cantante prevedere detta nota susseguente senza tanto incommodo dell'occhio. Può anche aver luogo nel mezzo della Cantilena, quando la Cantilena mutasse la chiave, e mutandosi la chiave si muterà l'ordine delle note: così è necessario anche nel corso della Cantilena. Il Guidone posto nel mezzo si chiama Guidone giudiziale, nel fine Guidone finale. Esempio.



Devono i Coristi stare molto attenti a guardar bene questa Mostra, oppure questo Guidone, per prevenire la nota susseguente acciò non incontri qualche scoglio, che li precipiterà senza poterli sollevare, e resteranno con qualche rossore delusi a cagion della poca attenzione, che vi adoprarono.

Resta ora, che parliamo dell'Asterisco in forma di piccola stelluccia. L'Asterisco è un segno posto nel mezzo d'ogni versetto delli Salmi, qual segno, come asseriscono tutti li Scrittori del nostro canto, come anche l'uso di Santa Chiesa, *Denotat pausam cantus in Choro*: come * Questa pausa però di respiro deve molto osservarsi nella modulazione de' Salmi, e nel recitar l'Ufficio letto nel Coro. Sappiano i Coristi (intendo di tutti quei, che servono al Coro, e che godono de' frutti di esso) che queste pause non sono per capriccio inventate, ma per riuscire il canto nella Chiesa di Dio divoto, e sensibile alle orecchie de' fedeli ascoltanti, mentre l'anno confermato l'istessi Sommi Pontefici; Gregorio Magno, come si legge nel Teatro della Vita Umana lettera M: *Gregorius Magnus Pontifex Maximus in cantu ad extremum usque spiritum se, suosque pueros exercuit*; S. Leone Secondo Pontefice, nostro Siciliano, peritissimo nella Musica, confermò il canto, e ridusse il salmeggiare a miglior perfezione, come

me anche il tuono de' sacri Inni, come si legge nel Giardino di Bartolomeo Dionisi da Fano; ed il Platina dice: *Præterea verè Musices peritus est habitus, ut Psalmodia composuerit, Hymnosque ad meliorem concentum redegerit, artem exercitatione confirmans.* Sicchè le pause devonsi osservare con tutta puntualità per renderci obediienti alla santa Chiesa, che lo comanda: per il che chi presiede nel Coro deve stare molto attento a farlo praticare, come anche i Direttori, a' quali spetta *ex officio* metterli in uso, acciocchè riesca piacevole il canto alle orecchie della divina Maestà, il quale nelle divine scritte par che ne abbia voluto insinuare il comando in quelle parole: *Psallite sapienter.*



CAPITOLO IV.

Quante forti vi sieno di Natura. Quante le Proprietà. Che cosa sia l'Essacordo. Che cosa sia l'Eptacordo.

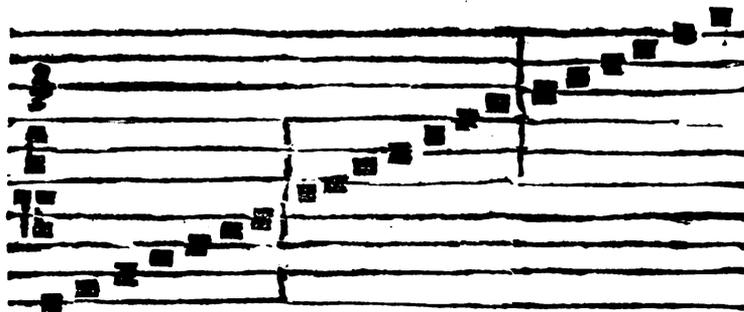
ARTICOLO I.

Quante forti vi sieno di Natura.



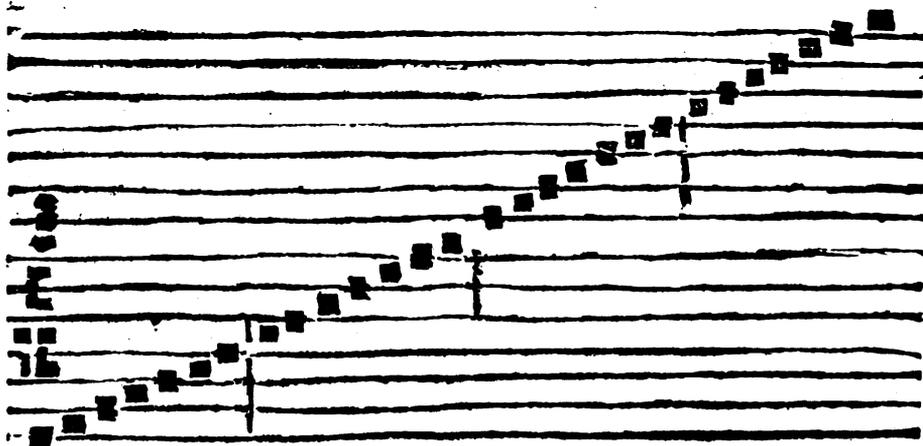
R che non solamente si leggono francamente le note, ma si è dato anche principio al solfeggiare secondo le regole già dette, bisogna pure saperli la natura delle note, quale si divide in più forti, e sono: Natura grave, Natura acuta, Natura sopracuta, e Natura acutissima; e se le voci umane potessero più arrivare, come si disse nel Capitolo passato, vi sarebbe anche la Natura più che acutissima, come anche sotto la Natura subgrave; però ordinariamente, come si osserva dalla mano del P. D. Guido, sono tre, e sono Natura grave, Natura acuta, e Natura sopracuta. Per un'altra scala però, come dimostrerò, sono quattro; e sono Natura grave, Natura acuta, Natura sopracuta, e Natura acutissima. Così le note, che cantano per Natura grave, sono quelle, che anno il principio dalla lettera G, quale chiamano *Gammaut*; io però la chiamo: *Gsolreut* grave, e così tutte le altre note susseguenti infino all' *Ffaut* chiave visibile, cioè *Alamirè* grave, *bfa* grave, *Csolfaut* grave, *Dlasolrè* grave, *Elamè* grave, *Ffaut* grave; e fin qui terminano le note gravi. Sopra questo *Ffaut* grave siegue il principio delle note, quali cantano per natura acuta, e sono *Gsolreut* acuto, *Alamirè* acuto infino all' *Ffaut* acuto. Sopra l'altro principio della Natura sopracuta, e sono *Gsolreut* sopracuto con tutte l'altre infino all' *Ffaut* sopracuto. Sopra questo

sto sopracuto l'altro d'ordine di Natura acutissima. Ecco l'esempio della scala della mano del P. D. Guido, che fa l'ordine di Natura grave, acuta, e sopracuta.



Principio di Natura grave. Principio di Natura acuta. Principio di Natura sopracuta.

Esempio dell'altra scala colla natura acutissima.



Principio di Natura grave. Principio di Natura acuta. Principio di Natura sopracuta. Principio di Natura acutissima.



ARTICOLO II.



Quante sieno le Proprietà:

Appresa bene la natura delle note, devonfi sapere le Proprietà delle lettere, ove son collocate le note. Così le Proprietà sono tre, e sono Proprietà di **h** quadro, Proprietà di **b** molle, e Proprietà di natura, secondo quel verso: *C naturam dat, F B molle, G quoque quadrum*: quale deve bene mandarsi a memoria. Queste Proprietà anno il suo principio dalle tre lettere principali, quali sono *Fsaut, Gsolreut, Csolfsaut*: così l'*Fsaut* canta per la Proprietà di **b** molle, *Gsolreut* per la Proprietà di **h** quadro, *Csolfsaut* per la Proprietà di natura. Per apprendersi però facilmente queste Proprietà bisogna spiegarfi prima, che cosa sia l'Essacordo, e poi diremo per qual Proprietà cantano le note con il suo ordine.

ARTICOLO III.

Che cosa sia l'Essacordo.

Questa parola Essacordo prende dal suo nome il significato, mentre le prime due sillabe *Essa*, in greco voglion dire sei, l'altre due *Cordo*, dinotano le corde: così altro non vuol dire, che le sei corde del Canto, quali sono: *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*. Sicchè questo Essacordo ha solamente il suo principio nelle tre lettere privilegiate, ove risiede la nota *Ut*, da' moderni detta *Do*, e sono *Gsolreut, Fsaut, Csolfsaut*.

Ciò supposto facilmente potrà conoscersi per quale Proprietà cantino le note, mentre si conosce bene che cosa sia l'Essacordo, che altro non importa, se non che le sei note: *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La*. Sicchè principiando l'Essacordo dal *Gsolreut*, qua-

26 Il Canto fermo.

le lettera canta per \natural quadro, tutte le sei note cantano per \natural quadro, cioè l'*Ut* di *Gsolreut*, oppure il *Do* canta per \natural quadro, il *Re* di *Alamirè* canta per \natural quadro, il *Mi* di \natural *mi* canta per \natural quadro, il *fa* di *Csolfaut* per \natural quadro, il *Sol* di *Diasolrè* per \natural quadro, il *La* di *Elamè* canta per \natural quadro. Così ancora principiando l'Essacordo di *Csolfaut*, perchè questa lettera canta per natura; tutte le sei note cantano per natura; cioè la nota *Ut*, e il *Do* di *Csolfaut* canta per proprietà di natura, il *Re* di *Diasolrè* per natura, il *Mi* di *Elamè* per natura, il *Fa* di *Ffaut* per natura, il *Sol* di *Gsolreut* per natura, il *La* di *Alamirè* canta per natura. L'istesso modo si pratticherà principiando l'Essacordo dall'*Ffaut*, benchè questo per ordine accidentale con la chiave di *Csolfaut* col b molle permanente, quelle due prime però per ordine naturale: sicchè la nota *Ut* del *Ffaut* canta per proprietà di b molle, il *Re* di *Gsolreut* per b molle, il *Mi* di *Alamirè* per b molle, il *Fa* di *hsa* per b molle, il *Sol* di *Csolfaut* per b molle, il *La* di *Diasolrè* canta per b molle.

Tutto questo in verità sembra un poco difficile a conoscersi, ma credo, che col modo già detto l'abbia renduto un poco più facile; con l'esempio però si farà facilissimo. Eccolo, e questo per la mano, oppure scala del P. D. Guido con dieci linee, come qui appresso.



Essacordo di natura grave.pro prietà di b quadro.	Essacordo di natura grave.pro prietà di natura.	Essacordo di natura acuta.pro. prietà di b molle.	Essacordo di natura acuta.pro prietà di b quadro.	Essacordo di natura acuta.pro prietà di natura.	Essacordo di natura sopracuta proprietà di b molle.	Essacordo di natura sopracuta proprietà di b quad.
---	---	---	---	---	---	--

Capit. IV. Art. VII. 37

Esempio d'un'altra scala di più linee con più Effacordi, e più nature, secondo il mio assunto.



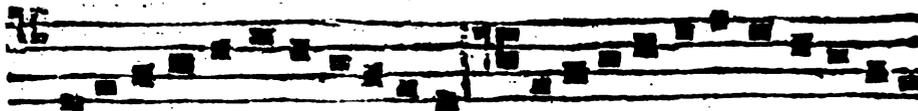
Effacordo grave, proprietà di b quadro.	Effacordo grave proprietà di natura.	Effacordo acuto proprietà di b molle.	Effacordo acuto proprietà di b quadro.	Effacordo acuto proprietà di natura.
Effacordo sopraacuto proprietà di b molle.	Effacordo sopraacuto proprietà di b quadro.	Effacordo sopraacuto proprietà di natura.	Effacordo acutissimo proprietà di b molle.	Effacordo acutissimo proprietà di b quadro.

Qualche volta però si vede un'altro Effacordo, il quale tiene le sue note alcune nella natura grave, ed altre nella natura acuta, oppure molte nella natura acuta, ed altre nella natura sopraacuta, e così in appresso, per quanto si potrebbe arrivare, allora le note prenderanno la natura di quelle, che saranno di più numero. E. G. le note gravi saranno quattro, le acute due, prenderanno il nome della natura grave, e tutto l'Effacordo si chiamerà grave, come nell'Effacordo, che principia di *Csolfaut* grave, che tiene quattro note gravi, e due acute. Se l'acute saranno cinque, e la grave una come nell'Effacordo, che principia dall'*Ffaut* grave solamente, e l'altre cinque acute, allora tutto l'Effacordo sarà di natura acuta, e così si deve osservare per tutti l'Effacordi.

Dimostrati già gli esempj dell'Effacordi tanto per la scala del P. D. Guido di dieci linee, quanto per altra scala da me se-

28 *Il Canto fermo.*

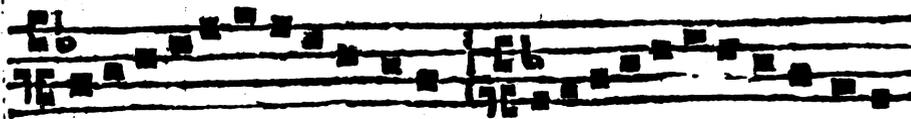
guita di quattordecì linee , come anche di qual natura siano , e di qual proprietà cantino ; parerà nondimeno difficile ad apprendersi quanto si è detto in quest' Articolo per la quantità delle linee , che si vedono in queste scale , quali non si vedono ne' libri corali . Per tanto mostreremo gli Esempj con quattro linee , come si pratica nel Canto fermo .



do re mi fa sol la sol fa mi re do do re mi fa sol la sol fa mi re do

*Essacordo, che principia dal G sol-
vent tanto nell'ascendere, quanto
nel descendere di natura grave,
canta per proprietà di b quadro.*

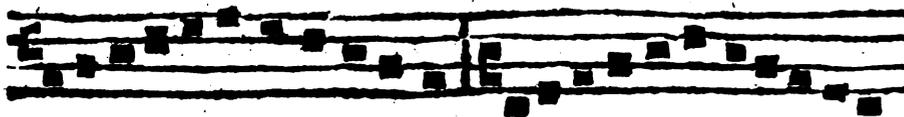
*Essacordo, che principia dal C sol-
faut di natura grave, canta per
proprietà di natura .*



do re mi fa sol la sol fa mi re do do re mi fa sol la sol fa mi re do

*Essacordo, che principia dall' F faut
grave di natura acuta, modula
per proprietà di b molle.*

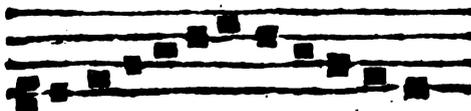
*Essacordo, che principia dall' F faut
per natura acuta, e proprietà di
b molle, una terza sotto.*



do re mi fa sol la sol fa mi re do do re mi fa sol la sol fa mi re do

*Essacordo, che principia dal G sol-
vent di natura acuta, modula per
proprietà di b quadro.*

*Essacordo medesimo con una terzo
sotto.*



do re mi fa sol la sol fa mi re do

Effacordo , che principia dal *Csolfaut* di natura acuta , canta per natura .

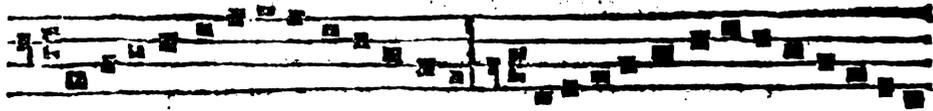
Così questi cinque Effacordi si son sempre praticati nel Canto fermo , come si osserva in tante Cantilene antiche , e moderne , e per le poche linee , che si mostrano , ed anche per le voci umane , che non possono arrivare più in là . Quanto però si è detto è più che vero , cioè , che se vi fossero voci , che potessero arrivare *in infinitum* , *in infinitum* sarebbero l'Effacordi , e *in infinitum* le nature .

A R T I C O L O IV.

Che cosa sia l'Eptacordo.

L'Eptacordo viene ancora dal greco , come l'Effacordo , di cui le prime sillabe *Epta* , vogliono dire in greco sette , l'altre due *Cordo* , significano le corde . Così l'Eptacordo vuol dire sette corde , quali sono : *Do* , *Re* , *Mi* , *Fa* , *Sol* , *La* , *Fa* , e questo si può praticare solamente quando principia il *Do* dal *Csolfaut* , ò grave , ò acuto , perchè quel *Fa* non è naturale , ed è necessario eziandio senza il *b* molle , per alcuni tuoni , che lo richiedono , come si dirà a suo luogo ; e non altrimenti , come dicono alcuni Autori , specialmente D. Fabio Santoro nella sua Scuola di Canto fermo , che può anche avere il principio dal *Do* di *Gsolreut* . Questo non è vero , perchè quel *Fa* , che incontra sopra il *La* principiando dal *Do* di *Gsolreut* , è *Fa* naturale , e non deve dirsi *Fa* , *Sol* , *La* , *Fa* , ma *Fa* , *Re* , *Mi* , *Fa* ; perchè allora deve ascendere la chiave di *Csolfaut* per quarta , cioè *Fa*
Re,

Re, Mi, Fa, come ascende detta chiave: del resto sia come vogliasi, l'intuonazione è l'istessa, il vigore però della mutazione così vuole per esser quel *Fa* naturale, che è l'*Ffaut*; con l'esempio però si vede più meglio.



do re mi fa sol la fa la sol fa mi re do do re mi fa sol la fa la sol fa mi re do

CAPITOLO V.

Delle Mutazioni.

Se sono necessarie le Mutazioni. Come si conoscano, e quante sieno. Come ascenda, e come discenda la Chiave di *Ffaut*. Come ascenda, e come discenda la Chiave di *Csolfaut*.

ARTICOLO I.

Se sone necessarie le Mutazioni.



I vedono necessarie in tutte le creature le mutazioni: osservate bene nell'Uomo, creatura la più nobile formata a somiglianza di Dio: lo vedrete or con crine biondo, or nero, or canuto, e ancor vita civile: l'osservate, che fa le sue mutazioni or nel machinare, facendo miglior riflessione muta pensiero; or nell'osservare, mettendo miglior attenzione opera più da senna, perchè *Prudentis est muta-*

Capit. V. Artic. I. 31

re consilium. Si vedono anche mutazioni nella Terra, mentre or si vede di bellissimi fiori arricchita, or di verdeggianti frondi vestita a scoruccio. Si vedono anche nel Cielo, mentre or sereno, e tranquillo, or fosco, e piovoso. Quali mutazioni e nell'una, e nell'altro sono talora necessarie per mantenere salutare il temperamento. Così appunto nel nostro Canto fermo sono necessarie le mutazioni per renderlo più bello, e più vago; intendendo dire acciocchè la voce umana possa modulare tutte le corde, di cui è dotata dal supremo Fattore, or nelle acute, or nelle sopracute, or nelle gravi corde, per apportar dolcezza, e soavità alle orecchie devote, che ne' sacri Tempj li ascoltano, come anche per formar le giuste regole de' tuoni, dove sono fondate le Cantilene, quali devono arrivare sino alla *Diapason*, che vuol dire l'ottava corda, per formar il suo tuono, della quale formazione, e del noscimento de' tuoni si parlerà a suo luogo; altrimenti sarebbe un canto troppo ristretto in un solo Essacordo, cioè nelle sei note *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La*; sarebbe anche imperfetto, perchè non si potrebbero osservare le regole del nostro Canto fermo, nè darebbe soavità, ma sarebbe più tosto tediosa nenia, che dolce attrattiva de' fedeli ascoltanti.

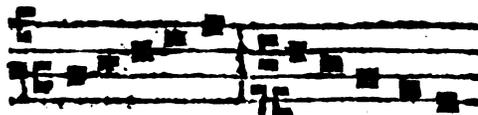
A R T I C O L O II.

Come si conoscono le Mutazioni.

IN quel caso vi farà la mutazione nelle Cantilene, in cui sopra il *La* vi farà altra nota, o sotto il *Do*. Avvertasi però, che in alcune Cantilene, fondate nel primo, secondo, quinto, e sesto tuono, se vi farà un'altra nota sopra il *La* senza far la mutazione, si chiamerà *Fa* accidentale, quale alcuni malamente chiamano *fa* finto. Altro Autore moderno, qual'è D. Fabio Santoro, nella sua Scuola di Canto fermo lo chiama *Fa* naturale: questo non è vero, perchè il *Fa* naturale sta solamente collocato nelle due chiavi *Faut.*, e *Csolfaut.*, e per qualsivoglia proprietà sempre canta nell'istesso tuono; intendo dire non è *Fa* variabile,

appunto come quel *Fa* accidentale, quale può essere, e può non essere: ed essendo *Fa* falisce mezzo tuono, e si modula d'un modo; essendo *Mi* falisce un tuono, e si modula d'un altro modo. Or per questo non può, nè deve chiamarsi *Fa* naturale per esser nell'istessa casa nota variabile. Così nel primo, secondo, e terzo tuono se vi farà un'altra nota sopra il *La*, la chiameremo *Fa* accidentale senza far la mutazione, e ci serviremo dell'Eptacordo, di cui si disse nel Capitolo passato, cioè *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Fa*; se però vi farà altra nota sopra questo *Fa* accidentale, in tal caso vi farà la mutazione, e farà nell'ascendere; se vi farà nota sotto il *Do*, farà la mutazione nel discendere, e questo per la chiave di *Ffaut*. Per la chiave però di *Csolfaut* basti, che sopra il *Fa* vi sia altra nota per esservi la mutazione; perchè quella nota, che sarà sopra il *La*, farà la nota *Ffaut* naturale, e così deve esservi la mutazione.

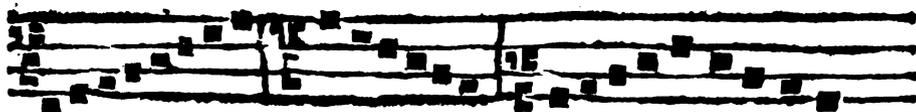
Nel Canto le mutazioni sono quattro, quantunque le chiavi, che fanno queste mutazioni sono due, *Ffaut*, e *Csolfaut*, perchè l'una, e l'altra chiave anno due mutazioni, e sono una nell'ascendere, e l'altra nel discendere. Sicchè devono darsi ad intendere di questo modo, che parmi il più facile per apprendersi bene, e si è: Si dia la mutazione d'una chiave come ascende, e dell'altra la mutazione come discende, oppure d'una come discende, e dell'altra come ascende; perchè una chiave, che fa la mutazione per ascendere, trova l'altra chiave, e così deve discendere questa. Così anche se farà la mutazione per discendere, trova l'altra chiave, quale immediatamente dovrà ascendere: E. G. se ascenderà la chiave di *Ffaut*, troverà la chiave di *Csolfaut*, così questa discenderà: se ascenderà la chiave di *Csolfaut*, troverà la chiave *Ffaut*, e questa discenderà. Bisogna spiegarmi meglio coll'esempio, collocando nelle quattro linee le chiavi, quali s'incontrano.



fa sol re mi fa fa mi la sol fa

Capit. V. Artic. II. 33

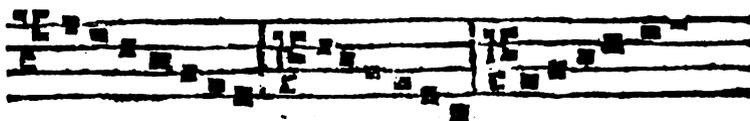
In questo esempio si osserva ascendere la chiave di *Ffaut*, e discendere la chiave di *Cfolsfaut*, benchè ne' libri del nostro Canto fermo una sola se ne vede chiave, e l'altra è sottintesa, ma vera, e reale chiave, perchè una chiave, che ascende, trova l'altra. Altro esempio.



do re mi fa re mi fa sol sol fa la sol fa mi fa re mi fa sol fa la sol fa

In questo esempio si dimostra ascendere la chiave di *Cfolsfaut*, e discendere la chiave di *Ffaut*.

Altro esempio nelle corde gravi come discende la chiave di *Ffaut*, e come ascende la chiave di *Cfolsfaut*.

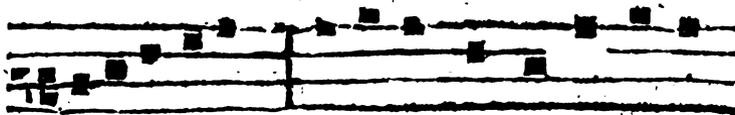


fa la sol fa mi re do fa la sol fa mi re fa re mi fa sol la

ARTICOLO III.

Come ascende, e discende la chiave di Ffaut.

LA Chiave di *Ffaut* ascende *fa sol re*, mutando il *la* in *re*, senza però mutare l'intuonazione della nota *la*, cioè si dice *re* coll'istesso tuono della nota *la*; sopra la nota *re* il *mi*; sopra il *mi* il *fa*, sopra il *fa* il *sol*, &c. ascende *fa sol re*, perchè si dice ascendere per quinta, perchè nella quinta trova l'altra chiave *Cfolsfaut*, e per questo ascende *fa sol re mi fa*. Ecco l'esempio.

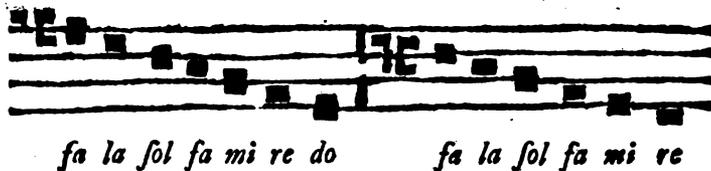


fa sol re mi fa fa sol fa re do fa sol fa

E

Di-

Discende però *fa la*, mutando la nota *mi* in *la* coll'istesso tuono della nota *mi* come si è detto sopra. Discende *fa la*, perchè discende per quarta, mentre nella quarta sotto trova l'altra chiave per corrispondere secondo le lettere G, A, B, C, &c. perchè quella chiave, che ascende per quinta, deve discendere per quarta; quella, che ascende per quarta, deve discendere per quinta. Ecco l'esempio.



ARTICOLO IV.

Come ascende, e discende la chiave di C solfaut.

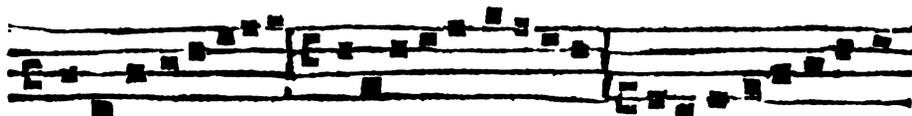
LA chiave di *C solfaut* discende *fa mi la*, mutando il *re* in *la*, con l'istesso però tuono: discende questa per quinta, perchè nella quinta sotto trova l'altra chiave *Ffaut*, come negli esempj di sopra chiaramente ho dimostrato, mettendo le due chiavi nelle case, ove possono ritrovarsi espresse, ò sottintese. Ecco l'esempio nel discendere.



Ascende questa chiave *fa re*, mutando la nota *sol* in *re*, (sempre ritorno a dire, ma con l'istesso tuono, giacchè questo importa molto per poterfi facilmente da' principianti intunare con que-

Capit. VI. Artic. I. 35

questa mutazione:) sicchè ascende per quarta, cioè nella quarta sopra trova la chiave di *Ffaut* invisibile. Ecco l'esempio.



fa do fa re mi fa sol la fa do fa re mi fa mi re do fa mi fa re mi fa sol la

CAPITOLO VI.

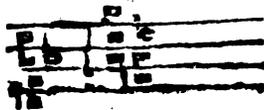
Breve notizia delle Chiavi b mollate.

ARTICOLO I.



Vanta pure il nostro Canto fermo ne' suoi libri corali le chiavi *b* mollate, come il Canto figurato: così bisogna darsi notizia di queste chiavi, e per leggersi bene, e per saperfi anche le sue mutazioni: ne' libri però della nostra Chiesa si vede spesso la chiave di *Csolfaut* *b* mollata; la chiave però *Ffaut* rarissime volte, e quasi già mai, perchè una sola Cantilena ho potuto trovare col suo *b* molle in tanti libri corali, che ho osservato, e questa col *b* molle nella lettera *E* acuta, quale col *b* molle vien chiamata *Elafa*, e la Cantilena, quale ho trovato si è, l'*Alleluja* del Comune de' Confessori non Pontefici, *Beatus vir, qui suffert temptationem &c.* E' questa Cantilena tutta col *b* molle permanente, sicchè bastami questa sola, per il mio intento per poter dare le sue regole, acciocchè il discepolo istrutto bene del tutto, vedendo tali Cantilene possa facilmente leggere, solfeggiare, e cantare.

Sicchè questo b molle , che vuol , che la chiave si chiamasse chiave b mollata , sta collocato immediatamente sotto la chiave di questa maniera :



La nota però , che sta collocata nel b molle , si chiama *fa* , sotto il *fa* il *mi* , sotto il *mi* il *re* , sotto il *re* il *do* ; così sopra il *fa* il *sol* , sopra il *sol* il *la* . E. G.



famiredo doremifasollasolfamiredo famiredo doremifasollasolfamiredo

Sicchè perchè questa chiave b mollata è frequente nel nostro Canto fermo , e vanta Cantilene delle più belle , e segnalate , come si osserva nella Messa degli Angioli formata dalla Chiesa Cattolica , l'Antifona del secondo Vespro del *Corpus Domini* per la *Magnificat* , *O sacrum Convivium* , e l'*Alleluja* della Messa del Glorioso S. Martino de' RR. PP. Benedittini , e tante altre Cantilene in tanti responsorj antichi , quali può dirsi , che sieno veramente emanate con ispeciale influenza dello Spirito Santo ; fa anche le sue mutazioni secondo le regole dimostrate nel Capitolo passato : così questa chiave *Csolfaut* b mollata ascende *fa* , *sol* , *re* , mutando il *la* in *re* , sopra il *re* il *mi* , sopra il *mi* il *fa* , per quinta . Coll'esempio conoscerassi facilmente questa mutazione .

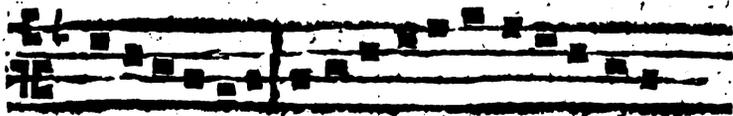


fasolre mi fa famila solfa mi fa

Discende però questa chiave b mollata *fa* , *la* , *sol* , *fa* , per quarta , mutando il *mi* in *la* , come si disse nel Capitolo passato , coll'

Capit. VI. Artic. I. 37

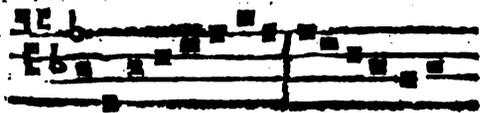
coll' istessa intuonazione , sotto il *la* il *sol* , sotto il *sol* il *fa* , &c. quale *fa* è della chiave *Ffaut* , che ascende *fa* , *re* , mutando il *sol* in *re* per quarta . Osservisi bene coll' esempio .



fa la sol fa mi fa fa re mi fa sol la sol fa mi re do

Intorno alla chiave *Ffaut* b mollata bisogna dimostrare solamente quello , che ho osservato in una sola Cantilena nelle note acute , quale ho addotto poco innanzi , benchè non averei difficoltà a dimostrarla nelle note gravi sotto immediatamente detta chiave , mentre tutte le ragioni mi assistono : ma perchè ne' libri corali nè meno v'è memoria con qualche esempio di alcuna Cantilena col b molle permanente , ma solamente l'ho veduto in qualche parola accidentale , come nel Responsorio del *Corpus Domini* in quelle parole , *Hoc facite in meam commemorationem* , nell' *Elam* grave , il b molle nella sillaba *fa* della parola *facite* tanto ben disposto , che spiega quella parola *facite* detta con soavità dalla dolce bocca di Gesù Cristo : così mentre la Chiesa santa non ne fa menzione in tutte le sue Cantilene , non mi è parso durar fatica a trovarle .

Sicchè in questa unica Cantilena la chiave *Ffaut* b mollata deve discendere *fa la* per quarta , e *Cfalsaut* b mollato ascendere *fa re* anche per quarta , perchè vi sono due b molli , cioè due *fa* accidentali . Coll' esempio intenderassi più meglio .



fa do fa re mi fa sol fa fa sol fa mi fa

Parmi bastantemente aver dato ad intendere quanto appartiene alle mutazioni del nostro Canto fermo con quella brevità , e facilità , che fin dal principio sempre ho osservato , con esporre

negli

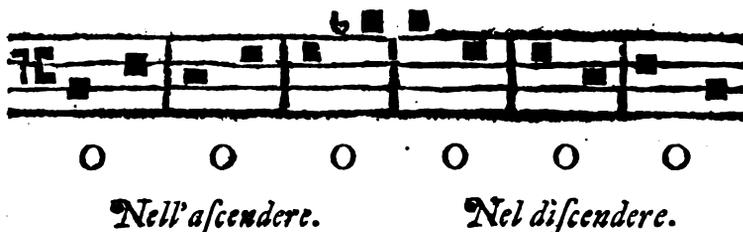
negli esempj quanto possa accadere in detto Canto, perchè il discepolo curioso, che vuol sapere *rem per causam*, deve star molto attento primieramente nell'oservare la chiave visibile, e quale chiave sia, ed in qual linea sia collocata, d'onde conoscerà francamente e le lettere, e le note; e prevedendo sempre le note susseguenti facilmente vedrà esservi la mutazione, e dove anche sia collocata l'altra chiave invisibile: e siccome quel Nocchiero accorto, e vigilante nel prevenire il tutto senza timore di naufragio conduce al desiderato lido la nave; così appunto diventerà pratico quel discepolo, che tenendo sempre a vista le chiavi, e prevedendo coll'occhio le mutazioni senza alcun pericolo d'inciampare in qualche errore, felice farà la carriera del solfeggiare, d'onde per certo ne sortirà un ottimo cantare, e da curioso, ed attento discepolo, avendo appreso bene quanto sin ora si è detto, diverrà perfetto Cantore, per lodare nel Coro con tutta divozione l'infinita bontà di Dio, mentre questo è il retto fine del Canto fermo.

A R T I C O L O II.

FIn qui mi persuado aver bastantemente dimostrato quanto possa accadere nel Canto fermo, e nel conoscimento delle chiavi espresse, ò sottintese, come anche nel leggere bene le note, e francamente le sette lettere, ove sieno collocate per il vario collocamento delle chiavi, come anche le nature, le proprietà, e le mutazioni, quali altri non sono, senonchè un passaggio d'una proprietà ad un'altra, l'accidenti, che possono anche incontrarsi nelle chiavi, or permanenti, or accidentali: sicchè credo senza fallo, che qualsivis curioso discepolo fatto capace di quanto sin'ora si è detto, potrebbe francamente solfeggiare il più difficile, che trovasi ne' libri antichi del nostro Canto fermo; così per adempirsi il fine, con un bel modo di cantare si dia principio a modulare le parole.

Per rendersi più facile, anzi facilissima l'intuonazione per modular bene qualsivoglia sillaba deva darsi il principio d'una nota, che salisce solamente un tuono, che si è un grado, e questo grado

Esempio della terza minore falto d'un tuono, e un semituono.



Salto di quarta.

Anche questa quarta vien chiamata da alcuni maggiore, e minore: la quarta maggiore, quella, che dovrebbe salire tre tuoni, ed allora si chiamerebbe Tritono: ma perchè questo falto di tre tuoni tanto nel nostro Canto fermo, quanto nel Canto figurato non può, nè deve ammetterfi, la chiamerei solamente quarta *ut sic*, nè maggiore, nè minore, perchè il suo falto naturale, che corre nell'uno, e l'altro Canto si è di due tuoni, e un semituono; sicchè deve modularsi un tuono più alto della terza minore; un semituono più della terza maggiore, forte, rotonda, e dolce per riuscirc intiera, e sonora. Ecco l'esempio.

Chiamasi pure questa Quarta in greco *Diatefferon*.



Salto di quinta.

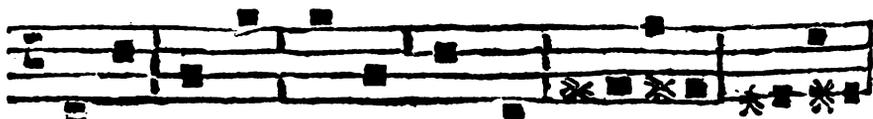
Questa quinta chiamata dal greco *Diapente*, oppure Pentacordo, deve chiamarsi sempre solamente quinta, per essere un falto di tre tuoni, e un semituono: chiamandosi però quinta minore sarebbe falto di tre tuoni, quale non può darfi nel Canto, come si è spiegato Sopra, per esservi il tritono: così dicesi solamente quinta perfetta. Può nondimeno talvolta questa quinta essere

quattro tuoni, e un semituono, e devesi modulare forte, e gliarda di questo modo :



Nell'ascendere. Nel discendere.

La sesta minore, detta anche Essacordo minore, tiene la sua distanza di quattro tuoni, e devesi modulare forte, ma soave, di questo modo :



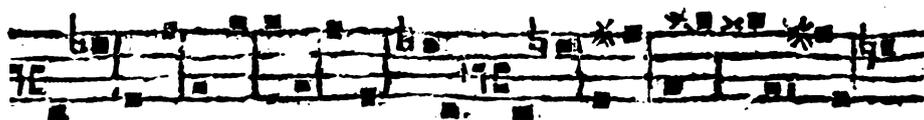
Nell'ascendere. Nel discendere.

Salto di settima.

Questo salto può anche esser maggiore, e minore : maggiore dicesi Eptacordo maggiore : minore, Eptacordo minore : l'Eptacordo maggiore salto di cinque tuoni, e un semituono : il minore di cinque tuoni, quantunque questo salto nel nostro Canto fermo, perchè una sola volta trovasi, si vede molto difficile a modularsi, e vedesi nella Sequenza della Messa della solennità di Pentecoste nella parola *Lava*, stante la parola precedente terminare in *Di solrè grave*, e la detta parola *Lava* aver il suo principio di salto da *Ci Haut acuto*, quale è un salto di settima minore : il salto però di settima maggiore in quanti libri ho osservato, non ne ho potuto vedere neppur una. Sicchè vien dato il pieno conoscimento, acciocchè il discepolo non si perda di animo, incontrandolo in qualche capriccio di qualche composito-

Capit. VI. Artic. II. 43

re moderno, deve questa settima intonarsi gagliarda, e spiritosa senza timore. Ecco l'esempio.



Minore.

Maggiore.

Nell'ascendere. Nel discendere. Nell'ascendere. Nel discendere.

Salto di ottava.

Questo salto chiamato anche *Diapason*, ha la sua distanza di cinque tuoni, e due semituoni, quale distanza talmente formata, che viene ad unire l'istessa voce, cioè l'istesso tuono, benchè il principio acuto, ed il fine sopraacuto, intendo dire la corrispondenza della lettera G grave con la G acuta dall'acuta con la sopraacuta, e così di mano in mano con tutte le altre lettere, e per questa corrispondenza si vede facile, anzi facilissima a cantarsi: questo salto se ha principio nella riga, termina nello spazio; se ha il principio nello spazio, termina nella linea: così deve modularsi forte, allegra, e soave. Ecco l'esempio.



Nell'ascendere. Nel discendere. Nell'ascendere, e nel discendere.

Questa ottava volgarmente chiamata *Diapason* puol dividerfi armonicamente, ed aritmeticamente; ma perchè la divisione armonica è consonante, e l'aritmica è dissonanza, come asserisce Franchino Gaffurio al lib. 3. cap. 9. *de Armonia Instrumentorum: Diapason armonicè consonantia, aritmeticè mediata dissonantia est:* deve dividerfi armonicamente, cioè in tre tuoni, ed un semituono, ed in due tuoni, ed un semituono, che vuol dire in una *diapente*, ed un *diatesseron*, quali formano questa *diapason*, come dice Boezio: *Diapente, & diatesseron faciunt diapason.* Av-

vertendosi però , che il fine del *diapente* è sempre il principio del *diatesseron* , tanto nell'ascendere , quanto nel discendere , lasciandosi totalmente in abbandono la divisione aritmetica , perchè si dividerebbe in due tritoni , che sono salti vietati come fieri nemici dell'uno , e l'altro Canto .

Potrebbe anche darsi nel Canto il salto di nona , decima &c. ma perchè nel nostro Canto fermo non si legge trovarsi qualche salto di tal maniera , lascio anche d' esporre l' esempio . Questo però bisogna sapersi , che il salto di nona supposto il salto dell'ottava corrispondere l'istesso tuono , ò come vogliam dire l'unifono , farebbe appunto come il salto di seconda , ò maggiore , ò minore , conforme si è detto sopra : il che dovrebbe osservarsi per gli altri salti susseguenti ; non però per praticarsi , ma per sapersene la distanza .

A R T I C O L O III.

Di questo segno ✕ ✕ nominato Diesis.

Questo segno può notarsi con due barre sotto , e due sopra , oppure con tre sotto , e due sopra : così trovandosi con le due barre sotto , e le due sopra prima della nota , detta nota deve modularsi un semituono minore più alta ; se farà con le tre barre sotto , e due sopra , dovrà cantarsi un semituono maggiore più forte ; perchè essendo notato con le quattro barre cresce il semituono minore , essendo con le cinque barre cresce il semituono maggiore , stante le quattro barre dinotare le quattro comme , che formano il semituono minore , e le cinque barre , le cinque comme , che formano il semituono maggiore .

Nel nostro Canto fermo però non si vede questo segno , qual è molto necessario non solamente a conoscersi , ma a sapersi modulari , perchè in molte Cantilene del Canto fermo deve usarsi il *Diesis* , cioè nelle Cantilene fondate nel quarto tuono , quali devonfi cantare col *Diesis* nella lettera *Ffaut* , quali dimostrare-

Capit. VI. Artic. III. 45

mo a suo luogo : deve anche usarsi questo segno nelle cadenze ,
che terminano : *re , do , re ; sol , fa , sol ; la , sol , la ;* di questo modo :



A men A men A men A men A men

Queste sono le notizie del Canto fermo , quale per dire la
verità è molto difficile , quantunque molti poco curiosi suppon-
gono facilissimo . Questi a mio credere ò poco imbevuti di que-
ste regole , ò totalmente sprovvisti , e con qualche infarinatura de'
soli principj ; mentre nel dar principio a qualsivoglia opera tutta
la facilità si mostra , nel mezzo però incontrano gravissime diffi-
coltà per non vincere collo studio il difficile restano confusi , e
quel che è peggio , dal Canto stimato facile , delusi . Io però que-
sti poco curiosi per animarli a tutta l'impresa insino al fine , giac-
chè *finis coronat opus* , farò entrarli nella curiosità , conducendoli
meco , e farli vedere certa nave uscir da porto straniero per por-
tarsi al proprio lido , esce ella tutta brillante , tutta gioliva , al-
zando bandiere le più festive , col soffio felice de' venti a suo bel-
lagio li più favorevoli ; quando ad alto mare arrivata , ecco fiera
tempesta li minaccia rovine , mentre quelle aure soavi tanto fe-
conde , in furiosi aquiloni altrettanto contrarj si convertono , ed
or se l'incontrano scogli li più alti , che la impediscono , ed or
onde le più gagliarde , che l'atterriscono , e la povera nave in
mezzo a pelago sì tempestoso , confusa totalmente si vede . Il noc-
chiero però tutto accorto non si sbigottisce , ma tutto cuore an-
zioso di superare sì gran periglio , or con gran sforzo alle con-
trarietà dell'onde resiste , or con gran sudore fa ostacolo alle furie
de' venti , in tal guisa , che non solo dall'imminente naufragio
libera la rende , ma anche a vista del bramato suo porto la ridu-
ce : sicchè la nave superato l'orgoglio di tempesta sì fiera , veden-
dosi al suo caro lido vicina , piena di giubilo spiega le vele per com-
pire felice il corso coll'arrivo nel suo caro lido . Cossi appunto
fin' adesso pare il Discepolo ; ma curioso nella carriera del nostro

Canto fermo , quale sul principio tutto festoso , tutto pien di contento ; nell'alto mare però delle difficoltà , ecco confuso si vede , perchè l'incontrano li scabrosi scogli delle mutazioni , le valide tempeste delle note litterali , e finalmente le furie de' venti , che sono il passaggio del solfeggiare a modulare le parole ; ma perchè curioso di sapere il tutto , e finire il corso , collo studio sveglia l'intelletto , quale come perspicace nocchiero senza punto sbigottirsi con questa carta di navigare presente , passa sicuro i superbi scogli delle mutazioni , supera le gagliarde tempeste delle note litterali , leggendole francamente , e per ultimo abbatte le furie de' venti con modulare dolcemente le parole . A tal segno , che si vede prossimo al caro lido , prossimo sì , perchè altro non ci resta , se non che la cognizione delle Cantilene in qual tono siano fondate , e quanti siano questi tuoni , e come deve modularsi la salmodia , qual tutto nel Capitolo seguente con la solita facilità , e brevità dimostrerò .



CAPITOLO VII.

Che cosa sia Tono. Quanti sieno li Toni.
Come si conoscano, e come si
moduli la Salmodia.

ARTICOLO I.

Che cosa sia Tono.



Ono possono chiamarsi tutte le lettere modulate dalla voce umana nella sua corda naturale, e allora dicesi Tono vocale. Tono anche si è il passaggio di una nota all'altra, o di grado, o di salto, e allora chiamasi intervallo armonico, quale nella distanza delle note bastantemente dimostrai. Tono finalmente si è la Cantilena intiera, o Introito, sia, o Graduale, Alleluja, Offertorio, Postcomunio, Kyrie, Gloria, Credo, Antifone, Iani, Responsori, e quanto si osserva registrato in tutti i libri corali, perchè tal composto armonicamente di note dal principio sino al fine con le dovute sue spezie compone questo Tono; e questo per esser il vero, e reale Tono, deve chiamarsi Tono fondamentale; sicchè di questo ultimo Tono intendo dar facile la cognizione, per esser molto necessaria a' Coristi nel Coro.

ARTICOLO II.

Quanti sono i Toni.

P Erchè molte, e diverse sono le spezie, e molte, e diverse le modulazioni, che compongono le Cantilene; molti, e diversi sono anche questi Toni fondamentali; che però furono questi Toni dal comune consenso de' gravi Scrittori nella
pri-

primitiva Chiesa sappiamo, che furono stati quattro, e chiamavansi *Protos*, *Teuteros*, *Tritos*, e *Tetrardos* in lingua greca, che in latino vogliono dire, *Primus*, *Secundus*, *Tertius*, e *Quartus*. Furono anche chiamati da diverse Nazioni *Dorio*, *Frigio*, *Lidio*, e *Missolidio*, ciò che vien confermato dal Padre Avel-la, dal Padre Frezza, moderni, e celebri Autori del nostro Canto fermo. Ma perchè le Cantilene ristrette in quattro Toni rendevansi scabrose, e molto difficili, come molte se ne osservano ne' libri antichi fra' Graduali, Responsorj, e altrove, come quella, le cui parole sono *Ubi est Abel*, citata sopra, e molte altre, quali per la brevità tralascio, anche se ne vedono molte ne' nostri libri corali, perchè pigliate da' libri antichi ben corretti, e sono la Cantilena *Miserere* nella Quaresima, *Christus factus est obediens* nella Settimana Santa, ed altre; e queste molte difficili sì per l'altezza, come per la bassezza, quali si chiamano Toni misti, che nell'Articolo seguente dimostrerò. Perciò fu fatto, che per non essere tanto alte le Cantilene, nè tanto basse, che si rendono difficili, e scabrose, si riducevano al numero di otto, cioè:

Al primo, che fu chiamato *Dorio*, l'aggiunsero
Il secondo, e lo chiamarono *Hippodorio*.

Al terzo, che fu chiamato *Frigio*, l'aggiunsero
Il quarto, e fu nominato *Hippofrigio*.

Al quinto nominato *Lidio*, l'aggiunsero

Il sesto chiamato *Hippolidio*.

Al settimo chiamato *Missolidio*, l'aggiunsero

L'ottavo detto *Hippermissolidio*.

Questo accrescimento degli altri quattro Toni vogliono molti essere stato fatto dal Glorioso Pontefice S. Gregorio Primo, di cui si sa essere stato espertissimo nel Canto. Altri dicono essere stati introdotti i Toni al numero di otto da' Greci nel tempo di Carlo Magno, il quale molto si compiacque di questa nuova introduzione, e volle, che si apprendessero per tutto il suo Dominio da' Sacerdoti, per lodare ne' Tempj la Maestà Infinita di Dio. Alcuni dicono essere stati accresciuti dal P. D. Guido. Sembra però più probabile, che l'Autore di questa introduzione fosse stato

Capit. VII. Artic. II. 49

il mentovato Pontefice , perchè volle subito che s'aprissero nell' Alma Città di Roma più Scuole del Canto fermo per introdursi nelle Basiliche per il Culto divino questi otto Tuoni , quali sempre si sono adoperati , ed al presente si adoperano ne' Divini Uffizj per essere a proposito il numero , secondo le diverse spezie , che li compongono .

Nondimeno , sia stato chi si voglia l'Autore , noi basta sapere , che otto sono i Tuoni , e non più , conforme otto sono , e non più le Salmodie , oppure possiamo chiamarli Tuoni Corali , che altro non sono , se non che la modulazione de' Salmi , e sono Primo , oppure *Dorio* , Secondo , ò *Hippodorio* , Terzo , oppure *Frigio* , Quarto , oppure *Hippofrigio* , Quinto , ovvero *Lidio* , Sesto , oppure *Hippolidio* , Settimo , ovvero *Missolidio* , Ottavo , ò *Hippermissolidio* . Quantunque il P. Scorpione nelle sue Introduzioni Corali vuole , che fossero dodeci , assegnando molte ragioni , quali poco mi persuadono ; la ragione si è , perchè otto sono le Salmodie ; cioè le modulazioni de' Salmi , chiamate da me Tuoni Corali , usate dalla Chiesa Universale , e non più ; così anche otto devono essere i Tuoni fondamentali , che sono le Cantilene , e non più .

Questi otto Tuoni dividonsi in quattro Autentici , oppure Dispari , e quattro Placali . Li quattro Autentici , ò Dispari , sono quelli nel numero impare , come Primo , Terzo , Quinto , e Settimo . Li quattro Placali sono quelli nel numero pari , come Secondo , Quarto , Sesto , ed Ottavo .

ARTICOLO III.

Come si conoscano questi otto Tuoni fondamentali.

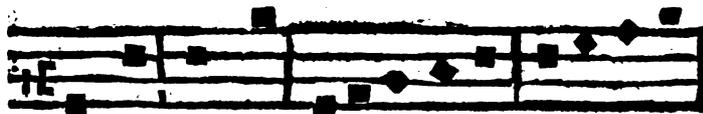
SI conoscono i Tuoni dalle corde finali , quali sono l'ultime note delle Cantilene . Queste corde finali sono quattro , e sono *D*lasolrè grave , *E*lamè grave , *F*faut grave , e *G*solreut acuto . Sicchè con queste quattro lettere devono terminare tutte le Cantilene , come si osserva in tutti li libri corali ; così termi-

50 Il Canto fermo.

nando la Cantilena in *Diasolrè* grave, deve essere ò primo, ò secondo Tuono; in *Elamè* grave, ò terzo, ò quarto; in *Ffaut* grave, ò quinto, ò sesto; in *Gsolreut* acuto, ò settimo, ò ottavo; come può osservarsi in questi quattro versi:

Terminet ut Tonus his metris cognoscere discas
D, finem ponit Primus, simul atque Secundus;
E ternus cum Quarto; F Quintus, Sextus habetque;
Septimus in G servat finem, Octavus eundem.

Per conoscersi facilmente questi Tuoni debbon saperli anche bene le spezie, che li formano. Di questo modo trovandosi la prima spezie del *Diapente*, oppure *Quinta*, che ha il principio dal *Diasolrè* grave, e il fine in *Alamirè* acuto, e la prima spezie del *Diatefseron*, oppure *Quarta*, che tiene il principio dall' *Alamirè* acuto, e il termine in *Diasolrè* acuto, quali formano il *Diapason*, che si è l'Ottava, di questa maniera.



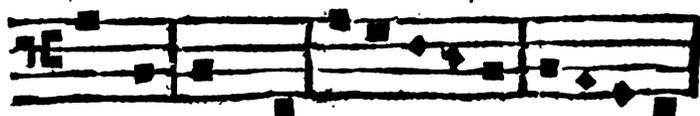
Di salto. *Di grado.*

Allora vien formato il primo Tuono, oppure Dorio, a caufacchè la Cantilena dal *Diasolrè* grave corda finale arriva alla sua proporzione, che è l'ottava; mentre i Tuoni autentici, oppure dispari, debbono dalla corda finale arrivare infino all'ottava; cioè il primo dal *Diasolrè* grave, infino al *Diasolrè* acuto; il terzo dall' *Elamè* grave, infino all' *Elamè* acuto; il quinto dal *Ffaut* grave, infino all' *Ffaut* acuto; il settimo dal *Gsolreut* acuto, al *Gsolreut* sopracuto, con le spezie però differenti: sicchè facilmente già si conosce il primo Tuono, e per la corda finale, e per la prima spezie del *Diapente*, e *Diatefseron*, e perchè deve arrivare infino all'ottava.

Il secondo ha l'istessa corda finale del primo, e la medesima spezie, però al contrario; cioè il *Diapente* tiene il principio dall' *Alamirè* acuto, discendendo fino al *Diasolrè* grave; il *Diatefseron* dal

Capit. VII. Artic. III. 51

dal *Diafobrè* grave infino all' *Alamirè* grave, quali formano il *Diapason*, come si vede meglio con l'efempio.



Di salto. *Di grado.*

Con questa differenza però, che dalla corda finale deve arrivare alla quinta sopra, e sotto la corda finale una quarta, perchè i Tuoni placali devono avere sopra la corda finale il *Diapente*, e sotto il *Diatefseron*, cioè la quinta sopra, e la quarta sotto la corda finale.

Il terzo Tuono, che ha la corda finale in *Elamè* grave, viene formato dalla seconda specie del *Diapente*, e del *Diatefseron*. Il *Diapente* si è dall' *Elamè* grave infino al *Bmè* acuto. Il *Diatefseron* dal *Bmè* acuto infino all' *Elamè* acuto, quali formano il *Diapason*, fin dove deve arrivare il terzo Tuono per esser disparte, oppure autentico, di questo modo.



Di salto. *Di grado.*

Il quarto con la medesima corda finale, e con la medesima seconda specie del *Diapente*, e *Diatefseron*, però tutto al contrario come nel secondo: discende il *Diapente* dal *Bmè* acuto infino all' *Elamè* grave, il *Diatefseron* dall' *Elamè* grave discende infino al *Bmè* grave per adempirne il *Diapason*, però una quinta sopra la corda finale, e la quarta sotto, come nell'efempio.



Di salto. *Di grado.*

52 Il Canto fermo.

Il quinto Tuono, che ha la sua corda finale nell'*Ffaut grave*, vien composto dalla terza spezie del *Diapente*, quale ha il suo principio dall'*Ffaut grave*, infino al *Cfolfaut acuto*, e dalla terza spezie del *Diatefferon*, che ha il principio dal *Cfolfaut acuto* infino all'*Ffaut acuto*, dalle quali spezie vien formato il *Diapason*, dove deve arrivare per esser autentico; ò dispare. Ecco l'esempio.



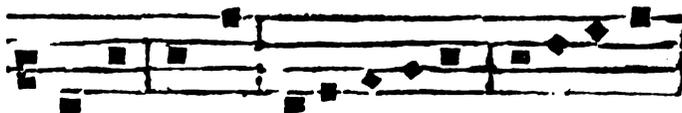
Il sesto ha l'istessa corda finale, come anche l'istesse spezie, però nel discendere, ma col principio dal *Cfolfaut acuto* col discendere all'*Ffaut grave*, e dall'*Ffaut grave* infino al *Cfolfaut grave*, per esser Tuono placale con la quinta sopra, e la quarta sotto della corda finale, in questo modo.



Il settimo Tuono, di cui la corda finale si è il *Gsolreut acuto*, vien formato dalla quarta spezie del *Diapente*, quale tiene il suo principio dal *Gsolreut acuto* infino al *Dlasolrè acuto*, come anche dalla quarta spezie del *Diatefferon*, che ha il principio dal *Dlasolrè acuto* infino al *Gsolreut sopracuto*, quale comunemente la negano, per uniformarsi col *Diatefferon* del primo Tuono. Io però dico così: si uniforma questa *Diatefferon* materialmente, perchè il *Diatefferon* del primo Tuono ha il suo principio dall'*Alamirè acuto* infino al *Dlasolrè acuto*. Il *Diatefferon* però del settimo Tuono tiene il suo principio dal *Dlasolrè acuto* infino al *Gsolreut sopracuto*; e così sono differenti, nè si confondono tra loro: sicchè si può ben dire la quarta spezie del *Diatefferon*, quale con
la

Capit. VII. Artic. III. 53

la quarta specie del *Diapente* forma il *Diapason*, l'ottava dove deve arrivare, per esser Tuono autentico, oppure dispare. Coll' esempio si osserva bene.

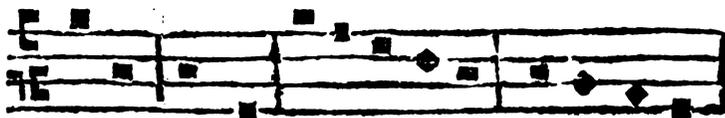


Di salto.

Di grado.

Questa ragione, la quale ho assegnata per la *Diatefferon* del settimo Tuono, milita anche per il quinto Tuono, trovandosi la Cantilena b mollata, per esser il *Diapente* l'istesso del settimo Tuono: *do, re, mi, fa, sol*. L'istesso materiale, ma non sostanziale, per esser l'uno, e l'altro in differente lettera.

L'ottavo Tuono, che ha la medesima corda finale, tiene anche l'istesse specie del settimo Tuono, però nel discendere, principiando dal *Diapente*, e dopo dal *Diatefferon*, per aver la quinta sopra della corda finale, e la quarta sotto come Tuono placale, essendovi la medesima ragione del *Diatefferon*, per uniformarsi con quello del secondo Tuono, che si è *sol, fa, mi, re*, materialmente, ma non sostanzialmente, per trovarsi in diverse corde. Ecco l'esempio.



Di salto.

Di grado.

Questa nuova opinione della quarta specie del *Diatefferon* nel settimo Tuono incontrerà non poca contrarietà presso degli Eruditi nel nostro Canto fermo; perchè diranno esser la medesima del primo Tuono, con assegnare le sue ragioni, quali forse faranno queste. Diranno, la prima specie del *Diatefferon* trova il semituono nella terza corda *re, mi, fa, sol*; la seconda specie nella seconda corda *mi, fa, sol, la*; la terza specie nella quarta corda *do, re, mi, fa*; il che si è dalla nota *mi* alla nota *fa*, e così diffe-

differiscono tutte tre tra loro ; la quarta spezie da me introdotta niente differisce dalla prima , e per conseguenza non deve ammetterfi .

Dicono molto bene , io però rispondo così : Queste tre spezie , qual comunemente ammettono , differiscono tra di loro per la differente collocazione del semituono ; differiscono anche per il differente principio , che tengono ; sono però uguali nella distanza , cioè nel salto della quarta , che si è di due tuoni , e un semituono : e questo è più che vero , mentre i più celebri Autori comunemente l'insegnano . Sicchè la quarta spezie del *Diatesseron* differisce totalmente da quelle tre nel principio con diversa lettera , e uguale assieme nella distanza col salto di due tuoni , e un semituono ; dunque deve ammetterfi questa quarta spezie del *Diatesseron* nel settimo tuono . Se però non differisce nella collocazione del semituono , poco m'importa , mentre si osserva in tutti i libri corali approvati dalla Chiesa Universale tante Cantilene formate nel quinto Tuono con la chiave di b molle mentovate sopra , le più belle , e le più grate all'orecchie . Queste perchè fondate nel quinto Tuono con la chiave di b molle , hanno la medesima spezie del *Diapente* , quale tiene il settimo tuono *do , re , mi , fa , sol* , e con la medesima collocazione del semituono , eppure si chiama quinto Tuono , quantunque abbi l'istesso *Diapente* del settimo , perchè basta , che differisca nel principio con diversa lettera , altrimenti averebbe molta ragione il Padre Scorpione nel non ammettere il b molle nel quinto Tuono , per non raddoppiare l'istesse spezie , oppure cancellare ne' libri corali tutte le Cantilene fondate nel quinto Tuono con la chiave di b molle .

Possono anche le Cantilene terminare in altre corde finali , come si osserva ne' libri Corali , e sono nell' *Almirè* acuto , *mi* acuto , e *Csolfant* acuto , benchè sieno molto rare , specialmente l'ultime due rarissime . Così terminando la Cantilena nell' *Almirè* acuto , per esser quinta del *Diasabre* grave , consonanza la più perfetta , sarà primo , o secondo Tuono , come quell' Antifona *Hec dies , quam fecit Dominus* , quale si canta nel Coro dal primo giorno di Pasqua della gloriosa Resurrezione di Cristo Signor nostro
infi-

Capit. VII. Artic. III. 55

infino all'ottava *exclusivè* in tutte le Ore Canoniche , quantunque sia secondo Tuono , e qualche altro Graduale raro che sia . Terminando in *mi* acuto per esser la quinta dell' *Elamè* grave , farà o terzo , o quarto Tuono : terminando in *Csolfaut* acuto , farà quinto , o sesto Tuono per esser la quinta dell' *Ffaut* grave , quantunque queste due siano rarissime , benchè potrebbono darli , osservandosi però le sopradette regole per i Tuoni autentici , come anche per li placali .

Sogliono qualche volta , e molto spesso li Tuoni autentici , oppure dispari , avere qualche nota sopra il *Diapason* , oppure qualche nota mancante , quanto non formerà il *Diapason* , ma arriverà alla settima . Il tale Tuono si chiamerà più che perfetto allora quando averà la nota sopra il *Diapason* ; se sarà mancante , si chiamerà imperfetto ; se però averà il solo *Diapason* , allora si chiamerà perfetto .

Avvertasi però , che questi Tuoni autentici , o dispari , possono aver sotto la corda finale una sola nota , e non più , quale nota comunemente si chiama nota di concessione , quale ordinariamente si osserva in molte Cantilene di tutti i libri corali , e si pratica da' novelli compositori del nostro Canto Gregoriano .

L'istesso si vede ne' Tuoni placali , oppure pari , quali sopra la quinta della corda finale anno un'altra nota , oppure una mancante , come anche sotto la quarta della corda finale un'altra nota , oppure una meno ; allora pratticherassi nel chiamarli l'istesso modo , che si è detto delli Tuoni autentici , oppure dispari .

Si vedono anche nel nostro Canto delle Cantilene , quali dalla corda finale formano il *Diapason* , come anche sotto la corda finale un *Diatefferon* : voglio dire , anno la perfezione tanto del Tuono autentico , quanto del Tuono placale , e qualche altra Cantilena , col *Diatefferon* sotto oltrepassare il *Diapason* , come quel Responsorio della prima lezione del terzo Notturmo nella solennità del Mistero della SS. Triade , quale dice *Candor lucis* : questo termina in *Gsolreut* acuto , oltrepassa il *Gsolreut* sopracuto con più sopra l' *Alamirè* , e *h fa* sopracuti , anche sotto la corda finale il *Diatefferon* , quale discende infino al *Dlasolrà* grave ; sicchè si numerà una decima sopra , ed una quarta sotto , quantunque sia

antica: il che non importa, perchè il Canto fermo quanto più antico, tanto più deve esser venerato, per essere stato composto da' Santi, che adoriamo sopra gli Altari, e per nostro documento, mentre da tali Cantilene imparasi il più difficile del Canto: come infatti i poco curiosi, e moderni Coristi in vedere tali Cantilene si confondono, come se non fosse l'istesso Canto. Così queste Cantilene chiamansi Tuoni misti; cioè se terminano in *Diasolrè* grave, Tuono misto di primo, e secondo; se in *Elamè*, Tuono misto di terzo, e quarto; se in *Ffaut*, misto di quinto, e sesto; se in *Gsolreut*, misto di settimo, e ottavo. Però il Tuono corale deve intonarsi in Tuono dispare, per esser il più nobile del placale, come asseriscono tutti gli Autori del Canto Gregoriano.

Dicono ancora esservi Tuoni commisti, quali secondo ho potuto osservare, chiamano quelli, che tengono sopra la nona un'altra nota, oppure per dir meglio, arrivano alla decima con altre due note sopra il *Diapason*, come il Responsorio nono della Domenica prima di Quaresima, che dice, *Angelis suis mandavit de te*, quale termina in *Diasolrè* grave, oltrepassa il *Diasolrè* acuto con l'*Elamè*, e *Ffaut* note acute, e così arriva insino alla decima; e perchè tocca l'*Ffaut* acuto corda propria, e *Diapason* del quinto Tuono, lo chiamano primo Tuono commisto col quinto.

Io però direi così: Perchè ne' libri corali si vedono tante Cantilene fondate in Tuono autentico, con due note mancanti, e si chiamano allora Tuoni imperfetti, per aver le due note mancanti; così ancora avendone due più, potrebbero giustamente chiamarsi Tuoni piucchè perfetti, per le due corde, che tengono sopra. Questo sì è mio pensiero, con tutto ciò mi rimetto al prudente, e curioso Lettore.

Si vedono anche ne' libri corali molte Cantilene, quali arrivano solamente alla quinta sopra, oppure alla sesta, e non più, e sotto non altro hanno, se non una sola nota, e sono certe Antifone di poche parole, o qualche breve Introito, Offertorio, Postcommunio, Alleluja, de' quali alcune si osservano essere Tuoni autentici, altre placali, come l'Antifone *Similabo eum*, *Domine quinque talenta*, l'Introito *Mihi autem* delli SS. Appostoli, e tante altre.

Capit. VII. Artic. III. 57

Queste Cantilene sono in verità un poco difficili a conoscersi in qual Tono sieno fondate, quantunque ne' libri corali facilmente si conoscano, per quelle poche note, quali si osservano immediatamente nel termine delle dette Cantilene, con aver sotto questa parola *Evvæ*, che altro non vuol dire, che *Seculorum amen*. E perchè le dette note significano il finale del Tono (causacchè i Toni hanno diversi finali, quali dimostrerò nell' esporre i Toni Corali a suo luogo) per questo si vede questa parola *Evvæ*, che sono le vocali, quali formano *Seculorum amen*, finale d'ogni Salmo.

Sicchè terminando la Cantilena in *Diasolrè* grave, corda finale del primo, o secondo Tono, e le sopradette note hanno il principio nell' *Alamirè* acuto, allora sarà infallibilmente primo Tono; se però averanno il principio nell' *Ffaut* grave, allora sarà senza dubbio secondo Tono.

Terminando la Cantilena in *Elamè* grave, corda finale del terzo, o quarto Tono, e il principio di quelle note sarà dal *Csolfsaut* acuto, allora è più che certo terzo Tono; se però il principio sarà dall' *Alamirè* acuto, sarà quarto Tono.

Se però terminerà la Cantilena in *Ffaut* grave, corda finale del quinto, e sesto tono, e quelle note fortiranno il principio dal *Csolfsaut* acuto, indubitatamente sarà quinto; se il principio sarà nell' *Alamirè* acuto, per certo sarà sesto Tono.

La Cantilena però terminando in *Gsolrent* acuto, corda finale del settimo, e ottavo Tono, si osserverà se il principio di quelle note sarà nel *Diasolrè* acuto, ed allora sarà settimo Tono; se farà però il principio nel *Csolfsaut* acuto, sarà per certo ottavo Tono.

Questa regola va bene solamente nell' Antifone, per esservi, come si è detto, immediatamente le sopradette note, quali dimostrano le accadenze del Salmo, che rendono facile il conoscimento del Tono; ma se farà qualche Alleluja, oppure Offertorio, o Postcommunio, o qualsivisa Cantilena senza quelle sopradette note, come si conoscerà in qual Tono sia fondata, or qui s'incontra qualche difficoltà.

Prima però di agevolare il conoscimento di queste Cantilene,

bisogna conoscersi bene la corda giudiziaria; sicchè questa corda giudiziaria altro non è, se non che la terza sopra la corda finale; cioè se la corda finale farà il *Diafolrè* grave, farà la corda giudiziaria la corda *Ffaut* grave; se farà l'*Elamè* corda finale, farà allora corda giudiziaria il *Gsolreut*; se però la finale *Ffaut* grave, la giudiziaria l'*Alamirè* acuto; se il *Gsolreut* acuto farà la corda finale, il *pmè* acuto farà allora la corda giudiziaria: quale corda si chiama giudiziaria, perchè da essa ne nasce un prudente giudizio; per facilmente conoscersi in qual Tuono sieno fondate tali Cantilene; cioè se le note della Cantilena modulano più spesso sopra la corda giudiziaria, allora farà la Cantilena Tono autentico; se modulano più spesso sotto detta corda, allora farà Tono placale.

Il che può vederfi in quelli due Responsorj, uno della nona lezione della feria quinta in Coena Domini, quale dice: *Seniores populi Es.* l'altro, *Sepulto Domino.*, nella nona lezione del Sabato Santo, l'uno, e l'altro coll'istesso principio, come anche coll'istessa corda finale, quale si è *Diafolrè* grave; l'uno, e l'altro tengono una nota sotto; sicchè dovrebbero essere e l'uno, e l'altro ò primo, ò secondo Tono. Si vede però il primo formare il primo Tono, il secondo il secondo Tono: chi farà curioso di apprenderne la ragione, rifletta bene, e troverà, che il primo modula più spesso sopra la corda giudiziaria, il secondo più spesso sotto detta corda giudiziaria. Come anche questi tre Responsorj della feria quinta in Coena Domini, *In Monte Oliveti*, *Tristis est anima mea*, *Unus ex discipulis meis*, quali modulano più spesso sotto la corda giudiziaria, sono Toni placali.

Osservinsi bene anche queste due Antifone; una *Similabo eum viro sapienti*, Antifona della Magnificat del primo vespro de' Confessori non Pontefici; l'altra *Euge serve bone, & fidelis*, Antifona del Benedictus, tutti due arrivano alla sesta sopra, tutte due tengono una nota sotto, eppure la prima è secondo Tono, la seconda è primo Tono: la ragione si è la medesima, che fu assegnata sopra per li Responsorj.

Vi sarebbe altro lume per conoscere tali Cantilene, quale si è il principio dell'istesse Cantilene, nel quale principio si vedo-

Capit. VII. Artic. III. 59

no le medesime note, con le quali tiene il principio il Salmo, che dovrebbe immediatamente intuonarsi, cioè il Salmo nel primo Tono corale ha il principio con queste tre note *fa, sol, la*; si vedono l'istesse nel principio della Cantilena, terminata pure in *Diafolrè* grave, eccolo primo Tono; come l'Antifona *Domine quinque talenta*, l'Antifona *Fidelis servus, & prudens*, ha il principio con le tre note *do, re, fa*, il fine in *Elava*, eccolo terzo Tono, perchè l'istesso principio tiene il terzo Tono corale; l'Introito *Loquebar*, ha il principio *fa, re, fa*, come il quinto Tono corale, e la Chiesa lo canta quinto Tono; l'Alleluja della Domenica vigesimaterza dopo Pentecoste ha il suo principio *do, fa, mi, fa, sol*, come il settimo Tono corale, ed ecco, che termina in *Gfolreut* corda finale del settimo Tono; e tante altre, quali per brevità si tralasciano. Sicchè con questo lume, e col lume della corda giudiziaria troverassi con sicurezza la strada al conoscimento di tali Cantilene.

Debbono anche sapere quei, che giornalmente assistono al Coro per lodare il sommo Iddio, che questi otto Toni non sono formati a capriccio, come alcuni forse si suppongono, ma sono fondati con proporzionato mistero, secondo quelle sacre parole, quali proferiscon col canto, e risuonano soavi alle orecchie divine. Nè questo dee recar meraviglia, mentre il nostro Canto dal primo suo nascere fu sempre misterioso, e con differente effetto, come scritto da S. Bernardo appresso del Lirano si legge esservi nel vecchio Testamento quattro differenti maniere di Canto, ognuna di esse applicata al suo mistero.

Il primo chiamavasi *Cantus Mysteriorum Victoria*, e fu quello quale si cantò allorchè Faraone con tutto il suo Esercito si vidde sommerso nel mezzo dell'onde: *Quod submerso canitur Pharaone.*

Il secondo proferivasi *Cantus Mysteriorum Abortationis*, e fu quello, che si cantò allora quando promesso fu all'Ebrei l'ingresso nella terra di promissione: *Quod terram promissionis concinunt intraturi.*

Il terzo dicevasi *Mysterium Latitiae*, e fu quello, che cantò Anna, allorchè si vidde incinta del Figlio: *Quod susceptione Filii cantat Anna.*

Il quarto *Mysterium Fortitudinis*, è fu quello, qual cantò il Profeta Reale, allor quando libero si vidde dalle mani di Saule: *Quod David cantat, de manu Saullis ereptus*. Ognuno de' quali perchè partoriva differente effetto, significava differente mistero.

Così anche nel nuovo Testamento, e fin a tempi nostri osservasi misterioso il Canto, come anche a maggior perfezione ridotto, come infatti allora quattro, ora ridotti ad otto modi, che sono i nostri otto Toni.

Sicchè il primo Tono per esser di natura dolce, giocondo, e allegro, si osserva misterioso, mentre nelle sue Cantilene si vede fondare da Santa Chiesa misteriosamente l'Introito delle solennità le più festive di nostra Signora: *Gaudeamus omnes in Domino*; la prima Antifona del vespro di Santa Cecilia, *Cantantibus organis*; l'Antifona del *Benedictus* della festività del Santissimo Sacramento, *Ego sum panis vivus*; come anche il Responsorio di detta festività, *Immolabit hæc dum multitudo filiorum Israel*, e tante altre, nelle quali fatta matura riflessione troveransi senza fallo le parole tutte dolci, gioconde, ed allegre, come appunto la natura, e'l mistero del primo Tono.

Il secondo Tono per esser di natura mesto, e flebile, è molto misterioso, mentre si vede spesso nell'Antifone del santo Natale, quali sono: *Quem vidistis Pastores, Genuit Puerpera Regem*; volendo Chiesa Santa con questo Canto flebile esprimere, e dar a sapere, che nel nascere del nostro Redentore, fatto già mortale, diede il principio a' suoi dolori, messo in un'angolo di vilissima stalla nel più rigido dell'Inverno, poverissimo in mezzo a due animali, che lo riscaldavano.

Come anche l'Antifone maggiori della *Magnificat*, quali si cantano con non poca solennità nella Novena del detto santo Natale, si vedono fondate in questo Tono per esser di natura mesto, e flebile, mentre l'antichi Santi Padri con lacrime imploravano la venuta del Messia; e tante altre Cantilene, come l'Antifona, *In Patientia vestra possidebitis animas vestras*, alcune Antifone del secondo vespro de' Martiri, *Isti sunt Sancti, Sancti per Fidem &c.*

Capit. VII. Artic. III. 61

Il Lettore offervi bene di grazia l'Introito di S. Giovanni Battista *De ventre matris meae &c.* quale secondo le Leggi dell'Arte è fondato in secondo Tono ; il Salmo però , che immediatamente siegue , si vede primo Tono , e questo si trova in tutti li libri del nostro Canto fermo ; sicchè non si può , nè deve dirsi errore. Senta come grida il P. Avella al capo 16. , seguitato da Marinelli *par. 3. cap. 3. offero. 1.* come anche il Padre Stella . Grande Mistero , perchè Giovanni *Fuit Porta utriusque Testamenti* , sicchè per il vecchio Testamento , perchè senza l'Umanato Verbo si stava in continue lagrime , l'Introito si è secondo Tono ; per il nuovo però , per la venuta già del Redentore , che al Mondo tutto recò indicibile allegrezza , si vede il Salmo di primo Tono.

Il terzo Tono , quantunque sia di natura aspro , crudele , iracundo , e severo , per l'asprezza del suo *Diapente* , è nondimeno misterioso , come si osserva nel Responorio della prima lezione della feria sesta in Parasceve : *Omnes amici mei dereliquerunt me , & praevaluerunt insidiantes mihi ; tradidit me , quem diligebam , & terribilibus oculis plaga crudeli percutiens , aceto potabant me ;* ove si osservano l'insidie , la crudeltà , il tradimento , il furore , non solamente de' suoi nemici , ma anche de' suoi diletti . L'Introito della Domenica XXII. di Pentecoste *Si iniquitates* , l'Antifona *Herodes enim tenuit , & ligavit* ; l'Antifona *Domine mi Rex da mihi in disco* ; l'Antifona *Adhaesit anima mea &c.* ove tutte son parole di crudeltà , parole d'iracondia , parole di asprezza , convenienti al terzo Tono .

Il quarto Tono anche dimostra il suo mistero con l'esser di natura molto amoroso , onesto , e pio , come nel Responorio della prima lamentazione del Sabato Santo : *Sicut ovis ad occisionem ductus est , & dum male tractaretur non aperuit os suum , traditus est ad mortem , ut vivificaret populum suum ;* ove osservate il nostro appassionato Gesù tutto amore , *ut vivificaret populum suum* ; tutto pio , e mansueto , *sicut ovis ad occisionem ductus est , & non aperuit os suum* ; come anche l'Antifona *Leva ejus sub capite meo* ; l'Antifona *Speciosa facta es , & suavis* ; l'Antifona *Sicut novelle olivarum &c.* Parole in verità , quali dinotano effetti di sviscerato amore , effetti di somma pietà , decenti ragionevolmente al quarto Tono .

Il quinto Tono , per esser di natura spiritoso , vivo , e sublime , dimostra anche il suo mistero , quale ben si vede nelle Cantilene fondate in detto Tono , e sono la Messa intiera dedicata a tutti i Cori degli Angeli , spiriti li più sublimi , che vagheggiano l'eccelso Trono della Santissima Trinità ; l'Antifona *Alma Redemptoris Mater* , per la Regina del Cielo Maria ; *O sacrum Conuersium* , per l'altissimo , e mirabile Sacramento ; il Responsorio della prima lezione del santo Natale *Hodie natus est nobis* ; l'Introito *Letare Ierusalem*.

Il sesto Tono nell'esser di natura pietoso , e divoto , si osserva pur troppo misterioso nelle sue Cantilene , quali sono l'Antifona della Magnificat del primo vespro del Venerabile Sacramento *O quam suavis est Domine &c.* nella quale quante parole vi sono , tanti sfoghi di pietà si vedono : *O quam metuendus est locus iste* , Antifona della Dedicazione della Chiesa , ove devono i Fedeli entrare con la più esatta divozione per esser casa di Dio , il che lo dice il restante della medesima Antifona *Domus Dei , & Porta Caeli* ; e più altre , come sono *O quam gloriosum est , gaudent in Caelis* ; l'Introito *Os iusti &c.*

Il settimo Tono perchè di natura festivo , allegro , ed altiero , per esser il più acuto , tiene anche mirabile il suo mistero , mentre la Chiesa universalmente lo canta nella Messa maggiore nella sacra notte del santo Natale *Puer natus est nobis* , come anche ne' due Responsorj della medesima notte , uno *Beata Dei Genitrix Maria* , l'altro *Beata Viscera Mariae Virginis* ; due Antifone ad Laudes ; una *Angelus ad Pastores ait : Annuntio vobis gaudium magnum* ; l'altra *Facta est cum Angelo multitudo caelestis Exercitus* ; lo canta pure nell'Introito dell'ammirabile Ascensione *Viri Galilaei* , giorno d'inesplicabile giubilo ; lo canta nelle festività de' Santi Appostoli , con l'Alleluja *Te gloriosus Apostolorum Chorus* , con l'Antifona *Confortatus est* ; de' Santi Confessori con l'Antifone *Ecce Sacerdos magnus , Non est inventus , Sacerdotes Dei , Serue bone , & fidelis* ; de' Santi Martiri con l'Alleluja *Te Martyrum candidatus* ; delle Sante Vergini con l'Antifona del secondo vespro nella Magnificat , *Veni sponsa Christi* ; l'Alleluja *Assumpta est Maria in Caelum* nella gloriosa Assunzione

Capit. VII. Artic. III. 63

ne di nostra Signora Maria sempre Vergine , e tante altre Cantilene tanto bene collocate in questo Tono , quanto ognuna chiaramente esprime il mistero , di cui favellasi .

Il Tono ottavo con esser di natura quanto maestoso , e magnanimo , altrettanto placido , e felice , spiega bene il suo mistero ; osservatelo di grazia modulato da Santa Chiesa nell'Introito di quel giorno maestoso , e felice della Santa Pasqua di Pentecoste *Spiritus Domini replevit orbem terrarum* ; giorno , nel quale l'Eterno Verbo assiso sul Trono della sua Maestà spiccò a guisa di lingue di fuoco sopra il capo de' suoi diletti Appostoli , come anche di nostra Signora la Regina degli Angioli Maria , lo Spirito Santo , quale d'un subito li fece divenire maestosi , magnanimi , placidi , e felici ; maestosi , perchè mirabili nell'operar nel mondo miracoli ; magnanimi , perchè costanti nel soffrire i più atroci tormenti ; placidi , perchè umili nel praticare co' poveri ; felici , perchè d'allora in poi *ibant gaudentes à conspectu Concilii* ; e tante altre quasi infinite Cantilene ben fondate in questo Tuono , quali per la brevità si tralasciano .

O se chi è tenuto al Coro attendesse bene a considerare ministero sì sacrosanto , e sublime , perchè esercitato anche in Cielo dagli Angioli , come anche gli obblighi , a' quali è tenuto , senza dubbio si vedrebbe altra assistenza , altra modestia , altra attenzione a' divini Uffizj .

In quanto all'assistenza , è celebre la sentenza di quei Dottori , che vogliono , esser la loro obbligazione , non solo di Legge Canonica , ma insieme di Legge Naturale , poicchè la Legge Naturale gli obbliga ad adempire il suo uffizio , nè possono adempirlo senza dar la dovuta assistenza . Non credano già , che la Legge preme tanto sopra l'assistenza per la sola assistenza , quasicchè volesse tante statue mute nel Coro .

Io credo , che restino scandalizzati i Secolari , vedendo un Canonico , un Beneficiato girare per la Città in tempo , in cui nella Cattedrale si canti dagli altri suoi Colleghi l'Uffizio divino .

Intervenendo poi al Coro con gli altri suoi Colleghi , non deve sedere nel suo stallo , come una statua senza aprir la bocca , e molto meno aprirla per discorrere di novelle col suo vicino ,

ma

64 Il Canto fermo.

ma deve cantare l'Ore Canoniche, con l'altre preci, con i Salmi Penitenziali, Graduali, ed Ufficio de' Defonti, secondo il suo tempo. Nè basterà per soddisfare alla sua obbligazione, e molto meno per acquistare le distribuzioni il recitare con voce sommessa, richiedendosi a quest'effetto la Salmodia nel Coro, come definisce Pio V. in una sua Costituzione citata da Azorio *p. 1. l. 10. cap. 11. q. 5.* L'istesso dice di chi recita volontariamente distratto, con molti altri Dottori da se citati, Ferdinando Castropalao *to. 2. tr. 9. disp. 3. p. 4.* che però vuole attenzione ancor a' versetti recitati dall'altro Coro, e pronunzia, ò almeno ascolto di quelli, che sono cantati dall'organo.

Si dovrebbero in verità moderare, ed estirpare nel Coro molti abusi introdotti dalla inavvertenza, ò non curanza di alcuni, perchè da quanti si vede, che si cantano i divini Uffizj non con quella maestà, che si conviene ad un sì alto Angelico Ministero; e molto perdono le cose sacre di decoro, e di riverenza presso i Secolari, avvegnacchè la maestà de' divini Uffizj consiste nell'armonia, e proporzione delle cerimonie, e quella gravità di adoperarle, per non comparire più tosto gesti burleschi. Quindi si vede quanta brutta comparfa faccia quel sedere sconcio nel Coro, quello stare in piedi quando è tempo di sedere; quel sedere, che fassi da alcuni in tempo, che deve starsi in piedi, ò in ginocchio; quel passare, e ripassare da uno stallo all'altro; quel dare, e prender tabacco, eziandio da' remoti. Che diremo poi dello ridere anche cantando, quel girare gli occhi, ed il corpo di quà, e di là; quel ciarlare, e burlare; non attendendo, che oltre al peccato dello scandalo, e della irriverenza prestata alle cose sacre, questi tali, che parlano a lungo tempo nel Coro, recitano con questa irriverenza, e distrazione il divino Ufficio, *non faciunt fructus suos.* Il Coro, giusta le disposizioni de' sacri Canonici, e del Concilio di Trento, è istituito a cantare, e a salmeggiare; questo è l'unico fine della Chiesa, e questo è quello, che pretesero i Fondatori delle Prebende, e Benefizj. Ond'è, che costoro dovrebbero essere avvertiti, che a legittimarsi in coscienza, non deve attendersi quel che è piaciuto di dire a qualche Casista, che in tal caso perdono la sola metà de' frutti, guadagnandosi l'al-

Capit. VII. Artic. III. 65

l'altra colla presenza ; macchè leggano gli Autori più sani , ed informati nel diritto canonico , e sopra tutto si consultino con l'istessa ragione , e troveranno , che mai è stata , nè può essere l'intenzione della Chiesa dare le distribuzioni per la sola bella comparsa , che fa il Canonico , ò il Beneficiato nel Coro , standosi ò muto , ò parlando di tutt'altro , e con tutt'altri , che con Dio , e di Dio. Chi mai possa darsi a credere , che un Soldato possa pretendere il suo stipendio , mentre nella guerra , ò nelle guardie non vuol dare altro , che la sola presenza ? Chi vorrà dare la metà della paga ad un vignajuolo , il quale condotto a lavorar nella vigna , non avesse fatto altro , che starsi di presenza senza por mano al lavoro ? Nè vale il dire , che ridonda in qualche culto di Dio quella sola presenza , e però merita almeno qualche mercede , anzicchè da' Teologi più dotti , e sensati si discorre tutto il contrario . Essi dicon così , e dicono meglio assai : Quello stare in Coro , e ciarlare , e starsi con irriverenza , leva il culto a Dio. per lo scandalo , che cagiona ; dunque questi tali , anzicchè avere qualche mercede per la presenza , meritano maggior gastigo per l'istessa presenza , essendo minor male non venire , e non assistere al Coro , che assistervi con irriverenza , e con iscandalo . Che in conto alcuno possono trattenerfi le distribuzioni in simil forma , acquistate , nè tanpoco si possono rimetter dagl'interessenti , a cui per altro appartengasi , essendo chiara la decision del Concilio di Trento : *Distributi &c.*

In quanto poi si riguarda l'armonia , e proporzione de' divini Uffizj , da cui risulta come si è detto , quella maestà venerabile alle cose sagre , muove in verità a compassione l'errore , ò inavvertenza di alcuni , li quali entrati in Coro , e cominciati i divini Uffizj , recitano sotto voce , fintanto che arrivano dove è giunto il Coro. Questo è un'error manifesto , che proviene dal non aver riguardo al maggior bene pubblico , ed alle cerimonie del Coro , dovendo uniformarsi allora entrato col Coro , e poi a suo tempo rimettere quanto manca. Quel dire l'Uffizio senza intermissione , obbliga , è vero , ma non a chi è astretto dalla più grave obbligazione di servire al Coro : ed in concorso di due precetti simul inosservabili , chi non sa , che il maggiore prepondera al minore.

Maggior di tutto è poi , e cagiona nel Coro una deformità insopportabile quel recitar sotto voce quanto si dice dall'altra parte del Coro , ò dall'Eddomadario , ò da' Chierici : nè vale il dire , che talora non s' intende quel che dagli altri si proferisce , perchè a questi si può arrivare col tenere in mano il Breviario , ed avere gli occhi a quelle parole , che all'altra parte si recitano .

Procurino addunque di seguire l'avviso di S. Paolo , di salmeggiare non col fiato solo della voce , ma molto più con l'attenzione della mente : *Pfallam spiritu , pfallam & mente* . Devono cantare le Cantilene , li Salmi con quell'effetto , con cui furono composti : *Amare , cum psalmista amat ; timere cum timet ; laudare Deum cum ipse laudat ; flere propter peccata cum ipse flet* . Cassian. collat. 10. cap. 11.

Procurino anche , che il suo Canto sia con voce chiara , e distinta , e non discordante dagli altri , acciocchè gli uditori intendano , e siano commossi a divozione . E per ultimo si guardino bene dall'accettare le distribuzioni da loro perdute per cagione della mancanza dal Coro , benchè le fossero condonate dagli altri , essendo chiara la decisione del Tridentino : *Distributiones , qui statutis horis interfuerint , recipiant ; reliqui his careant quavis collatione , & remissione exclusa* . Sess. 24. cap. 12. de Reform. Altrimente proveranno i più fieri gastighi di un Dio sdegnato .

Quante pene nel fuoco del Purgatorio hanno patito , e patiscono tante anime , anche sante per non aver abbassato il capo , se per trascuraggine cantandosi quel sagrosanto Inno : *Gloria Patri , & Filio , & Spiritui Sancto* . Qual è , non è , miei Signori , così insensibile il fulmine delle divine vendette , che non si facci a sentire anche a tempi nostri ? Per la poca riverenza , con cui da taluni si celebrano i divini Uffizj ; ma peggiori , senza compassione saranno quei gastighi , che nell'altra vita son riservati a simili trasgressori . Udite quel che ho letto nella Scuola di Canto fermo di D. Fabio Santoro , riferito da Tommaso de Kempis ne' suoi Opuscoli *de Discipl.* In Ispagna sopra la porta di un Tempio , ove cantavasi giornalmente l'Uffizio divino , si trovò scritta questa formidabile sentenza :

Capit. VII. Artic. III. 67

*Iusto Dei judicio sine verbo moritur ,
Qui in divino Ufficio negligenter loquitur .*

Sacerdoti , che avete obbligazione di servire al Coro , voi l'intendete , e lo sapete meglio di me : *Sancta sanctè tractanda sunt .*

ARTICOLO IV.

*Come deve intonarsi la Salmodia , cioè
i Toni Corali .*

PEr potersi bene intonare questi Toni corali , come anche i Toni fondamentali , deve assodarsi nella idea una lettera principale , qual sia Corista , come appunto *Gsolreut* ; *Ffant* , *Csolfaut* .

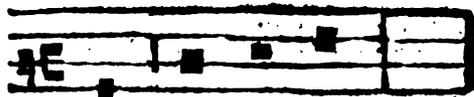
Io però , per dir la verità , ho praticato sempre la lettera *Gsolreut* , per essere molto connaturale alla voce umana ; di questo modo , rassodato bene nell'idea , francamente l'ho messo in pratica ; d'onde francamente ho trovato la naturale intonazione dell'altre lettere . L'istesso deve praticare il perito Cantore , principalmente chi ha l'obbligo di preintonare , per mantenere il Coro con quelle corde , ove le voci umane commodamente senza sforzo noioso possono arrivare .

Questa regola tanto necessaria non si vede troppo praticare , mentre si preintona a capriccio , motivo di riuscire nel Coro il Canto niente divoto , molto ingrato , e qualche volta scandaloso .

Sicchè prima di preintonarsi , dev'èsi osservare la Cantilena in qual Tono fondamentale sia formata , o Tono dispare , o placale ; osservata bene qual Tono sia , allora con la detta regola francamente , e facilmente nel suo Tono corale potrebbe preintonarsi : e perchè dopo il Tono fondamentale , come sono l'Antifone , dev'èsi immediatamente intonare i Toni corali , quali sono il salmeggiare , diamo principio al modo d'intonare i Salmi : e perchè otto sono i Toni fondamentali , come bastantemente si disse negli articoli passati , otto anche sono i Toni corali .

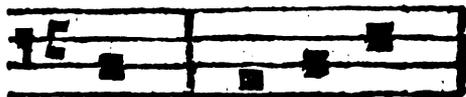
68 Il Canto fermo.

Il primo deve intonarsi col principio di queste tre note *fa, sol, la*, nella chiave visibile *Ffaut*, una terza sopra della corda finale del primo Tono fondamentale, quale si è il *Diafoltrè grave* in questa maniera.



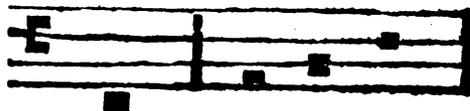
Corda finale. Principio del Tono.

Il secondo Tono col principio di queste tre note *do, re, fa*, deve intonarsi una seconda sotto la corda finale: avvertasi però, che questo Tono fondamentale devesi trasportare alla quinta sopra, o almeno alla quarta, per riuscire il Tono corale commo alle voci, e grato alle orecchie, in questo modo.



Corda finale. Principio del Salmo.

Il terzo Tono corale coll'istesso principio delle tre note *do, re, fa*, devesi intonare una terza sopra della corda finale nel suo Tono naturale. Ecco l'esempio.

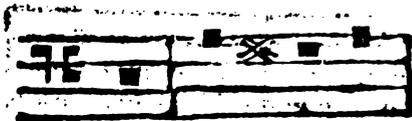


Corda finale. Principio.

Il quarto Tono col suo principio *re, do, re*; perchè fa la mutazione, per trovare sopra il *l'm*, e non come dicono a' cui mala-

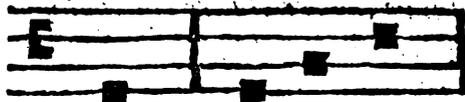
Capit. VII. Artic. IV. 69

malamente *la, sol, la*, deve intonarsi una quarta sopra la corda finale, in questa maniera.



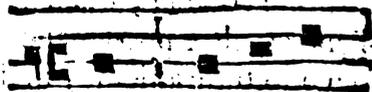
Finale. Principio.

Il quinto Tono, che tiene il principio con queste tre note *fa, re, fa*, principiando dall'*Faut* grave, deve intonarsi nell'istessa corda finale.



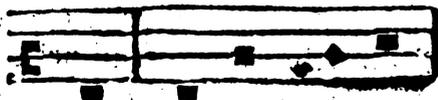
Finale. Principio.

Il sesto Tono ha l'istesso principio del primo *fa, sol, la*, deve pure intonarsi nell'istessa corda finale, in questo modo.



Finale. Principio.

Il settimo Tono, che ha il principio con queste note *do, fa, mi, fa, sol*, deve intonare anche nell'istessa corda finale, quantunque deve intonarsi una quarta sotto, come il Tono fondamentale, come anche il Tono corale.



Finale. Principio.

Capit. VII. Artic. IV. 71

Sin ora ho dimostrato quelle note, colle quali debbonsi preintonare i Toni corali; per il che debbono anche saperfi quelle note, con le quali si hanno da terminare, mentre molti di questi Toni finiscono con diverse note, e con diverse cadenze.

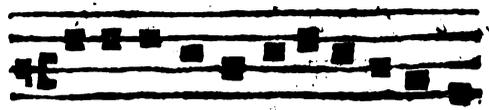
Il primo può terminare con quattro cadenze, e sono nella nota *fa, sol, la, re*, di questo modo.



Dixit Dominus Do mi no me o se de à dextris me is.

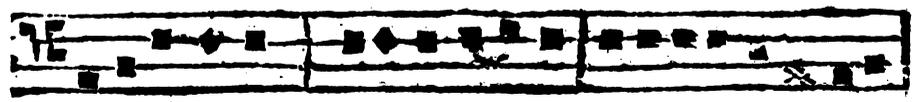


sede à dextris me is. se de à dextris me is.



se de à dextris me is.

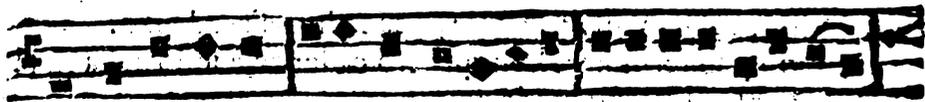
Il secondo tiene una sola cadenza, quale si è nella nota *Re*, di questo modo.



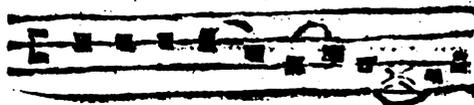
Di nit Dominus Do mi no me o se de à dex tris me is;

72 Il Canto fermo.

Il terzo Tono ha due cadenze, e sono tutte due nell' istessa nota, con diversa però modulazione, di questo modo.

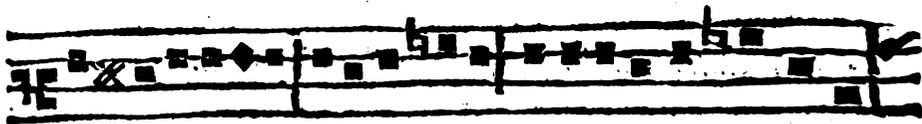


Di xit Dominus Domino me o se de à dextris me is.



se de à dex tris me is.

Il quarto Tono tiene tre cadenze, e sono, la prima nella nota *mi*, una nella nota *fa* diesessata, l'altra nel *sol* diesessato;



Di xit Dominus Domino me o se de à dextris me is.



se de à dextris me is. se de à dextris me is.

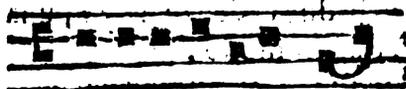
Il quinto Tono ha pure due cadenze, e sono nella nota *re*, e *fa*, di questo modo.



Dixit Dominus Domino me o sede à dextris meis.

sede

Capit. VII. Artis. IV. 73



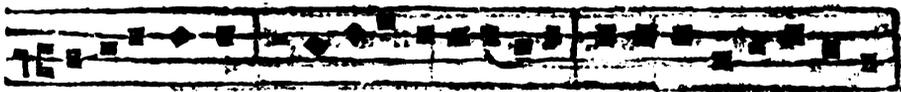
se de à dextris meis.

Questo quinto Tono può avere un'altra cadenza nella nota *do*, con la chiave però *b*-mollata, e allora lo chiamano Tono Francese, di questa maniera.



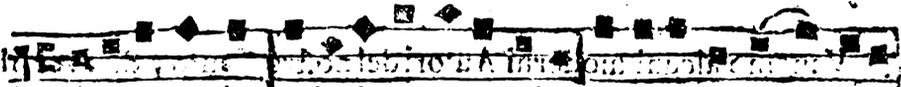
Dixit Dominus Do mi no me o se de à dextris meis.

Il festo Tono con una sola cadenza nella nota, *fa* di questo modo.



Dixit Dominus Do mi no me o se de à dextris meis.

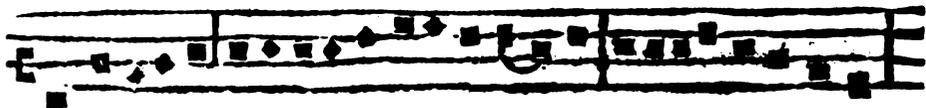
Vi sarebbe nel primo passetto di questo Tono, un'altra cadenza, portata da tutti quasi gli Autori, nella nostra però Cattedrale non si pratica in questo modo.



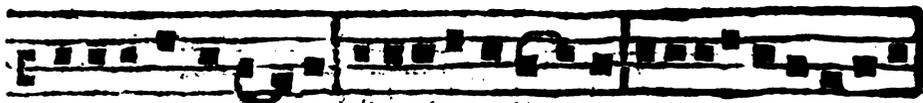
Dixit Dominus Do mi no me o se de à dextris meis.

74. Il Canto fermo.

Il settimo Tono tiene anche quattro cadenze, e sono nella nota *re*, *sol*, *fa*, e *fa*; per differire però le due cadenze nel *fa*, una dice*si* *fa*, *mi*, *fa*, l'altra *fa*, *sol*, *fa*, di questo modo.

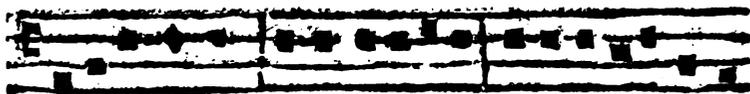


Di *gn* *sis* *Do* *mi* *n* *us* *Do* *mi* *n* *o* *se* *de* *à* *de* *x* *tr* *is* *me* *is*.

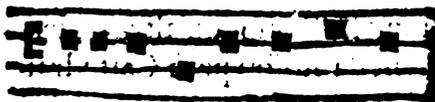


se *de* *à* *de* *x* *tr* *is* *me* *is*. *se* *de* *à* *de* *x* *tr* *is* *me* *is*. *se* *de* *à* *de* *x* *tr* *is* *me* *is*.

Il Tono ottavo tiene pure due cadenze, una termina nella nota *do*, l'altra con le note *fa*, *sol*, *fa*, ed allora chiamasi volgarmente Ottavo rotto.



Di *xi* *t* *Do* *mi* *n* *u* *s* *Do* *mi* *n* *o* *se* *de* *à* *de* *x* *tr* *is* *me* *is*.



se *de* *à* *de* *x* *tr* *is* *me* *is*.

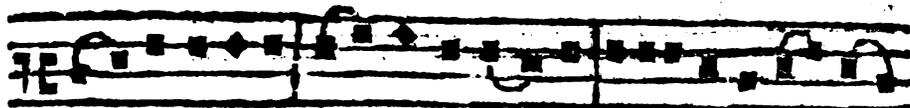
Vantano alcuni moderni Autori del nostro Canto, di aver il conoscimento di queste cadenze, quando dovrebbero praticarsi, insegnando questa regola. Se il principio del Tono fondamentale sarà v. g. la nota *fa*, deve terminare il Tono corale nel *fa*, e così secondo il principio d'ogni Cantilena. Questo parmi non es-

Capit. VII. Artic. IV. 75

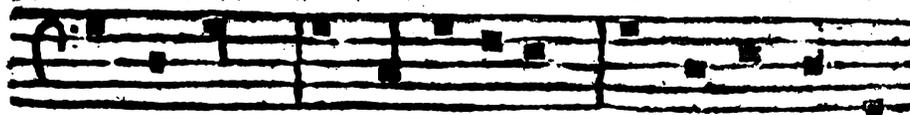
ser vero, mentre si osserva l'Antifona *Domine quinque talenta*, primo Tono, quale principia dal *fa*, e la cadenza della Salmodia si vede nella nota *sol*, l'Antifona *Euge serve bone*, quale principia dalla nota *re*, ed il Tono corale termina nella nota *fa*; così le canta Santa Chiesa ne' libri del Canto, come infatti espone dopo l'Antifone, immediatamente quelle note, sotto delle quali leggonsi quelle lettere *Evovae*, spiegate sopra, oppure il principio del Salmo, che devesi cantare, quali note dimostrano le cadenze, quali debbono praticarsi. Sicchè, io come figlio ubbidiente di Santa Chiesa le ho sempre praticato, come tutti le devono praticare, per non operare a capriccio, giacchè si conoscono con quelle note con tutta chiarezza, e facilità quelle cadenze, che vuole che si adoprino Santa Chiesa.

Mi è parso molto conveniente, anzi molto necessario esporre questi Toni corali, ognuno col suo partimento in quelle corde, ove il Coro riesca festivo, allegro, e giocondo, per esser comodo a tutte le voci, come anche per far pratico, e facilitare l'Organista, acciocchè, ò col prevenire, ò con la desinenza del Salmo potesse francamente in qualsivisia Tono uniformarsi al Coro; mentre con questo partimento, quantunque posto nelle corde corali, potrebbe col trasporto praticare in qualche altra corda, specialmente se l'organo si trovasse ò più alto, ò più basso quale discernimento deve anche avere il Direttore del Coro, per preintonare quel Tono, qual possa uniformarsi con tale organo con tutte le sue cadenze. Eccoli appunto.

Primo Tono.



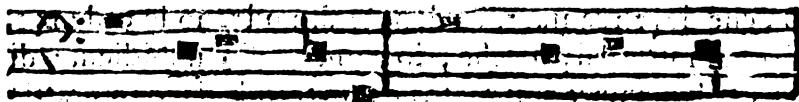
Di xit Dominus Do mino me o sede à dextris me is



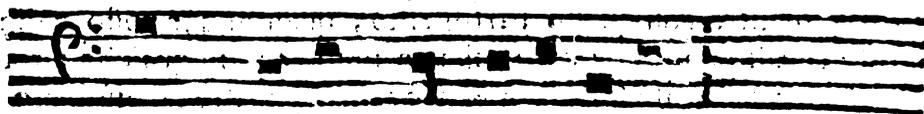
Il Canto fermo.



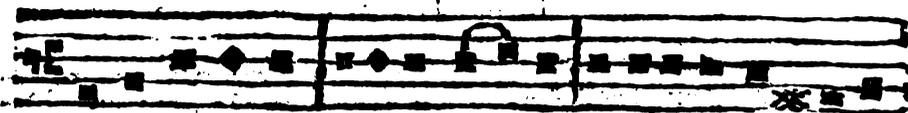
se de à dextris me is. se de à dextris me is.



se de à dextris me is.



Secondo Tono.



Dixit Dominus Domino me • se de à dextris me is.



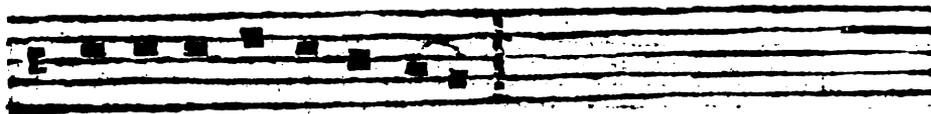
80 *Vl. Canto fermo.*



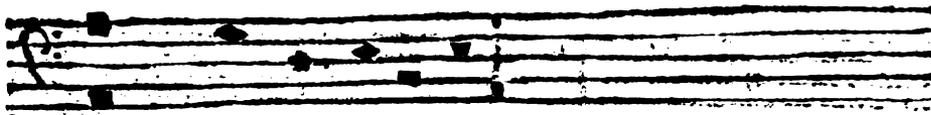
se de à dextris meis. se de à dextris meis.



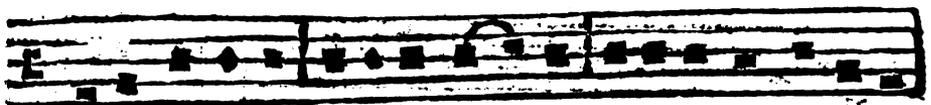
se de à dextris meis.



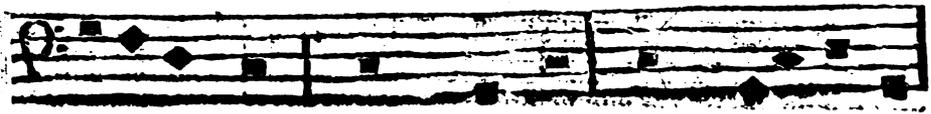
se de à dextris meis.



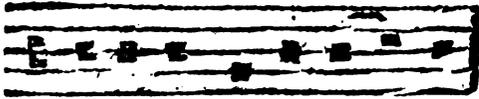
Ottavo Tono:



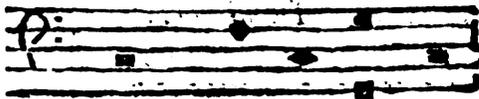
Dixit Dominus Domino me se de à dextris meis.



Capit. VII. Artic. IV. 81



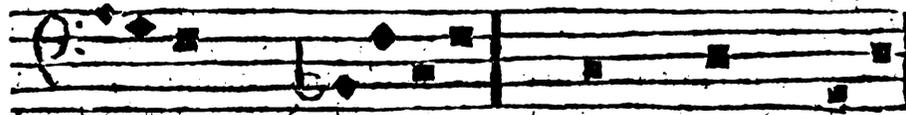
se de dextris meis.



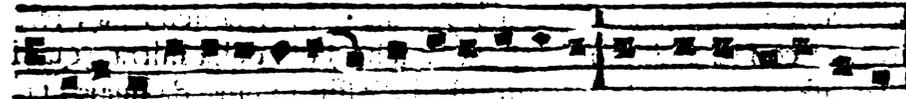
Tono Irregolare.



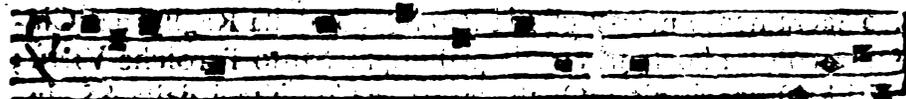
In exi tu Israel de Aegypto domus Jacob de populo barbaro.



Ottavo cum Cantico.

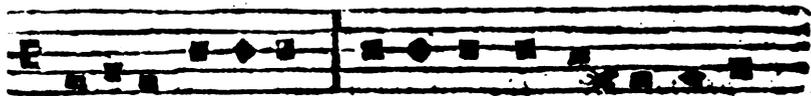


Benedictus Dominus Deus Israel, Quia - - plebis suae.

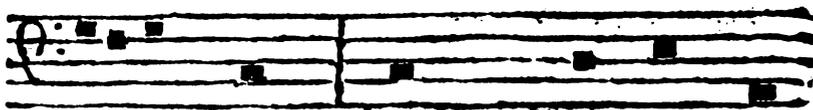


82 . Il Canto fermo.

Secondo cum Cantico.



Magni si cat a ni ms me a Do mi num.



Or sì veramente può entrare sicuro nel Coro qualsivoglia Ecclesiastico, perchè imbevuto bene di quelle regole, che quanto necessarie, altrettanto sono profittevoli: necessarie, per adempiere con facilità l'obbligo, che tiene; profittevoli, per compire con tutta l'attenzione quel santo fine, che tiene il nostro sacro Canto.

Pretendo intanto di mostrare il Coro della Insigne mia Cattedrale, la Metropoli di tutto il Regno, quanto ammirabile ne' superbi Edificj, altrettanto celebre nell'antiche memorie, ove si contano coronati più gloriosi Monarchi. Sicchè questo Coro vedesi giornalmente da ventisei ben dottrinati Canonici assistito, quali compariscono con suo rocchetto, e mozzetta pavonazza insigniti; nell'Avvento però, e Quaresima con mozzetta nera; nelle Solennità osservansi con cappa magna roscia nell'Està, nell'Inverno con l'armellino; tengono anche l'uso della mitra, quali decorose insegne li rendono maestosi. Assistito pure da quarantadue Beneficiati, de' quali il maggior numero insigne per la laurea del Dottorato, col rappresentare fruttuosi, e salutiferi Quaresimali; come anche col dimostrare con Panegirici or dell'Eucaristico Sacramento meravigliosi i Prodigj, or della Regina del Cielo miracolosi i Portenti, or di qualunque Santo l'eroiche Virtù; molti Missionarj, altri Qualificatori, e Consultori della SS. Inquisizione; e per ultimo bene instrutti nel Canto Gregoriano, per adem-

Capit. VII. Artic. IV. 83

adempire l'obbligo , qual tengono nel Coro ; il che li rende Soggetti idonei , e degni di qualunque Beneficio Ecclesiastico. Portano questi giornalmente il suo rocchetto con l'Insegna Canonica , volgarmente chiamata Almuzio ; ne' giorni festivi però compariscono con sua Cappa magna cinericia ; nell'Inverno di bellissime pelli , nell'Està di delicatissima seta : servito anche da tredici Chierici con le sue voci di soprano , per riuscire il Canto nel Coro festivo , allegro , e divoto , per tirare alla divozione tutti quei Fedeli , che l'ascoltano .

Sicchè io , perchè uno de' Beneficiati di detta Cattedrale , devo dar principio alle Ore Canoniche , secondo l'uso del mio Coro , non però per dar norma a tante famosissime Basiliche ben governate da zelantissimi Pastori , come anche da quanto insigniti , altrettanto celebri , e ben disciplinati Canonici , e Beneficiati , ma per solamente praticarsi tutte quelle regole del Canto fermo , quali ho dimostrato , per esser facili , e necessarie per il Coro : così perchè le Ore Canoniche dividonsi nel Matutino , e Lodi , quali diconsi una Ora maggiore ; nella Prima , Terza , Sesta , e Nona , quali diconsi Ore minori ; e nel Vespro , e Compieta , e sono l'altre due Ore , che compiscono il numero di tutte le Ore Canoniche , quali giornalmente devono soddisfarsi da' Sacerdoti , che tengono obbligazione al Coro .

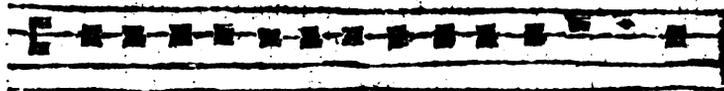
Deve sapere l'Ecclesiastico , come ben lo sa , specialmente chi è destinato al Coro col numero Settenario delle Ore Canoniche , doverli uniformare al dolce Canto del Profeta Reale , glorificando la Maestà di Dio con queste parole : *Septies in die laudem dixi tibi* . Deve anche sapere , che queste Ore Canoniche sono applicate a meditare fra tanti acerbi dolori , la morte d'un Dio fatto mortale , d'onde spiccò la vita del Genere umano , come riferisce il Molto Reverendo Padre Natale d'Alessandro dell'Ordine de' Predicatori , famosissimo. Spositore di dette Ore , e dice così : *Diversis Passionis Christi Horis significandis sunt accommodatae , ut Clerici quotidianam istud servitutis suae officium persolventes , eum , quem Redemptor noster pro nobis passus est , in memoriam revocent , ac meditentur , quod indicant versus in Gl'of. cap. Presbyter extra de Celebratione Missarum relati .*

*Hæc sunt septenis, propter quæ psallimus horis,
Matutina ligat Christum, qui crimina purgat:
Prima replet sputis: causam dat Tertia mortis:
Sexta Cruci nescit: latus ejus Nona bipertit:
Vespera deponit: tumulo Compicta reponit.*

Prima però di darsi principio al Matutino, devono osservarsi le Rubriche de' giorni festivi, e solenni; de' dupplici di prima classe, ò seconda classe; ò dupplici minori, ò semidupplici, ò semplici, ò giorni di feria; mentre ognuno di questi giorni tienela sua differenza nel modularsi dette Ore Canoniche.

Due modi però osservansi totalmente differenti, e sono, uno totalmente modulato col Canto con più differenti Toni; l'altro modulato, ma sempre d'un Tono, e dicesi Letto, però con voce alta; quale modo molto più allo spesso si sente nel Coro; con quella però sola differenza, nel duplice più posato, nel semiduplice un poco più celere, nel semplice, e nella feria con più celerità, ma che si sentano le parole, e si facci sempre la pausa nell'asterisco con la sopradetta differenza. Così devesi il primo luogo al Matutino, e alle Lodi cantate, e per esser la prima Ora maggiore, e per esser ne' giorni i più solenni.

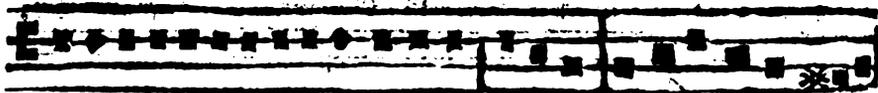
Con questo modo dunque il Celebrante deve intonare quelle prime parole *Domine labia mea aperies* nella corda *Csolfant*, per esser detta corda un Tono allegro, festivo, e conveniente a tali giorni di solennità, come anche per esser un Tono corale comodo per qualsivoglia voce assistente nel Coro, in questa maniera.



Do mi ne la bi a me a a pe ri es.

Nell'istesso Tono, e nell'istessa maniera intendo dire, con l'istesse note deve rispondere il Coro; l'istesso Tono, e le istesse note

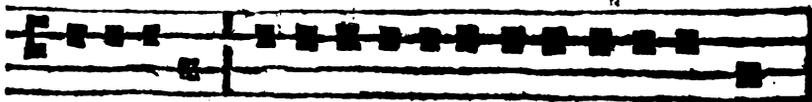
Immediatamente gli Assistenti con le cappellette, che faranno di numero 6. intoneranno quel versetto, che sarà nella corda *Csolfaut*, e terminerà nella corda *Alamirè*, in questa maniera.



Speci e tua, & pulchritudine tua

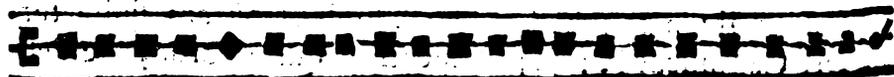
Nell'istesso Tono, e con l'istesse note deve rispondere il Coro, sempre però unito.

Finito questo versetto, il Celebrante modulerà queste parole *Pater noster*, nell'istessa corda *Csolfaut*, in questo modo; come anche quell'altre parole *Et ne nos inducas in tentationem*.

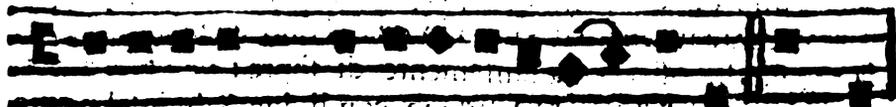


Pater noster. Et ne nos inducas in tentationem.

Seguiterà il Celebrante nell'istessa corda *Csolfaut* a cantare prima di dar la Benedizione il Capitolo: *Exaudi Domine Jesu Christe &c.* in questo modo.



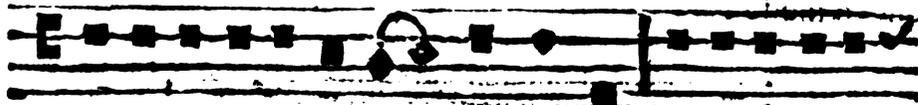
Exaudi Domine Jesu Christe preces servorum tuorum, & miserere nobis &c.



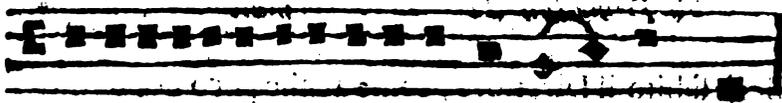
in seculo seculi Amen.

Capit. VII. Artic. IV. 87

Nell'istesso Tono canterà il Canonico, o Beneficiato, domandando la Benedizione, con quelle parole: *Jube Domine benedicere*, come anche il Celebrante darà la Benedizione, in questo modo.



Ju be Domne bene di ce re. Be ne di ti o -



ne perpetua benedicat nos Pater e ter nus.

Nell'istesso Tono darà il principio alla lezione, cantando sempre nella corda *Csolfant*, prevedendo però sempre ove accaderà il punto, per farle l'istessa cadenza del *Jube Domne benedicere*, quale osserverà quante volte vi sarà il punto, come anche nell'ultime parole *Tu autem Domine miserere nobis*.

Potrebbe cantarsi di quest'altro modo, il quale ancora sarebbe molto grato all'orecchie.

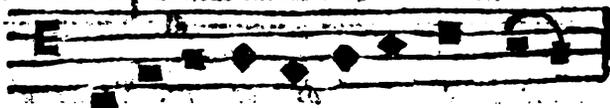


Jube Domne bene di ce re.

Quale cadenza deve si pure praticare dal Celebrante. Finita la lezione, il primo versetto del Responsorio si dice da' Chierici letto col suono dell'Organo; l'altro versetto si canta da' Sacerdoti assistenti nel Coro con le note del Canto fermo, quale finito replicano i Chierici col suono dell'Organo.

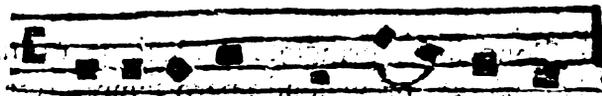
In questo modo deve praticarsi negli altri due notturni, come

anche in tutti i Matutini, che si dovrebbero cantare. Finita la terza lezione, quale sempre deve cantare il Celebrante, la cappa maggiore preintonerà con una voce bassa, per dar la giusta intonazione al Celebrante, quale intonerà con voce alta, e festiva, in questo modo.



Te Deum lau da mus.

Ripiglierà subito il Direttore, come anche poco dopo tutto il Coro, nella corda *Alamirè*, in questa maniera.



Te Dominum con se mur.

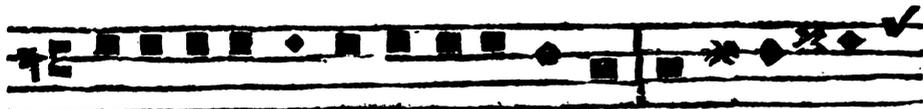
Sicchè il Celebrante lo deve intonare nella corda *Elamè* grave, per terminare nella corda *Alamirè*, dove immediatamente ripiglierà il Direttore con tutto il Coro, acciò terminasse il versetto nella corda *Gsolreut*, il che specialmente giova all'Organista per uniformarsi col Coro, come deve per sua obbligazione, quale deve trattenerli nella corda *Gsolreut* fintanto che i Chierici proferiscono il secondo versetto; quale finito deve far passaggio subito nella corda *Gsolfaut*, acciò il Coro potesse facilmente intonare quel versetto, che seguirà, quantunque nel primo passetto deve farsi la cadenza in *Alamirè*, la desinenza del versetto in *Gsolreut*; così seguirà insino a quel versetto *Tu Rex*, quale i Chierici avendo detto il versetto primo del versetto *Tu Rex* col suono dell'Organo nella corda *Gsolreut*, immediatamente passando l'Organo nella corda *Alamirè* d'onde avrà principio il versetto *Tu Rex*, e il fine nella corda *Elamè* in questo modo.

Capit. VII. Artic. IV. 89

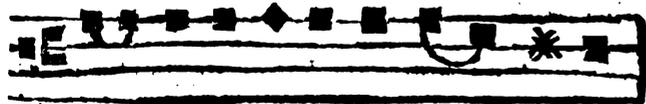


Tu Rex glo ri a Cbri ste.

I Chierici seguiranno il suo versetto con l'Organo nella corda *Alamirè* quarta, e consonanza dell' *Elamè*; il Coro pure seguirà, cantando come sopra, appunto come il quarto Tono suonato nell' *Alamirè*; arrivato però nel versetto *Salvum fac*, ecco un'altra mutazione: i Chierici, che dicono il versetto primo del *Salvum fac*, nella corda *Alamirè*, presto mutano Tono con citare il *Salvum fac* nella corda *Gsolreut*, quale deve prevenire sempre l'Organista, nella quale canterà il Coro, in questo modo.



Salvum fac populum tuum Do mi ne, & be ne -

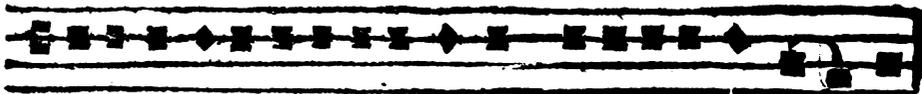


dic ha re di ta ti tu a

Terminando l'Organo nel primo passetto in *Csolfaut*, la cadenza però in *Dlasolrè* con terza maggiore, seguitando i Chierici l'altro versetto nell' *Alamirè* quinta sopra il *Dlasolrè*, con l'Organo, quale passerà subito nell' *Alamirè*, ove seguiranno i Coristi il residuo infino al fine, modulando come il quarto Tono, stante la Cantilena del *Te Deum laudamus* essere quarto Tono corale, però sempre un versetto i Chierici con l'Organo, e l'altro i Coristi cantando nel detto Tono, il che secondo l'uso della mia Cattedrale.

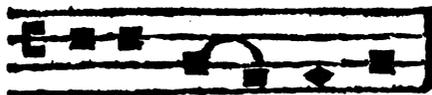
Finito il *Te Deum laudamus* devesi dar principio alle Lodi; sicchè il Celebrante deve praticare l'istessa intonazione del *Deus in adiutorium meum intende*; come anche il Coro nel rispondere, come sopra, preintonerà la prima Antifona quale sarà; ripiglierà il Coro; finita l'Antifona due Coristi intoneranno il Salmo in quel Tono che sarà; e così secondo l'uso canteranno l'altre Antifone con i Salmi in quei Toni che faranno.

Immediatamente dopo deve il Celebrante cantare il Capitolo, qual precede l'Inno, in questa maniera nella corda *Csolfaut*.



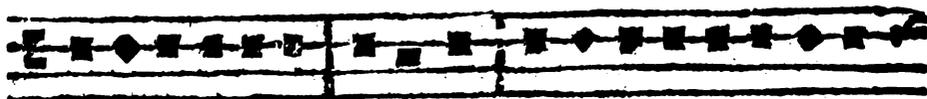
Ab i ni ti o , & an te se cu la &c. Coram ipso ministra vi.

Il Coro risponderà.



De o gra ti as.

Dopo preintonerà l'Antifona del *Benedictus*, quale ripiglierà tutto il Coro; finita che sarà, le Cappe intoneranno il *Benedictus* in quel Tono che sarà; se però fosse secondo, ò ottavo Tono, si dovrà intonare col Cantico; stante questi due Toni aver solamente il Cantico, quale un versetto dicono i Chierici con l'Organo, e un versetto tutto il Coro; quale terminato replicano i Chierici l'Antifona con l'Organo. Immediatamente il Celebrante deve cantare il *Dominus vobiscum* con l'Orazione, in questo modo.

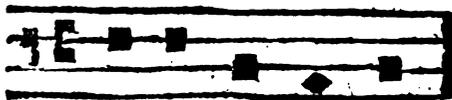


Dominus vobiscum. O re mus fa mu lis tuis quæsumus
Domi-

Capit. VII. Artic. IV. 93

Santo Atanasio, *Quicumque vult salvus esse*, deve intonarsi qualche Tono più alto del *bsa*, stante la voce naturalmente minuisce il Tono, così per mantenersi il Coro in un Tono sensibile infino al fine, deve necessariamente intonarsi un Tono più alto.

Sicchè Terza perchè giornalmente devesi cantare, s'intonerà dall'Eddommadario nella corda *Csolfaut*, come si dimostrò nel *Deus in adjutorium meum intende* del Matutino cantato. L'Inno secondo richiede quel tempo che farà, ò pure de' Santi che faranno, preintonerà il Direttore del Coro, dopo l'Eddommadario intonerà la prima parola dell'Antifona, e secondo quel Tono che farà l'Antifona, il Direttore preintonerà li Salmi, quali terminati che faranno si replicherà da tutto il Coro l'Antifona. Immediatamente l'Eddommadario canterà il Capitolo come sopra, il Coro risponderà in questo modo.



De o gra ti as.

I Chierici subito canteranno i versetti, se nel tempo dell'Avvento una terza minore sopra, in questo modo.

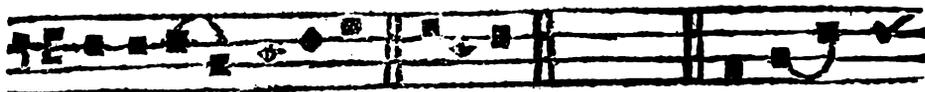


Veni ad li be randum nos Domine Deus virtutum.



Veni R. il Coro. O stes de fa ci em tu am.

94 Il Canto fermo.



et salvi e rimus Domine. R. il Coro. Glo ri a



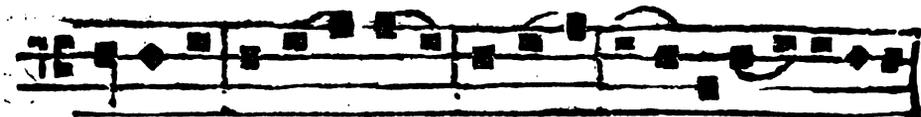
Patri, & Fi li o, & Spi ri tu i San cto. R. Veni.



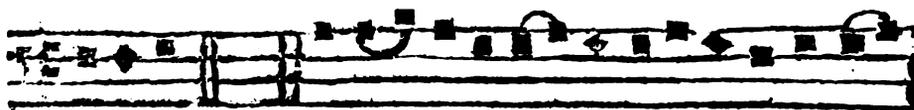
Ti me bunt gen tes no men tu um Do mine.

Con le medesime note risponderà il Coro.

Nella Vigilia del Santo Natale.



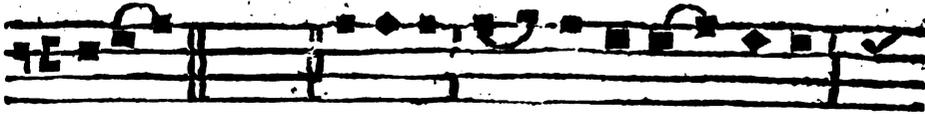
Ho di e fae tis, qui a ve ni et Do mi nus.



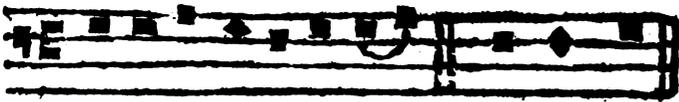
Ho di e, R. & ma ne vi de bi tis glo ri am e jus.

Quia.

Capit. VII. Artic. IV. 95



Quia. R. il Coro. Gloria Pa tri, & Fi li o,



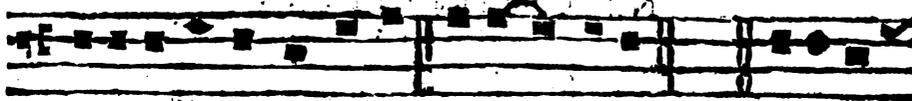
& Spi ri tu i San cto. Ho di e R. il Coro;

L'ultimo versetto come sopra.

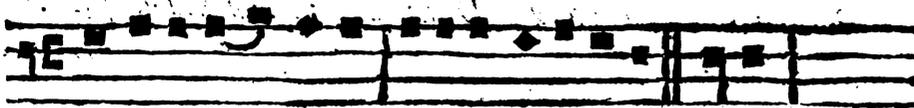
Nel Santo Natale.



Verbum Caro factu est. Al le lu ja, Alle lu ja. Verbum R.



Et ha bi ta vit in nobis. Al le lu ja. R. Glo ri a



Patri, Et Fi li o, & Spi ri tu i San cto. Verbum. R.

L'ultimo versetto come sopra.

Nell

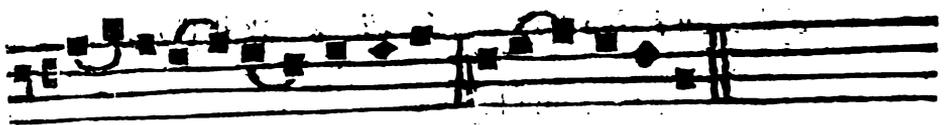
96 Il Canto fermo.

Nell'istesso modo si canteranno i Versetti di Terza, quante volte vi farà l' *Alleluja*, come nel tempo Pasquale, ed altre Solennità.

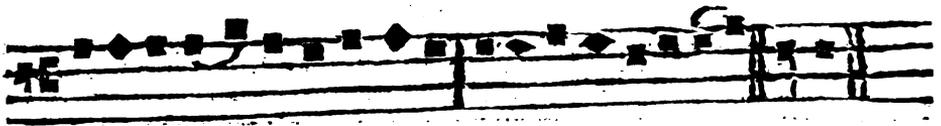
Nel tempo di Quaresima.



Ipse li be ra vit me de la que o ve nantium. R. Ip se.

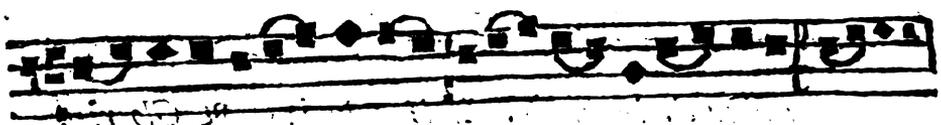


Et è ver bo as pe ro. de la que o. R. il Coro.

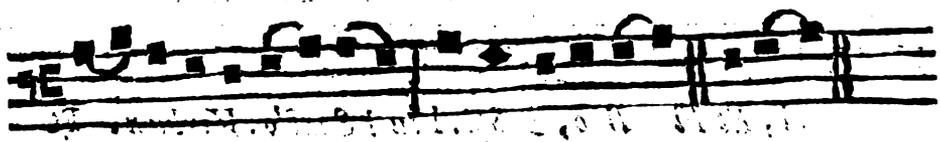


Gloria Pa tri, & Fi li o, & Spi ri su i San cto. R. Ip se.

Nella Domenica di Passione.

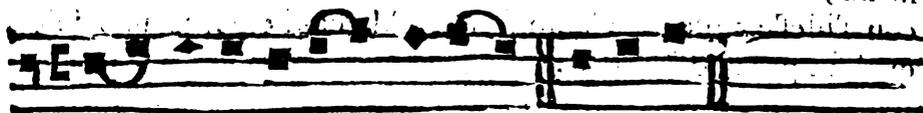


E ru e è fra me a De us a ni mam me am. R. Erus.



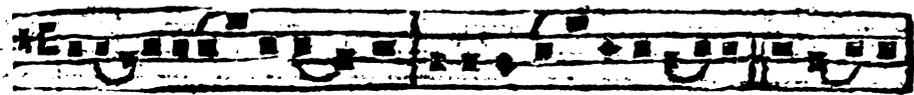
Et de manu Ca nis a ni sam me am. R. De us. Erus

Capit. VII. Artic. IV. 97

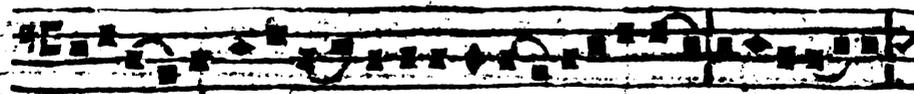


E ru e à fra me a De us. R. il Coro.

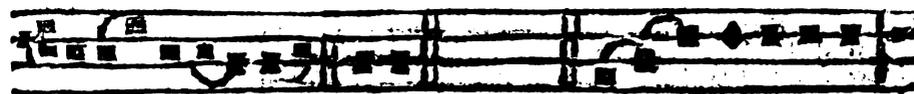
Nell'altre Domeniche dell'anno li Versetti si canteranno un Tono sopra la cadenza del Capitolo, in questa maniera.



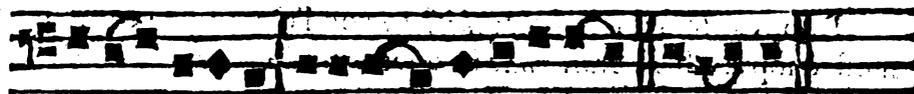
Incli na cor meum De us in testi mo ni a tu a. R. In eli na.



Aver te o culos me os ne videant vani ta tem, in via tu a.



vi vi fi ca me. In tes- R. il Coro. Glo ri a Patri,

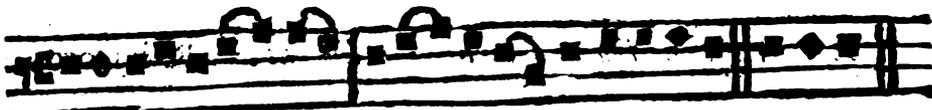


E Fi li o, E Spiri tu i Sancto. In eli na. R. il Coro.

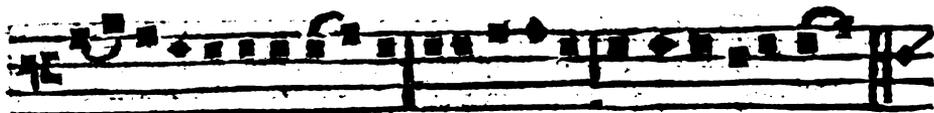
Quando però l'Ufficio sarà di qualche Santo, ò Appostolo sia, ò Martire, ò Confessore, ò pure di qualche Santa, ò Vergi-

98 . Il Canto fermo.

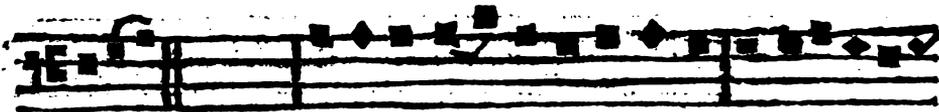
ne sia, ò Vedova, perchè i Responsorj di Terza quasi son formati con l'istesse note del Canto fermo. Mi basti esporne uno solo, qual si è per uno Martire.



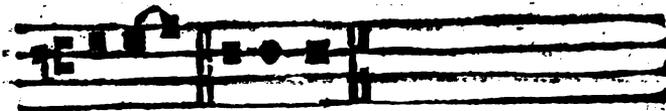
Gloria, Et bene re coro nati e um Domine. R Gloria



Et constituisi e um super o per a manu um tuarum.



Coro R Gloria Pa tri, Et Fi li o, Et Spi ri tui



Sancto. Gloria. R Il Coro.

Dopo canterà il *Domineus vobiscum* con l'Orazione, come si dimostrò sopra. Il *Benedicamus* in questo modo.



Benedicamus Do mino R Deo gra tias.

Capit. VII. Artic. IV. 99

Finita che sarà Terza immediatamente uscirà la Messa cantata (quantunque ne' giorni ferizli senza digiuno dopo Sesta , e col digiuno dopo Nona,) quale Messa nelli giorni festivi , e solenni cantasi da più Musici , che hanno sempre formato due Cori , e più Violini con suo Favotto , sopra i due famosissimi Letterili , con due Organi , ne' quali spicca talmente in quei lavori l'oro , con tutte tocchè contano poco meno due secoli che son fabricati , che recano meraviglia agli occhi , che li mirano , uno de' quali il più grande travagliato dal mio celebre Compatrioto Raffaele la Valle nel Tonno di 40. palmi , quale credo essere unico nell'Italia , perchè si vedono canne del più fino stagno della Fiandra , con l'altezza di poco meno di 40. palmi , per averlo lasciato imperfetto ; nella larghezza sarebbe capace di potersi nascondere più che un Uomo ; si osservano più pedali , che tasti ; ma nulla farebbe la magnificenza dell'Organo , se non vi fosse stato quel famosissimo Organista Antonino Accardo , quale dall'età giovanile infino all'età di ottanta , ed anni con tutta attenzione , indefesso , si faticò talmente nel suonare con tanta soavità , che tirava alla divozione i cuori de' Fedeli ascoltanti , sì nelle note musicali , sì nel guidare il Coro ; al presente però il Reverendo Sacerdote D. Giacomo Bajada , quale anche da giovane diede il principio a toccare detto Organo , mentre per l'età giovanile non potea ascendere alla dignità Sacerdotale. Sicchè se in quello si ammirarono nel suonare stupendi portenti , in questi osservasi prodigioso il principio , e nell'arte della musica , con esercitare in più Monisterj il Maestro di Cappella , come anche col mantenere giolivo il Coro . Non vi paja fuor di proposito riferire qui l'Organo , e l'Organista , perchè anche necessarj sono per il Coro , come anche le opere , quali si cantano da virtuosi Musici nella mia Cattedrale , presente tutto il Coro , tanto Messe , quanto Salmi de' Vespri , modulate con quelle note ecclesiastiche , composte dal fu , quanto celebre , altrettanto pio , e divoto Maestro di Cappella D. Giuseppe Salina Milanese , qual non sarebbe altro produrre alla luce , che Musica decente nelle Chiese ; e se morto qual è , vivente godeasi nel Coro , per cantarsi quell'opere espressive di quelle sacrosante parole , per lodar nelle Chiese il sommo Dio , perchè Maestro di Cappella D. Pietro Salina

na suo figliò , qual si mantiene con tutto decorò con quelle divo-
te, e sole opere lasciateli dal Padrè, con aver un pingue stipendio,
come anche l'Organista , e tutti li virtuosi Musici , perchè fervo-
no anche il Coro ; come infatti nelle Domeniche dell'Avvento ,
e Quaresima cantano nel Coro le Messe , chiamate alla Palestina ,
col suono solamente del Favotto,

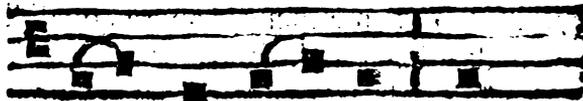
Prima però del *Kyrie* deve il Celebrante ne' giorni delle Do-
meniche , secondo il rito di Santa Chiesa , uscire con cappa , per
far l'asperzione , tanto a' Sacerdoti assistenti nel Coro , quanto
anche al popolo con l'acqua benedetta ; sicchè deve preintonare
Asperges me , trasportata alla quarta sotto ; cioè nella corda *Dla-*
solrè , per essere settimo Tono , in questa maniera .



Asper ges me.

Se faranno giorni festivi seguirà il Coro della Musica , altri-
mente seguirà preintonando la prima nota il Direttore . E poi
seguirà tutto il Coro .

Nel tempo Pasquale però , perchè devesi cantare in luogo
dell'*Asperges* l'Introito *Vidi aquam* &c. il Celebrante lo deve
preintonare nella corda sua naturale *Gsolreut* , per esser ottavo
Tono , in questo modo .



Vi di a quam.

Il resto seguirà il Coro nell'istesso Tono .

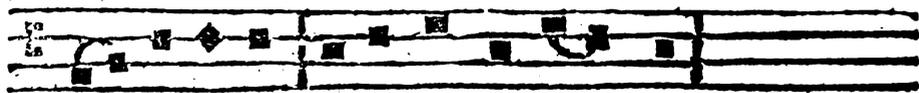
Dopo darà principio il Coro all'Introito della Messa , prein-
tonando sempre il Direttore del Coro , quale, se farà giorno dop-
pio,

Capit. VII. Artic. IV. FOI

pio, si canterà una sola volta insieme col Salmo, ed il *Gloria Patri*, e si replicherà da' Chierici con l'Organo, perchè l'uso di nostra Chiesa vuol, che solamente ne' giorni doppj si suoni l'Organo nel primo, e secondo Vespro, e nella Messa cantata, come anche ne' Sabbati, e Domeniche, quantunque fosse il rito semidoppio, negli altri giorni però semidoppj non si permette l'Organo.

Sicchè terminando i Chierici di replicare l'Introito insieme col primo *Kyrie*, deve il Coro cantare il secondo *Kyrie*, intendasi il doppio nella corda *Alamirè*, una quinta sopra del *Diasolrè*, con la terza minore, quale deve toccare l'Organista, e nel decorso del *Kyrie*, con qualche bel passaggio l'Organo sempre deve toccare queste due corde, *Alamirè*, e *Diasolrè*, perchè i Chierici sempre citeranno nell'*Alamirè*, i Coristi però faranno sempre la cadenza nel *Diasolrè*, e qualche volta nell'*Alamirè*.

Devesi finiti i *Kyrie* intonare dal Celebrante la *Gloria* nel rito doppio in questa maniera, quale praticasi ordinariamente in tutti i giorni anche solenni, e festivi.



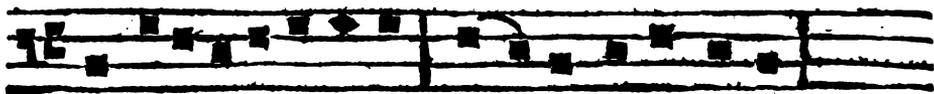
Gloria in excelsis Deo.

Immediatamente deve l'Organista toccare il *Diasolrè*, con la terza maggiore, perchè i Chierici leggeranno il primo versetto nell'*Alamirè* una quinta sopra, il Coro però il secondo versetto *Laudamus te*, deve intonarlo nell'*Ffaut* maggiore, una terza maggiore sopra il *Diasolrè*: dell'istesso modo seguiranno fino al fine della *Gloria*, che riuscirà allegra, e col suo concerto, mentre l'Organo non deve essere unisono col Canto.

Nel rito semidoppio, quale perchè praticasi anche nelle Domeniche, ne' quali deve suonarsi l'Organo, deve l'Organista nel *Kyrie* toccare il *Diasolrè* con la terza minore, e allora i Chierici diranno il primo versetto nell'*Alamirè* quinta sopra, ove anche il Coro intonerà il secondo *Kyrie*, con fare la cadenza nel
Dia-

Diasolrè, nell'istesse corde, e nell'istesso modo si canteranno, e suoneranno l'altri *Kyrie*.

Il Celebrante intonerà dopo la *Gloria* semidoppia nella corda *Gsolreut* in questo modo, una quarta sopra, quantunque sia il principio nella corda *Diasolrè*.

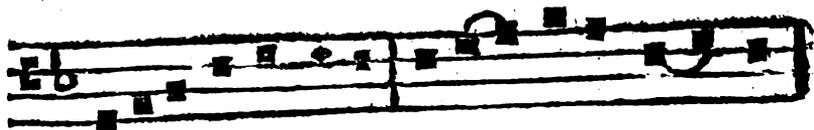


Glo ri a in excelsis De o.

L'Organo subito deve toccare il *Gsolreut* con la terza minore, ove i Chierici diranno il primo versetto, come anche nell'istessa corda canterà il secondo versetto tutto il Coro, e l'Organista, finchè terminerà detta *Gloria*; ma se non vi fosse l'Organo, come in tutti i giorni semidoppj, oltre la Domenica si pratica, deve il Direttore del Coro intonare li *Kyrie* nella corda *Alamirè*, per riuscire comodamente al Coro, e terminare nella sua corda *Diasolrè*, per esser fondati nel primo Tono.

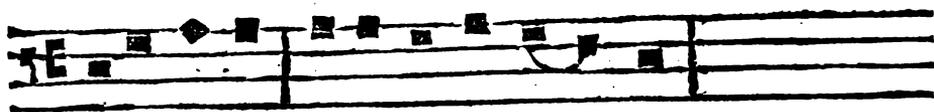
La *Gloria* però, perchè ne' libri corali ha il principio dal versetto *Et in terra pax*, e perchè si trova la nota della prima parola *Et*, un tono sotto dell'ultima nota della *Gloria*, devesi intonare nella corda *Ffaut*, acciò potesse terminare nel *Gsolreut*, per riuscire nel Coro allegra, e comune a tutte le voci.

Perchè pure la nostra Chiesa Cattolica come guidata dallo Spirito Santo, volle istituire in onore della gran Vergine Maria, la nostra Protettrice, ne' giorni de' suoi gloriosi Misterj li *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, ed *Agnus Dei*, deve saperfi quella corda, ove devesi intonare; sicchè dovrebbero li *Kyrie* cantarsi nella corda *Elamè* grave, un Tono più alto di quel, che si vede registrato ne' libri corali, perchè sarebbe troppo bassa in quel Tono, ove farebbe formata, per aver quell' *Alamirè* grave, ove difficilmente possono arrivare le voci corali; così in questo modo replicato l'Introito da' Chierici, e il primo *Kyrie* con l'Organo, subito l'Organista suonerà la corda *Elamè* grave, d'onde il Direttore discenderà



Glo ri a in ex cel sis De o.

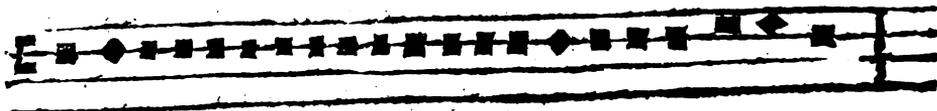
Si osservano pure per i giorni de' Santi semplici i *Kyrie*, come anche la *Gloria*; ma perchè si pratica senza il suono dell'Organo, deve il Direttore del Coro preintonarla in un Tono corale, come appunto il quarto Tono corale, ove è fondata; la *Gloria* però in questo modo.



Glo ri a in ex cel sis De o.

Finita la *Gloria* il Celebrante subito canterà il *Dominus vobisum*, come sopra, quale ce l'insegna il Direttorio del Coro, come anche il Rituale Romano, approvati da Santa Chiesa; mentre giornalmente si pratica da molti Sacerdoti, ò sopra l'Altare, ò nel Coro con certo modo di cantare moderno contro il Rito Ecclesiastico: immediatamente l'*Oremus* con l'Orazioni, con quell'istesso modo, qual dimostrai con le note sopra.

Finita l'Orazione, ò più che saranno, il Suddiacono dovrà cantare l'Epistola in questa maniera nella corda *Csolfaut*.



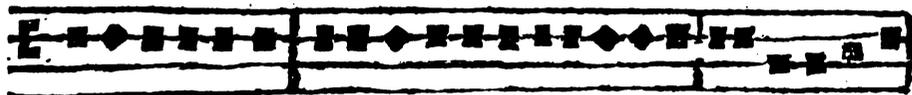
Le tti o Epistola: Beati Pauli Apostoli ad Corynthios.

Quale cadenza si dovrà osservare in tutte quelle parole, ove
acca-

Capit. VII. Artic. IV. 105

accaderà il punto; nell'ultima però cadenza un poco più posato, osservandosi sempre la differenza nel cantare, dimostrata tra' giorni solenni, doppj, semidoppj, semplici, e feriali.

Terminata l'Epistola, se vi farà l'Organo dovrà subito farsi a sentire in quel Tono, che lascerà il Suddiacono, d'onde i Chierici moduleranno il Graduale; l'Alleluja però canteranno tutti nel Coro, preintonando il Direttore del Coro; il versetto lo canteranno due Coristi, quali saranno avvistati dal Maggiore; conchiuderà dopo il Coro, con replicare l'Alleluja. Allora quando si troverà pronto il Diacono, fatte le sue cerimonie, per cantare il Vangelo, dovrà cantarsi pure nella corda *Csolfaut*, in questo modo.

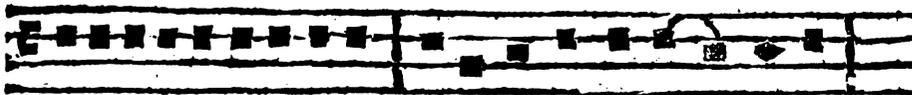


Dominus vobiscū. Sequentia Sancti Evangelii secundū Lucam

oppure

Matthæum, Marcum, Joannem.

Quale cadenza deve osservarsi dove farà il punto. Nell'ultima però cadenza si dovrà prevenire la parola antecedente, in questa maniera, un poco più larga.

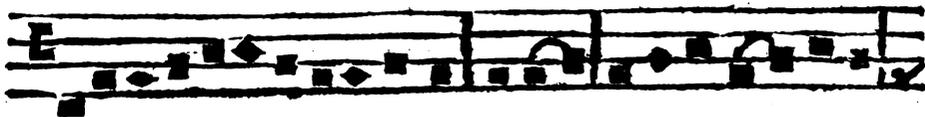


Qui profert de Thesaurō suo no va, & ve te ra.

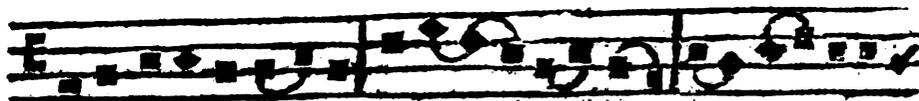
Il Celebrante immediatamente preintonerà il *Credo* con quelle note, che ha prescritto Santa Chiesa, qual deve praticarsi quante volte vi farà; deve però intonarsi in qualche Tono più alto.

Capit. VII. Artic. IV. 107

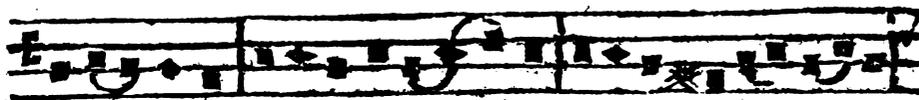
il *Prefatio*, non solamente con le note, conforme devono essere, ma anche in quella corda, ove deve cantarsi, trasportandosi alla quinta sopra, cioè col principio nell' *Elamè* grave; stante esser da Santa Chiesa collocato nell' *Alamirè* grave, per esser fondato nel secondo Tono.



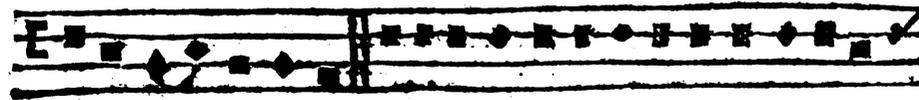
Per omnia secula seculorum. Amen. Dominus vo biscum.



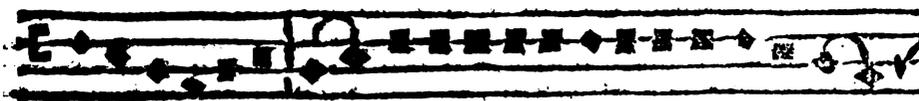
Et cum spiritu tuo. Sursum cor da. Ha be mus



ad Do minum. Gratias aga mus Domino De o no stro.

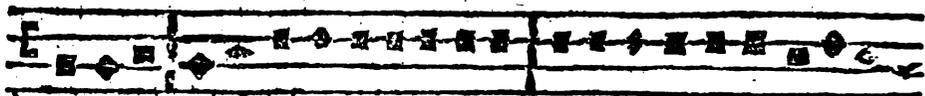


Dignum, Et justum est. Verè dignū Et justum est, equum Et salu-

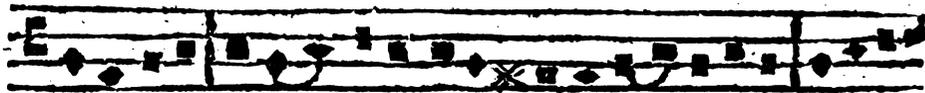


ta re. Nos tibi semper, Et ubique gratias a-

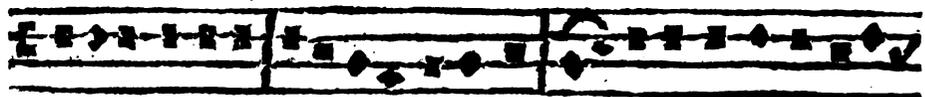
108 . Il Canto ferma.



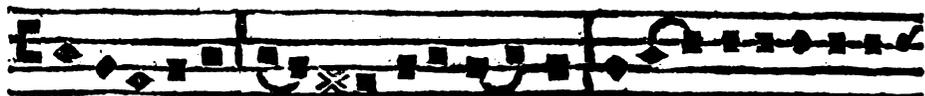
gere Do mine sancte Pater omni po tens æ terne De-



us. Per Christum Do mi num nostrum. Per quem



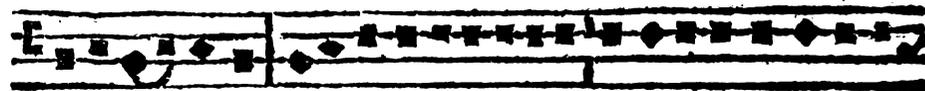
Majestatem tuam laudant An geli, a dorant Domi na ti o-



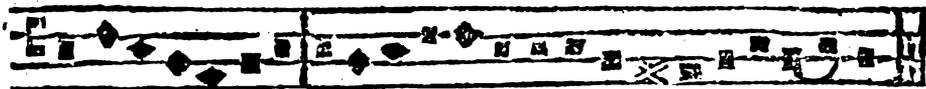
nes, tre munt Pote sta tes. Cæ li, cælorumque



Virtutes, ac Beata Se raphim, so cia exultati o-



ne conce lebrant. Cū quibus & nostras voces, ut admitti jubeas de-
pre-



preca mur, sup pli ci confess o ne dicen tes:

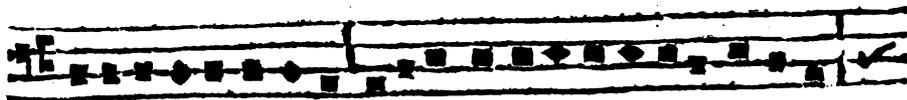
Sicchè l'Organista terminando nell' *Alamirè* assieme col canto del Celebrante, d'un subito deve passiare nel *Gsolreut*, se nel Coro si fosse modulato il *Kyrie*, e *Gloria* doppio, acciò con facilità i Chierici potessero intonare il primo *Sandtus* in detta corda, ove il Coro seguirà il residuo; se però si fosse modulato il Canto semidoppio del *Kyrie*, e della *Gloria*, allora l'Organo si farà sentire nel *Dlasolrè* con terza minore, ove i Chierici citeranno il *Sandtus*, come anche il Coro seguirà il *Sandtus*, e quel che siegue.

Deve per ultimo cantare il *Pater noster*, con quella piccola Orazione, *Oremus, praeceptis salutaribus &c.* quali da molti cantansi a capriccio, da taluni con certo galbo giamai sognato da Santa Chiesa, in tal maniera, che tirano al riso con non poco scandalo a' fedeli ascoltanti, come più volte io stesso l'ho veduto. *Bone Deus!* quanto tempo si perde per cantare bene con tutto il più grazioso modo le note profane? quanto studio si mette per allettare ne' Teatri? Tutto il contrario si osserva da tali Sacerdoti sopra i sacrosanti Altari, senza guardare quelle sacre note dettate dallo Spirito Santo, ò perchè non le conoscono, ò perchè vogliono cantare a capriccio, con quella gravità, quale a tempi nostri è venerata da più ben collocati Sacerdoti; a tal segno, che il servizio di Dio riesca vergognoso, per esser da tali Sacerdoti (bisogna sfogare il vero) stimato indecoroso il saper ben cantare il Canto fermo. Questo proviene per non perder poco tempo ad impararlo; almeno apprendano quelle poche note, quali devono cantarsi sopra i sacrosanti Altari.

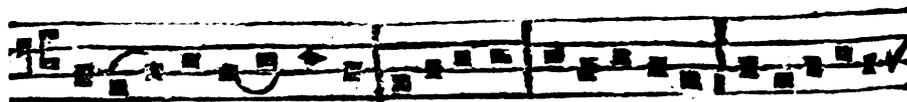
Sicchè deve cantarsi in questa maniera trasportato alla quinta, ò almeno alla quarta sopra,



Per omnia secula seculorum. Amen. Oremus, preceptis



salutaribus moniti, & divina instructione formati,



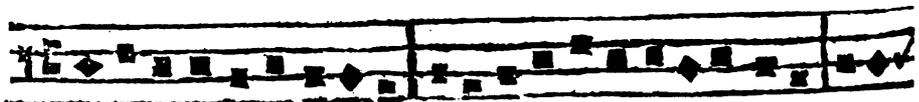
audemus dicere. Pater noster, qui es in Caelis, sanctificetur



nomen tuum, adveniat regnum tuum, fiat

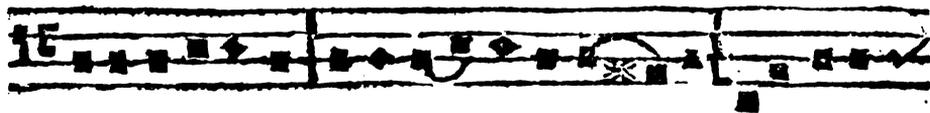


voluntas tua, sicut in Caelo, & in terra. Panem nostrum quoti-

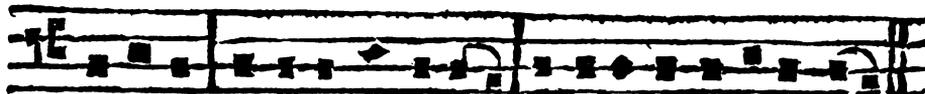


di adnum da nobis hodie, & dimitte nobis debita nostra, sicut
 &

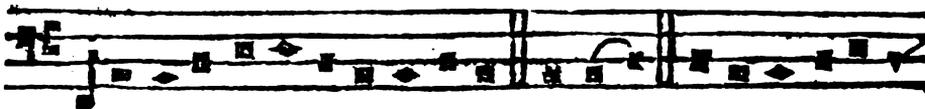
Capit. VII. Artic. IV. III



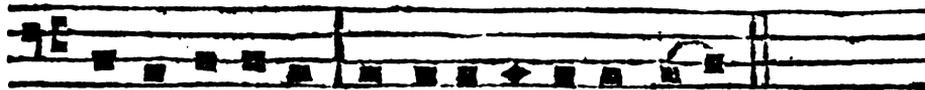
Et nos dimittimus de bito ri bus no stris, Et ne nos



in du cas in tenta ti o nem. Sed libera nos à ma lo.



Per om ni a sa cu la sa cu lo rum. A men. Pax Domi ni sit



semper vo bis cum. Et cum spi ri tu tu o.

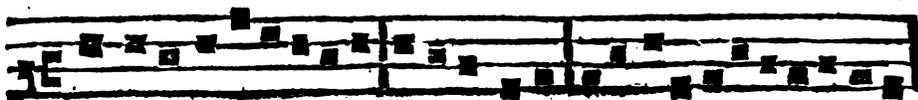
Immediatamente se nel Coro si è cantata la Messa doppia l'Organista si farà a sentire nella corda *Ffaut*, oppure *Gsolreut*, secondo l'altezza dell'Organo, ove leggeranno i Chierici il primo *Agnus Dei*, citando nell'istesso Tono il secondo, quale il Coro intonerà nell'istesso Tono, ove pure farà la sua cadenza, ove anche seguiranno i Chierici il terzo *Agnus Dei*.

Se però si è cantata la Messa semidoppia, allora l'Organista toccherà la corda *Dlasolrè* con terza minore, nella quale i Chierici diranno il primo *Agnus Dei*, citando nell'istessa corda il secondo, quale tutto il Coro canterà, facendo la cadenza nell'istessa corda, nella quale i Chierici moduleranno il terzo *Agnus Dei*.

L'istef-

I 12 Il Canto fermo.

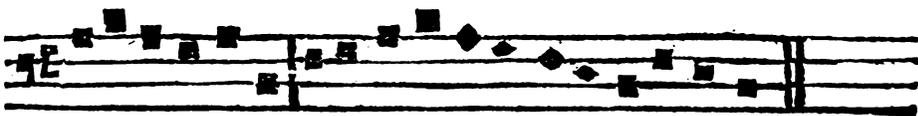
L'istessa maniera deve osservarsi se si fosse cantata la Messa della Vergine Maria, oppure degli Angioli; l'Organista però deve toccare il *Diasolrè* con terza maggiore, ove farà la sua cadenza. Sicchè finite che faranno le Orazioni quali faranno, e il *Dominus vobiscum*, cantate come sopra, il Diacono deve cantare l'*Ite Missa est*, oppure il *Benedicamus Domino*, secondo il rito, qual si è praticato nel Coro; se farà doppio in questo modo nella corda *Alamirè* con la cadenza in *Diasolrè*.



I te

Missa est.

Semidoppio.

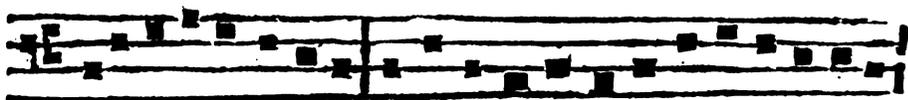


I

te

Missa est.

Della sempre Vergine Maria.

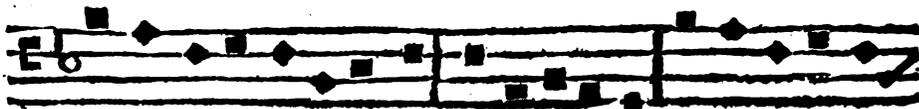


I

te

Missa est.

Il Solenne in *Diasolrè* acuto con terza maggiore.



I

te

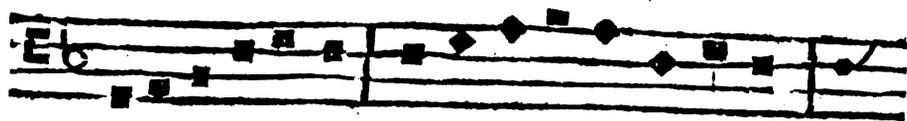
Missa

Capit. VII. Artic. IV. 113

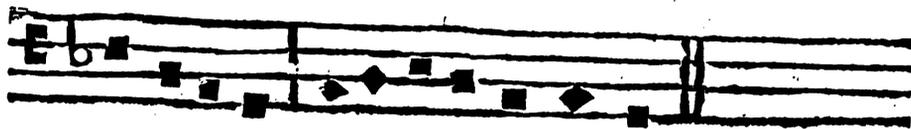


Missa est.

Degli Angioli in Diabolò grave con terza maggiore.

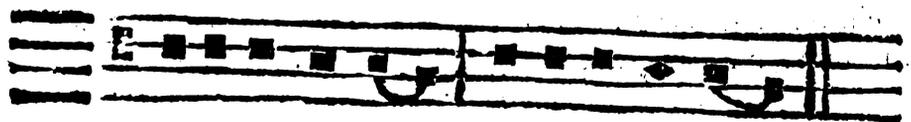


I cc



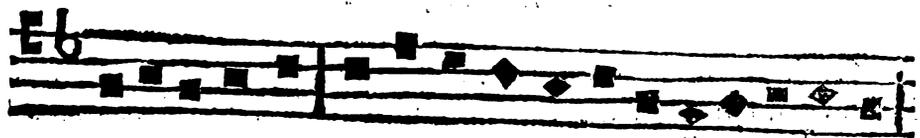
Mis sa est.

Il Semplice, oppure il *Benedicamus Feriale.*



I te Mis sa est. R. De o gra ti as.
Benedicamus Do mi no.

Nel tempo dell'Avvento, e Quaresima.



Bene di ca mus Do

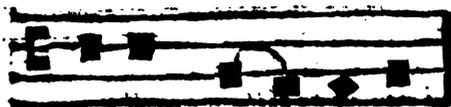
P

mi no.

Nel

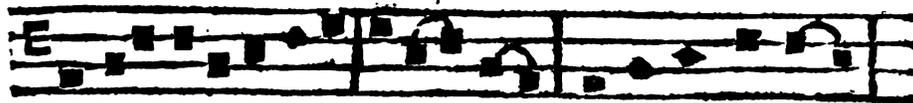
Capit. VII. Artic. IV. 115

dommadario, col terminarla nella corda *Faut*; nell'istesso Tono preintonerà l'altri tre Salmi, sul fine de' quali i Chierici replicheranno l'Antifona *Miserere* col suono dell'Organo, quale se non vi farà, la replicherà col Canto tutto il Coro secondo le sue note. Immediatamente si canterà l'Inno secondo il tempo, che sarà; dopo l'Eddommadario deve cantare il Capitolo in *Gsolfa-ut*, come sopra; il Coro risponderà come sopra, in questo modo.

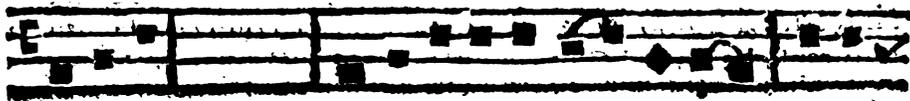


De o gra ti as.

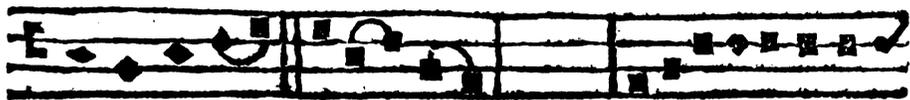
Da dove i Chierici canteranno i versetti un Tono sotto, in questa maniera, principando dal *Gsolreut*.



In manus tuas Domine commendo spiritum meum.

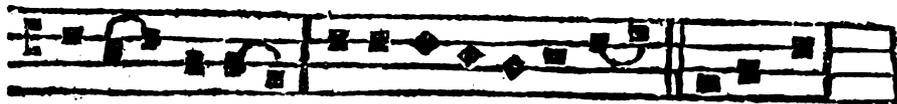


In manus tuas Domine commendo spiritum meum.

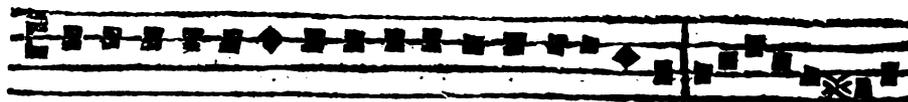


ve ritatis. Commendo spiritum meum.

116 Il Canto fermo.



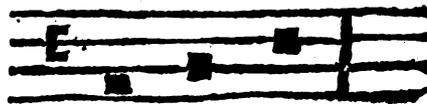
♩ Fi li o, ♩ Spi ri tu i San cto. In ma nus R̄ il C.



Custodi nos Domine, ut pupillam oculi.

Nell'istesso modo risponderà il Coro.

Dopo l'Eddomnadario deve preintonare l'Antifona *Salva* nos, in questa maniera, principiando dal *Gsolreut*.



Sal va nos.

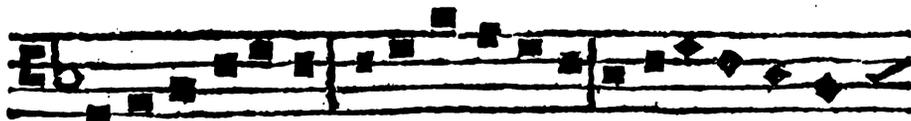
Quale perchè fondata nel terzo Tono, deve subito il Direttore intonare il Salmo *Nunc dimittis* nel terzo Tono corale, quale finito replicheranno i Chierici col suono dell'Organo la detta Antifona; se non vi farà però l'Organo, la canterà nel medesimo Tono tutto il Coro. Sicchè l'Eddomnadario canterà il *Dominus vobiscum* con la solita Orazione come sopra, e il *Benedicamus* in questa maniera.



Be ne di ca mus Do mi no. R̄ De o gra ti as.
Final.

Capit. VII. Artic. IV. 117

Finalmente, dopo quanto si è dimostrato, devesi cantare secondo il tempo qual farà, se nell'Avvento l'*Alma Redemptoris &c.* nella corda *D* *lasolrè* grave con terza maggiore, in questa maniera.



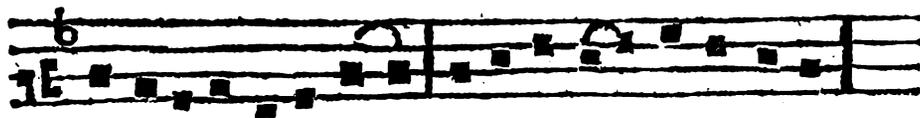
Al



ma Redemptoris Mater.

Ripiglierà tutto il Coro. Il rimanente, se vi farà l'Organo; un versetto i Chierici con l'Organo, e un versetto il Coro con tutte le sue note.

Nella Settuagesima, e Quaresima si deve cantare *Ave Regina Caelorum*, quale deve preintonare il Direttore nella corda *F* *aut*, ove sta collocata, quantunque farebbe più allegra se si cantasse nel *G* *solreut*, in questo modo.



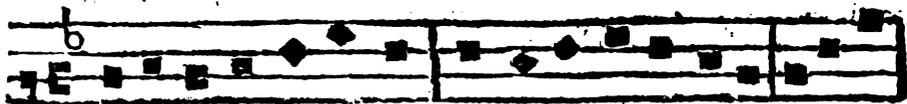
A ve Regina Caelorum.

Il rimanente si canterà dal Coro, conforme sono ne' libri corali.

Nel tempo Pasquale devesi cantare *Regina Caeli &c.* quale deve preintonare il Direttore del Coro nella corda *F* *aut*, conforme

me

me ne' libri corali, quantunque sarebbe più festiva nella corda *Gsolreut*, in questa maniera.



Re gi na Co li la ra re.

Quel che siegue, se vi farà l'Organo, i Chierici diranno nel Tono dell'Organo il solo *Alleluja*, l'altre parole sempre canterà il Coro.

Negli altri tempi deve sempre cantarsi la *Salve Regina*, qual deve suonarsi nella corda *Dlasolre* con terza minore. Il Direttore però del Coro deve preintonare nella corda *Alamirè* una quinta sopra, quantunque riuscirebbe più allegra, e grata se si suonasse nella corda *Elamè* grave con terza minore, e il Direttore preintonasse in *hmi* acuto.



Sal ve.

Ripiglieranno i Chierici il suo versetto nella corda *Alamirè*, se si suonerà nella corda *Dlasolre*; ma se si suonasse nell'*Elamè*, i Chierici citeranno nella corda *hmi*, seguitando infino al fine; quale finita, l'Eddommaro conchiuderà con la solita Orazione *Et Fidelium anima &c.* come sopra.

Sappiano i Coristi, come anche i Sacerdoti Ministri di Dio, quali praticano il cotanto nobile Canto Ecclesiastico, che nelle Cantilene fondate in terzo, oppure quarto Tono, come anche nel settimo, ed ottavo Tono, in nessun conto deve ammetterfi il *b fa*; le prime perchè tengono la corda finale nell'*Elamè* grave, quale è opposto al *b fa*, come bastantemente si spiegò sopra; le se-

Capit. VII. Artic. IV. 119

onde perchè son fondate nel *Gsolreut*. corda finale ; e perchè la chiave *Gsolreut*. canta per \natural quadro , non può , nè deve ammettere il *bfa* , tolta qualche Cantilena (come molte ve ne sono) nella quale vi è espresso. il *b*. molle , per togliere l'asprezza del \natural quadro , come si vede ne' libri del nostro Canto in tante Cantilene , per esprimere quel che si deve col sàgro Canto , or la dolcezza col *bfa* , or l'asprezza delle parole col \natural *mi*. Sappiano di più , che nelle Cantilene fondate nel quarto Tono deve ammettersi qualche volta nella corda *Ffaut* il *Diesis* , quale naturalmente lo richiede l'istessa modulazione , come nell'Antifona *Leua ejus*, *Speciosa facta es* della nostra Signora Maria , *Hac est* , *qua nescioit* , Antifona delle Vergini , e qualche altra .

Vi sono molti Autori del nostro nobile , e sàgro Canto , trattando di queste due Antifone *Me suscepit dextera tua Domine*, *Caro mea requiescet in spe* , uua nell'Ufficio de' Defonti , l'altra nell'Ufficio della Settimana Santa ; quali asseriscono , che quell'*Ffaut* acuto , onde arrivano per formare il settimo Tono , dove son fondate , deve esser diesisato , portando la sua ragione , perchè viene dal \natural *mi* , eziandio col *Dlasolrè* nel mezzo , e dopo viene il detto *Ffaut* ; e così deve esser diesisato , per formar la quinta giusta , altrimenti sarebbe quinta falsa , ovvero tritono . Io a questo rispondo , e dico , che si devono cantare nel suo Tono naturale , perchè vi è il *Dlasolrè* nel mezzo , quale leva totalmente il mal'effetto , portando ragioni , ed esempj , eziandio col salto di \natural *mi* all'*Ffaut* naturale .

Prima ragione . Essendo propria casa dell'*Ffaut* acuto , quella devesi intonare col suo Tono naturale , come in tutte le Cantilene del settimo Tono si sta praticando , altrimenti detta corda naturale non vi sarebbe più nel mondo ; e se vi sarebbe , sarebbe in poche Cantilene , perchè tutte le Cantilene antiche le più ben disposte , tutte sono con questo metodo composte , quali discendono al \natural *mi* , ascendono al *Dlasolrè* , e dopo all'*Ffaut* , quali tutte le vogliono naturali , conforme questi Autori anche l'intesero ; che se differentemente l'avessero inteso , l'avrebbero anche citate con quelle di sopra . Or io non trovo disparità , perchè in quelle deve esser diesisata la detta corda , ed in queste , quali descrivo ,

non

non deve esser dell'istesso modo, e sono: La Cantilena del Graduale della feria quarta dopo la Domenica seconda di Quaresima, che dice: *Salvum fac populum tuum Domine*, nella parola *in lacum*, che discende al h mi , ascende al *Diasolrè*, e dopo all' *Ffaut* acuto, e pure si fa naturale.

La Cantilena *Dirigatur oratio mea*, Graduale della feria terza dopo la prima Domenica di Quaresima, nella parola *Vespertinum*, e pure si fa naturale.

La Cantilena *Collegerunt*, nella Domenica delle Palme, secondo Tono nelle note gravi, nell'ultima parola del periodo *Multa signa facit*, discende al h mi , ascende al *Diasolrè*, e dopo l' *Ffaut*, e pure cantasi, ed insieme si fa naturale.

La Cantilena *Tibi Domine*, Graduale del Sabato *Sitientes*, nella parola *Ut quid Domine*, salto di h mi all' *Elam*, e dopo l' *Ffaut*, con essere terzo Tono, e pure si fa naturale; e molte altre, le quali per non tediare le tralascio.

Seconda ragione. Se vogliamo attaccarci alle parole conforme devesi; perchè il Canto fermo, oppure il Canto figurato deve esprimere il significato di quelle parole che sta modulando, come quella Cantilena del Responorio della Cantilena della Domenica in Sessagesima, che dice *Ubi est Abel frater tuus &c.* che per esprimere la falsità dell'empio Caino, la Chiesa fa una falsa, cioè un salto di h mi all' *Ffaut* acuto, approvata da tutti i classici Autori: quanto più dunque noi altri in queste due Antifone *Caro mea requiescet in spe*, *& me suscepit dextera tua*, con esservi il *Diasolrè* nel mezzo, perchè sono parole tutte affettuose, che si tratta di riposar la nostra carne, l'esser sollevati dalla destra divina, dobbiamo servirci dell' *Ffaut* naturale dolce, e dilettevole: come infatti dicono le Istorie, che per far quietare l'ira del crudel Nerone, le facean cantar canto dolce, ed insieme dilettevole, e non servirci del h quadro crudo; del quale gli Antichi servivansi per eccitar ò all'ira, ò allo sdegno.

Terza, ed ultima ragione. Se gli antichi Autori l'avessero voluto così, cioè col *Diesis*, l'avrebbero messo il suo contrasegno, del quale servonfi nel Canto fermo, che si è il h quadro: così dunque mi pare di doverfi cantare col suo Tono naturale; del

resto

Capit. VII. Artic. IV. 121

resto mi rimetto sempre al favio sapere di chi legge.

Devesi stare molto attento nel Coro alle ligature delle note, quali sono quelle due note attaccate, una all'altra, come se ne vedono molte nel decorso della Cantilena; molto spesso però nel fine, quali devonfi cantare tutte due sopra l'ultima sillaba della parola; così pure quando vi farà una nota sopra l'altra per diametro, quale si vede molto spesso ne' libri antichi del nostro Canto, si devono modulare tutte due anche sopra una sillaba; devono specialmente i Coristi praticare questa ligatura nella cadenza del terzo Tono.

Fu domandato un giorno da certo Virtuoso Organista, quale la fa da Maestro di Cappella, come anche di guidare in più Collegiate il Coro. Diceva questo così: Il primo Tono del vostro Canto fermo deve terminare nella sua corda finale *Dlasòlrè* grave; perchè dunque cantate il primo Tono del Salmo con farli la cadenza nella lettera *Ffaut*. Sicchè questo non deve esser più primo Tono, perchè non fa la cadenza nella sua corda finale *Dlasòlrè* grave, ma termina nell'*Ffaut* corda finale del quinto, ò sesto Tono: sicchè deve esser ò quinto, ò sesto Tono.

Rispondeva così: E' più che vero, che il Salmo nel primo Tono termina qualche volta nell'*Ffaut*, qualche altra volta nel *Gsolreut*, altra volta nell'*Alamirè*, come anchè nel *Dlasòlrè* grave: ma riflettete bene a quel, che ho detto sopra, discorrendo de' Toni: ho diviso questi Toni così, chiamando i veri Toni, Toni fondamentali; le Salmodie però, Toni corali, perchè non sono i veri Toni, ma sono la modulazione delli reali Toni, quali sono tutte le Cantilene, cioè Antifone, Responsorj, Introiti, Graduali, Offertorj, Kyrie, Gloria, Credo, e quanto sta dentro ne' libri corali espresso, quali indispensabilmente devono finire nelle sue corde finali, secondo fu accennato sopra, nella cognizione de' Toni; chiamando pure Toni corali le Salmodie, quali non sono altro, se non che la modulazione di qualunque Tono; e così possono terminare secondo la cadenza, che richiede quel Tono che farà, mentre tengono alcuni Toni diverse cadenze, come sono descritti sopra: d'onde quel Virtuoso Organista quanto nel Canto

122 Il Canto fermo.

figurato, altrettanto nel Canto ecclesiastico, totalmente restò foderisfatto.

O se considerassero bene gli Ecclesiastici Ministri del sommo Dio gli effetti prodigiosi del nostro sacro Canto, quali sempre ha partorito, e partorisce fin a tempi nostri. Udite, ed imparate da un Ambrogio il Santo, cui osservando sì efficace il Canto, e desiderando l'esercizio d'una vera pietà, determinò, che si cantasse *Pietatis exercitium appetens, ut caneretur instituit*. Più: il Canto è il dolce, e l'unico sollievo de' Mortali: *Unicum vita solamen esse Musicam*, l'attesta Platone. Più: i Spiriti infernali nemici dell'unione, e concordia, in udir la Musica, quale costa pure d'unione, e consonanze, perdono dall'intutto la loro forza, e lasciano di faticar le creature, come si legge al primo de' Re c. 16. *David tollebat cytharam, & percutiebat manu sua, recedebat enim ab eo*, cioè da Saulle, *spiritus malus*. Più: col canto si mette in fuga dal cuore umano la malinconia, e si diviene allegro, e giolivo: *Exultabunt labia mea cum cantavero tibi*. Salmo 70. Più: il porporato Bellarmino in questa considerazione esclama: *Neque solum per psalterium, & cytharam tibi gratias agam, teque laudabo, sed etiam exultabunt labia mea, idest, os meum jubilabit cum cantavero tibi*. Più: una femmina di fantissima vita per nome Paola Romana, quando si vedea pur troppo afflitta, subito prorompea in dolce canto, come riferisce S. Girolamo: *Paula Romana in mœrore canebat: Quare tristis es anima mea, & quare conturbas me? Spera in Deo*. Più, e più ad alto volate effetti del mio misterioso, e sacrosanto Canto, mentre penetrate sino all'Empireo, ove come Regina de' Cori Angelici presiede la nostra Protettrice, e Madre d'un Dio Maria, quale di lassù vi fa spiccare più maravigliosi, e portentosi. Udite: Fu ratta in dolcissima estasi in Marsiglia una femmina per nome Lombarda, mentre cantavasi da' Padri Predicatori nel Coro la *Salve* (quale asseriscono molti essere stata composta da S. Giovanni Damasceno, quantunque il Durando lib. 4. cap. 22. voglia, che fosse composta da Pietro Vescovo di Compostella,) ammirò quattro cose veramente portentose, cioè: Quando i detti Padri cantavano *Spes nostra salve*, la Regina degli Angioli Maria li salutava: Quando quelle supplichevoli parole *Eja ergo*

Capit. VII. Artic. IV. 123

Advocata nostra, essa Regina del Cielo s'inginocchiava dinanzi il suo Figliuolo, e pregava per quelli: Quando *illos tuos misericordes oculos*, con lieto, e giulivo volto li rimirava: E quando finalmente *Es Jesum Benedictum*, essa portava il suo bambinello Gesù a tutti i divoti Padri per baciario. *Giard. di esemp.* Ma più degno di maraviglia, e di stupore è quel fatto accaduto a 49. Religiosi del medesimo Ordine de' Predicatori in Sodomira di Polonia, quale porta il Diario Domenicano. Mentre questi stavano cantando la *Salve Regina*, ecco all'improvviso una grande squadra di Barbari Sciti, quali invadendo tutta la Città con ferro ben affilato, fecero in molti pezzi 48. Padri Cristiani, le teste de' quali, benchè separate da' busti, non lasciarono (ò effetti maravigliosi del Canto) di cantare più dolce, e soave l'incominciata *Salve*, talmente che uno di essi Religiosi, che era fuggito sopra il più alto della Chiesa, sentendo con più dolcezza, e melodia cantare li trucidati suoi Confrati, corse precipitoso ad offerirsi alle sanguinose sciabole di quell'inferociti Tartari, da' quali ben presto ucciso, s'unì co' suoi fortunati Religiosi a dar lode col Canto alla gran Vergine Maria. Sacerdoti, Ecclesiastici, riflettete bene, e rientrate in voi stessi in questa considerazione, e allora assaggerete li benefici effetti, quali provengono da un sì dolce, e misterioso Canto.

Sicchè finito già di aver dimostrato le regole cotanto necessarie del Canto Gregoriano, Ecclesiastico, ed Angelico; come anche di aver guidato con quelle il Coro, secondo l'uso della mia Cattedrale; altro non mi resta, se non che prostrato umilmente a piedi de' Reverendi cari miei Sacerdoti, darli queste suppliche, e sono: Imbevuti già di sì nobile, e sacrosanto Canto, lo praticassero con quella divozione, che si deve, perchè ne' venerabili Tempj stanze di Dio. Udite San Girolamo riferito nel Decreto alla dist. 92. cap. *Cantantes*, come si fa sentire: *Audiant hæc adolescentuli, audiant ii, quibus in Ecclesia est psallendi officium. Deq non ore, sed corde cantandum, nec in tragædorum modum, guttur, & fauces dulci medicamine colliniendas, ut in Ecclesia theatrales moduli audiantur, & cantica.* Lo cantassero con quella attenzione, quale si ricerca per le parole dirette tutte in lodare, e glorifi-

zare il sommo Dio, come riferisce l'Apóstolo, scrivendo a' Corinti al cap. 14. *Psallam spiritu, psallam & mente; orabo spiritu, orabo & mente*. E per ultimo lo modulassero con quella voce dotatali, proferita con bel galbo per la sola gloria di Dio; ed allora si adempirà il retto, e santo fine del nostro Canto tutto misterioso, come lasciò registrato il Durando lib 2. cap. 2. *Consonis vocibus, & suavi modulatione concinere, quatenus animos audientium ad devotionem Dei valeant excitare*.

Nè si lascino trasportare nel cantare da iniqua passione d'ambizione, ò vanagloria, che li potrà somministrare il nemico infernale; qual sempre *tanquam leo rugiens circuit querens quem devoret*, con l'acquistare nome grande di bravo, ò col ricevere un vano viva; ma pensino, che *Canimus Deo, non hominibus*; come anche mettansi avanti gli occhi quel modo di cantare, rivelato dal medesimo Cristo Signor nostro a Santa Brigitta Vedova, come si legge nel suo volume cap. 4. *Clericorum cantus non sit remissus, non fractus, non dissolutus, sed honestus, & gravis, & uniformis, & per omnia humilis. Psalmodia plus redoleat suavitatem, mentis humilitatemque, & devotionem, quam aliquam ostentationem; nam non vacat à culpa animus, quando cantantem plus delectat nota, quam res, quæ canitur, omninoque abominabile est Deo quando vocis elevatio plus fit propter aviditatem, quam propter Deum*. Pensino soprattutto con tal sorta di Canto imitare la celeste Sion, come decanta la Chiesa: *Illi canentes jungimur almae Sionis æmulis*; o come pure pieno di ammirazione esclama la Boccad'oro S. Giovanni Crisostomo: *De Cantu, O mira Christi dona! in supernis exercitus Angelorum canunt gloriam, in terris Homines, in Ecclesia Choros agentes ad illorum exemplum tandem canunt gloriam*. Se così è, devefi da' Sacerdoti con tutta divozione cantare, come anche osservare nel Coro modestia esemplare. D'onde ne risulterà la gloria di Dio, che lo comanda; il premio eterno degli Ecclesiastici, che lo praticano; il profitto delle anime de' Fedeli, che l'ascoltano.