10527142

Vitus M. 511. 4 Dom

Jungwirth delat Sc. M.

10827145

Ex Libris Stephani Conrat natus in Gally anno mcc nato ms
665. Romæ. alumnus ſ.

10527145

Music. M. ~~92~~ 377.

Illmus ... provisor de paris. soc. Jesu Catalog.
ordinis dij gobier
inscriptus
Emptus anno
1760

ANNOTAZIONI
Sopra il Compendio de' Generi, e de' Modi
Colleg. Paris. della Musica, Societ. Jesu.
DI GIO. BATTISTA DONI.

DOVE SI DICHIARANO I LVOGHI PIV OSCVRI, e le Massime più nuoue, & importanti si prouano con ragioni, e testimonianze euidenti d'Autori classici.

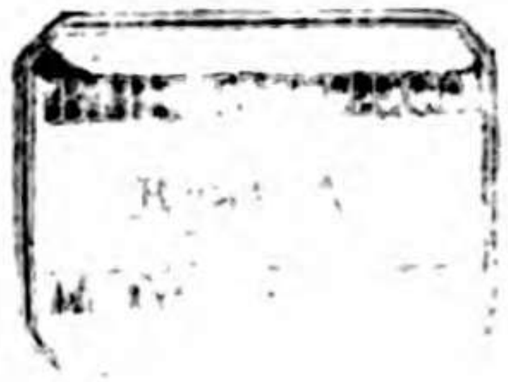
Con due Trattati L'vno sopra i Tuoni, e Modi veri, L'altro sopra i Tuoni ò Armonie de gl'Antichi. Et sette Discorsi sopra le materie più principali della Musica, ò concernenti alcuni instrumenti nuoui praticati dall'Autore.

IN ROMA, Nella Stamparia d'Andrea Fei. MDCXL.

CON LICENZA DE' SVPERIORI.

Illmo ... Dnd ...

10527145



Imprimatur si videbitur R^mo P. M. Sacri Palatij
I. B. Eps Cam. Viceſgerens.

Imprimatur,

Fr. Io. Vincentius Morenus de Mutina Mag. & Socius Reuerendiſſimi P. M. Sac. & Apoſt. Palatij.

ALL' EMINENTISSIMO ET REVEREDISSIMO SIGNOR CARD. ANTONIO BARBERINI.

O mi ſono ingegnato (Eminentiſſimo Principe) d' aggiugnere con le mie fatiche qualche perfettione alla facoltà Muſicale; non ſolo in ritrouare, ò più toſto reſuſcitare nuoue Armonie; & far fabricare nuoui Iſtrumenti, per ſonarle; mà in accomodarli nuoue maniere d' Intauolatura, per eſprimerle; & anco in ſcoprire molti errori popolari & importanti in queſta profeſſione: & in vece d' alcuni vocaboli, & termini rozzi, oſcuri, & improprij, con recarne in campo altri più proprij, acconci, & eſpreſſiui:

ui: con aiuto massime della lingua Greca; che nella Musica forse più che in ogni altra facoltà, marauigliosamente predomina, & risplende. Gran parte di queste cose hò raccolto, Eminentissimo Signore, in questo volume. di cui il fine principale essendo di giouare all' humana conuersatione; non è forse indegno per questo capo (benche per altro sia di vil pregio) di portare in fronte il gloriossimo nome di V. Eminenza; mentre in qualche modo seconda i suoi generosissimi pensieri; riuolti sempre ad essercitare la sua innata beneficenza à prò del genere humano; & dell' arti più pregiate. Con questa fiducia supplico V.E. che si degni d' adottare questo mio picciol parto, come cosa sua; acciocche quello che gli mancherà per la bassezza del suo genitore, in accreditarsi pel mondo; & rendersi aggradeuole frà i Litterati, & Compositori; gli venga soprabondantemente somministrato dalla sublime grandezza di tanto Padrone:

& affidato dalla sua potentißima protettione; non tema le lingue maleuole de gl' emoli & inuidioßi; che in tutte le nouità di momento, & particolarmente di questa sorte, sogliono risentirßi. Et à V. Eminenza facendo humilißima riuerenza prego S. D. Maestà à concederli ogni maggiore e più compita felicità. Di Casa il dì 15. di Gennaro 1640.

Di V. Eminenza

Humilißimo e Deuotißimo Seruitore

Gio. Battista Doni.

AL NOBILE ET

Virtuoso Lettore.

COme hò procurato sempre che ogni mia attione appariſca quale ell'è appreſſo il giuditio del Mondo; così anco non m'è parſo fatica di ſtare à ſindicato, quãdo alcuna di eſſe da chi che ſia poteſſe eſſere ſiniſtramente interpretata. Però ti prego Diſcreto, & Virtuoſo Lettore, prima di paſſar auanti, che ti compiacci d'intendere quello che m'occorre in materia della publicatione di queſte mie fatiche Muſieali. L'hauer dato fuora gl'anni paſſati il libro antecedente à queſto; & forſe fuor di tempo; facendo io molto diuerſa profeſſione da quella di Muſico; & poi in forma di Compendio (onde rieſce à molti difficile per cauſa della breuità) non per altro è ſeguito

guito, che per tema ch'io haueuo, che qualch'vno non si facesse honore delle mie fatiche; & in particolare della restauratione de' veri, & antichi Tuoni; in che consiste il più bello, & importante segreto di questa facoltà: hauendo gran cagione di temere di ciò, sì per i discorsi molte volte tenuti da me in questa materia; come per quel poco di lume datone già da alcuni virtuosi Gentilhuomini miei Compatriotti: facendomi gran marauiglia, come da quel tempo in quà, nessuno si sia messo di proposito à perfettionare, & ridurre in pratica cosa tanto importante, & curiosa. Mà finalmente n'è cessata in me la marauiglia, quando hò conosciuto per esperienza, esserci hoggi in Europa, molti pochi, che di questa sorte di Musica erudita, & speculatrice habbino vaghezza: se bene altrettanta ammiratione hò preso poi nel considerare la strauaganza di questo secolo; nel quale fiorendo ogni sorte d'eruditione, e scienza; questa sola (che per auuentura è la più bella, e dilettеuole) sia così poco conosciuta, e stimata. Nessuno dunque dee marauigliarsi, che da due secoli in quà in circa, che questa Professione, insieme con l'altre più nobili, hà cominciato à risorgere, materia così principale, come è quella de' Tuoni, sia rimasta frà le tenebre:

tenebre : mà più tosto, che hauendo hauuto l'altre facoltà, verbi gratia, la Medicina, e l'Architettura, molti professori di esse, segnalatissimi nell'eruditione, nel giuditio, nella nobiltà de' concetti, nella politezza dello stile &c. questa per il contrario sia stata così poco auuenturata, che di tanti che ne hanno scritto, solo cinque, ò sei al più meritino d'esser letti. Onde procede, che tanto gli resti ancora della barbarie de gl'vltimi secoli; & si risenta forse più dell'altre Professioni, delle calamità passate. E tuttauia più in questo, che nel restante, sentiamo ogni dì persuadersi il volgo, che si sia peruenuto al colmo, & pareggiati, anzi superati gl'antichi. Mà lasciando questo per vn'altro Discorso; & venendo al successo, che hanno hauuto fin'ora questi miei scritti; quando auuerrà che sia bastantemente conosciuta l'vtilità che contengono, non mancherà forse, chi si stupisca che in vn secolo così erudito; nel Principato di così gran Pontefice, e singolare fautore de gl'ingegni; in vna Roma, doue tanti gran personaggi risiedono; e doue ogni nobil professione, e la Musica principalmente, è in tanta stima, habbino fin'al presente fatto così poco progresso; e che non si sia già fabricato almeno vna ventina d'instrumenti. Mà cesserà poi ogni

stupore

ſtupore in loro, quando haueranno compreſo quã-
to grande ſia ſtata d'alcuni la malignità, e l'inuidia
verſo di me; e come in vece di ſecondare i miei di-
ſegni (dalche non poteuano ſperare ſe non hono-
re, e profitto) habbino più toſto cercato per ogni
verſo d'attrauerſarli; con ſcreditarli maſſimamen-
te appreſſo i Grandi; che con l' autorità loro gl'
hauerebbono forſe aiutati, e promoſſi: doue io
poſſo dire con verità, di non hauere hauuto vn
minimo aiuto, nè d'opera, nè di conſiglio; ò ſia
nel comporre queſte opere, ò nella fabrica de gl'I-
ſtrumenti: mà il tutto m'è conuenuto cominciare,
proſeguire, e terminare à coſto delle mie vigilie,
ſudori, e facoltà. Quanto poi io mi ſia in ciò affati-
cato non dee giudicarſi ſolo da queſti trattati; e da
gl'Iſtrumenti, che hoggi ſi praticano: poiche al-
trettanto forſe, ò più, m'è biſognato trauagliare
in dar ad intendere ad alcuni amici preſenti, co'l
diſcorſo; & altri abſenti con lettere, l'eſſenza, e
proprietà de' veri Tuoni; & l'vſo loro; e de gl'I-
ſtrumenti per ciò fabricati: & in altre coſe ſimili.
Mà non pertanto mi pento, ò mi pentirò giamai
delle fatiche durateci; benche così poco gradite.
Prima, perche al virtuoſo operare è baſtante pre-
mio la conſcienza iſteſſa. Secondo, perche hauen-

do

do ſin da principio conoſciuto, che queſta non è mercantia da ogni fiera, come ſi dice; & hauendone per ciò eſcluſo la Volgar Gente, come ſi può vedere nella fine del Compendio; e dall'altra banda vedendo ch'è ſtata accarezzata, e gradita più, che non ſaprei deſiderare, da due, ò tre Signori nõ meno per l'eſquiſita letteratura, che per la nobiltà del sãgue, e gẽtilezza de' coſtumi ſingolariſſimi; oltre l'Eminentiſſimo Signor Cardinale Antonio Barberini Principe d'incomparabil generoſità, e d'eleuatiſſimo intelletto (à cui l'editione di queſto libro ſingolarmente è douuta) aſſai mi pare d'hauere conſeguito il mio fine; vedendola eſſere piaciuta à chi era principalmente deſtinata. Nè dubito punto, che dall'eſſempio di quelli molti altri mouendoſi, ſi compiaceranno d'eſſercitarſi in queſta veramente nobile, e cauallereſca Muſica; nella quale ſpatioſiſſimo campo ſe gl'apre di nouità ſingolari, & eccellenti, in ogni ſorte di melodia. Però à voi riuolgendo il ragionamento, ò Giouani nobili, & eruditi, che delle dolcezze Muſicali prendete diletto, con vn ſolenne inuito v'eſſorto à far qualche ſaggio di queſta, già tanti ſecoli ſmarrita, & hora per la Dio gratia rinouata Muſica, (doppo che hauerete impiegato qualch'ora in queſti miei deboli ſcritti) promettendoui che vi troue-

rete

rete forſe coſe molto maggiori della voſtra aſpettatione e che mediãte eſſa vi ſarà facile di ſegnalarui frà gl'altri nelle cõpoſitioni;nó meno che gli ſoprauanzate nella naſcita, e nella dottrina. Sappiate dunque valeruene ſpiriti gentili, e nobili; & à gloria del Sommo Iddio;ad ornamento della ſua Chieſa Santa; e per honeſto voſtro diporto; e confuſione di certi guaſtameſtieri (che non vorrebbono vedere queſte nouità) perfettionate quello che per vtile delle Signorie Voſtre è ſtato da mè volonteroſamente intrapreſo. Vi prego poi a ſcuſare, con la voſtra ſolita corteſia, il rozzo ſtile; e l'ordine poco eſatto di queſti miei ſcritti; prima perche non hò hauuto tempo di riuederli,e limarli, come conueniua. Secondo, perche hò premuto aſſai nella chiarezza, per eſſere inteſo da tutti (quelli cioè che poſſiedono i principij di queſta facoltà) onde taluolta m'è conuenuto ſeruirmi, con qualche ſcapito dell'eleganza, di voci baſſe, e ſcolaſtiche; e ridire l'iſteſſe coſe. Terzo, perche molte aggiunte v'hò fatto di poi ſparſamente in quà e là; ſecondo che mi veniuano in fantaſia: e per ciò vi ſi troueranno ageuolmente molte coſe ſtrauolte, e poco attaccate. Quarto, perche ſtudioſamente mi ſono ſeruito d'alcuni vocaboli, e locutioni

e locutioni non vſate forſe nel buon ſecolo; e da gl'Autori claſſici, per qualche particolare energia, che mi pareua che haueſſero: non m'eſſendo mai piaciuta l'opinione di coloro, che per volere troppo ſcrupoloſamente oſſeruare certe regole, & autorità di Scrittori, impoueriſcono le lingue; in vece d'ampliarle, e d'arrichirle con la diuerſità de gli ſtili. E quinto finalmente, perche non hò mai fatto profeſſione di queſta noſtra lingua volgare; mà più toſto della Latina; nella quale penſo di publicare, piacendo à Dio, l'altre Opere Muſicali, che hò per le mani: eccettuate però le ſeguenti, ch'erano à ordine per iſtamparſi in queſto Volume, ſe non fuſſe crcſciuto troppo; e la ſcarſità del tempo non me l'haueſſe vietato.

Trattato

10527145

Trattato sopra il genere Enarmonico.

Discorsi cinque.

I. Del Sintono di Didimo, e di Tolomeo.

II. Del Diatonico equabile di Tolomeo.

III. De gl' Istrumenti di tasti.

IV. Della disposition, e facilità delle Viole Diarmoniche.

V. In quanti modi si possa adoprare l'Accordo perfetto nelle Viole Diarmoniche,

Alcune Modulationi.

Le quali con altra più commoda occasione (piacendo à Dio) si daranno fuori. Viuete felici; e ricordateui, Che

Musicam tractantibus posita, est palma in medio omnibus.

TA-

TAVOLA

del contenuto di queſt'Opera.

ANnotationi ſopra il Compẽdio del Trattato de' Generi, e de' Modi.

Trattato primo de' Tuoni, ò Modi veri. Al Signor Pietro della Valle. Facc. 76

Trattato ſecondo de' Tuoni, ò Armonie de gl'Antichi. Al Padre Leon Santi. 178

Diſcorſo primo dell'inutile oſſeruanza de' Tuoni hodierni. Al Signor Galeazzo Sabbatini. 234

Diſcorſo ſecondo ſopra le conſonanze. Al Padre Marino Merſenne. 253

Diſcorſo terzo ſopra la Diuiſione eguale attribuita ad Ariſtoſſeno. Al Signor Piero de Bardi de'Cõti di Vernio. 284.

Diſcorſo quarto ſopra il Violone Panarmonico. Al Signor Pietro della Valle. 314

Diſcorſo quinto ſopra il Violino Diarmonico, e la Tiorba à tre manichi. Ai Signori Domenico, & Virgilio Mazzocchi. 337

Diſcorſo ſeſto ſopra il Recitare in Scena, con l'accompagnamento d'Inſtrumenti Muſicali. All'Eccellentiſſimo Signor Don Camillo Colonna. 359

Diſcorſo ſettimo ſopra la Ritmopeia de' Verſi Latini, e la Melodia de' Cori Tragichi. Al Signor Gio: Iacomo Buccardi. 380

ANNO.

ANNOTATIONI
sopra il Compendio.

Ac. 1. *Et non potendone formare se non dodici*) perche le due specie F, f: B b si diuidono in vn modo solo nella Diapente, e Diatessaron: hauendo in luogo della seconda diuisione la Pseudodiapente, detta quinta falsa, e'l Tritono: la quale diuisione se fusse stata ammessa dal Glareano nelle due specie, gli risultauano quattordici Modi: i quali però nel frontispizio, & dentro l'opera registrò trà gl'altri; mà non gli riceuè per legitimi: dal che si douea accorgere che non riuscendogliene tredici, come erano nel tempo d'Aristosseno; ne quindici, quanti furono poi con due aggiunti da i seguaci del medesimo Aristosseno, molto diuersi doueuano essere gl'antichi da' suoi.

Il che à molti piace nominar' Diuisione Harmonica, & Aritmetica) Il Zarlino' & gl'altri hanno accettato questi termini, benche poco necessarii, & non vsati auanti al Gaffuro. Diuisione Harmonica chiamano quella, nella quale la consonanza principale stà di sotto; come la quinta sotto la quarta, ò il Ditono sotto il Semiditono: nel quale modo il Concen-

to (che coſtoro dicono Harmonia) rieſce migliore, & più ſoaue: perche le ragioni de'numeri ſono diſpoſte più naturalmente. Or' ſi come nella Proportionalità, ò Progreſſione Harmonica, precedono i numeri maggiori (che corriſpondono alle corde, & voci più graui) à' minori, verbi gratia, quì 6. 4. 3. coſi nella Diuiſione Harmonica il luogo graue (che è come baſe, & principio dell'Harmonia) s'aſsegna alla conſonanza più perfetta; ma nell'Aritmetica Diuiſione ſi fà al contrario; ponendoſi la principale conſonanza di ſopra, & nel ſecondo luogo: come nella Progreſſione Aritmetica de' numeri ſi comincia da i minori 1. 2. 3. &c. Vedaſi quello che curioſamente ne ſcriue il P. Merſenne nel libro quinto Harmonicorum. Oltre queſte c'è la Proportionalità Geometrica, & la Contrarmonica, & altre che ſi poſsono vedere appreſso Boetio, Giordano, & ſimili autori.

Fac. 2. Benche in molti luoghi confeßi d' hauerui molte difficoltà) come quando dice *Quod ſi hæc noſtra falſa ſunt, & Boëthij Codex bene habet, omni depoſita tergiuerſatione, ſtylus nobis vertendus eſt; ac maior huius commentationis pars retexenda; quam magno labore hactenus conſtruximus.*

Imaginandoſi anco che il numero, ordine, & vocaboli de' Tuoni fuſſero quaſi coſa arbitraria) lo moſtra in queſte parole lib. 2. cap. 15. *Neque de ijs cum quoquam depugnabimus; quippe quæ res propemodum ſit arbitraria*, & nel cap. ſequente. *Multò verò moleſtius negotium eſt de Modorum differentijs: res meo quidem iudicatu ſuperuacanea.*

Che

Che furono abbracciati) Egli s'incontrò in vn ſecolo, nel quale, ò perche le lettere riſorgeſsero di freſco, ò per altro, i litterati furono molto ſtimati: & perciò gli riuſcì di ſtabilire que i ſuoi Modi, benche tanto mal fondati.

Se bene v'è ſtata poi fatta qualche mutatione circa l' ordine dal Zarlino, &c.

Il Zarlino per quelle ragioni ch'egli adduce nella Definitione 8. Ragionamento 5. delle Dimoſtrationi mutò l'ordine de' dodici Modi; cominciandolo dal C, *ſol, fa, vt*; & non dal D, *la, ſol, re*; come per l'auanti ſi faceua. mà con tutto ciò, non tutti i Muſici l'hanno ſeguitato: onde ſenza molta confuſione, non ſi poſsono nominare, ſe non vi s'aggiugne il Primo, Secondo, &c. conforme al Glareano, ò al Zarlino, &c.

Trà i quali, perche l'Ottauo ſi troua hauer la medeſima ſpecie di Diapaſon ch' il Primo) Queſta fù la pietra di ſcandalo; come ſi dice: imperoche conoſcendo il Glareano, che l'Ottauo Tuono hauea quel l'iſteſsa ſpecie del primo D, d; differendo ſolo con l'eſſere tramezzato dal G, & non dall'A, andò ſeco medeſimo diuiſando; che ſe ne ſarebbono potuti aggiugnere altri quattro, con diuidere le altre quattro ſpecie (delle cinque che riceuono due diuiſioni) in altrettanti Modi che reſtauano. *Quare* (dice egli nel lib. 2. cap. 6.) *ſi Octauus vulgo alius eſt Modus ab ſeptem illis veris, atque indubitatis, idque ob vnicam Syſtematis inuerſionem; neceſſe eſt quatuor reliquos Modos Nonum, Decimum, Vndecimum, ac Duodecimum in numerum Modorum admittere.* Si che il Glareano è degno di qualche ſcuſa.

Erano ſufficientiſſimi quelli quattro) lo dichiaro meglio con altre coſe che ſeguono nel Diſcorſo ſopra l'inutile oſſeruanza de Tuoni moderni.

Fac. 5. Mà quanto cio ſia vano) lo prouo meglio nel Trattato ſopra il Genere Enarmonico.

Fac. 6. Sẽza prima ſtabilir bene le ſpecie delle prime cõſonanãze, & i Modi) Il Zarlino fù dell'iſteſſo parere nell'Inſtit. par. 4. c. 3. doue dice queſte parole: *Mà più preſto ſi debbiamo marauigliare d'alcuni* (intende di D. Nicola) *che credendoſi porre in vſo il Genere Cromatico, e l'Enarmonico già per tanto, & tanto ſpatio di tempo laſciati; non conoſcendo di loro maniera, nè veſtigio alcuno, non ſi accorgono che non hanno ancora intera cognitione del Diatonico: percioche veramente non ſanno in qual maniera cotali Modi ſi poneſſero in vſo, ſecondo il coſtume de gl'antichi:* e quello che ſegue.

Qual varietà; e leggiadria ſi poſſa trouare nelle ſue melodie) Vedaſi quello che oſſeruo nella fine del ſopradetto Trattato.

Fac. 7. Conuerrebbe forſe il nome di Magadide) Queſto inſtrumento è ſtato poi nominato da noi in latino Helicomagadis; perche habbiamo fatto ſeruire il medeſimo corpo à due; all'Elicone deſcrittoci da Tolomeo, & accreſciuto dal Salinas; & alla Magadide ſopradetta: & in altra occaſione ſperiamo di dichiararlo, e moſtrarne l'vſo, & l'vtilità.

Fac. 9. Et perciò diueniuano più languidi,

& rimeßi) Oltre queſte due cagioni, che rendeuano i Tuoni antichi molto efficaci, & tanto diuerſi trà loro; cioè d'hauere ciaſcuno vna ſpecie d'Ottaua (ò Modo) & vna tenſione di voce (ò Tuono) proprie; & tanto proportionate al loro vffizio; per due altri riſpetti ſi ſentiuano (& ſi ſentono hoggi che gl'habbiamo reſuſcitati) molto differenti l'vno dall'altro. Prima per la diuerſità delle voci: perche di ſette corde dell'Ottaua trè ſole ſi comunicano frà il Siſtema Dorio, e'l Frigio (prẽdendoli amendue naturali, & Diatonici, & ſenza miſchiare il ♮ quadro, e'l b molle) & l'altre quattro ſono diuerſe. Trà il medeſimo Dorio, & l'Iaſtio vna, ò due al più ſi trouano comuni, & vniſone, & l'altre diuerſe: & finalmente comparando il Lidio, ò l'Ipolidio con l'iſteſſo Dorio, nè pure vna vi ſi trouerà comune. Di poi perche in quelle iſteſſe corde diuerſe, & non nelle comuni, ſi fanno le cadenze d'vn Tuono comparato all'altro; ò almeno nelle proſſime: verbi gratia la cadenza principale del Frigio D *la, ſol, re*, ſi troua nell'applicarlo al Siſtema Dorio in F *fa, vt*, dicſato; mà applicando il Dorio al Frigio, la cadenza principale, & cardinale (E *la, mi*) di quello ſi troua in C *ſol, fa, vt*. di queſto, propinquo al b molle di D, *la, ſol, re*: onde ſegue che quell'interuallo ch'era di tuono, ſi cambia in ſemituono.

Fac. 10. *Per non eßere le voci di queſti inſtrumenti ordinatamente diſpoſte*) Di qui ſi può conoſcere la malitioſa ignoranza di quelli che per ſcreditare, per pura inuidia, le noſtre fatiche, ardiſcono d'affermare che non habbiamo trouato niente di nuouo; eſſendo che ne'loro Inſtrumenti ſpezzati vi trouano ogni coſa. Poiche ſenza parlare della vera forma, & ſpecie

dell'an-

dell'antiche Armonie in quanto ſono Modi (che prima d'ogn'altro habbiamo cauato dalle tenebre dell'antichità) è coſa certa che per praticare tutti quei Tuoni che adoprauano gl'antichi, maſſime con varie connessioni de gl'vni con gl'altri, non ſolo non baſtano le voci di queſti loro Inſtrumenti ſpezzati, che dicono Cromatici; mà nè meno di quelli che dicono Enarmonici: come trà gl'altri hò fatto vedere all'Illuſtriſſimo Signor Pietro della Valle particolarmente, con l'vno di queſti ſegni b b, ✳, ò, ✕✕ doppij, & altri ſimili, che ſono neceſſarij in alcune corde volēdoſi praticare tutte le ſpecie con ſegni accidentali in relatione di diuerſi Tuoni, ò Armonie diſpoſte naturalmente, come ſtanno fra i taſti bianchi, ò Diatonici, come li dicono: oltre che ſarebbe gran temerità il dire (benche non mancheranno di quelli che alle perſone idiote cercheranno di perſuaderlo) che con l'iſteſſa facilità, commodità, & preſtezza, ſi poſſa caminare con le dita sù i taſti neri, & ſpezzati diſpoſti in vna ſola taſtatura, che ſopra diuerſe taſtature, & Armonie ſecondo la noſtra inuentione, ſenza mettere à conto la commodità che ſi riceue da più Siſtemi di poter far ſentire gran diuerſità trà gli vniſoni ſteſſi, mediante maggiore, ò minore tenſione delle corde; come nelle Viole, & ne' Cembali s'è praticato.

Et erano ordinati in guiſa tale) Lo dichiaro, e lo prouo meglio nel Trattato ſopra i Tuoni, o Modi veri.

Fac. 11. *Mà al roueſcio)* In queſto conſiſte il ſegreto; & anche nell'accordare (come ſi dice appreſſo) le diſtanze che hanno i Tuoni frà loro; con le proprie ſpecie, che ſe gl'aſsegnano. Il che è impoſsibile di poter

fare

fare in altra maniera che nella noſtra. Et perciò ceſſi hog gi mai ogni ſcrupolo che alcuno poteſse hauere; dubitando che non habbiamo veramente colto nel ſegno.

Poſſa eſſere più acuto vn tuono dell'Ipodorio) Se ſi prendono i Tuoni ordinati ſecondo le loro proprie ſpecie, come ſono ne gl'Inſtrumenti di taſti di noſtra inuentione; & non diſpoſti tutti à vn modo conforme l'ordine del Siſtema Immobile dall'A all'a, queſta diſtanza di tuono non s'hà da intendere di voce per voce: per eſſempio, ch'il G Ipofrigio ſia più acuto vn tuono del G Ipodorio; perche v'è vna Terza maggiore; mà d'vna Ottaua con l'altra: perche l'Ottaua G, g. Ipofrigia tanto è più acuta dell'Ipodoria A, a. Il che ho voluto auuertire, perche molti ci s'equiuocano. Quindi è che ſe qualcuno cãterà qualche modulatione del Tuono Dorio, verbi gratia queſto verſo, *Paſſa la vita all' abbaſſar d' vn ciglio*, vna Seconda maggiore più acuto, la canterà veramente nel Tuono Frigio. Mà ſe la canterà, nel Siſtema, Armonia, o Taſtatura Frigia; perche aſcenderà vna Terza maggiore più sù, la canterà nel Tuono Lidio.

Et quanto grandi, e continue ſiano ſtate le deſtruttioni de' Barbari) chi non hà notitia di queſte coſe è vn gran temerario ſe ardiſce di fare paragone trà i Moderni, & gl'Antichi nella Muſica, & nell'altre facoltà; come fanno alcuni ſciocchi, che ſi credono che quanto più ſi và all'indietro ne' ſecoli paſsati tanto più ſi trouino le coſe rozze, & imperfette.

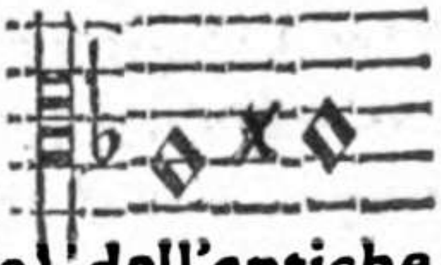
Nella Muſica al ſicuro ſuperàrono ſe medeſimi) Non ſono già di queſta opinione quelli che credono

credono che gl'antichi non haueſſero la vera arte del Cõ trapunto: perche non ſe ne troua alcun libro, nè l'vſo delle conſonanze imperfette: nè tanti inſtrumenti, &c. Mà quanto coſtoro s'ingannino, altroue l'hò dimoſtrato: come nel Diſcorſo ſopra le Conſonanze; & nel Trattato Latino *De prȩſtantia Muſicę veteris*.

Fac. 12. *L'Intauolatura de' quali, &c. è tanto difettoſa*) Mi dichiaro meglio, perche alcuno non creda ch'io parli à credenza: le note del ſuono (σημεῖα τῆς χρόσεως) ſono quelle che ci hà conſeruato Alipio inſieme con le vocali (σημεῖα τῆς λέξεως) come ſi può vedere nel ſuo libretto: doue in due ordini tutte ſono diſpoſte per ciaſcun Genere, e Tuono; per eſsempio, lo Zeta imperfetto Z ſeruiua per eſprimere la corda, o chiaue A *la, mi, re*, o Proslambanomenos del Tuono Lidio; mà per la voce: & il Tau obliquo ⊢ per eſprimere l'iſteſſa corda; mà per la parte dell'Inſtrumento, o del Baſſo continuo. Le note poi de' tempi o del Ritmo ci ſono reſtate (almeno alcune) in vn raccolto, o fragmento antico di varie coſe Muſicali, che ſi troua in molte Librerie: & ſono queſte, ⊢ ſegno di due tempi; L ſegno di tre tempi; ⊔ ſegno di quattro tempi; ⊔̣ ſegno di cinque tempi: che ſono equiualenti à queſti noſtri Quanto alle battute, ſi contraſegnauano in queſta maniera, che à quella nota che veniua in leuare di battuta, vi s'aggiugneua il punto (come ſi caua dall'iſteſso Autore) non s'aggiugnendo niente à quella che veniua nel poſare. Et coſi ſufficientemente reſtauano ſcompartite: perche ſe tutta la battuta per eſſempio era di ſei tempi, & ſi procedeua col Ritmo binario (cioè con la battuta egua-

le)

le) tre ſe ne mandaua nel leuare; e tre nel poſare: mà ſe s'adopraua il Ritmo ternario, ò Iambico (hoggi lo dicono con termine mal proprio *proportione*) quattro ſe ne mandaua nel poſare, & due nel leuare.

Douendo hauere tali melodie i ſegni Enarmonici) Lo cauo prima dall'età di quel Muſico che fiorì quando comunemente ſi praticaua tale Genere; & poi da queſta Sillaba ορον, che in lettere molto picciole ſi troua notata ſopra la parola μολπαλιὰ: la quale ſenza dubbio douette ſignificare l'interuallo dello *ſpondiaſmo* da me altroue dichiarato: il quale non s'vſaua ſe non nelle cantilene Enarmoniche, come c'inſegna Ariſtide Quintiliano; & non douette hauere proprio ſegno: ſi come ne anco gl'altri interualli l'haueuano: perche i ſegni appreſſo gl'antichi Greci dinotauano le corde, o le voci; & non gl'interualli. Mà perche fuſſe neceſſario il contraſegnare queſto; & non baſtaſſe, per eſſempio, notarlo co'ſegni delle due corde che lo rinchiudono, verbi gratia, così I, H; o alla noſtra vſanza  altroue probabilmente ne hò diſcorſo.

Debbiamo dunque credere che queſto poco di reliquie dell'antiche melodie, ſe fuſſe peruenuto à i tempi noſtri incorrotto, e copiato fedelmente, ſi trouerebbe perfettiſſimo; & non, come hoggi rieſce, impraticabile: già che ſolo, ch'io ſappia, è arriuato, benche così mal concio, ſino a' tempi noſtri; per diligenza di chi l'aggiunſe, quando ſimili altre pretioſe reliquie douean no ritrouarſi, al teſto d'Ariſtide.

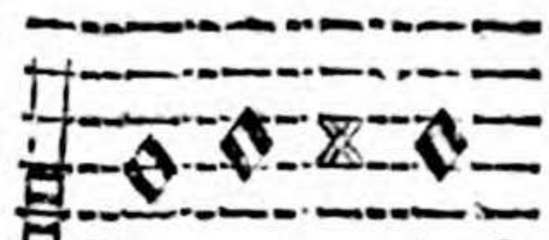
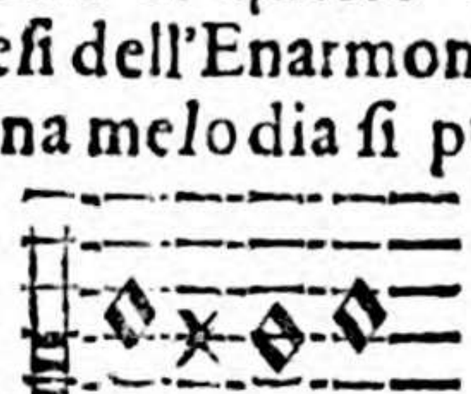
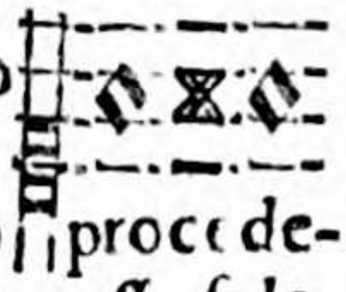
Fac. 14. *che ſi ſono creduti ch'il Ritmo entri nella conſtitutione de' Modi)* Il Zarlino ſi perſuaſe anco,

anco, ch'il Ritmo, il metro, e le parole entraſſero già nell'eſenza, e cõſtitutione de'Generi; cauando ciò da vn luogo di Plutarco non bene inteſo. Vedaſi quello che ſe ne dice nel ſopradetto Tratta to ſopra il Genere Enarmonico.

Per ſua corda cadentiale a,la,mi,re,) Quì mi può eſſer moſſo vn dubbio aſſai curioſo; al quale, per rimouere ogni ſcrupolo dalla mente di chi legge, voglio anticipatamente riſpondere. Mi dimanderà forſe qualchuno perche hauendo il Dorio per ſua corda cadentiale, e cardinale a *la mi re* non meno che e,*la*, *mi*, non ſia ſtata ſtabilita la ſua ſpecie più toſto fra l'A, & l'a, che trà l'E, & l'e (già che ſi è detto ch'i Tuoni antichi non ſi reſtringono dentro vna ſola ottaua; mà due) maſſime perche la quinta torni di ſotto, & non la quarta. Dico dunque che ciò è auuenuto prima per la diſpoſitione dell'antica Lira; la quale, mentre hebbe otto corde, s'accordaua per la ſpecie d'E,*la*,*mi*; & quando glie ne fù aggiunta vna nel graue, per conſequenza procedeua per queſta nona D, ♭. Il che riuſcì beniſſimo; perche contenendo ſenza dubbio il detto Siſtema le otto, ò noue voci d'vn Tenore; le altre che s'aggiunſero nel graue per compimento del Siſtema intero Diſdiapaſon, toccarono in ſorte al Baſſo, di cui l'infima voce era A *la*, *mi*, *re*; e cadentiando in eſſa conuenientemente reſtaua il Tenore in E,*la*, *mi*; E ſe pure il Baſſo terminaua in E *la*, *mi* niuna coſa proibiua al Tenore di reſtare in ♭ *mi*, per far quinta ſopra eſſo. Secondo, non ſi poteua aſſegnare all'Ipodorio la ſpecie E, e: perche eſſendo diſtante vna quarta ſopra la ſpecie A a, quanto il Dorio è ſopra l'Ipodorio, ſi ſarebbe continuato vn medeſimo Siſtema, & non formati due, come era neceſſario. Terzo non ſi poteua aſſeguare al Dorio la ſpecie A,a, perche all'Ipodorio ſarebbe tocco in ſorte per ſaluare la diſtan-

distanza de' semituoni frà loro, la specie B *fa*, b *fa* del Sistema Congiunto; che non è così ordinario, come il Disgiunto. Quarto è più ragioneuole che la specie de' Tuoni si prenda dal Sistema del Tenore, e del Soprano, che da quello del Basso, e del Contralto. Hor la specie E e, nel Dorio s'accomoda al Tenore; dunque &c. Mà se per assegnare all'Ipodorio la specie E e si fussero le altre sei consecutiuamente scompartite a i rimanenti; D, d, all'Ipofrigio, C, c, all'Ipolidio &c. molti inconuenienti ne seguiuano; perche toccando al Dorio la specie B, b, veniua ad hauere amendue le cadenze in *mi*, cioè in b & e; & non vna in *mi*, l'altra in *re*: il Frigio l'hauerebbe hauute amendue in *Re*: al Missolidio parimente toccaua la specie F f molto diuersa, & contraria alla sua propria.

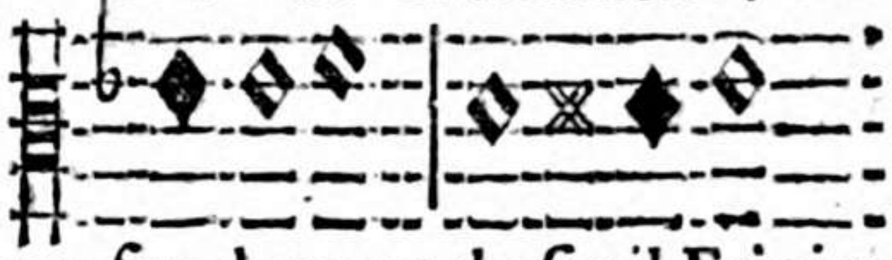
Facc. 16. *Non sono mescolanza di Generi, mà di Tuoni*) Il Zarlino conobbe anche egli, per vera la prima parte di questa propositione peroche nella proposta 11. del Ragionamento quarto, proua dottamente che le compositioni di costoro segnate con tanti diesi, & b molli non sono altrimenti Cromatiche, come comunemente si credeua; mà quanto alla seconda non l'afferma, perche non hebbe notitia della forma, & essenza de' Tuoni veri, & antichi: mà per meglio dichiarare questa propositione; auuertasi, ch'essendo l'effetto del Cromatico (come anco dell'Enarmonico) d'inspessare il Sistema Diatonico, & naturale (il che segue douunque il tuono *fa*, *sol* si diuide in due semituoni; come nell'Enarmonico douunque il semituono *mi*, *fa* si diuide in due diesi) allora s'intenderà che vna melodia habbia qualche mistura di Cromatico; quando detti semituoni vi si tro-

ueranno in atto continuati; come quì  Anzi, perche il ſemituono minore è interuallo particolare di queſto Genere; come la Dieſi dell'Enarmonico, ſi come per l'vſo d'vna ſola Dieſi, vna melodia ſi può chiamare Enarmonizata, come quì  così il ſolo ſemituono minore vſato, ſi può dire, che cromatizi vna melodia; come quì  ancorche preceda, ò ſegua qualſiuoglia altro interuallo. Dico di più, che quando bene il Cromatico procedeſſe (come in effetto può procedere) per due ſemituoni eguali; & che in qualche paſſo ſolamẽte il ſecõdo vi ſi trouaſſe, come ſopra; cioè doppo il *fa* naturale ſeguiſſe immediatamẽte il *fa* ſolleuato, ſi potrà dire che tal canto ſia miſto di Cromatico: perche ſe bene non precede il primo ſemituono, che dice *mi fa*; tuttauia vi è in potenza. Per il contrario eſsendo l'effetto che fa la Mutatione di Modo, ò di Tuono, non d'inſpeſsare gl'interualli; mà diſcambiare il loro ordine; cioè in luogo d'vn tuono, porre vn ſemituono, ò al contrario; doue dall'vſo delle corde accidentali queſt'effetto ne ſeguirà, non ſi doueria tal melodia chiamar per queſto miſta di cromatico; mà Metabolica, ò meſcolata con corde di Modi, ò Tuoni accidentali: per eſsempio ne' paſſi, che ſeguono

perche da quei ſegni accidentali non s'inſpeſsa altrimenti il Siſtema, ò s'inducono nuoui interualli; mà l'ordine loro ſolamente ſi traſpone; ponendouiſi il tuono per il ſemituono

mituono; & quello per quello; & alterandosi in somma le specie, ò sia di terza, di quarta, di quinta, ò d'ottaua (dalche si variano i Modi) quindi è che non si possono, ne debbono tali Melodie chiamare cromatiche, ò cromatizate; mà Metaboliche, ò alterate di Modo, ò Tuono; ò in altra maniera simile; Et questo hà luogo ancora, quando si procede per salti: perche tanto vi s'intendono virtualmente le voci mezzane tralasciate. Quest'istesso si può mostrare anco per vn'altra via cioè per quella delle sillabe delle deduttioni: perche essendo offizio del segno d'alzamento ♮ di mutare il *fa* nel *mi*, & del segno d'abbassamento b (che da qui innanzi per essere intesi chiameremo conforme all'vso volgare diesi, & b molle) il *Mi* nel *fa*; se si leggesse hoggi la musica come si douerebbe, il primo passo di sopra si douerebbe proferire *Re, Mi, fa*, & il secondo *vt, re, mi*, il terzo *Mi, fa, sol*, il quarto similmente *mi, fa, sol*, & il quinto *fa, mi, fa*, come si troueranno proferite naturalmente dette sillabe nelle cõnessioni di più Tuoni veri (vedasi il compendio fac. 34) se vi si porrà mente. Doue dunque per l'vso de' segni accidentali s'altererà poco, ò assai l'ordine delle Deduttioni, & delle Sillabe, iui s'intenderà farsi qualche Mutatione di Modo, ò di Tuono. Mà doue (secondo l'hodierna Pratica) non si permuterà quest'ordine; mà l'istessa Sillaba (il *mi* nell'Enarmonico, & il *fa* nel Cromatico) si proferirà consecutiuamente più graue, & più acuta, iui s'intenderà farsi mutatione di Genere. Onde si conosce, che altro el'vsare vna corda cromatica, altro l'vsarla cromaticamente: perche sempre che s'adopri il C. ò l' F. sollcuato s'vsa vna corda cromatica; mà perche tali corde sono anco Diatoniche in qualche Tuono più acuto, possono anco adoperarsi non cromaticamente, mà metabolicamente,

licamente, per cosi dire ; come d'ordinario si fà : Mà se il Sistema s'inspesserà non ne' luoghi ordinarij del Cromatico ; cioè (per parlare in termini più intelligibili) trà il *fà* e'l *sol* ; mà altroue ; come tra il *sol*, & il *là* ; ouero sotto il *Mi* ; tal compositione si potrà chiamare Cromatica ; benche non s'alteri con le corde Cromatiche ; mà con le accidentali d'altri Tuoni : verbi gratia, in questi due passi,



supponendo, ch'il loro Tuono fondamentale sia il Frigio; la prima nota segnata col nero, cioè l'E *la, mi,* col b molle, sarà corda del tuono Dorio, e la seconda, cioè il D, *la, sol, re,* alzato col ⧖, sarà corda del Lidio: e tuttauia ne nascono interualli, e misture Cromatiche; benche d'altra sorte che il comune, perche vi precede il semituono minore, e poi segue il maggiore salendo; cõtro la forma consueta; si come il passo che segue,

si potrà dire assolutamente, che sia Cromatico : mà considerandolo esattamente, si trouerà misto di Genere, e di Tuono: perche la prima, seconda, e sesta nota, sono voci, o corde comuni al Cromatico, e Diatonico : La quinta è Diatonica ; mà d'vn tuono più acuto del fondamentale; e la terza è similmente Diatonica del medesimo Tuono accidentale ; & insieme Cromatica propria del Tuono fondamentale. con che credo d'hauere breuemente dichiarato in che consista la mistura di Genere, e quella di Tuono; e che questa seconda è senza comparatione più frequente nell'hodierne compositioni di Musica, che la prima : la quale è anco più difficile ad intonare, non che più insolita. Del resto da questa massima che i segni accidentali inducchino d'ordinario mescolanza di Tuoni, ص

non

non di Genere, possiamo cauarne vn Corollario vtile per la Pratica, che la Regola che danno i Moderni di non fare consonanze perfette ne gl'affronti di tali corde accidentali, e poco ragioneuole; già che elle sono cosi ben Diatoniche come l'altre segnate naturalmente; e non meno giuste, e determinate di sito, e di nome, di proprietà: come si può conoscere nelle Armonie doue sono naturali.

Dunque hoggi non si trouano compositioni Cromatiche vere.) Alcuno mi dirà forse qual sorte di modulatione è dunque *Calami sonum ferentes* di Cipriano? Dirò ch'è Cromatica assolutamente parlando; mà non bene osseruata; ò per dir meglio d'vna sorte di Cromatico libero, e mescolato. Prima, perche v'è poca, ò nessuna aria: eisendo che procede quasi sempre gradatamente per le voci propinque di tal Genere all'insù, ò all'ingiù: il che non può far sentire aria particolare di questo Genere; che i Greci direbbono ἁρμονίαν: benche per altro la cõpositione sia soauissima. Mancanui anco passaggi con tempi veloci, e diminutioni proprie di questo Genere; che senza lungo studio malamente nelle voci si potrebbono praticare. In oltre vi si trouano molte voci (benche ciò si faccia per neceßità di fare il concento pieno) le quali non sono propriamente Cromatiche, mà impreßtate da altri Tuoni fuor del fondamentale della compositione; verbi gratia il D, *la, sol, re,* & il G. *sol, re, ut,* col Diesi 𝄪; come nel passo poco fà riferito. Per il contrario, quel Madrigale Cromatico, *Il cantar nouuo*, &c. del Buttrigari à quattro è troppo osseruato; o più tosto ristretto più del douere; perche nõ v'adopra per tutto le corde, delle quali questo Genere

e capace:

e capace: cioè il D. *là, ſol, re*; che come Nete Synemmenon Cromatica (cicè, come *la*, e non come *ſol,*) vi può entrare: e parimente la Trite Synemmenon (b. *fa*) e per conſeguenza non vſa mai i tre ſemituoni continuati ſalendo dal ♮, al D. anzi quattro cominciando dal b, *fa*, e cinque da *a la, mi, re*, eſsendoſi aſtenuto della progreſſione per b, molle non ſolo meſcolata con quella di ♮ quadro; come quando s'adoprano li ſuddetti quattro, o cinque ſemituoni; mà anco da per ſe: con che harebbe potuto rendere il Madrigale aſsai più vago: benche cosi anco non faccia mal'effetto.

Fac. 18. *Maſsime con le quarte diſſonanti, & vſate per diſſonanze all'vſo d'hoggi*) Eſsendo la Quarta conſonanza cosi debole, & imperfetta, quella de gl'inſtrumenti participati (ch'è accreſciuta della metà, o d'vn terzo d'vn comma in circa) non è inconueniente di chiamarla diſsonanza, pur che ſi ſappia, che quella ch'è giuſta, e nella ſua vera proportione ſi può e deue annouerare in ogni modo tra le vere, e proprie conſonanze: come chiaramẽte hò prouato nel Diſcorſo 2. contra l'opinione comune de' Pratici. Ch'ella s'adopri poi per diſsonanza, ſi verifica ne' concenti à due, mà non ne gl'altri più numeroſi.

Fac. 22. *Benche alcuni vecchi, e mezzo conſumati*) Fù troppo dunque debole argomento quello, che cauò il Zarlino da queſti corali organi antichi moderni (che quanto à quelli de' tempi più floridi, già molti ſecoli ſono, reſtàrono preda del fuoco; & de' tarli) che gl'antichi non vi ſonaſsero ſopra diuerſe arie all'vſo noſtro. Mà aggiunghiamo coſi di paſso qualch'altra coſa

degna

degna da ſaperſi ; per amor di ſi nobile inſtruméto. Ch'è ſia d'origine molto antica ſi può conoſcere non ſolo da quello che ſe n'è detto nel Compendio, e dalla Deſcrittione che ne fà Giuliano Apoſtata nell'Epigrammatario Greco ; & dall'organo Hydraulico deſcritto da Vitruuio (mà in modo che poco ſe n'intende, per mancamento delle figure in detto libro, & per la poca intelligenza, che hoggi s'hà di molti vocaboli; & forſe anco per la gran diuerſità de' noſtri da quelli) mà anco da vn'altro Scrittore autentico: il cui luogo, per eſſere ſtato male inteſo dall'Interprete ; & da gl'altri, per ſodisfattione de' Filologi, qui voglio addurre: maſſime perche da eſſo venghiamo in notitia che la prima ſua origine (come d'altre coſe pregiatiſſime) alla mia Nation Toſcana è douuta. Giulio Polluce dunque celeberrimo Grammatico ; doue parla de gl'Inſtrumenti, cioè nel lib. 4 cap. 9. fa mentione frà gl'altri dell' αὐλὸς πυρρίχιος ciò vale Flauto, ò Siringa Toſcana. La quale per la diſcrittione che ne fà, apertamente ſi vede, eſſere l'Organo: marauigliandomi come ciò non ſia ſtato auuertito. Hauendo dunque parlato auanti della fiſtula, ò ſiringa comune, fatta come vn'ala, con canne diſeguali, ſoggiunge τῦπο ἔχει τὸ ἐμπαλιν ἔχων ὁ πυρρίχιος αὐλὸς ἀντιπεραμμένη, σύριγγι παρεοικὼς χαλκοῦς μέν ὄργανον ὁ κέλαμος, κάτωθεν δὲ ὑποπιδόμενος· φύσας μὲν ὁ ἐλαύνων, ὕδατι δὲ ὁ μείζων ἀναθλιβόμενῳ, καὶ αὔραν πνεύματι ἀφιέντι. πολύφωνός τις ὁ τῦπος αὐλὸς ἔστι, καὶ ὁ χαλκὸς· ἔχει τὸ φθέγμα ἱταμώτερον cioe: *Mà al rouerſcio di queſta* (Siringa comune) *è fatto il Flauto, ò organo Toſcano: raſſomigliante a vna Siringa riuolta in giù: le canne del quale ſono di rame* (ò ottone) *& da baſſo riceuono il vento co' mantici ; come nell'* (organo) *minore: ma con l'acqua ſoſpinta con forza, generante il vento, come nel maggiore. Queſt'inſtrumento è numeroſo di voci ; & per cagio-*

ne del Rame di gagliardo ſuono. Dalche ſi può raccogliere che nel tempo di Polluce (viſse queſti ſotto Commodo 180. anni doppo la natiuità di Chriſto) anzi di quegl'autori, onde cauò queſte coſe, non s'vſaua ſe non l'organo picciolo; quale è il noſtro portatiuo; & quello che ſi vede nel mentouato baſso rilieuo: benche l'Hydraulico, ò quello da acqua ſi faceſse maggiore; & amendue di rame, bronzo, ò ottone: che a tutte queſte coſe corriſponde la voce equiuoca χαλκὸς.

Fac. 27. quando taſteggiandoſi le corde, percoteſſero negl'angoli) Di queſto haueuamo qualche ſoſpetto; mà queſto inconueniente (come hà moſtrato l'eſperienza poi) non ſuccede, ancorche il manico ſia molto ſtretto, & le corde trà loro vicine.

Si potrà dunque fare di vn ſol pezzo, ò di due) Del primo modo ci ſiamo ſeruiti come più facile, e ſpedito, e tiamdio nel Violone Panarmonico, benche di manico aſſai lungo.

Recignere, attorno attorno con qualche taſto) Queſto pratichiamo noi in tutte le ſorti di viole in quel taſto che termina E, *la*, *mi*, & B, *mi*.

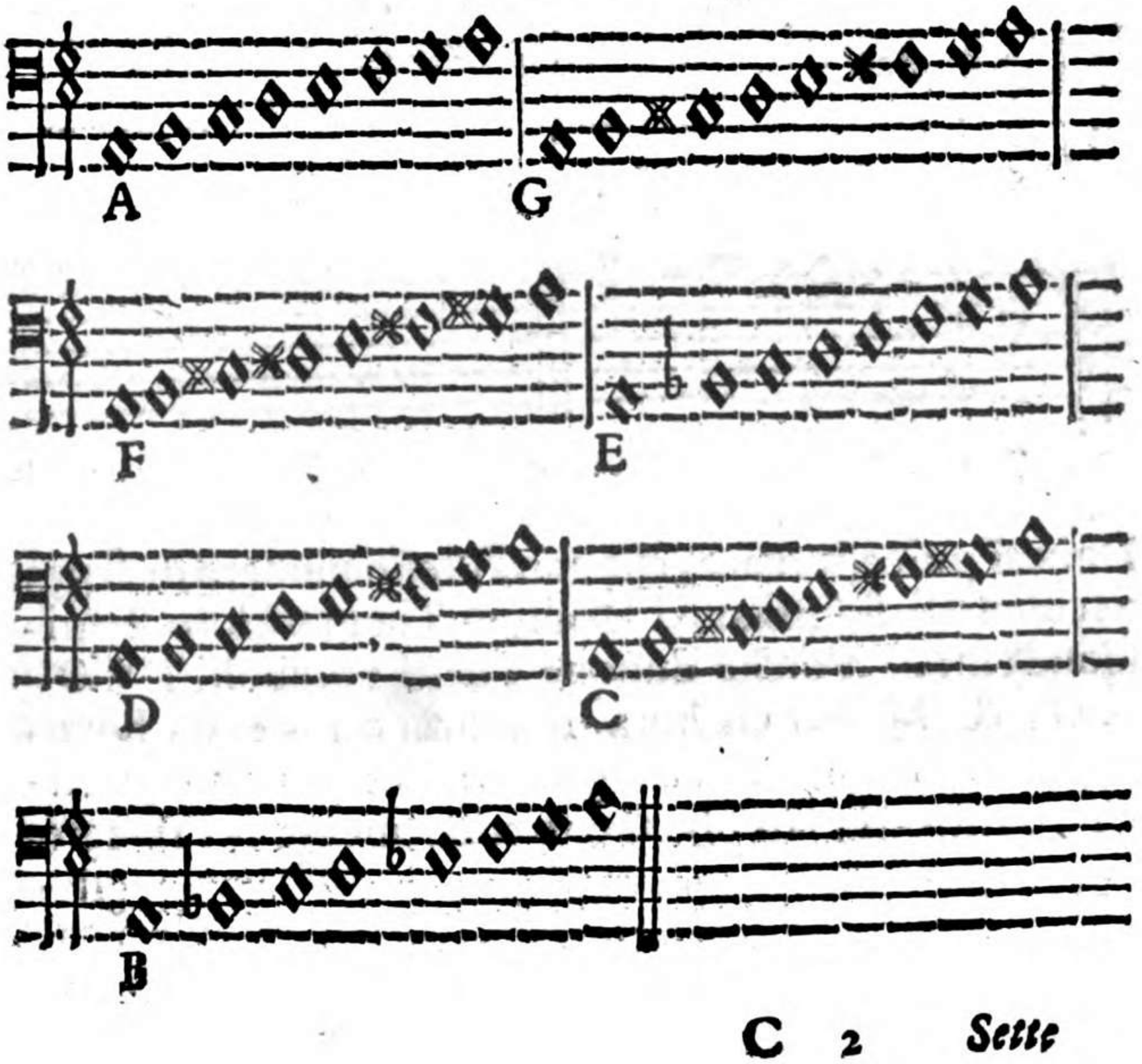
Fac. 29. Mi pare anco molto a propoſito di due Siſtemi ſegnare l'vno co'l nero) Si può anco in vece della differenza de' colori, adoprare due, ò più ſorti di lettere, come le formatelle, & le corſiue; mà aſſegnando alle corde d'amendue i Siſtemi le medeſime due chiaui E, *la*, *mi*, & A, *la*, *mi*, *re* (come doppo ſtampato il libro s'è fatto) è tanto facile il ritenere à men-

te

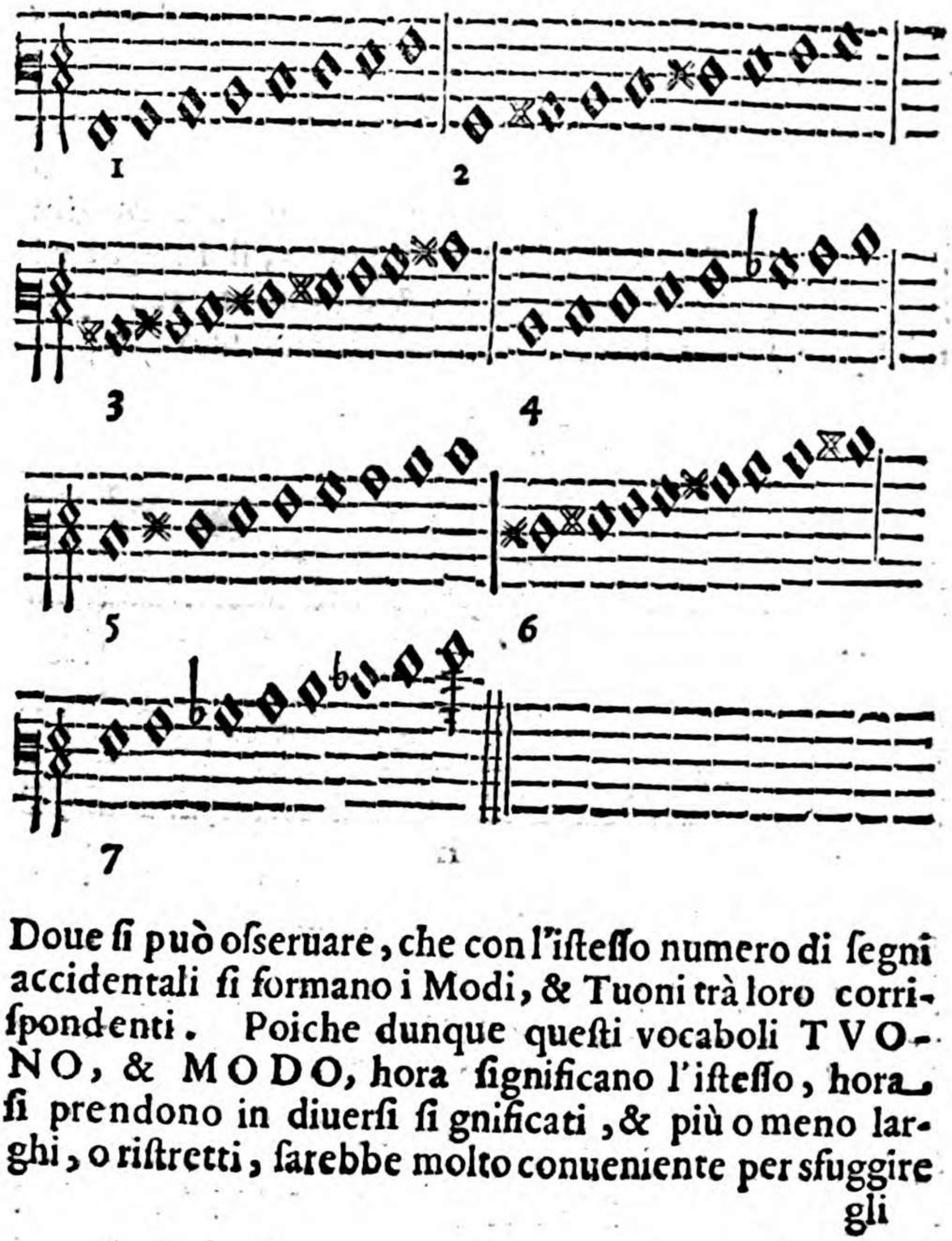
te i nomi, e ſiti di ciaſcuna voce, che queſta diligenza rieſce poco neceſſaria.

Facc. 32. *dichiareremo con alcune poche figure)* Per maggiore ſatisfattione de gli ſtudioſi voglio moſtrare come il Tuono; & Modo Ipodorio (ch'è il principio, e fondamento di tutti) ſi poſsa mutare prima ne gli altri ſei Modi; & poi ne' ſei Tuoni ſeparati dal Modo; che ſono l'Ipofrigio, l'Ipolidio, il Dorio, il Frigio; e'l Miſsolidio ordinatamente poſti, & dimoſtrati (nelle prime figure) con le lettere cardinali di ciaſcuno.

Sette Modi diuerſi.



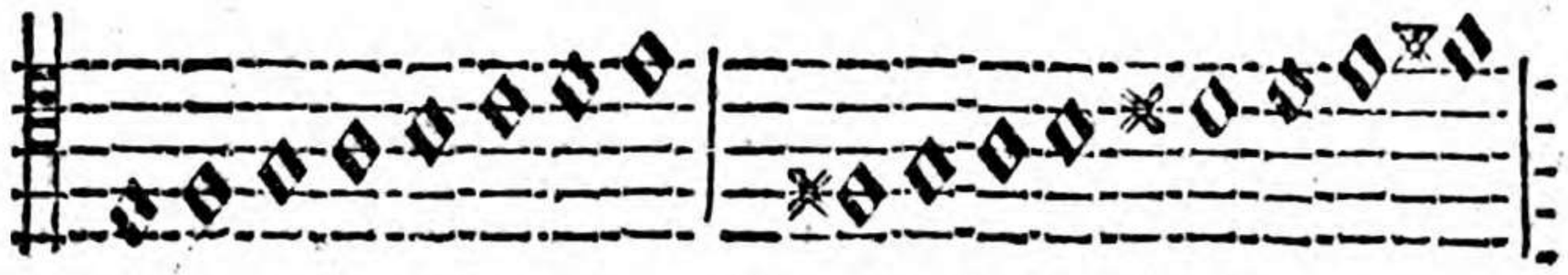
Sette Tuoni diuersi.



Doue si può osseruare, che con l'istesso numero di segni accidentali si formano i Modi, & Tuoni trà loro corrispondenti. Poiche dunque questi vocaboli TVONO, & MODO, hora significano l'istesso, hora si prendono in diuersi significati, & più o meno larghi, o ristretti, sarebbe molto conueniente per sfuggire

gli

gli equiuoci di ſeruirſi della voce Harmonia, come gl'Antichi faceuano, per quella diuerſità di Siſtema, che abbraccia l'vno, & l'altro, cioè il Tuono, e'l Modo preſi nel proprio ſignificato; come ſi vede nella facciata 34. del Compendio. Con tutto ciò per ſodisfattione de' più curioſi, & ſottili, voglio auuertire due coſe; l'vna è che queſta voce Armonia ſi può intendere tal volta ſeparata da gl'altri due; come quando ſi piglia ſemplicemente per tutto il Siſtema, ò diſpoſitione di voci accomodate ſecondo l'vno de' trè Generi; ſenza far riflesſione in qual ſpecie cominci, ò finiſca; & quanto s'eſtenda, verbi gratia nella figura che ſegue.



Harmonia, Tuono, & Modo Dorio.

Harmonia Ipodoria, Tuono Frigio, Modo Dorio.

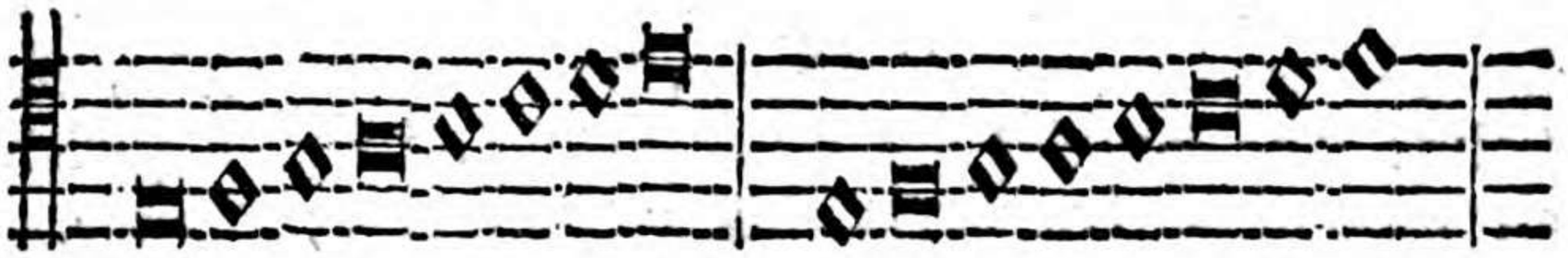
Harmonia Ipodoria Tuono Eolio, Modo Ipolidio.

La prima caſella dimoſtra vn'inſtrumento che habbia le ſue corde naturali, e principali (ò come dicono Diatoniche) accordate al Tuono più commodo, cioe Dorio; e terminato frà le corde cadentiali di quel Modo; ò ſia d'vna

d'vna ottaua, di due, ò di tre &c. La ſeconda dimoſtra vn'altro Inſtrumento, ò ſia diſpoſitione di voci, che non continua il primo Siſtema, & ordine di Tuoni, e ſemituoni; mà per eſſempio in vece di due taſti bianchi ne tocca due neri, & dieſati; & per conſequenza forma diuerſa Harmonia dalla precedente Doria. Il ſuo Tuono, poi è Frigio, perche ſi canta queſta ſeconda ottaua vna ſeconda maggiore più acuta della prima: Mà il Modo è ſimilmente Dorio, perche procede per la medeſima ſpecie. La terza caſella procede per l'iſteſsa Harmonia, cioe l'Ipodoria, perche tal'e la diuerſità (cioe di due dieſi) di queſta Armonia fondata ſopra il Siſtema Dorio; quãto al Tuono lo dimoſtra Eolio; perche è vna 3. minore ſopra il Dorio; e'l Modo Ipolidio; perche cõtiene la ſpecie d'F, *fa vt*. Anzi ſi potrebbe anco in qualche ſenſo far differẽza dal Siſtema all'Armonia: verbi gratia ſe nell'iſteſsa ſerie di voci prendendo queſt'ottaua dall'E all'e, & queſta ſettima dall'iſteſsa E al D, noi diceſsimo che fuſse l'iſteſſa Armonia; mà diuerſo Siſtema; in quanto è diuerſo vn Heptachordo, da vn'Octachordo: benche veramente queſta par troppa ſottigliezza; entrandoci la diſtintione Logica di ſpecie, & d'indiuiduo. Mà nell'vnione di più Regiſtri dell'organo, queſta diuerſità meglio s'oſserua: poiche quei Regiſtri ſono certamente diuerſi Siſtemi; mà l'Armonia è l'iſteſsa: ſe però alcuno non voleſse dire, che fuſse ſempre l'iſteſso Siſtema replicato. La ſeconda coſa ch'io auuertiſco è ch'il vocabolo Modo, parimente ſi può pigliare in diuerſi ſentimenti: imperoche oltre quello della ſpecie (d'ottaua) può ſignificare anco la diuerſità del cadentiare, e modulare; la quale non ſempre s'accorda con la ſpecie del ſuppoſto Tema. Per eſsempio vna Melodia può contenerſi frà i termini del Modo Dorio E e; & fare le ſue poſate, & cadenze nel *fa*: il quale

ſtile

ſtile ſi potrà dire che ſia vn Modo Lidio; & ſe farà le cadenze in *re*, & nell'*vt*, il Modo ſarà Frigio; come ſi moſtra nella figura ſeguente.



Specie, e Modo Dorio Specie Doria Modo Lidio

Specie Doria Modo Fri io.

g

A talche ſi vede che non ſolo la voce Tuono è equiuoca, & come dicono i Greci πολύσημος; mà anco Armonia, e Modo da i Greci detto τόνος: oltre che queſt'iſteſſi vocaboli corriſpondono a quello che volgarmente diciamo maniera, ò ſtile come; la maniera, ò ſtile antico, ò moderno: lo ſtile del Paleſtrina, del Pecci &c. & appreſſo gl'antichi *Modus Philoxeni, Timotei &c.*

Fac. 33. *Terzo Modo ſecondo altri quinto*) è manifeſto che queſta ſpecie E e, conſtituiſce il terzo modo de' moderni conforme al Glarcano, & la comune de' muſici, che mettono il primo in D. *la, ſol, re*, mà il terzo conforme al Zarlino, & ſuoi ſeguaci, che cominciano da C. *ſol, fa, vt*.

Facc. 34. *Frigio nelle ſue corde naturali*)

Qui

Quì si può osseruare come il *mi*, ò *la*, del Dorio, diuenta *vt*, ò *sol*, nel Frigio. & l'istesso segue non solo ne' loro plagali, ò corrispondenti, cioè nell'Ipodorio, & nell'Ipofrigio &c. mà anco nel Frigio, & Lidio paragonati insieme: & parimente ne' loro plagali: anzi nell'Iastio, & Eolio; & ne' loro dependenti: & in somma in tutti quelli che sono distanti ottaua per ottaua vn tuono; & voce per voce vn ditono. Per il contrario trà quelli, che sono distanti per semituono (ottaua per ottaua) il *fa*, del più graue si cambia in vn *mi*, del più acuto; come succede paragonandosi l'Iastio col Dorio; l'Eolio co'l Frigio, &c. Il che s'intende però solo di quelli che non sono del tutto disparati trà loro; come verbi gratia l'Ipolidio, e'l Dorio; il Lidio, & l'Iperdorio, ò Missolidio &c. che non hanno pur vna corda comune; perche non v'essendo vnisoni, non può alcuna corda mutar solamente nome, ò proprietà; anzi tutte si mutano in altre diuerse.

Facc. 36. che s'è aggiunto nel Cromatico vn'altro b *segnato co' l punto)* Questa è la più necessaria corda di quante si possono aggiungnere nell'accordo perfetto, massime per le Viole; & tuttauia fin'ora non è stata conosciuta, benche non ci sia mancato chi habbia aggiunto il D. ò altre co'l punto. Il Fogliano stimò necessario l'vso del b *fa*, puntato, cioè più acuto d'vn comma del b comune; acciò facesse quinta sopra questa voce b E. Mà il rispetto di perfettionare questa consonanza non è tanto importante a vn pezzo, quanto quello che s'adduce in fauore del b puntato cioè b *mi*, abbassato vn comma: come appresso si dice.

Facc. 37. Dorio Cromatico) Questa specie Do-

ria

ria procedeua per il Cromatico puro: come anco seguiua nell'Enarmonico. Or cromatico, & Enarmonico puro s'intende esser quello, nel quale non entrano più d'otto voci per ottaua, come da gl'essempii si vede. Et se bene pare strano ad alcuni, che non hanno penetrato profondamente queste materie, che nel Cromatico s'vsasse quel salto di terza minore, & nell' Enarmonico quel di terza maggiore, si perche questo procedere pare loro strauagante, & poco soaue; si anco perche s'escludono molte consonanze, e'l contrapunto resta più pouero: tuttauia questi Generi non poteuano in altra forma meglio ordinarsi: Poiche procedendo la serie harmonica naturale (cioè Diatonica) per quinte, & quarte alternatiuamente disposte per lo rinchiudere che fanno i due semituoni dell'ottaua da vna banda due tuoni, & dall'altra tre; onde considerarono i Greci che la Diapason è composta di due Diatessaron, & d'vn tuono di più separato, & detto da loro Disgiuntiuo, con ottimo auuedimento fondarono in detta Diatessaron i Generi: che che ne dichino il Salinas, & gl'altri moderni; le ragioni de' quali non rileuano vn iota. Et per consequenza si come la quarta Diatonica è composta di quattro voci, & tre interualli, d'altrettanti, & non più douea comporsi la Cromatica, & l'Enarmonica. Or perche il Cromatico ne' due primi spatij, ò interualli della quarta occupa minor parte di lei (cioè vn tuono diuiso in due semituoni) perciò nel terzo luogo gli resta quell'interuallo maggiore d'vn tuono & mezzo, incomposto. Et per l'istessa ragione cominciando l'Enarmonico la sua ottaua da due diesi, ò quarti di tuono rinchiusi in tre voci, per consequenza la quarta voce douea allontanarsi dalla terza tutto vn ditono intero: & così il suo terzo interuallo è il più grande di tutti: nel Diatonico il più pic-

ciolo : & nel Cromatico mediocre. Ne queſto procedere per ſalti ne' due vltimi Generi s'hà da riputare ſtrauagante: poiche in eſſi ſi reputano queſti interualli come gradi, & nõ come ſalti, & perciò ſi dicono incompoſti. Quanto alla ſoauità, ſe conſideriamo il procedere naturale del Diatonico, & l'artificiale di queſti due, è vero che quello è più dilettеuole, & fa le modulationi più arioſe che non fanno queſti; mà ſe paragoniamo gl'interualli ſteſſi, tanto ſono più grati il Cromatico, & l'Enarmonico del Diatonico; quanto la terza minore, & la maggiore, per eſſere interualli conſonanti, ſono più ſoaui del tuono; che è diſſonante. Oltre che ſe bene il ſemiditono nel Cromatico, e'l ditono nell'Enarmonico non ſono diuiſibili, ò inſpeſſabili con altre voci, ò interualli, ſtando in vn ſolo Tuono; tuttauia l'vſo di Tuoni, ò Armonie diuerſe gli aggiugne anco queſto di più. Et perciò diſſi che la notitia de' Tuoni antichi era neceſſaria anco per l'intelligenza de' Generi. Di più per cagione de gl'Inſtrumenti più principali de gl'antichi, ne' quali erano fondati i Generi, ſi può moſtrare che in tutti tre non poteua, & non doueua la quarta hauer più di quattro voci. Prima perche la Lyra, & la Cithara non haueuano ſe non vn ordine di corde, come l'Arpa ſemplice; almeno ne' più antichi tempi; ſe voleuano mutare l'accordo di Diatonico nel Cromatico, ſenza alterare le eſtreme de' Tetracordi (cioè quarte diſteſe, & naturali *mi*, *fa*, *ſol*, *la*) nelle quali cade il *mi*; biſognaua che abbaſſaſſero le due di mezzo; cioè il *fa*, e'l *ſol*: le quali perciò ſi chiamauano corde mobili; & l'eſtreme ſtabili: come ſi può vedere nel Zarlino. Mà ſe per rimediare à queſto, laſciando le quarte Diatoniche, come ſtanno, v'haueſſero aggiunto due altre corde, cioè vna tra il *mi*, e'l *fa*, per l'Enarmonico;

& vn

& vn altra tra il *fa*, e'l *sol*, per il Cromatico; oltre che v'entraua gran manifattura, & si contraueniua alla semplicità che allora si pregiaua, introducendosi vna sorte di melodia molto effeminata, & poco lodato in quei tempi, si veniuano à mescolare diuerse harmonie, con gran confusione, & difficoltà di sonare: *la* quale non interuiene nell'Arpa doppia, & ne' Cembali; perche hanno due serie distinte di voci. Quanto à gl'instrumenti di fiato, perche non si può fare capitale di più d'otto, ò di noue dita (bisognando adoprarne almeno vno per reggerli) non si poteua moltiplicare in tante voci. Circa la pouertà poi del Contrapunto vedasi quello che se ne dice nel Trattato sopra il Genere Enarmonico; & ricordinsi gli studiosi di questa facoltà, che quell'istesso che vorrebbono fare i moderni co' Generi assoluti, & da per se, lo faceuano gl'antichi (& con molto migliore ordine) con la mescolanza de' Tuoni; come di sopra s'è veduto.

Fac. 40. che la connessione che di essi si fà) Questa connessione di più Tuoni, ò corrispondenza delle corde loro, pare che ἁρμονία si chiami dall'Autore di quella Tauola inserita dal Zarlino ne' suoi supplementi lib. *6.* cap. 2. la quale habbiamo trouata di poi più intera in vn volume della Libreria Palatina, hoggi nel Vaticano: mà però oscurissima ad intendere.

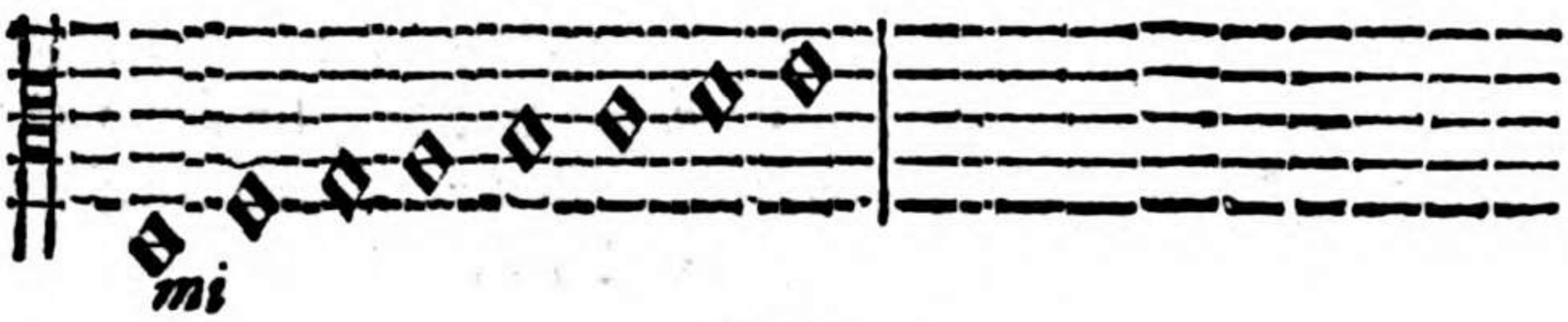
Facc. 41. Molto più à proposito mi pare) Hò conosciuto poi per esperienza, che torna meglio nelle Viole Diarmoniche l'applicare il sintono di Didimo al Tuono Dorio, & quello di Tolomeo al Frigio.

Fac. 42. Di maniera che il più commodo concordamento) comunque si connetta insieme il

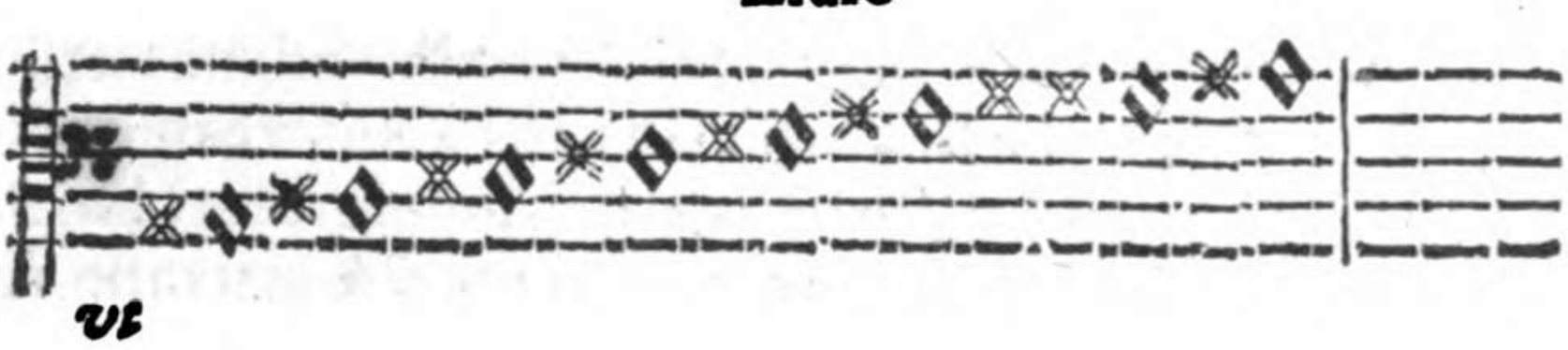
Frigio col Dorio, quella voce che s'intona *re*, nel Dorio diuenta *fa*, nel Frigio.

Facc. 44. Maßime nel Violino) Hauendo io prouato altroue, che in tutti gl'inſtrumenti di manico, non che di altra ſorte, v'è la differenza del ſemituono maggiore, & del minore; contro l'opinione d'alcuni gran' baccalari, è manifeſto, che, s'io vorrò paſſare dal Dorio al Lidio nel Violino, biſognerà ſpingere la mano ſiniſtra più sù verſo l'acuto; eſsendo che conuiene alterare ſtra-namente tutte le voci; come quì ſi vede.

Dorio



Lidio



Doue, oltre li due dieſi al ſeſto interuallo, biſogna figurarſi che radoppiar ſi debbono anco, quando così occorrà, in tutte quelle corde che n'hauerebbono vno, ſe naturalmente ſegnate foſsero; cioè nella prima, ſeconda, quarta, & quinta. Onde niuno; per perito Sonatore che ſia, potrà mai fare tutte le voci giuſte, tenendo la mano al luogo ſolito; nè anco mutādola di Sito, sēza grādisſimo ſtudio, & eſsercitio: & pure non c'è mancato vno di que-

ſti

ſti Saccenti,che non la cede à tutti gl'antichi Pratici, & Teorici, che pretendeua di poter ſonare ſopra il ſuo ribecchino, à libro aperto,tutto quello che gl'antichi Tuoni ci poſſono mai ſomminiſtrare. Mà laſciamo coſtui nella ſua ignorante preſuntione; & chiariſchinſi da queſta ſola nouità di ſegni (neceſſarij doue s'inducono interualli nuoui) ancor quelli che pretendono ſi troui ogni coſa ne' loro Inſtrumenti ſpezzati;che dicono Cromatici, & Enarmonici.

Di queſta ſorte è quella) Il ſegreto di queſta ſi ſcuopre nel Diſcorſo ſopra il Diatonico equabile.

Fac.45.Per molti ſecoli addietro ſmarriti) Il Zarlino con ragione affermò nell' Inſtitut part.4.cap.3. eſſere l'vſo de' Tuoni antichi totalmeute ſpento che non poteua ritrouare di loro veſtigio alcuno. Vedaſi dunque s'erano l'iſteſſi che gl'hodierni de' pratici, come credono molti.

Fac. 46. sì perche in pochi luoghi ſeruono) Quelli che aggiungono vn taſtino alle Viole, lo ſogliono mettere immediatamente doppo il capotaſto: il quale vicigne cosi bene le corde E, A, b (che poche volte, ò non mai hanno il dieſi ♯) come le altre quattro: & però ſe detto taſtino reca qualche vtilità,porta anco ſeco qualche ingombro, & ſuperfluità.

Fac.47. Et sì formerà dall'iſteſſo taſto che rende la voce D) In tal caſo non ſono neceſſarij i tagli frà vna corda, & l'altra nell'accordo vltimamente da noi praticato; come ne' due Diſcorſi ſopra le Viole Diarmoniche più diſtintamente ſi può vedere, perche

l'iſteſso

l'iſteſso taſto trapaſsa, ò ricigne tutto il Siſtema Mà perche queſto G. *ſol, re, vt,* puntato non ſuppliſce alcuna quinta; mà ſolo la terza ſuddetta G. b. la quale benche ſcarſa d'vn comma, fà nientedimeno buon effetto ne' concenti, come l'eſperienza moſtra; però; c'è parſo meglio aggiugnere il comma ſolamente alla corda D; ponendo il Taſtino ſolo alla corda più lunga (cioe A. a voto) nella quale cade detta voce D. *la, ſol, re,* taſteggiata, con fare vn taglietto nella taſtiera. Mà ſe alcuno hauerà curioſità delle regole che ſeruono per ſonare, perfettamente qualſiuoglia compoſitione sù le Viole Diarmoniche nel ſintono di Didimo, le trouerà nel noſtro Diſcorſo ſopra detto Sintono; & le potrà facilmente praticare nelle compoſitioni ſpartite; & quelle che non ſiano, ſpartendole nella cartella; & oſseruando quei luoghi che richiedono il punto ſopra il G.

Fac. 55. Due Regiſtri per ciaſcuno Tuono pare che almeno ſi richiedino) Se ſi vorrà fare vno di queſti organi da Camera con tre Tuoni, Taſtature, ò Armonie nella maniera del Cembalo Triarmonico del Signor Pietro della Valle, che contiene il Dorio, il Frigio, & l'Ipolidio (ch'è forſe la miglior diſpoſitione di tutte) loderei, che ciaſcuna Armonia haueſse quattro regiſtri differenti, cioe dodici in tutto: ò almeno tre per vna, de' quali, oltre l'ordinario, & vn altro che fuſse per eſsempio all'ottaua, il terzo haueſse queſta particolare diuerſità. Al Frigio ſi potrebbe aſsegnare quello della duodecima, al Dorio, quello della quintadecima: & all'Ipolidio quello della decimaſettima; la quale differenza è molto bene ordinata, & regolata: prima perche a' Tuoni piu graui toccano i Regiſtri piu acuti; & per il con-

contrario &c. & cosi l'altezza delle voci vien piu egualmente ſcompartita. Secondo perche la distanza de' Regiſtri corriſponde à quella de' Tuoni: eſſendo la differenza trà la decimaquinta, & decimaſettima, minore che trà la duodecima, & la quintadecima; come anco meno è lontano il Tuono Dorio dall'Ipolidio, che dal Frigio. Terzo (che è quello che più importa) perche ſi come il Frigio è mezzano trà il Dorio, & l'Ipolidio, quanto al Modo; & anco quanto alla comunicanza delle corde; così anco ſe gl'aſſegna il Siſtema di quinta; la quale è mezzana trà l'ottaua, & la terza: & così tornano beniſſimo; perche al Dorio, come più graue, & maeſtoſo; s'aſgna la Diapaſon di ſimile proprietà: al Frigio alquanto più allegro, & viuace s'aggiugne la quinta; parimente piu allegra, & ſpiritoſa dell'ottaua; & all'Ipolidio più allegro d'amendue (almeno in quanto abbraccia il Lidio) s'vniſce il ditono, ò terza maggiore; più ſpiritoſa delle altre due conſonanze. Quarto perche così verrãino à imitare quelle ſorti d'inſtrumenti che hanno maggor'analogia con li tre Tuoni: poiche il Regiſtro di quintadecima aſſai bene rappreſenta il flauto, che conuenientemente può eſsere raſsomigliato dal Dorio; come s'è detto nel Compendio: quello di duodecima; perche naturalmente naſeggia, tira aſsai al piffero; che molto ſi confà col Tuono Frigio: & quello della decimaſettima finalmente eſprime aſsai bene il Cornetto; che al Lidio, & Ipolidio pare molto proportionato. Et quì ſi deue auuertire, che componendoſi dai taſti dieſati del Tuono Frigio, il Tuono, o Armonia Lidia, per ſaluare la circolatione di quarta, che fà con l'Ipolidio, & la corriſpondenza de i Regiſtri, ſi potrebbe aſsegnarli il Regiſtro della decima, che corriſponde alla decimaſettima. Del reſtante è ſuper-

fluo

ſuo ricordo che queſti Regiſtri di quinta,& di terza;perche naſcondino gl'affronti diſsonanti,che ne naſcono, ſi debbono ſmorzare alquanto; cioè mantenerli più deboli di ſuono delle altre canne,che rendono l'vniſono, l'ottaua, la de cimaquinta &c. alle quali è douuto il predominio.Non ſia già ſouerchio il ricordare che le le tre differenze della miſura delle canne; cioè l'ordinaria, la lunga, & la corta,ſi deuono ſcompartire in queſta guiſa,che l'ordinaria s'aſsegni al Dorio, la lunga (perche rende il ſuono piu denſo, & viuace) al Frigio; & la corta (perche lo forma piu molle, & languido) all'Ipolidio, & Lidio. Quanto alla materia,hauerei per bene, che le canne di queſti due ſi faceſsero di piombo; acciò fuſsero più dolci di ſuono; quelle del Dorio di ſtagno;& del Frigio di Rame:il quale in queſti Inſtrumẽti s'adopraua comunemente da gl'antichi; come ſi raccoglie da Polluce; & perciò rendeua il ſuono gagliardo (conueneuole al Frigio) come di ſopra s'è veduto.Per gl'altri Tuoni acceſſorij Iaſtio, Eolio &c.non mi curerei d'aſsegnare particolari differenze ne' gl'accoppiamenti di Regiſtri, miſure, & materia delle canne: poiche l'Iaſtio acconciamente potrà imitare il Dorio; & l'Eolio il Frigio; nell'Armonia de' quali ſi comprendono: ſe già non voleſsimo in vece de' Regiſtri di Piffero, & di Cornetto (che propriamento quadrano al Frigio, & al Lidio, con l'Ipolidio) aſsegnarli altri ripieni; cioè Regiſtri d'altre ſorti; & far di legno le canne de' Siſtemi. Iaſtio, & Eolio.

Quanto à gl'organi minori, & portatili, ſe alcuno premerà aſsai che ſiano molto leggieri potrà ſeruirſi per ciaſcuna Harmonia di due ſoli Siſtemi, ò Regiſtri: l'ordinario de' quali ſia di legno; & l'altro di ſtagno: il quale ſi potrà variare in queſto modo, che nell'Ipolidio, per eſ-

ſempio

ſempio, ſia diſtante per quinta ſopra; nel Dorio, per ottaua; & nel Frigio per decima: & per ridurre anche tutte le canne à minor numero, ſi potranno toglier via tutti gli vniſoni, facendo per eſſempio che l'iſteſſa canna ſerua, per E *la*, *mi*, del Dorio, & per C *ſol*, *fa*, *vt*, del Frigio. Nel quale modo; benche ſi perda quella varietà di riſonanza che naſce maſſimamente da diuerſe miſure; & poi da altre ſingolarità delle canne; queſt'vniformità però tornerà forſe meglio per quelle melodie che ſono meſcolate con varie Armonie; poiche le mutanze vi riuſciranno più dolci, & praticabili: che quanto alle melodie d'vn ſemplice Tuono miglior'effetto faranno ſempre, quando s'adoprino ſopra Armonie, e taſtature diuerſe nella qualità del ſuono. Comunque ſi ſia, io crederei che queſta diſpoſitione di cãne tornaſſe molto commoda per gl'organi leggieri; & anco per i Graui organi; non già così detti, come pare, perche ſiano graui; mà per eſſere accompagnati da i Graui cembali, ò Claui cembali che ſi debbino dire.

Fac. 59. Il quale non vuol eſſere puro) Nel che ſi ſono ingannati alcuni che hanno fatto fabricare ſpinette con le corde d'oro puro di 24. caratti, che riuſciuano poco ſpiritoſe; & non faceuano buon' effetto, ſe non di notte, quando l'aria è quieta, & tranquilla. Quindi è che come oſseruò l'Artuſio l'oro di Spagna, ò più toſto dell'Indie è migliore per queſt'effetto, che quello di Venetia, ò di Zecchini, per eſsere troppo dolce.

Che ſi diceua Aes Corinthium) Hoggi del metallo Corintio non ſe ne troua: benche alcuni penſino che le porte della Rotonda, & alcune medaglie antiche di metallo giallo, ſiano tali: delle quali vn curioſo

antiquario ne hà fatto fabricare vn vaſo veduto da noi ; d'vn bel colore veramente ; mercè della qualità della Cadmia, ò Giallimina ch'entrò nella compoſitione di dette medaglie ; rendendole d'vn ottone aſſai più bello del noſtro comune; mà ſenza alcuna miſtura d'oro, ò d'argento : che ne meno ſi trouerà nel bronzo di dette porte della Rotonda ; per bello, & fino che ſia. Si potrebbe da qualche curioſo far la proua ſe di tale ſorte d'ottone antico riuſciſſero corde da cetera più perfette dell'altre.

Fac. 62. nella preſente figura) Quì ſi pone il Tuono Dorio come ſtabile, & fondamentale (conforme all'vſo d Tolomeo) & gl'altri due ſuoi dipendenti, mobili, cioè ſegnati, & alterati in qualche corda accidentalmente. Dalche naſce (& oſſeruiſi queſto riuolgimento) che l'Ipodorio la cui ſpecie è A a, cada nel B. e'l Miſſolidio la cui ſpecie è B. b. cada nell'A. Ilche è quaſi come vna traſportatione di ſeconda, ò di ſettima.

Fac. 63. Siſtema Dorio) Quì ſi può oſſeruare per curioſità, che per formare l'Ipodorio nel Siſtema Dorio il ♭ mi diuenta A *la, mi, re,* & al contrario per l'Iperdorio, ò Miſſolidio l'A *la, mi, re,* diuenta ♭ *mi:* & ch'il plagale di ſotto ſi forma con due dieſi ♯, & quello di ſopra con due b molli: ilche riſpettiuamente anco procede ne' gl' altri Tuoni Principali paragonati co' loro Plagali.

Facc. 64. Mà come le tre taſtature) Nella figura che ſegue per minor perdimento di tempo haueuamo diſegnato i taſti che dicono Cromatici, cõtigui l'vno con l'altro ; ſupponendo che ognuno poteſſe conoſcere da ſe che nella pratica manuale vanno ſeparati per qualche diſtãza. Con tutto ciò queſto hà dato ad alcuni

Fi-

Fisicosi vn grā fastidio, in cōprēdere la dispōsitione di que sto Instrumēto; la quale, se haueſſero voluto prender la pa tienza di cōsiderarè vn poco meglio, gli riulcirebbe forſe più ordinata, & aggiustata che non si pensano. Anzi quell' istessa continuatione de' tasti hà più vtilità, e misterio che non si persuadono, come in altra occasione spero di far conoscere. E ben vero che ne' Cembali che si sono fatti sin ora di due, & di tre tastature (ne' quali in vece del Lidio habiamo messo di sotto l'Ipolidio: perche è vn Tuono più commodo, & hà grandissima diuersità dal Dorio suo vicino) hò giudicato meglio, per scemar la confusione, & la multiplicità delle corde, di toglier via gl'vnisoni meno necessarij; lasciando in ciascuna tastatura vna serie sola di tasti neri, la quale serue tutta a i b molli; poiche i quattro diesi che cadono ne' due *fa*, et ne' due *sol* del Dorio, nelle corde F, C, G, D, corrispondono à queste quattro voci Diatoniche, & naturali del Frigio D, A, E, B, alle quali commodamente si può arriuare dalla tastatura da basso (Doria) con le dita. Et tuttauia non ci mancano di quelli che vorrebbono più tosto ciascuna tastatura con tutti i tasti neri spezzati da per se. Tanto sono differenti i gusti in tutte le cose.

Fac. 67. Che le quinte vn poco scarse siano più dolci) Par che ciò dicesse in fauore de gl'Aristossenici, ch'egli credette hauer praticato i semituoni eguali: anzi espressamente se ne dichiara in vn discorso ch'ei fece stampare in Firenze l'anno 1589. sopra l'opere del Zarlino: perche parlando poi come da se, confessa che la quinta contenuta dalla sesquialtera è più perfetta, & più soaue di qualunque altra.

Fac. 68. S'io vorrò vna terza maggiore

ſopra E la, mi, *Dorio*) E coſa notabile che toccandoſi con vna mano i taſti del Dorio, e con l'altra quei del Frigio, in diſtanza di terza, in modo che la più acuta voce ſi prenda nel Frigio, ſi procede per tutto con terze maggiori; mà ſe al contrario la voce acuta ſi toccherà nel Dorio; e la graue nel Frigio, tutte le terze ſi ſentono conſecutiuamente minori; auuertendo ſolo di non accompagnare il ♭ *mi*; mà il ♭ *fa* del Frigio, con F. *fa vt* del Dorio. E ciò ſegue per la diſtanza di terza maggiore che hanno queſti due Tuoni frà loro (& così il Frigio col Lidio) non aſſolutamente; mà facendo la comparatione delle voci Sinonime, come diſſi di ſopra; perche aſſolutamente parlando, ſono trà loro diſtanti vn tuono; ò conſiderinſi come Modi, e conneſſi inſtrumentalmente, come quì ſi vede; ò pure prendinſi come ſemplici Tuoni; e conneſſi trà loro melodicamente; come appariſce nelle figure di quelli che pongono i tredici Tuoni d'Ariſtoſſeno conformi al Zarlino, e'l Gallilei. E che queſto modo di parlare ſia più ragioneuole che quello de' Prattici, che vogliono più toſto dire ch'il Tuono Frigio ſia vna terza maggiore ſopra il Dorio, prima lo moſtro così: ſe in vn Violino s'accoppieranno due Siſtemi di tre corde l'vno, & ciaſcuno d'vn ottaua diuiſa dalla corda mezzana nella quinta, & nella quarta, in modo ch'il più graue ſia ſotto il più acuto (aggiuſtato al Coriſta di Roma) quanto l'*vt* è ſotto il *re*, non è vero che l'vno ſarà il Tuono Frigio, & l'altro il Dorio? & che quello comincerà dal *D.* ò dal G; & queſto dall'E, ò dal A? & che ſaranno diſtanti per vn tuono? Queſto non ſi potrà negare: perche ſe vorranno che la relatione, ò paragone ſi faccia per le voci Sinonime, non v'eſſendo

queſte

queſte in atto ; mà ſolo in potenza ; & biſognando taſtare le corde, per formarle, ſarebbe vn ſpropoſito il voler fare comparatione trà le coſe non eſiſtenti più toſto, che trà l'eſiſtenti; & quando anco dette voci vi fuſſero attualmente, non è douere di fare il paragone trà i Siſtemi interi, & terminati, più toſto che trà le loro parti tanto variate, & alterabili? ſecondo prouo l'iſteſſo per via della connesſione del Dorio, con l'Ipolidio: percioche ſe riguarderanno alla diſtanza delle voci Sinonime, per eſsempio dell'vno, & l'altro E *la*, *mi*, le troueranno più lontane d'vna ſeconda (maggiore) & meno d'vna terza (minore) Onde ſe alcuno gli dimanderà quanto il Tuono, ò Armonia Doria ſia diſtante dall'Ipolidia; biſognerà, ſe vorranno riſpondere giuſto, che dichino due ſemituoni maggiori, ouero vna ſuper 31 partiente 225. termini, che non così facilmente s'intendono. Meglio dunque è dire che dette due Armonie, Tuoni, Siſtemi, ò Taſtature ſiano trà loro diſtanti vn ſemituono. Mà trà l'altre imperfettioni dell'hodierna Muſica, vna ſi è queſta, che vi s'vſano molte improprietà di parlare.

La notitia de' quali ſupponeua nella prattica quella de' Tuoni) Queſto medeſimo trouo eſsere ſtato affermato dal Zarlino nella fine del cap. terzo della quarta parte dell'Inſtitutioni.

Iacopo Ramerino) Nell'Inſtrumento di queſto virtuoſo artefice altri Tuoni ancora non oſſeruati da menel princ ipio, vi ſi poſsono ſonare: perche, oltre li mentouati, v'è anco quello di Napoli; & vn altro alla quarta baſſa del Coriſta di Roma: ch'è come dire l'Ipoeolio, & l'Ipodorio.

Fac.

Fac. 71. Che l'accordo perfetto più facile sia ch'il participato) Di quì è che ci sono alcuni eccellenti Musici, & sonatori di tasti che trouano tanta repugnanza nella participatione, che non arriuano mai à sapere accordare vn Cembalo, come fanno gl'artefici.

Fac. 72. Che sia dell'istessa classe che la Diapente) Vedasi quello che ne scriuo nel Discorso, sopra le consonanze.

Facc. 74. Et proportionata à gl'Instrumenti di mànico) Ne rẽdo la ragione nel Trattato sopra il genere Enarmonico, & nel Discorso sopra il Diatonico equabile.

Ci seruiremo parimente del Ditono) La quale consonanza si pratica similmente nel trouare le due corde metaboliche b E, b A: nel solo Dorio però: perche ne' gl'altri due Tuoni si trouano vnisone nel prossimo inferiore à ciascuno di quelli. Si come per il contrario, quando s'adoprassero le due ♮ D ♮ G, nel solo Lidio sarebbe di mestieri seruirsi del ditono: poiche ne' gl'altri due potrebbonsi accordare con le loro vnisone del prossimo superiore.

Facc. 75. ò co'l Tonorio) *Tonorium* è vn picciolo instrumento col quale gl'Artefici pigliano il Tuono de' loro organi, ò Cembali (& diuerso dal Phthongarium voce vsitata da Herone Mecanico; ancorche alcuni si persuadino che sia il medesimo) & lo fanno seruire massimamente per la voce G. *sol, re, vt*. Gl'antichi l'haurebbono applicato alla *Mese* (à *la, mi, re*) del Dorio.

O la Paňete Synnemmenon Cromatica) Le-

Leuinſi quelle parole che ſeguono: *che ſarà l'vltima*: & in loro vece ſi ponga: *& in vltimo le metaboliche*.

— *O initiale D)* aggiungaſi *ſenza punto, ſe procederà nel ſintono di Didimo, & col punto, ſe in quel di Tolomeo; accordandola in amendue i caſi perfettamente vniſona all'- F. Cromatico Dorio.*

Fac. 76. Et gl'inferiori dall'acuto al graue)

Queſto è vn modo aſſai ſpedito d'accordare l'inſtrumento con temperatura perfetta. Tuttauia ne moſtro vn altro ancora più facile; & breue nel Diſcorſo ſopra 'qual ſpecie di Diatonico s'vſaſſe da gl'antichi, & qual hoggi ſi pratichi, doue cominciando da F *fa vt*, & ſalendo con ſei quinte, tutte le ſette voci Diatoniche s'accordano facilisſimamente. Mà perche ſenza l'vſo del comma ſeparato quell'accordo formerebbe il Diatonico Ditonico, ò l'antichisſimo Pitagorico, & non il Sintono, & vſuale, che hoggi s'adopra, & parimente da gl'antichi ſi praticaua, come altroue con aſſai probabili ragioni hò moſtrato, vi biſogna queſta manifattura di più, che volendoſi diuidere il Tetracordo, conforme à Didimo fà di meſtieri l'- aggiunta d'vn ſecondo G. & cõforme à Tolomeo d'vn ſecondo D. Per il qual'effetto formando la ſeconda quinta dal C. al G. non prenderemo il G. ordinario; mà vn altro frà i taſti neri; ò più toſto nel medeſimo taſto bianco del G. *ſol, re, vt* ſpezzato; & incontanente accorderemo il G comune vn comma più graue con aiuto del monocordo, ò d'vna Viola con l'accordo perfetto; ò ſimile altro inſtrumento; & ſopra queſto G *ſol, re, vt*, accorderemo il D. *la, ſol, re*. E l'iſteſso riſpettiuamente faremo nel D *la, ſol, re* (in vece del G. *ſol, re, vt*) ſe vorremo ſeruirci del Tetracordo di Tolomeo; cioè ſopra il G. accorderemo il D.

la,

la,ſol,re comune de' taſti ordinarij, & eſteriori, & poi l'altro ſtraordinario & frà i taſti più dentro vn comma più alto con l'aiuto dell'inſtrumento detto; & ſopra queſto ſecondo D *la,ſol,re* finalmente l'A *la,mi,re* &c. Et cosi non haueremo biſogno di ſeruirci della terza maggiore: il cui accordo, come l'eſperienza ne dimoſtra, non è cosi facile à prenderlo giuſtamente. Or qui voglio auuertire che eſsendo tre le progreſsioni per cosi dire de gl'inſtrumenti; la naturale cioè quella che ſi ſerue delle ſette voci naturali dette, la bemollata, per chiamarla cosi, & la dieſata (benche ſiano termini alquanto duri) ciaſcuna di queſte, perche forma vn Siſtema, ò Armonia propria, richiede egualmente noue voci per ottaua, in ſupplemento d'vna quinta che reſterebbe diſsonante, & diminuita d'vn comma. Et perciò nella Progreſsione, ò ſerie de' b molli ſi può radoppiare il b. *fa* ordinario; ponendouene vn altro più acuto per il comma detto; conforme all'Inuentione del Fogliano; acciò renda quinta giuſta con b E; per il quale effetto può ſeruire l'A *la mi re*, Enarmonico; perche ſi troua nella medeſima drittura del b *fa* ordinario. Similmente per la progreſsione dieſata è neceſsario quel b *mi* puntato introdotto da noi; & più graue vn comma del comune; acciò faccia quinta giuſta ſotto l'F. *fa vt* dieſato, & cromatico: per il quale effetto può ſeruire nell'iſteſso modo il b *mi* Enarmonico; eſsendo al riſcontro del b *mi* comune. In queſta ſorte dunque d'accordameto, doppo che ſi ſarà accomodata la naturale; ſi potrà paſsare a la bemollata, cominciando dal b *fa*; cioè accordandolo in quinta ſotto l'F. *fa*, *vt*; & poi il b. *fa* aggiunto nel modo già detto; & ſotto queſto poi l'E *la*, *mi* col b molle: poi il b A, & l'altre: ò pure immediatamente doppo la naturale, trapaſsare alla dieſata; cominciando

ſubi-

ſubito dal raddoppiamento del b. *mi*, per accordare ſopra eſſo l'F *fa*, *vt* Cromatico; & poi l'altro b *mi*, con l'iſteſso ordine.

Facc. 77. Tauola delle conſonanze) Per troppa fretta ſono incorſi in queſta Tauola alcuni errori; i quali potrà il corteſe lettore correggere; togliendo via la terza cõſonanza nella ſerie dell'A Enarmonico; cioè la ſeſta che fà detta corda ſotto l'F *fa*, *vt*: perche, eſsendo minore della Minore $\frac{8}{7}$ non ſi può chiamare propriamente conſonanza; ancorche ſi poſsa adoprare molto à propoſito, quaſi come conſonanza, in certi paſsi: ſimilmente leuiſi per l'iſteſsa ragione, la prima conſonanza, (che è vna terza minore diminuita) della ſerie del B *fa*.

Fac. 80. Le Muſiche che ſono troppo artifizioſe) Le quali erano ſtimate da gl'antichi Filoſofi, poco conueneuoli à perſone libere, & nobili; & atte ſolamente per ſegnalarſi in quelle concorrenze, che nelle publiche ſolennità ſi ſoleuano allora praticare. Ariſtot. nell'8. della Politica.

Facc. 81. Et non ſono parti integranti del Siſtema) Perche ſi ſoprapongono l'vna all'altra.

Pareua loro ch'il Cromatico, & l'Enarmonico) Vedaſi quello che ſe ne dice nel Trattato ſopra il Genere Enarmonico.

Facc. 82. E tuttauia più perfetta,) Ciò ſi proua da me contro l'opinione comune in vn Diſcorſo intero fatto à poſta.

Benche gl'antichißimi forſe non ſe ne ſer-uißero) Vedaſi il Diſcorſo ſopra Qual ſpecie di Diatonico s'vſaſſe da gl'antichi;& quello ſopra le Conſonanze.

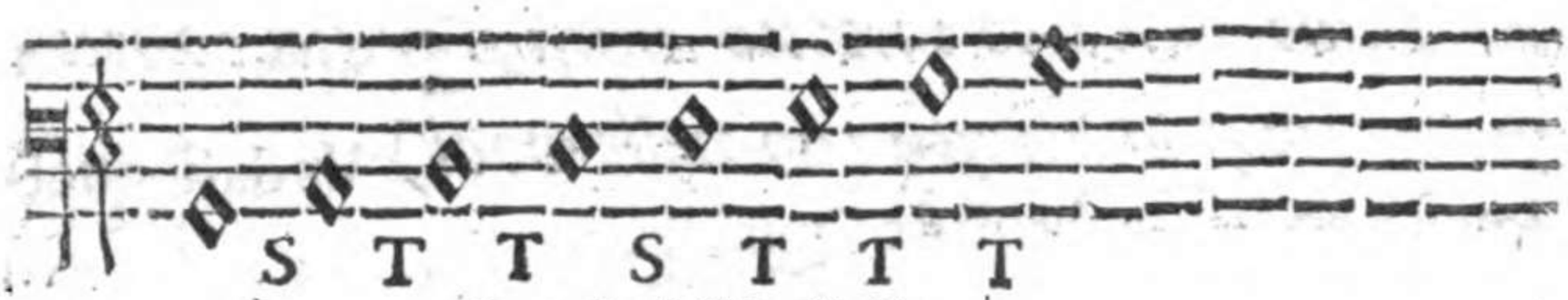
Facc. 83. Se non à vna voce ſola) Eccettuatone però il Diatonico.

Maßimamente i Gruppi, & i Trilli) Queſti pare che Beda, ò più toſto l'Interpolatore di Beda gli chiami barbaramente Plicas, deſcriuendoli così: *Fit autem plica in voce per compoſitionem Epiglotti cum repercuſſione gutturis ſubtiliter inclaſam.*

Come Aſclepiodoto Filoſofo) Queſto curioſiſsimo huomo, benche non poteſſe arriuare alla reſtitutione del Genere Enarmonico, perche l'intonatione de' gl'interualli di queſto Genere s'era per molti ſecoli prima diſmeſſa, tuttauia tanto ſtudio poſe ne gl'altri due, che, come hà laſciato ſcritto Suida, reſe la ſua voce cosi piegheuole, che non v'era coſa che non gli riuſciſſe d'eſprimere con eſſa. Le parole ſono queſte τῷ δὲ Ἀσκληπιοδότῳ σπουδὴν εἰς τὸ χρωματικὸν καὶ Διατονικὸν εἶδος τῆς μουσικῆς, ὥστε τὴν ἑαυτοῦ, φωνὴν καὶ τὰ φύσει αὐτοῦ ὄργανα εὐπλαστότερα χηρᾶς διετίθετο· καὶ μετεῤῥυθμίζετο εἰς ὅ τι ἐβούλετο, καὶ εἰ χρεία παρῆν ὥστε, καὶ τὴν ζόων ἁπάντων μιμεῖσθαι, καὶ τὴν ἄλλων κτύπων τὰς ἀπηχήσεις. cioè *Molto s'affaticò Aſclepiodoto nel Genere Cromatico, & nel Diatonico della Muſica; à ſegno che reſe la ſua voce, & gl'organi naturali di eſſa più piegheuole della cera: accomodandoli à ciò che voleua; ſin ſino ad eſprimere, quando occorreua, le voci d'ogni animale, & ogni altra riſonanza.*

Facc.

Facc. 86. D'vna ſcorrettione importante, che vi è nel teſto) Il luogo di Plutarco è queſto. Αλλὰ μὴν ἡ τὴν παρειμένην Λυδιστί, ἣν πρὸς ἐναντία τῇ Μιξολυδιστί, ἄλλην πλησίαν ἑαυτῇ Ἰάδι, τινὲς Δάμωνος δ' ἔφασί τὸν Ἀθηναῖον. L'errore conſiſte nella parola ἣν in vece della quale ſi deue leggere ἢ πρὸς: perche oltre che queſta particola conditionale non vi hà luogo, è facile à prouare che l'Armonia Lidia rimeſſa, cioè l'Ipolidia, e contraria alla Miſſolidia: imperoche la ſpecie dell'vna ſi forma col prẽderla al roueſcio; come qui ſi vede.



Specie Miſsolidia

Specie Ipolidia.

Doue oſseruiſi che l'ordine de' Tuoni, & Semituoni, accennato con le lettere T & S. procede al contrario in amendue. Il luogo di Plutarco ſuona cosi in noſtra lingua. *Anzi che l'Armonia Ipolidia, la quale è contraria alla Miſſolidia (mà ſimile all'Iaſtia) dicono eſſere ſtata trouata da Damone Atenieſe.* Mi fà anco ſoſpettare d'vn altro errore il non vederui il *ſi* (ch'io eſprimo col *mà*) come pare ch'il ſenſo richieda, & il vedere che l'Ipolidio non

è altrimenti ſimile all'Iaſtio, almeno quanto alla ſpecie; hauendo queſto la medeſima ch'il Miſſolidio: onde forſe in vece di ἁρμονίαν ἔσαν Plutarco ſcriſſe ἁρμονία ἐστί. Et così torna benisſimo in queſto ſenſo. *Anzi che l'Armonia Ipolidia la quale è contraria alla Miſſolidia, ſimile all'Iaſtia &c.* E queſto tengo; quanto à mè, che ſia il vero ſenſo; ſe bene non nego che l'Armonia Ipolidia, mentre fù chiamata Lidia rimeſſa, à diſtintione della Sintonolidia, ò Lidia acuta; cioè ne' tempi antichisſimi, non poteſſe eſſere ſimile all'Iaſtia, ò Ionica in altre coſe, che nella ſpecie d'ottaua; ponghiamo caſo nel numero delle Dieſi; & nelle cadenze di mezzo.

Facc. 86. Ne ì molto acuti, ò graui comunemente ſi praticauano nelle voci) Vedaſi quello che ne ſcriue Ariſtide Quintiliano.

Che le quattro parti de' flauti) I nomi loro Greci che ſi cauano da gl'Elementi d'Ariſtoſſeno da Polluce; e da altri, ſono queſti ὑπάτειλφοι, παρανῆται, τέλειφοι, παρυπάται

S'eſtendeuano più oltre della vigeſima ſeconda) Lo dice Ariſtoſſeno nel lib. primo. Vedaſi dunque quanto infelicemente arguiſchino alcuni la pouertà della Muſica antica Greca dal loro Siſtema grande di 15. voci; & che credono, che cõ eſsere ſtato allũgato da Guidone, la muſica n'habbia riceuuto accreſcimẽto. Ilche tanto è vero, quanto che dall'eſsere hoggi da molti ridotta la ſcala ad vna ottaua ſola, la muſica ſi ſia rimpouerita.

Facc. 87. Caſſiodoro dice ch'il Dorio è donatore della pudicitia) Ciò ſcriue Caſſiodoro autore

tore Asiatico; e poco giuditioso, per quella fauola d'Homero, che Agamenone andandosene alla Guerra di Troia, lasciasse Clitennestra sua consorte sotto la cura d'vn Musico Dorieſe; il quale co' suoi virtuosi precetti cantati con Armonia graue alla Dorica, mentre gli fù appreſso, la mantenne sempre casta, & illibata. Mà altro è discorrere della Musica, & de' Modi in ordine alle parole, & le cose che si cantano; altro in ordine alla semplice Armonia: poiche in questo vltimo senso, noi tenghiamo per fermo che non possino essere più di quattro ad summum le sue differenze. Mà considerandosi le parole; & poesie che si cantano, chi è che non sappia che tale musica inciterà alla castità; vn altra alla Lusuria; questa alla sobrietà; quella alla crapula: & in somma à tutte quelle virtù, ò vitij che dal semplice parlare (benche non con tanta forza) possono essere instillate ne gl'animi.

D'vna marauigliosa proprietà della tromba) E cosa veramente degna d'ammiratione, mà verisima (come anco aserisce il Glareano lib. 2. cap. 21. & il Zarlino lib. 8. cap. 2. & vltimamente l'eruditisimo Padre Mersenne nel libro Latino, & nel Franceſe de gl' Instrumenti musicali) & tale, che può molto ben dimostrare la conuenienza delle specie D, d: G, g. col Tuono, ò modo Frigio. Mà non è difficile recarne la cagione. Questa proprietà della tromba nasce primieramente dalla natura che hanno gl'instrumenti da fiato di formare prima le consonanze più perfette, & semplici: & poi di mano in mano le più imperfette: cioè prima l'ottaua; poi la quinta; la quarta; la terza maggiore; la minore; & poi il tuono: & secondariamente dalla repugnanza che hà la tromba col semituono, & simili interualli molli, & femi-

nili.

nili. Et di qui è che le modulationi che hanno nell'vno, ò nell'altro eſtremo il ſemituono, malamente ſi poſſono accomodare alla tromba. Però meglio d'ogn'altra ſpecie gli conuiene quella del G *ſol, re, vt*; perche ſe bene anco quella del D; anzi quella dell'A. hà il tuono nell'eſtremo graue, & acuto; tuttauia queſte due ſpecie cominciano dalla terza minore, & non dalla maggiore; contro l'ordine naturale che tengono, come diceuo, gl'Inſtrumenti da fiato; la tromba maſſimamente; nella quale naturalmente s'intuona prima *vt, mi*, & poi *mi, ſol*, conforme alla ſpecie di G. *ſol, re, vt*.

Mà più anticamente, quando ogni popolo, quaſi haueua diuerſa fauella, &c.)

Gl'eſquiſitamente eruditi ſanno quanto fuſsero trà loro, diuerſi anticamente di lingua, d'habito, & di coſtumi, in Aſia i Frigi, Lidi, Cari, Miſi, e Bitini (ſenza parlare de' più lontani) & in Italia i Latini, Toſcani, Sabini, Oſci, Liguri, &c. Et per la poca comunicanza, che haueuano inſieme, ſi può credere, anzi tenere di certo, che fuſsero nella foggia del cantare parimente trà loro molto differenti. E però mi perſuado che chi ādaſse ancor' hoggi ricercādo quelle nationi, che ſi ſono conſeruate più lungamente, e meno meſcolateſi con l'altre, le troueria rebbe nella maniera del canto molto variate, & ſe ne potrebbono cauare gran diuerſità muſicali. Di queſta ſorte ſarebbono i Biſcaini, & Aſturiani in Spagna: gl'Irlandeſi; & Galleſi nell'Iſole Britanniche: i Friſij nella Germania inferiore: gl'Albaneſi nella Macedonia: i Mainotti, ò Montanari della Laconia nel Peloponeſo: gli Sfachiotti habitatori de' monti Leuci in Candia: I Maroniti habitanti nel monte Libano in Soria: & i Curdi trà l'Armenia

menia, & la Media: ſenza parlare d'altre nationi più barbare, & ſaluatiche. Mà ſopra tutto credo che molto differiſſero anco nel canto dall'altre nationi anticamente gl'Egittij; & che parimente hoggi i Chineſi ſiano da noi altri, & da i loro vicini aſſai differenti.

L'errore d'alcuni antiquarij) Il Gallilei ſopra tutto; ò pure quei gentilhuomini introdotti in quel Dialogo, furono (& ſia detto con ſopportatione d'ingegni così eleuati) troppo partiali de gl'antichi in materia di muſica; ſe s'imaginarono ch'ella fuſſe in quei tempi così pouera; & ſi ſcrupoloſamente oſſeruata, che non procedeſſe ne' concenti con mouimenti contrarij; i quali gli danno la maggior parte della gratia: & non gli tolgono mica, come eſſi crederono, quella efficacia, & energia, che gl'attribuiſcono gl'autori La qual coſa io dichiarerò, & prouerò vn poco più diffuſamente; perche da queſto dipende in gran parte la notitia de' Tuoni antichi, & dell'efficacia loro in muouere gl'affetti. Per ben intendere come d'vn Tuono all'altro vi poteſſe eſſere tanta differenza di coſtume (detto ἦθος, da Greci; & che meglio ſi volta Proprietà) che faceſſero effetti cosi ſtrani, & diuerſi, non debbiamo conſiderare la coſa tanto ſuperficiariamente, come fanno i Prattici moderni, in ſupporre ch'il graue, & l'acuto, aſſolutamente parlando, habbino contraria natura; mà vn poco più ſottilmente; conforme alle maſſime de' più graui, & antichi autori. Conuien dunque ſapere che l'acutezza della voce da vna banda hà del feminile; in quanto le Donne parlano, & cantano più acuto de gl'huomini; dall'altra tiene più del viuo, allegro, intento, & ardito, che la grauità; la quale partecipa più del molle, e rimeſſo: qualità veramente feminili; & ciò procede

cede perche l'acutezza dimoſtra maggiore sforzo, & vigore; poiche la voce acuta non pure con maggiore forza del petto, & arterie ſi genera; mà anco nelle corde con maggiore tenſione; & ne' flauti con più violento ſoffio: & maggiore condenſamento d'aria: onde conſiderata per ſe ſteſſa l'acutezza, rappreſenta il coſtume feminile; mà con relatione all'efficiéte, dimoſtra più toſto il contrario; & la grauità parimente conſiderata da ſe, eſprime il coſtume, & qualità virile; & in riguardo del principio, onde procede, tutto l'oppoſito. Di più debbiamo ſupporre, per coſa verisſima, che i ſuoni non hanno in ſe qualità veruna indicatiua, ò effettiua di proprio coſtume; ſe non in quanto imitano, ò rappreſentano la voce humana imperoche la voce, la loquela, il caminare, & ſimili, ſono coſe, che pigliano la varietà dal diuerſo temperamento, & coſtume human[o]; come è manifeſto. Et in queſto ſenſo biſogna intendere Ariſtotile doue afferma che i ſuoni, ſono per dire cosi coſtumati; mà non i colori: cioè in quanto detti ſuoni ſono quaſi ſembianza dell'humana voce. Et in queſta guiſa dall'iſteſſa cauſa materiale; mà per diuerſi mezzi, procedono effetti molto contrarij: percioche l'acutezza alcuna volta dimoſtra allegria, vigore, ardire, &c. come ne' canti Orthij; che propriamente s'vſauano in certi Nomi, ò Hinni di Minerua; la quale teneuano per Dea martiale, & virile: & gl'applicauano vna melodia ſimile à lei; cantando detto Nomo Orthio in vn Tuono acuto; & con vn Ritmo concitato, & fiero. Et con queſto dicono che Arione s'inanimiſſe à ſaltare in mare; quando s'accorſe d'eſſere inſidiato da' marinari. Mà dall'altra banda i lamenti Tragichi di femine addolorate, & meſchine, ſi cantauano nel Tuono Miſſolidio, più de gl'altri acuto: perche l'acutezza, come diceuo, non opera, ò dinota

da

da ſe nè meſtitia, nè allegria: mà ſolo vehemenza di paſſione in genere: ſi che applicata à coſe allegre, cioè parole, melodie, & ritmi che ſiano tali, dimoſtra maggiore allegria; & in coſe meſte, accreſce, & dinota maggiore meſtitia. E'ben vero che per gl'affetti di ſemplice meſtitia, ò malinconia meglio ſi confà il ſuon graue: perche dimoſtra languidezza, & vna certa pigritia: mà per eſprimere vn dolore intenſo; diſperatione; lamenti; ſtrida, & ſimili, non farebbe à propoſito il ſuono, & Tuono graue. Dal che ſi conoſce; quanto ſia triuiale la regola de' moderni Muſici, di trattenerſi nel graue in coſe meſte; ſenza diſtinguere vna meſtitia, & dolore quieto, da vn afflizione diſperata, & intenſa; che camina per molto diuerſa ſtrada; come auuiene, per darne vn eſſempio, alla podagra fredda, & alla calda (ancor'che tutta ſia podagra) che ſi medicano con rimedij contrarij. Nè ſolamente fà diuerſo effetto il graue, & l'acuto in riguardo del principio onde procede, che dinoti fiacchezza, ò gagliardia; anzi l'iſteſſo grado d'acutezza in vna donna à cui ſarà naturale dimoſtrerà poca, ò niun'alteratione d'affetto, ò coſtume, & in vn huomo, à cui non ſarà proprio, moſtrerà traſportatione d'animo in allegrezza, ò meſtitia, ſecondo il ſoggetto propoſto. E l'iſteſſo grado di grauità di Tuono che ſia il proprio, & naturale d'vn huomo, in lui non moſtrerà qualità niſſuna; & in vna donna farà apparire quegl'accidenti che naſcono da' rilaſſamento; come languore, pigritia, meſtitia, dolore freddo. timore &c. Mà ciò ſi deue intendere ſe quel Tuono graue non ſarà naturale di quella donna: perche ſe fuſſe tale, la voce riuſcirebbe piena, denſa, & virile (e ſi trouano alcune donne che l'hanno di queſta ſorte) e conſeguentemente dimoſtrerebbe più toſto animo, e coſtume

maſchio, & veemente. Mà per il contrario ', quando il Tuono acuto ſia naturale d'vn huomo, come ne' contralti; perche non ſarà forzato eſprimerà affetto, e coſtume feminile. Perche, come dice Ariſtotile nel Problema 37. della ſettione 19 altro è l'eſsere naturalmente di voce acuta; altro il cant re acuto. Mà molto più appariſce queſta differenza in riguardo del medeſimo efficiente, ò principio: perche ſubito rappreſenta alla mente la cauſa più ſpeciale che opera quella diuerſità. Dico conſiderando nella medeſima perſona queſta variatione di Tuono: peroche mentre vn huomo fauella nel ſuo Tuono naturale, ſenza forzare la voce ne' ſuoni acuti (che chiamano Quintilio, e Nicomaco Geraſeno nel ſuo Encheridio κοινὸς τόνος) ò nel graue (che non hà nome proprio) dimoſtra vn coſtume poſato, quieto, e conſtante. & vn animo veramente da Stoico; che non ſi laſcia commuouere da paſſione alcuna. E ch'il graue, e l'acuto per ſe ſteſso non ſia malinconico, nè allegro, ne fanno fede gl'inſtrumenti; ne' quali, ſe non ſentiamo toccare tutte le corde nell'iſteſsa maniera, tanto appariſce il ſuono lieto, ò meſto nelle graui, come nell'acute. E ciò ſia detto così groſsamente intorno al propoſto Tema: il quale può riceuere gran lume dal ſopradetto Problema.

Facc. 88. Ridicola opinione d'alcuni)

Trà coſtoro fù Gio: Maria Artuſio; il quale, benche haueſse cosi poca notitia di queſte materie, compoſe tuttauia vn libro *Dell'imperfettione dell'hodierna muſica.*

Gl'antichi lo diceuano il maſchio, &c.)

I Pitagorici maſsimamente che fecero gran profeſsione di muſica. Vedaſi Ariſtide Quintiliano.

Ariſtotile

Aristotile anco afferma nel fine della sua Politica, che i Ritmi dimostrano la diuersità del costume.

Facc. 89. Il Dorio s'vsaua comunemente nella Cithara) Così la chiamo, e non Cetera con nome volgare: perche era cosa molto diuersa; dalla nostra Cetera comune. Non dico però ch'il Dorio non si sonasse anco ne' flauti; che erano in quei tempi instrumenti comunissimi; e con infinite varietà adattati ad ogni sorte di musica, e di Tuono: anzi quelle quattro parti mentouate di sopra, tengo per certo, che fussero accomodate al Tuono Dorio, ch'era il più comune, e stimato appresso i Greci: si come è certo che erano di quella specie che dicono hoggi flauti dolci; i quali non hanno linguella; mà vn legnetto inserito nella bocca: Gl'antichi gli diceuano Πυθικὸς αὐλὸς flauti Pythi?, ò pure in vna sola parola Πυθαύλους (Diomede gli chiama *Pythaulicas tibias)* perche ne' giuochi, e cantilene Pythie principalmente s'adoprarono Quindi viene la voce moderna πιθαύλι cõ la quale i Greci esprimono l'istessa sorte di flauti: cosn forse da altri non auuertita. Mà che l'Armonia Frigia d'ordinario ne' Pifferi si sonasse, da molti autori si può raccogliere, e frà gl'altri da vn Anonymo Greco della Libreria Vaticana; doue dice ἡ Φρύγιος ἁρμονία πρωτεύουσα τοῖς ἐμπνεύσεσιν ὀργάνοις μάρσυες οἱ πρῶτοι εὑρεταί· Μαρσύας, καὶ Ἅγνις, καὶ Ὄλυμπος οἱ Φρύγες, cioè: l'Armonia Frigia preuale massimamente ne gl'instrumenti da fiato. Testimonii (ne sono) i primi inuentori, Marsia, Iagnide, & Olimpo, ch'erano Frigi.

Facc. 91. Come alcuni discorsi musicali) alcuni de' qnali vanno qui congiunti.

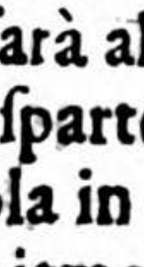
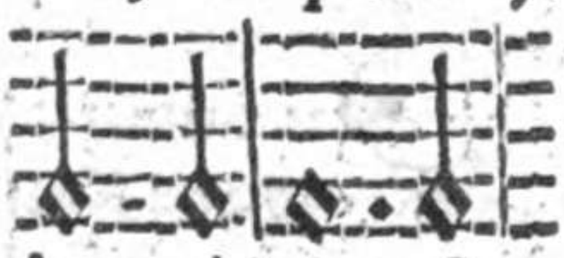
Facc. 93. Delle trè sorti di Ritmo)

Questa cosa merita d'essere spiegata vn poco più diligentemente ; perche discorrendone con persone per altro erudite , hò conosciuto che non si piglia per il suo verso . Supponendo dunque che due sorti di ritmo, e di battuta s'vsino hoggidì, l'ordinaria , ò eguale, che mette tanto tempo nel posare della mano, quanto nell'alzare ; e l'ineguale, la qual mette il doppio nel posare , ò al contrario (che tutto torna al medesimo) dico che la prima nasce dalla proportione, habitudine, ò relatione d'equalità (che tutto è l'istesso) e si può esprimere con questi minimi numeri $\frac{1}{1}$ E la seconda dalla proportione doppia, ò *dupla* che con minimi numeri si mostra così $\frac{2}{1}$ Or i nostri pratici che questa sola chiamano proportione, intendono la cosa al roue scio : perche segnandola in questa forma $\frac{1}{2}$ vogliono dire che di quelle note che n'andaua prima (cioè nella misura eguale) due per battuta; per essempio minime in quest'altra sorte di misura , ò battuta se ne mandino tre . E così intendono questa habitudine, ò proportione trà vna cosa esistente (ch'è il *Ritmo* , ò battuta che s'adopra) & vn altra non esistente ; cioè *la* misura , ò Ritmo eguale . E di qui nasce che se vorranno mandare tre semibreui à battuta i più intelligenti (che quanto à gli spropositi de' più idioti sono innumerabili) la segneranno così $\frac{1}{1}$ ò pure cosi O $\frac{1}{3}$ Se sei nere , ò semi minime in questa forma $\frac{4}{6}$ Mà gl'antichi Sauij non consideraua no la cosa per questo verso ; mà parlando de' tre generi di Ritmo (ch'è vn certo ordine regolato di tempi, e mouimenti) che nascono da diuerse habitudini, ò proportioni , le prendeuano trà le parti de' Ritmi medesimi , cioè trà il leuare , e posare (Arsis, e Thesis) che formaua ogni progressione Ritmica, come dal muouere, vicendeuolmente innanzi hora la gamba destra ; hor la sinistra, nè

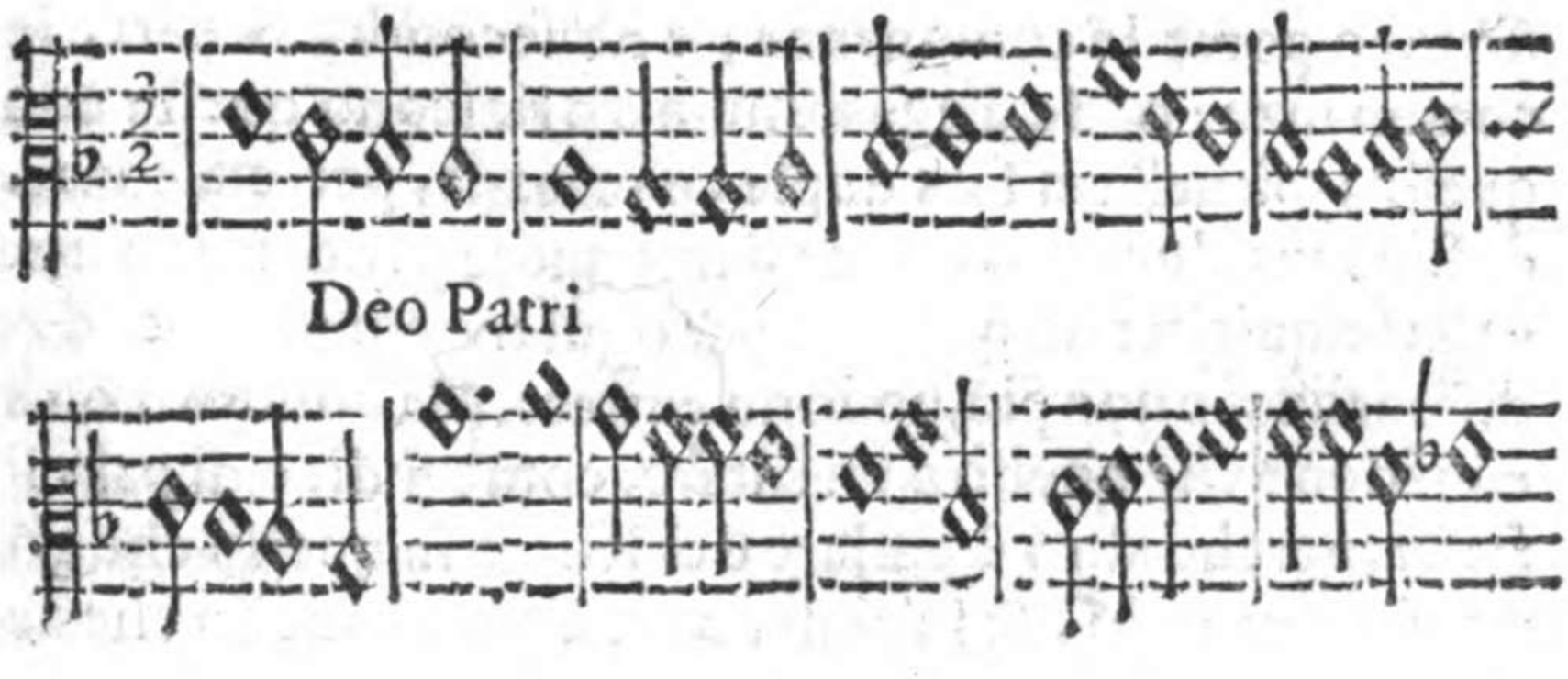
nasce

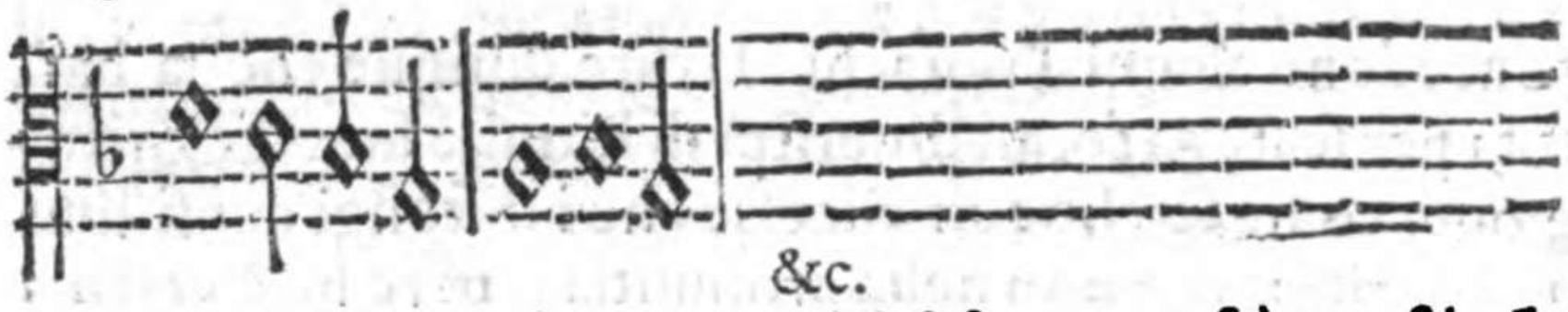
naſce il caminare. E cosi dalle tre prime più ſemplici, e più nobili ſpecie di proportione, l'eguale, la dupla, e la ſequialtera, diceuano formarſi li tre generi di Ritmo (di cui la battuta è vna miſura eſtrinſeca) il Dattilico, l'Iambico, e'l Peonico: così detti dalle tre principali ſpecie di piedi, prodotti dalle tre accennate ſorti di proportioni. che quanto all'Epitrito, cioè ſeſquiterzo, che ſegue in ordine, poco ò niente fù praticato; per la difficoltà d'vſarlo; & per la poca differẽza ſenſibile che è trà lui, e'l Ritmo Peonico, ò ſeſquialtero. Mà ridicola in vero è la dottrina de' moderni pratici, non dico di fare differenza trà la ſeſquialtera, e l'Emiolia, non ſapendo che tanto ſuona l'vno in Greco, quanto l'altro in latino (potendoſeli ciò perdonare, perche non fanno profeſſione di lingue) mà di non auuertire ch'è l'iſteſſa proportione frà quattro, e due, che frà due, & vno; e che è ſuperfluo far diſtintione di note bianche, e nere; e di ſeſquialtera maggiore, e minore; maſſime facendo con l'iſteſſa celerità procedere l'vna, e l'altra battuta; e quello che più importa, prendere, e chiamare per proportione ſeſquialtera quella che veramente è dupla: poiche ſeſquialtera, ò emiolia certamente è quella ch'io diceuo mancarci; dalla quale ſi conſtituiſce il Ritmo, ò miſura Peonica; la più bella, e leggiadra di tutte: perche, come auuertiſce ſottilmente Ariſtotile nella ſua Rettorica, partecipa della lentezza, ò grauità dell'eguale, ò dattilica; e della viuacità, e celerità della dupla, ò Iambica; onde è forza che rieſca inſieme ſpiritoſa, e magnifica. Mà io ſento qualch'vno che mi dirà praticarſi anch'ella da' moderni; eſſendoci ſtato chi hà voluto che ſi mandino cinque ſemiminime per battuta ſegnandola per mio auuiſo così $\frac{5}{4}$ Io non hò veduto, queſta ſorte di ſegno: mà dico bene che poſto che da al-

cuno

cuno fusse praticato, non seguirebbe però che questa fusse la misura, ò Ritmo Pecnico; mentre non si mandassero sotto l'istessa misura (il che non si fà; anzi sarebbe tenuto vn sproposito) queste due note  Per bene intendere questo, ricordiamoci quel lo che diceuo di sopra, che la battuta non è altro ch'vna misura estrinseca (essendo l'instrinseca il valore stesso delle note) di quello che si canta, ò suona; e perciò se alcuno vdirà cantare, ò sonare qualch'aria prima con la battuta, e poi senza (purche s'osseruino i medesimi tempi, & valore delle note) non vi discernerà differenza alcuna da vna volta all'altra. E per consequenza se vno canterà, ò sonerà qualche ricercata, verbi gratia, di 20. semiminime l'istesso effetto farà alle orecchie se sene manderà quattro alla misura, spartendola in cinque battute, ò pure cinque, spartendola in quatrro: nè si potrà chiamare nel secondo modo Ritmo, battuta, ò misura, sesquialtera, Peonica, ò quinaria; mà comunque si batta, sempre sarà vn Ritmo eguale, e binario; si come sarebbe sempre misura Ritmo, ò battuta dupla, & Iambica, se procedesse con minime, e semiminime alternatiuamente poste; comunque si batteste: imperoche la differenza de' Ritmi procede dalla misura intrinseca, & essentiale delle note, tempi ò mouimenti; e non dall'estrinseca, & accidentale. Per praticar dunque simil sorte di battuta bisognerebbe che le misure procedessero vicendeuolmente con note di tre, e di due tempi; ò di sei, e di quattro; o di noue, e di sei, &c. come queste, o simili altre. Non è già  necessario, che per tutto s'osserui quest'ordine, per che si concedono alcune diminutioni, così in vna semplice melodia, come in vn concento di più parti; si come nel verso Iambico si con-

concedono alcuni Tribrachi. Il dire dunque che la battuta per se stessa formi diuersità di Ritmi, è fuor d'ogni ragione; come sarebbe chi dicesse che i diftongi consistino nella scrittura, e non nella pronuntia, perche è certo, che s'io pronuntierò *Romæ*, come *Rome*, non formerò diftongo alcuno; quando bene io lo scriuessi con lettere d'vn palmo l'vna, Crederà forse alcuno che l'vso di questo Ritmo sia impraticabile; mà non può essere tale, mentre è stato praticato da gl'antichi: confesso bene che hauerebbe qualche poca più di difficoltà che la misura dupla; mà non tanta però che con mediocre esercitio ella non si rendesse superabile. In questo proposito voglio aggiugnere vna cosa osseruata da me, che ci sono alcune arie, le quali naturalmente pare che richiedino questa sorte di Ritmo, come quella bellissima *Deo Patri sit gloria* del Palestrina; benche sia accomodata al Ritmo, ò proportione dupla. Delche ne potrà far l'esperienza qualche curioso, & esperto musico. E frà tanto potrà contentarsi lo studioso lettore d'vna parte di elsa; che per vn poco di saggio habbiamo trasportato in questa sorte di Ritmo, cioè.



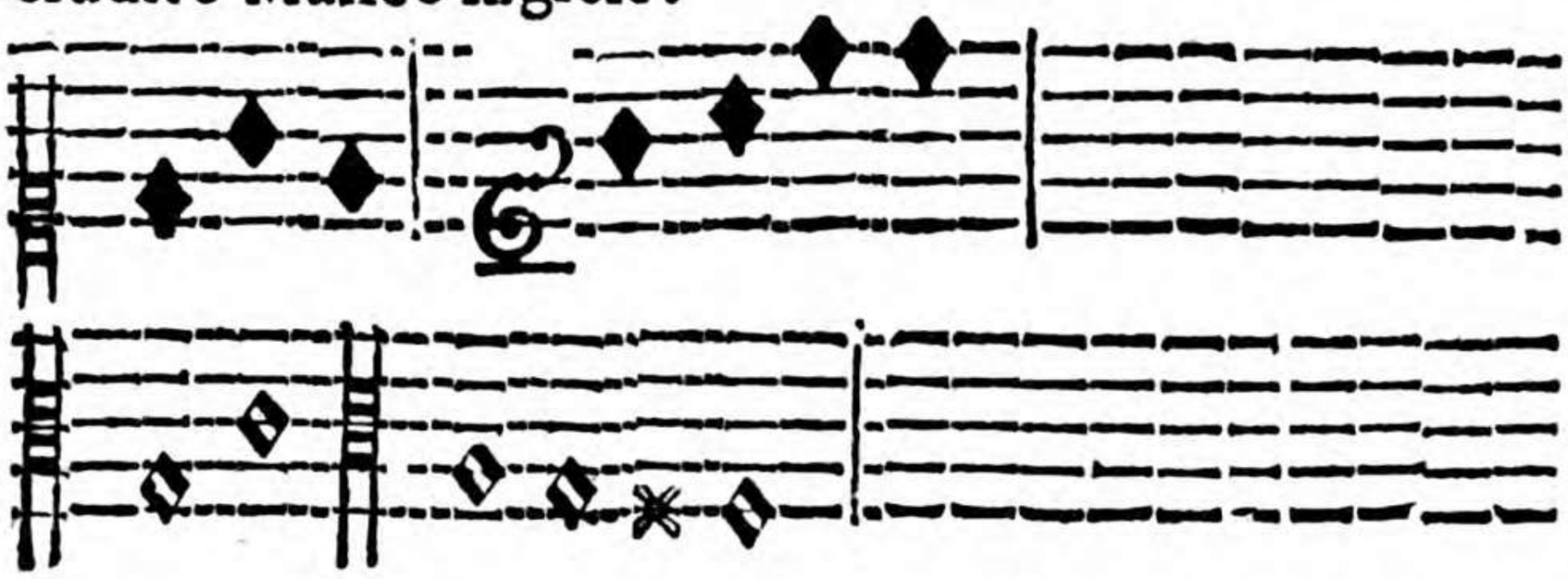


&c.

Doue laſciando à gl'eruditi il diſcernere frà queſti tẽpi il piede Cretico, il Bacchio, l'Antibacchio; e le quattro ſorti del Peone; auuertiſco che ſe vi ſi conoſcerà poca diuerſità d'aria da quella che ſi ſente, come l'hà meſsa il Paleſtrina, non per queſto generalmente s'affermi che la miſura ternaria, e la quinaria poco ſiano differenti; poiche la ſimilitudine che qui ſi sẽte, naſce dalla qualità propria di queſta modulatione, che, come accennai di ſopra par che naturalmente richieda queſta ſorte di Ritmo, o ſpartimento. Mà mi pare d'vdire alcuno di queſti che tutta la muſica reſtringono à gl'anguſtiſſimi termini del Contrapunto, che il mandare cinque note à battuta, ancorche ſia eguale, & in neſsuna parte ſi adoprino le note eſsẽtiale del Ritmo Peonico, può far grã varietà nel concento; mentre ſi varii l'intrecciamento delle conſonanze, e diſſonanze da quello che s'vſa nella miſura eguale, e nella dupla: poiche diranno (e diranno bene) che nel Ritmo eguale, ò dattilico, ne' luoghi primi, & impari ſi deuono porre le conſonanze; e ne' ſecondi, ò pari, le conſonanze; onde d'eguale numero rieſcono queſte con quelle; mà nella miſura dupla, o ternaria, per ciaſcuna diſſonanza, due conſonanze ſi trouano; e per conſeguenza nella ſeſquialtera, o quinaria per ogni tre conſonanze due diſſonanze, e non più, poſſono entrare. Mà coſtoro non s'auuedono che queſto è vn ſaltare, come ſi dice, di palo in fraſca; perche altro è parlare del Ritmo in quello che gl'è naturale proprio, & intrinſeco; & altro di quello che accidentalmente ſi varia nel contrapunto per cagione della

varietà

varietà di quello, e se è errore notabile ne' termini, il confondere il Contrapunto con la semplice Melodia; ancorche siano cose vicine, molto maggior'sarà il confonderlo col Ritmo; cosa al tutto diuersa, e d'vn altro ordine, e categoria. Et certamente in vn tamburo si potrà far sentire la diuersità de' tre generi Ritmici; mà non già varietà di melodia; e molto meno di contrapunto, concento, ò sinfonia. Se alcuno dunque hauesse in alcuna sua compositione osseruato quest' ordine, ò proportione quinaria nel mescolamento delle dissonanze con le consonanze, non diremo già ch'egl'habbia praticato il Ritmo, e misura quinaria, ò sesquialtera; mà solo vna sequela di tale sorte di Ritmo. E anco vn errare ne' termini il chiamare quintupla, e septupla proportione, quando cinque, ò sette note si mandano per battuta: e sesquialtera, e sesquiterza, quando la comparatione si fà trà due parti opposte, come ne' passi seguenti fà il Morley erudito Musico Inglese.



Si come è vn capriccio inutile, e che accresce difficoltà a i cantori senza proposito, il far procedere le parti, come quì con diuerso Ritmo, ò battuta trà loro; & vn cõcetto simile à punto à quelli de gl'Architetti di tre, ò quattrocento anni fà; i quali per mancamento dell'arte vera, e per l'ignoranza che allora regnaua, si credeuano che con fare vn campanile torto, e pendente, ò simile altra fabrica strauagante, & insolita rendersi immortali, appresso i posteri.

ANNOTATIONI

Sopra il Discorso della perfettione delle Melodie.

Ac. 97. *Pomponio Nenna*) Entrano in questo numero similmente i due Nannini Gio. Bernardino, e Gio. Maria, Felice Anerio, & altri.

Facc. 98. *S'introdusse poi à poco à poco nelle voci*) Di questa opinione fù anco il Signore Gio. de Bardi di sopra mentouato.

Per Organum in quell' età) In questo significato medesimo si prende hoggi da gli Spagnuoli *Canto de Organo*.

Con vocabolo di Beda) Il trattato *de Musica Theorica*, & *de quadrata*, che sotto nome di Beda si legge hoggi, frà le sue opere stampate, poco contiene di buono, e di notabile: e se pure in qualche parte è suo (che v'apparisce pure alcuna scintilla d'antica eruditione) per la maggior parte si conosce imperfetto, & alterato, ò interpolato, da chi che sia, di dottrina triuiale, e moderna. E se io n'hò à dire il mio parere, crederei che fusse vn fragmento di Beda; mà molto lacero, & imperfetto; e mescolato con qualche comento d'autore moderno

no, e Franceſe. Perche di ciò mi fanno ſoſpettare quelle parole. *Quæritur quare prius poſuit Diapaſon &c.* Queſto è ben certo che ne' tempi di Beda non ſi faceua mentione di lunghe, breui, e ſemibreui, che quiui vengono mentouate: nè delle voci Hocetus, Maneries, Motettis, Plicis &c. che ſono moderne, e Franceſi: e che più? ſino i principij di cantilene Franceſi vi ſi vedono inſeriti. *Demenant grand' joye &c.* Vedaſi dunque ſe quel trattato meriti d'eſſere poſto nella claſſe de' migliori Autori di Muſica antichi, come Boezio, & altri, conforme al ſentimento di qualche moderno.

Facc. 100. *Et egli medeſimo confeſſa*)

In vna raccolta di ſue muſiche ſtampate in Firenze doue parla al lettore. Sopra tutto egli imparò aſſaisſimo dal Signore Gio. de Bardi, Signore veramente eruditisſimo, e grand'amatore dell'antichità: del quale hò vn diſcorſo ſcritto à penna indrizzato al medeſimo Caccini doue gli ſomminiſtra molti vtilisſimi auuertimenti per bene, e giuditioſamente comporre ad imitatione de gl'antichi.

Fac. 101. *Oltre la finezza de' componimẽti*)

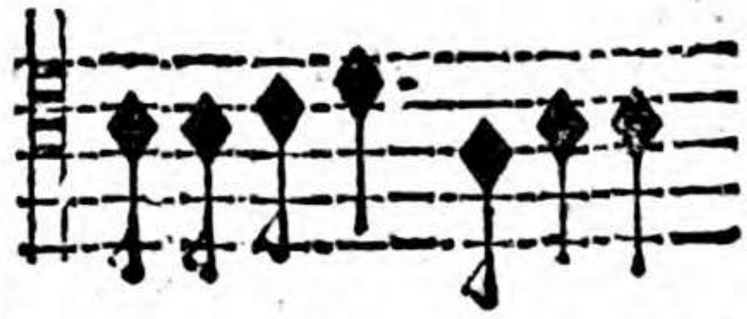
Tengono comunemente i Cõtrapuntiſti che poche poeſie ſiano accomodate alla Muſica: perche ſe ſaranno di ſtile vn poco ſolleuato; di conſtruttione attaccata; e di concetti, e ſentimenti non ordinarij, le sbandiſcono in continente da' loro componimenti, ò ſia perche non s'adattino bene alle modulationi artifizioſe; ò per la loro poca intelligenza, & induſtria. Con tutto ciò da 25. ò 30. anni in quà, e non più, s'è cominciato à porre in muſica Poeſie eleganti, e nobili; ò per dir meglio (perche ancora prima ſe ne modulauano alcune di queſta ſorte) à laſciare quelle canzoni goffe, e triuiali, che ſi ſentono

in bocca de' ciechi. Di queſta ſorte ſono quelle ch'il buon Giannetto da Paleſtrina aggiunſe alle Vergini del Petrarca: verbi gratia. *Non baſta ch'vna volta tù portaſti; ſi vil morte per mi, Hor non ti par che'l ſangue ſparſo baſti à trar l'anima à tì &c.*

Nello ſtile detto Recitatiuo) Molte ſono le diuerſità delle Melodie; ſopra le quali altroue hò diſcorſo. Tuttauia voglio in queſto luogo per amore de gl'Idioti dichiarare più minutamente quello che ſia propriamente ſtile Recitatiuo. Comunemente ſi crede che tutte quelle Muſiche ſiano di queſto ſtile, le quali ſono compoſte, per vna ſola voce. Mà veramente non è così: perche laſciando ſtare le modulationi del canto piano, & Eccleſiaſtico, che ſi cantano à vna voce ſola, e tuttauia non ſi comprendono ſotto il Recitatiuo; anco le Muſiche più artifizioſe, e frà queſte le Sceniche, ſono di variate ſorti. Alcuni ne aſſegnano due, cioè, lo ſtile Narratiuo da altri detto Raccõtatiuo (in Greco ſi direbbe forſe πρόπος ἐξαγγελτικὸς) e l'Eſpreſſiuo, che altri dicono Rappreſentatiuo. Mà io v'aggiungo per terzo quello che più riſtrettamente ſi dice Recitatiuo: dicendo che lo ſtile Monodico, che hoggi s'vſa per le ſcene (dal che s'eſclude il Corico, e'l cãzoneſco) è di tre ſorti: prima il Narratiuo ſuddetto; il quale ſi chiama così per adoprarſi nelle Narrationi, e lunghi racconti de' Meſſi, e ſimili; e ſi diſcerne facilmente da gl'altri col trattenerſi aſſai ſu le ſteſſe corde (i Greci ciò dicono Μονοτονικὸν) e quaſi ſempre ſu quelle del Tuono fondamentale; e con tempi veloci, e ſimili a quelli della fauella. Per eſſempio, doue nell'Euridice ſi racconta la morte d'Orfeo *Per quel vago Boſchetto &c.*

Il ſecondo ſtile è lo ſpeciale Recitatiuo, così detto perche

che propriamente conuiene a chi recita muſicalmente; come anticamente faceuano i Rapſodi, che quanto al rap preſentare in ſcena impropriamente ſi dice Recitare; eſſendo più toſto vn'imitare, ò atteggiare: il che i Latini dicono *Agere*. La qualità della ſua melodia è mezzana tra la Narratiua, e l'Eſpreſſiua: perche è più arioſa d'amendue; e meno patetica di queſta. Si ſentono in eſſa molto ſpeſſo alcune deſinenze; che ſeruono come di luoghi topici a i Cõpoſitori: e generano qualche tedio ne gl'vditori; verbigratia



L'vſo ſuo principale è per i Prologi; doue veramente è più tolerabile che altroue: benche il vero ſuo luogo è il pulpito, e non la ſcena: perche ottimamente conuiene alle Rapſodie, e ſimili Recitationi col canto di Poemi Heroici; ò ſiano di verſi d'vna ſorte continuati, come l'Heroico de gl'Antichi, e'l verſo ſciolto de moderni; o di variate ſorti, come gl'Idillij; o legati in ſtãze; come l'ottaua rima; e le canzoni diſteſe; e perciò ſotto queſto genere ſi comprendono anco per mio parere molte arie d'ottaue, che ſi cantano per l'Italia. Per ſaggio di queſto ſtile ſi potrebbe addurre il Prologo dell' Euridice ſopradetto. *Io che d'alti ſoſpiri, &c.* La terza ſorte è quella che da noi ſi chiama Eſpreſſiua: la qual ſola è veramente propria, e conueneuole alla ſcena: poiche per opinione noſtra douerebbonſi l'altre due allontanarſene: la prima come troppo ſatieuole, e da poſporſi ad vna ſemplice fauella; e la ſeconda per hauere troppo della cantilena, e confarſi meglio co' Poemi di genere miſto. Nell'Eſpreſſiua dunque ſi fa profeſſione di bene eſprimere gli affetti; & in qualche parte quegl'accenti naturali del parlare patetico: e queſta è quella ch'hà grandiſſima forza

ne

ne gl'animi humani: a ſegno che, quando è accompagnata d'vna viuace attione, e d'vn parlare proportionato al ſoggetto, marauiglioſamente commuoue il riſo, il pianto, lo ſdegno, &c. Qui hanno luogo ſopra tutto quelle mutationi di Tuono, di Genere, e di Ritmo, che ſono le maggiori ricchezze, e sfoggi della Muſica. Eſſempio ne può dare il lamento d'Arianna; hoggimai noto a tutti, ch'è la più bella compoſitione che ſi ſia ancor veduta tra le Muſiche ſceniche, e Teatrali.

E *particolarmente di Gioſeppe Cenci*) Queſti fiorì nel Pontificato di Paolo Quinto felice memoria; e s'ingeriua anco di far verſi; ma di quei dozzinali poco fa detti, ch'egli medeſimo poi veſtiua aſſai acconciamente di melodie; onde haueuano grandiſſimo ſpaccio (benche di materia così rozza) che quaſi non ſi cantaua altro in Roma, mentre egli viſſe.

Di modo che ſe la Muſica è arriuata hoggi al ſommo, come molti credono, vna delle più eſſentiali circoſtanze alla ſua perfettione, doppo tutte le altre gl'è ſopraggiunta; con ineſcuſabile traſcuraggine de'noſtri antepaſſati.

Facc. 102. *Haueuano diuerſe figure da quelle del ſuono*) Non hò potuto ancora comprendere qual neceſſità haueſſero gli antichi di ſeruirſi di note doppie, per la voce, e per l'inſtrumento: perche ſe bene l'Anonimo ſopramentouato ne reca qualche ragione, tuttauia quel paſſo non è così facile da intendere.

Facc. 104. *Che pure hanno il predominio nella Muſica*) E però diſſe Platone nel terzo delle leggi, ch'il Cantore deue ſeguitare il concetto de'-

verſi

versi fatti dal Poeta; addolcendoli con la voce quasi come buon cuoco, che a viuanda ben stagionata aggiunga qualche condimento, per renderla più grata.

Facc. 106. *Che non vi si possono accomodare in maniera alcuna Poesie maestose, e sublimi)* Questo difetto è di tal importanza, che bisogna per forza confessare che lo stile della Musica d'hoggidì sia barbaro, più tosto che leggiadro, o nobile; per cagione di quelle benedette repliche, & accoppiamenti di diuerse parole in vn tempo; e di quei tanti artificii, che più diceuoli sarebbono nell'accompagnamento instrumentale; con che si saluerebbe il decoro della poesia, e la perfettione del concento. E questa tengo per me che fusse la maniera delle antiche musiche; sì delle coriche, come delle mondiche; poiche tre, o quattro pifferi che accompagnassero i concenti d'vn choro (o fussero vniformi, & all'ottaua, o variati d'aria nelle parti) poteuano far tutto quello che si fa ne' più artificiosi Madrigali, con molto maggior sodisfattione de gl'intendenti; e senza scapito alcuno della fauella. Questa era dunque la vera, & eccellente musica; massime accompagnata con quella varietà di melodia, di versi, e mouimenti Ritmici: e con sublime stile, & artificioso ballo: come si praticauano i Ditirambi; ne' quali, come scriue Plutarco, giudicauano gl'antichi, che consistesse l'eccellenza della Musica, del che ne tratto più diffusamente nel Discorso latino *De Dithyrambo.*

Facc. 108. *Nella quale si sentiua la differenza delle vocali lunghe, e delle breui)* Per essempio la vocale A. di queste due parole si proferiua

riua ſotto queſti tempi. bitabile, e certa; bẽche per altro molto erudigi impoſſibile il ritroua tia antica.

Mater Pater,

La qual coſa è indũ ſi trouino perſone, te, che ſtimano hog re quella pronun-

Facc. 112. *In gran parte ſuperſtitioſe, & vane*) Vedaſi quello che ſe ne dice nel Diſcorſo ſopra le conſonanze.

Facc. 116. *Da vn ſolo Cantore*) Gl'Inni de gl'antichi Greci da vn ſolo parimente ſi cantauano; e ſe da diuerſi ſi foſſero cantati, acconciamente ſi poteuano modulare ſecondo queſto ſtile Madrigaleſco in quelle parti doue i verſi interi conſiſtono in varij epitheti, o aggiunti teſsuti inſieme; come ſi vede in quelli d'Orfeo; perche non ſarebbe inconueniente, e ridire più volte l'iſteſſo, & inſieme proferirne diuerſi.

Facc. 117. *Vna parte per volta*) Queſta conuenienza riſpettiuamente milita ancora in quelle ſorti di canzoni che raſſomigliano in qualche coſa Madrigali, come le Villanelle; qual fu vna ingegnoſa cõpoſitione del Signor Pietro della Valle, nella quale introduceua Sofonisba, e Maſſiniſſa, che inſieme cantando piangeuano la loro diſgratia in forma di Dialogo. Imperoche nella prima parte amendue cantauano inſieme l'iſteſſe parole, eccettuatene alcune poche, che non conueniuano all'huomo, & alla donna; le quali tuttauia procedeuano per via d'imitatione preſso a preſso; come nel bel principio vna parte diceua *Sofonisba mio bene*; e l'altra parimente connettendoſi *Maſſiniſſa mio bene*. E cosi doue Sofonisba diceua *Conſorte mio*, Maſſiniſsa

diceua

diceua *Conſorte mia*. Finita queſta Strofe ciaſcuno di loro ne cantaua vn altra da ſe, e frà eſse s'intrecciaua più volte in forma d'acclamatione da amendue cantandoſi, *Abi fato! Abi ſorte ria!*

Facc. 119. *Crederei che fuſſe l'Arpa.*)

La qualità del ſuono di queſto Inſtrumento, veramente è mirabile; perche hà del virile, e ſoaue inſieme; & è molto gagliardo. Mà perche è poco atta, almeno com'hà ſtà hora, ad eſprimere le varietà de' Tuoni (che più d'ogn'altra coſa poſsono nobilitare, e rendere dilettеuoli queſte Rapſodie) reſta perciò inferiore al Cembalo Triarmonico; accompagnato maſſime dal Violone Panarmonico, come l'hà il Signor Pietro della Valle. In queſto propoſito ſoggiungo che il Tripode di Pitagora Zacynthio, ò dal Zante, antico Muſico, & vno de' primi che ſcriueſsero di queſta facoltà (il quale è citato ne gl'Elementi Harmonici d'Ariſtoſseno) può ſeruire inſieme di proua, per moſtrare l'vſo di diuerſi Tuoni in vn medeſimo Inſtrumento appreſso gl'antichi; e di modello d'vn Arpa che contenga i tre principali, à guiſa del Cembalo Triarmonico; di cui ſi vede la taſtatura nel noſtro Compendio. Queſto vien deſcritto da Artemone appreſso Ateneo nel 14. libro con le parole che ſeguono: che, per eſsere vn paſso notabile, e l'inuentione per altro ingegnoſa, e bizzarra, e degna di riſorgere per opra di qualche ſpirito pellegrino, voglio riferire quì fedelmente; maſsime per non eſsere ſtate ſin ora troppo bene inteſe. κ) περὶ τῆς βίπόδος ἣ καλουμένης ὄργανον δὲ κ) τοῦτο μουσικὸν, ὁ περιειρημένος Αρτέμων γράφει ὅπως ὅδεν πολλὰ τῶν ὀργανῶν ἐν ἐν ἐνίοις μεγέθεσι μιμήσεις. καθάπερ ὁ Πυθαγόρου τοῦ Ζακυνθίου τείτους. ὀλιγοχόρδιον γὰρ τὸν ἀρχαῖον ἦν. κ) διὰ τὸ δοκεῖν ἐργώδης εἶ) κ) τὴν χειροδεσίαν, ἣ δέ πω δι' ἣν αἰτίαν σωτόμως καταλυθεὶς διαλέλησθε τοὺς

πολλὰς . ἐν δὲ Δελφοῖς μὲν Δελφικῷ τείποδι, καὶ τὸνομα ἀπ᾽ αὐτοῦ ἔσχε. τὰς δὲ χεῖρας τετράπους παρέχετο. τῶν γὰρ ποδῶν ἑστώτων ὅπη τύχοι βάσεως ἀφῆ, καθάπερ αἱ τῶν θεατρικῶν ὀρχήσεων καταστάσεις, τὰς μέσας τρεῖς χώρας τὰς ὑπὸ τοὺς ὄπισθε πόδας διεζώσας ἐνέτεινον χορδαῖς, ὑφ᾽ ἃς εἱκάστη πῆχυν· καὶ κάτω περισφιγγούσας χορδοτόνια. ἐν τὸν ἐπάνω κόσμον κοινὸν τῶν λέβητος, ἐν τῶν παρεστηκότων ἑνίων ἀποδοὺς· ἐξ ὧν ἐν τὴν φαντασίαν εἶχεν αὐτείαν, ἐν ᾗ ἦχον περιέβαλεν ἀδρότερον. διέτεινεν δ᾽ ἑκάστης χώρας τὰς τετρὰν ἁρμονίας, τήν τε Δωριστὶ, ἐν Λυδιστὶ, ἐν Φρυγιστί· ἐν καθιζόμενος αὐτὸς ὅπη τύχοι ἀφῆ τὰν τῶν συμμέτρως ἔχοντα (ἔχοντος) τῇ χάσει· διείρας δ᾽ τὴν ἀριστερὸν χεῖρα πρὸς τὴν ὀπισθολλὰν, ἐν τῇ ἑτέρᾳ χρησόμενος τῷ πλήκτρῳ, καθ᾽ ὁπόταν αὖ φρόνησιν ἤρξατο τῶν ἁρμονιῶν, μετέστρεφε τῷ ποδὶ τὴν βάσιν ἄλλοχον ἦσαν· ἐν πρὸς ἑτέραν πλευρὰν πάλιν ὀπιβάλλων, ἐχρῆτο· ἐν πάλιν ἑτέραν. ἔστω δ᾽ ὀξέως ὑπὸ τὴν χεῖρα προσῆγε αὐτῷ τὰ συνήματα ἡ τῆς βάσεως δ᾽ κινησία τῷ ποδὶ φαινομένη· ἐν τὴν χειροδεσίαν ὅπως τοσοῦτον ἡδίαν καταξωίειν ὡς᾽ εἴπις μὴ ξυνορῴη τὸ γινόμενον, ἀλλὰ διὰ τῆς ἀκοῆς μόνον κρίνοι, νομίζειν τεινῶν χιδαείσων ἀκούειν διαφόρως ἡρμοσμένων, ἐν τὸ τὸ ὄργανον θαυμαστὸν ἰσχυρῶς, μὴ τὸν ἀκείνε βίον ἐξέλιπεν δ᾽ ἀίως. cioè. Et intorno al Tripode (che cosi anche si chiamò vna sorte d'Instrumẽto musicale) il predetto Artemone scriue cosi. che di molti Instrumẽti appena hoggi si sà se mai furono. Per essẽpio il Tripode di Pitagora, dal Zante: imperoche hauẽdo hauuto nó molto lungamente corso, ouero perche pareua faticoso nell'operatione manuale, ò per qualsiuoglia altra cagione; presto si guastò; e dalla maggior parte fù dimenticato, Questi era simile al Tripode Delfico (onde anco prese il suo nome) e quanto all'vso rappresentaua tre Cithare (ò Arpe) I suoi tre piedi si reggeuano sopra vna base ageuole à voltarsi, à guisa de' piedi di quelle sedie che si girano. Mà ne gli spatij compresi trà vn piede, e l'altro furono da lui tese le corde, hauendo soprapposto à ciascuno spatio vn gomito, ò bastone: e da basso accomodatiui i bischeri. Di sopra poi v'aggiunse alcuni pendoli, che ser-

uuano

uiuano per ornamento al Lebete (ò Vaſo di rame ſimile à vna Caldara) Dalle quali coſe ne formò inſieme vn Idea aſſai leggiadra in viſta; e ne cauò vna riſonanza molto gagliarda. Diſtribui poi in ciaſcuno ſpatio vna delle tre Atmonie Doria, Lidia, Frigia; di modo che ſedendo egli in vna ſediola proportionatamente diſtante; e ſpingendo la ſiniſtra mano verſo le corde, e con l'altra ſeruendoſi del plettro, mprendeua prima à ſonare, qual delle tre Armonie voleua; e girando col piede la Baſe, che facilmente ſi volgeua, ſi ſeruiua d'vn altro lato, e poi del terzo.

E con tanta preſtezza gli veniuano i Siſtemi alla mano, per la mobilità della Baſe tocca dal piede, e tanto prontamente s'era aſſuefatto al taſteggiare, che ſe vno non vedendo queſt' operatione dall' vdito ſolo n' haueſſe giudicato, hauerebbe creduto d' vdire tre ſonatori, che di diuerſi accordi, ò Armonie ſi ſeruiſſero. Il quale Inſtrumento, ſe bene grandemente fù ammirato, tuttauia dopo la morte dell' Inuentore, preſtamente mancò. Non sò ſe queſta diſcrizzione parrà ad altrui aſsai chiara ad intéderſi, e ridurre l'inſtrumento in pratica. A me baſterebbe l'animo di cauarne vn modello aſsai vicino all'antico: di forma leggiadra, & aſsai ageuole nell'hodierna pratica. Mi marauiglio poi del Glareano che per la voce Baſis intendeſse in queſto luogo quello che hoggi ſi dice vn Baſso; come anco di quelli che hanno ſcritto, verbi gratia il Vigenero, che à chi ſentiua ſonare queſt'inſtrumento, pareua d'vdire tre ſonatori inſieme. Il che nè Artemone, nè Ateneo dicono altrimenti.

Fac. 121. Ne' paßaggi ſi pecca parimente)

Da gl'Italiani maſſimamente; i quali veramente nella mu-

ſica ſoprauanzano di gran lunga l'altre nationi; mà in queſta parte, come ſi vede per eſperienza, poca ſodisfazione gli danno: poiche datemi vn Spagnuolo che habbia guſto del canto; e più vn Franceſe; & vada per queſte Chieſe di Roma in qualche ſolennità, egl'ammirerà ſenza fallo la bellezza delle voci, e la ſoauità de' concenti; mà queſti paſsaggi adoprati quaſi in ogni ſillaba, e con tanta affettatione di tenerezza, & oſtentatione di peritia, poco gli parranno adequati alla ſantità de' luoghi, e ſuggetti ſacri; e lontani da ogni ragione, e conuenienza. Et crederemo che in ciò conſiſta l'eccellenza di queſta Arte? e che gli altri ſiano zoccoli, & inſenſati? Mà è difficile correggere quegl'errori che hanno qualche ſembianza di perfettione: perche *Decipimur ſpecie recti*.

Facc. 130. *di poco frutto rieſcono*

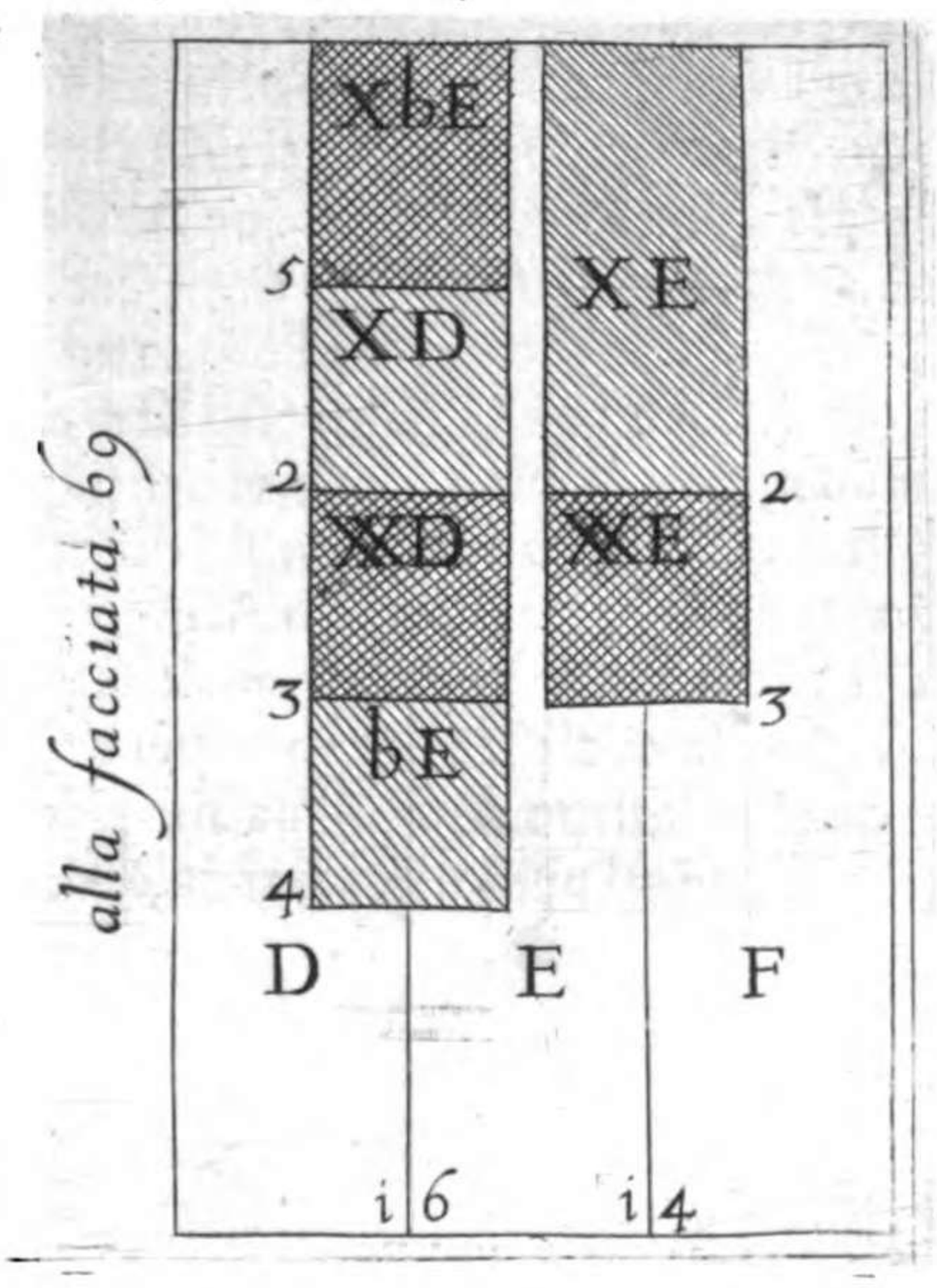
E veriſsimo che poca vtilità ſi trae da queſta ſorte d'inſtrumenti che hanno il tuono diuiſo in cinque parti (a i quali conuiene beniſſimo il nome di Panarmonici) in comparatione di quelli che hanno due, ò tre taſtature, ò Armonie ſeparate. Tuttauia per chi haueſse curioſità di farne fare qualchuno; ò per praticarui la circolatione delle conſonanze; ò per altro ſuo fine, voglio aggiugnere queſte quattro parole; dichiarando breuemente il modo che mi pare più facile, e ſpedito. Io non sò vedere qual fine haueſsero quelli che facendo fabricare ſimili inſtrumenti, accoppiarono inſieme tante taſtature diuerſe, che à vederle ſolo, ſgomentano ogni perito, e patiente ſonatore: poiche di quattro, di ſei, e ſino d'otto ne ſono ſtati fatti; della qual ſorte intendo trouarſene in Ferrara, in Napoli, & in Meſsina: anzi di quelli anco mi marauiglio che con due taſtature, amendue ſpezzate, hanno volu

to

toi loro Cembali; credendosi forse di trouare in essi la quinta essenza della Musica. Poiche per diuidere il tuono in cinque parti (non dico eguali; perche sarebbe vna diuisione sciocca: & così anco quella d'otto, ò di noue, comme, imaginata da alcuni) non è dubbio che bastano sei voci: à tale che contenendone due tastature, ò Instrumẽti separati, & amẽdue spezzati, insino ad otto, cioè quattro per ciascuno; due voci, & altre tanti interualli vi saranno di souerchio; e per conseguenza vi si troueranno molti vnisoni, che recheranno sempre notabil confusione & ingombro. Mà il miglior modo è di ridurre tutte le voci ad vn solo Sistema inspessato; nel quale entreranno quattro spezzati trà voce, & voce, ne' luoghi de' tuoni; e due trà il *mi* e'l *fa*; trentadue voci per ottaua; & 127 corde in tutto per quattro ottaue.

La dispositione della tastatura si può conoscere da questo saggio di tre tasti, che si vede qui.

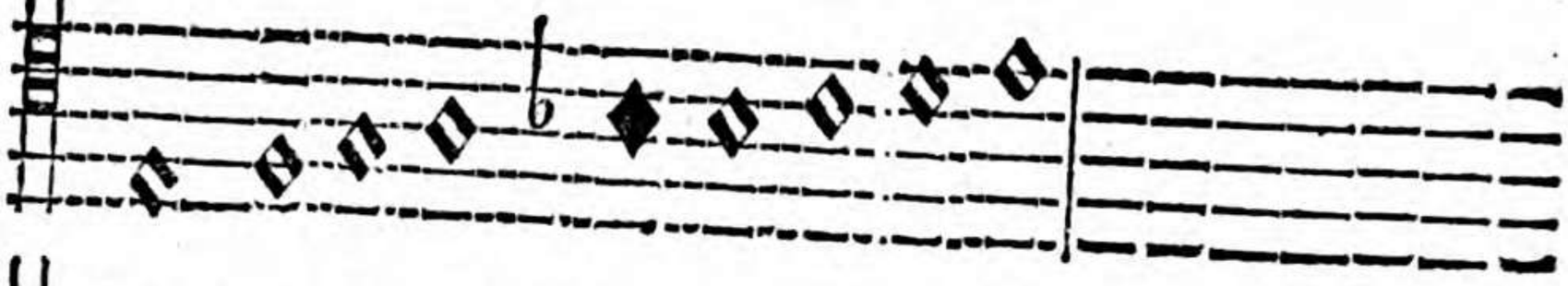
Organo Panarmonico



L'ordine con che procedono le voci dal graue all'acu to, si mostra con le cifre; benche non sia continuato, mà interrotto; à fin che le più ordinarie, e comuni restino più à basso, e più commode alla mano; e quelle che hanno l'istesso segno, venghino à riscontro. Con tre sorti di colori par che si possino acconciamente distinguere tutte, sẽ za ammettere il nero; perche non è molto à proposito, per segnarui le note. Per nascondere poi il gran rialzamẽto che farebbono gl'vltimi spezzati, si possono solleuare alquãto le palette de' tasti principali dalla parte di dietro, e darli vn poco di pendio. Resta poi euidente, senza ch' io l'auuertisca, che le corde si deuono scompartire in due ordini sopra il corpo dell'instrumento; assegnandone la metà all'inferiore, e'l restante al superiore: e che tale sorte di diuisione, e tastatura meglio conuiene all'Organo che al Clauicembalo: perche nõ permette la dispositione interrotta de' tasti di caminarui velocemente con le dita. La maniera poi di segnar queste voci, e quinte parti di tuono, e di procedere gradatamente salendo, ò scendendo per tutto il Sistema, perche à pochi è nota, voglio per comun benefizio mostrarla; auuertendo che de' due modi di segnare la quinta voce (cioè quella ch'è trà il b E, e l'E) X b E, ⧖ D. ciascuno hà vn imperfettione, che secondo il primò, nelle progressioni si salta vn luogo (cioè spatio, ò riga) & il secondo hà questo di male che trà l'*e la*, *mi* per essempio, e'l suo b molle, vi s'interpone vn d *la sol*, *re*, solleuato. Voglio anco con tal occasione mostrare il modo come si faccia il circolo Armonico, & vna ricercata di tutte le voci, doppo la quale si torna al medesimo principio: la quale seruirà anco per accordare tutte le voci di questo instrumento Panarmonico con molta facilità (ricordandosi però di scemare alquanto le quinte,

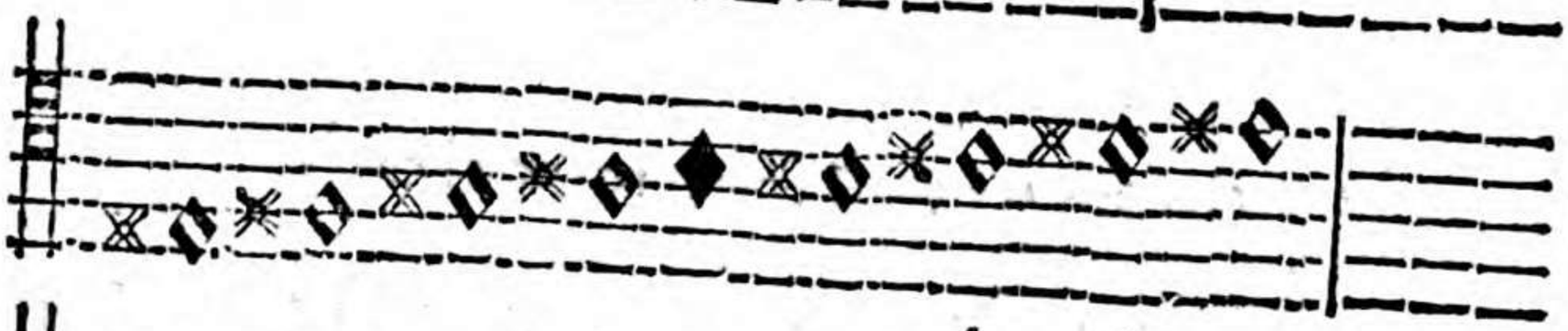
& ac-

& accreſcere le quarte) e per rendere vana, & opprobrioſa la cauteloſa inuidia di quelli che tengono celate ſimili coſe, ò per farſene honore, come di qualche gran ſegreto, & auuantaggiarſi ſopra gl'altri, ò per rancore che hanno che altri ſappia quello che ſtimano più raro, e pregiato.



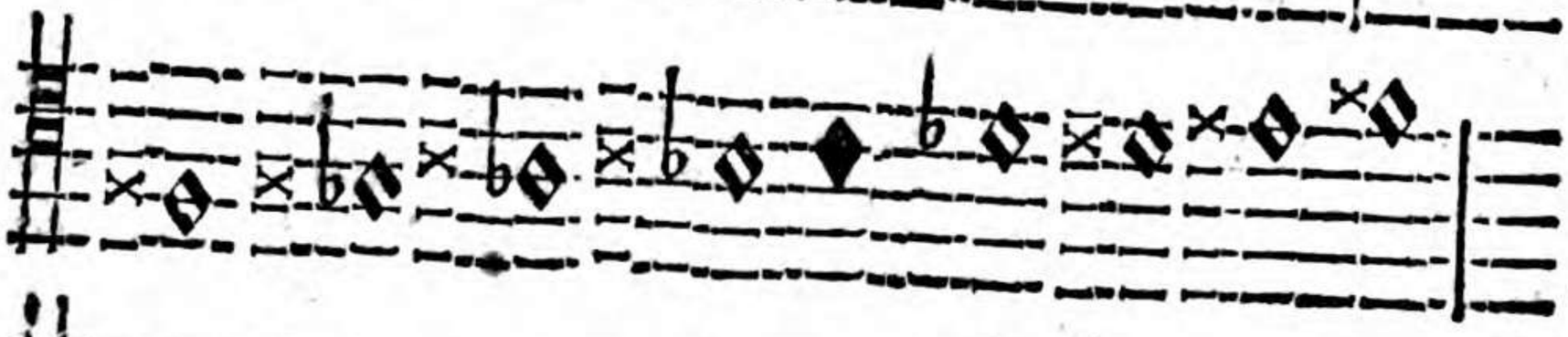
Quarta ſpecie d'Ottaua.

L'ISTESSA vna dieſi o $\frac{1}{5}$ di tuono più acuta.

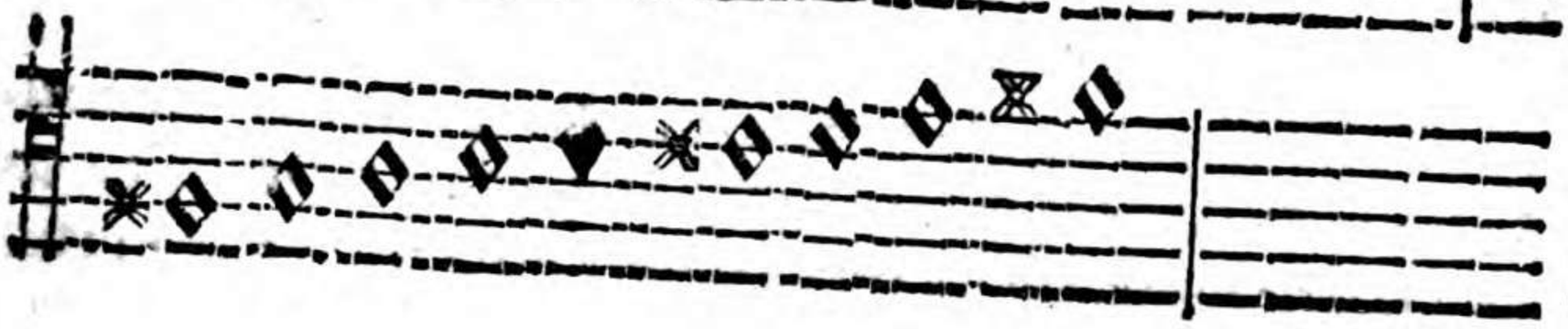


due dieſi, o vn ſemituono minore più acuta

3. dieſi, o vn ſemituono maggiore più acuta.

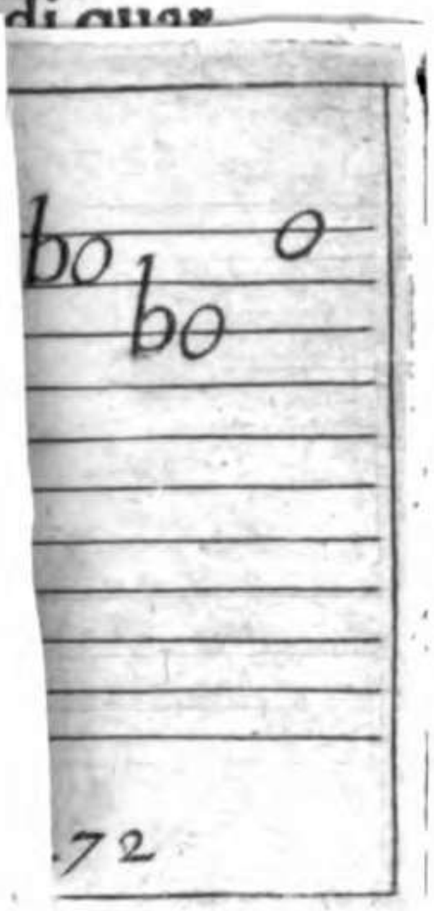


4. dieſi, o due ſemituoni minori più acuta.



5. dieſi, o vn tuono più acuta.

Mà la Circolatione si fà cominciando da qualche corda graue dell'instrumento, e salendo poi sempre di quinta, e scendendo di quarta, in sino che ci trouiamo in vna voce corrispondente (*æquisonè*) alla prima (il che segue dopo tre ottaue) dalla quale per i medesimi gradi si può tornare all'vnisono, scendendo di quinta, e salendo di quarta



Doue noterà il curioso lettore l'interuallo di terza apparente (benche veramente sia quarta) frà il settimo, & l'ottauo grado, e frà il 13. e'l 14; e come ogni sorte di nota ci s'incontra, e che questa scala si compone di 16. gradi, e di due serie di 15. tuoni continuati; i quali con l'aggiunta della quinta, constituiscono la sopradetta vigesima seconda, ò trisdiapason di questa proportione $\frac{8}{1}$ e sopra questa osseruatione m'imagino che si fondasse il Trattato sopra la Musica Sferica di D. Girolamo Rosselli mentouato dal Zarlino; mà per quanto mi persuado, non venuto in luce. Del restante questo instrumento può seruire non solo per cominciare da qualsiuoglia nota tutte le specie (perche ciò si può far anche con vno di quelli che hanno diuiso il tuono in tre parti sole, che dicono cromatici) e

per

per la circolatione mostrata, & altre simili; mà per cantare, e sonare quanto si vuole più alto, ò più basso, e per alzare, ò abbassare la modulatione à poco à poco, in modo ch'il Cantore appena se n'accorga; e per altri simili fini, di maggiore curiosità che profitto.

Fac. 131. *Mà perche queste materie musicali*) Quei pochi essempij di modulatione à due, che hò aggiunti à questa opera per fare comprendere meglio i miei concetti, e per dichiaratione d'alcuni termini Musicali Greci, non ostante tante proteste fatte da me; & ancorche, mentre quelli si stampauano, nõ haueuo speranza d'incontrare vn pari del Signor Pietro Eredia che mi potesse, e molto meglio, risparmiare questa fatica (che altrimenti ciò mi saria bastato) hanno dato occasione ad alcuni di mostrare la loro scortesia, e malignità; parendogli che io sia stato troppo temerario à publicare compositioni si mal fatte; in vece di ringratiarmi, che per giouare al publico, io mi sia addossato tante fatiche, f. à le mie più serie occupationi; insino à studiare i precetti d'vn arte à me nuoua; e tenuta da loro per vastissima.

ANNOTATIONI
Sopra l'Aggiunta.

Ac. 137. *Se non in consonanz.a ſucceſſiua)* Si ſerue quaſi dell'iſteſſo modo di parlare Theone Platonico nel ſuo Enchiridio, ò manuale di muſica, doue chiama il tuono, la dieſi, &c. *σύμφωνα καὶ συνέχειαν consonanti, ſecondo la continuatione*, che gl'altri Autori chiamano διαστήματα ἐμμελῆ. Interualli Emmeli cioè cantabili.

Si fà mentione dallo Scoliaſte di Pindaro) Della prima ſpecie ne fà anco mentione Ariſtotile ne' Problemi muſicali, doue dice καθάπερ τοῖς ἀπὸ τῶν αὐλῶν κρούουσι come à quelli che doppo il canto ſuonano.

Mà marauiglioſa, & inimitabile da più moderni) In conformità di queſto ſcriue Ariſtotile nel lib. 8. della Politica che l'Arie d'Olimpo manifeſtamente ſi conoſceuano hauere dell'entuſiaſtico; cioè che commoueuano gl'animi ad vn certo impeto generoſo *il* che gl'antichi chiamauano furor Diuino.

Facc. 138. *Inſtrumento graue, & ſimboliz.ante con la noſtra Tiorba)* Diomede Scolaſtico ſopra l'Arte di Dioniſio (ch'è nella libreria Vaticana manoſcritto) dice che ἁπάντων τῶν ὀργάνων ἀξιοπρεπέστερον ἡ λύρα

Frà

Frà tutti gl'instrumenti (musicali *) il più autore uole è la Lira* .

Facc. 163. *Segue il Sonetto di Nostro Signore)* Voglio auuertire à chi legge che le mutationi di Tuono, e di Ritmo che si sentono in questo nobilissimo Sonetto, forse appariranno disconueneuoli alla grauità di esso; la qual cosa fù veramente antiueduta da noi: mà non per questo hauemmo per inconueniente di farlo cõporre in questa forma; per far conoscere maggiormente la diuersità dell'vno, e l'altro Tuono; per dar essempio d'vna melodia ben regolata: imaginandoci ch'alle persone discrete fusse superfluo questo auuiso: senza tener cõto di quel che poteuano dire alcuni inuidiosi, e maligni; à i quali non manca mai materia di riprendere à dritto ò, à rouescio: cosa similmente preueduta da noi; come si può conoscere dall'Epigramma posto nel frontispitio del libro.

Cioè vnisona al punto, ò nota precedente) Quel punto s'è posto doue la facciata si volta; e doue la prima nota del Tuono seguente non è vnisona all'vltima del precedente: potranno tuttauia i discreti Compositori, quando tal modo non piacesse loro, trouarne vn'altro migliore, ò seruirsi del Segno detto Ripresa notandolo auanti la mutatione della Chiaue; mà con l'aggiunta del ♮, ò b molle, doue si richiedono.

TRATTATO PRIMO
de' Tuoni, o Modi veri
Al Signor
PIETRO DELLA VALLE.

LA Speculatione de' Tuoni, ò Modi veri restaurati da noi è altrettanto sottile, e profonda, quanto dilettevole, e curiosa: imperoche per ben capirla fà di mestieri di seruirsi di certe astrattioni dell'intelletto; le quali non riescono meno difficili à questi pratici volgari, per la poca habilità che hanno alle operationi mentali, che ad vn semplice Teorico le intonationi de gl'interualli consonãti, ò dissonanti; per mancamento d'essercitio. Potrà dunque ragioneuolmente marauigliarsi qualch'vno che V.S. Illustrissima se ne sia in così breue tempo, e con tanta facilità impossessata; come io ne posso far ampia testimonianza; se non hauerà notitia della sua rara eruditione, e perspicacissimo ingegno; aggiunta vna memoria tanto felice che (lasciamo stare l'acquisto di tante lingue straniere) doppo hauere composto molti mesi prima alcune melodie assai lunghe (le quali accompagna con rara vnione di Poeta, e di Musico à i suoi proprij versi) così bene se ne ricorda senza alcun aiuto di note, come se all'ora all'ora gli fussero nate. Grand'obbligo hauerà per certo la

posterità

posterità à gl'otij, e diporti di V. S. Illustrissima: poiche col ridurre in pratica quello ch'io mi sono ingegnato d'insegnare co' miei Discorsi, sarà potissima cagione che si notabil'acquisto, che ne fà la Professione Musicale, si rẽda comune à tutti, e si propaghi pel mondo. Trattenimento veramente degno d'vn Caualiere suo pari; che gli sõministra modo, in ricrearsi dalle cure noiose, di giouare insieme alla conuersatione humana. Era ben dunque ragioneuole che non ad altri, che à lei s'inuiasse il presente Trattato, nel quale più melodica, che historicamente (come fò in vn altro) vò trattando della materia de' Tuoni antichi, & veri; già che per la pratica che vi hà fatto, niuno può aggiustarlo meglio cõ la bilancia, per così dire, dell'esperienza; e per la sua natural bontà, e gentilezza sò che non gli parrà fatica di farlo; anco per mio proprio rispetto.

E cosa nota trà i Musici che la Diapason, ò ottaua tiene quell'istesso luogo ne gl'interualli Harmonici, ch'il Denario frà i numeri nell'Aritmetica: percioche questa consonanza è quella che regola, misura, e dispone tutte le melodie; e che giustamente si chiama la Regina delle cõsonanze; essendo come mezzana, & vincolo trà esse, e l'vnisono. Onde tutte le varietà delle Harmonie, e misure de gl'interualli si prendono in ordine à lei, per essere come il tutto Musicale; che abbraccia, e comprende nel suo giro ogn'altro interuallo. E perche essa si risolue, e diuide immediatamente nella Diapente, e nella Diatessaron, queste due consonanze sono come le forme particolari, ò partiali del corpo Harmonico; e la Diapason è come la forma totale, che gli da in certo modo l'anima, e l'vltimo essere. E però possiamo dire, che si come le melodie anguste (quelle cioè che hanno gl'estremi poco distanti)

si

si regolino con la misura delle quarte, e delle quinte, così le melodie larghe, e molto distanti ne gl'estremi si regolino, e misurino con l'ottaua. Dalle varie forme, e disposizioni de gl'interualli di queste tre consonanze, ò consonanti Sistemi, nasce quella varietà che si sente nelle melodie, e ne' Modi: voce che in nostra lingua suona Maniere, & in Greco τρόποι, i quali, come mostrai nel compendio con le figure, alcuna volta, si pigliano separati dal Tuono; nel quale senso non meritano il nome d'Harmonie; mà si bene quando oltre la diuersa specie d'ottaua (che non è altro ch'vn diuerso ordine, ò serie de' suoi sette interualli) contiene anco diuersa tensione di voce, secondo il graue, e l'acuto. Mà perche le parti sono prima del tutto (benche nel caso nostro par che succeda al contrario) il buon metodo richiede, già che l'Harmonie antiche conteneuano diuerse specie d'ottaua trà loro, e queste si compongono d'vna quinta, e d'vna quarta, che prima mostriamo l'ordine, e diuersità di queste. In tutti i Sistemi che vno d'esuoi interualli vna volta sola contenghino, quanti luoghi tal'interuallo può variare, tante s'intendono essere le sue specie. Onde contenendo la Diatessaron (quì si parla del genere Diatonico) due tuoni, & vn semituono; quanti siti può variare detto semituono, tante saranno le sue specie: perche dunque può occupare tutti i luoghi, cioè il primo, secondo, e terzo, tre parimente sono le specie di quarta. Così anco le specie della quinta sono quattro; perche in altrettanti luogi può trouarsi il semituono. Mà perche quest'ordine non può essere comune à tutti tre i Generi (poiche nell'Enarmonico, il semituono abbraccia due interualli) vn'altro ne osseruarono sottilmente i Greci; & in particolare Tolomeo, che può comunicarsi con tutti. In questo non si guarda al se-

mituono; mà al terzo interuallo di ciaſcun Tetracordo (dico terzo, ſecondo i moderni, che cominciano dal graue; mà primo, ſecondo gl'antichi Greci, che dall'acuto al graue procedono) imperoche queſto è quello che veramente differentia i Generi; eſſendo il più piccolo nel Diatonico (cioè il tuono) nel Cromatico mediocre (cioè il ſemidi tono) e nell'Enarmonico il maggiore (cioè il ditono). Di modo che quell'ordine che terrà tal interuallo nelle tre ſorti di Diateſſaron, s'intenderà anco in eſſe quarte: perche prima ſarà quella, che l'hà nel primo luogo (verſo l'acuto) come B, E. la qual ſola ſi comprende frà le corde ſtabili: perche ſegue l'ordine naturale de' Tetracordi. Et è anco la prima, ſecondo quelli che guardano al ſemituono; come fà Cleonide appreſſo i Greci. La ſeconda poi s'intenderà quella che hà tal'interuallo proprio nel ſecondo luogo, ò mezzano; come dal C. all'F; la qual'è terza in ordine, ſecondo Cleonide, e gl'altri antichi, che guardano al ſemituono; e prima conforme à i Moderni Muſici (e conſideriſi ſe ci poſſono eſſere più diſpareri) che vogliono cominciare dall'*vt*, ſalendo. Mà la terza ſarà quella che hauerà tal'interuallo proprio nel terzo luogo, ò da baſſo; come dal D. al G; la quale è prima in ordine ſecondo gl'antichi moderni, e ſeconda appreſſo i più moderni. Le quattro ſpecie poi di quinta, e le ſette d'ottaua, Tolomeo, e gl'altri migliori autori Greci le diſpongono, ſecondo l'ordine di quell'interuallo ch'è comune a tutti i tre Generi, cioè il Tuono Diſgiuntiuo A b; ponendo per prima ſpecie (di Diapente) doue quel tuono è nel primo luogo (di ſopra) come in queſta E, b. la ſeconda doue è nel ſecondo luogo; come in queſta F, C. la terza nel terzo; come G, D. e la quarta finalmente nel quarto; come A, E. Il quale ordine

ne è belliſſimo, e molto regolato; e torna ottimamente per molti riſpetti; e perche cosi le tre ſpecie di quarta, e le quattro di quinta, ſi trouano in ſette corde continuate, cominciando dal B *mi* all'in sù: e perche ſerue a tutti i tre Generi; due de' quali (il Cromatico, e l'Enarmonico) non hanno altro tuono che quello; e perciò, ſenz'altra aggiunta i Greci ſemplicemente lo dicono il *tuono*, Ariſtide, Bacchio, Cleonide &c. oltre che moſtra anco meglio come i tre Modi principali, generali, e più antichi, Dorio, Frigio, Lidio, naſchino dalle tre ſpecie di quarta (che in ragione della ſimplicità ſono più antiche per natura che quelle di quinta) & i quattro aggiunti di poi, dalle quattro ſpecie di quinta. Dal medeſimo tuono Diſgiuntiuo variano gl'antichi le ſette ſpecie d'ottaua; ponendo la prima quella che l'ha nel primo luogo; come da Hypate Hypaton (B *mi*) alla Parameſe (b. *mi*) la quale aſſegnano al Miſſolidio: la ſeconda da Parhypate Hypaton (C *fa*, *ut*) alla Trite Diezeugmenon (C *ſol*, *fa*, *ut*) doue detto tuono è nel ſecondo luogo; la quale danno al Lidio: e con l'iſteſso ordine la terza da Lichanos Hypaton (D *ſol*, *re*) alla Paranete Diezeugmenon (d, *la*, *ſol*, *re*) Frigio: la quarta dall'Hypate Meſon (E *la*, *mi*) alla Nete Diezeugmenon (e *la*, *mi*) Dorio: la quinta dalla Parhypate Meſon (F *fa*, *ut*) alla Trite Hyperbolæon (f *fa*, *ut*) Hypolidio: la ſeſta dalla Lichanos Meſon (G *ſol*, *re*, *ut*) alla Paranete Hyperbolæon (g *ſol*, *re*, *ut*) Hypophrygio; e la ſettima finalmente dalla Meſe (a *la*, *mi*, *re*) alla Nete Hyperbolæon (à *la*, *mi*, *re*) Hypodorio; e queſto è l'ordine di numerare le ſpecie delle tre prime conſonanze concordemente oſſeruato da gl'antichi Muſici Greci; non attendendo a quella poca diuerſità ch'è trà Cleonide, e gl'altri nelle

ſpecie

ſpecie della Diateſsaron. Però deueſi auuertire che la figura, ò tauola che pone il Gogauino traduttore di Tolomeo (doue la prima ſpecie d'ottaua ſi troua trà la Proſlambanomenos, e la Meſe) è falſa, e contro la mente dell'Autore; come ſi può vedere chiaramente nel teſto del capitolo precedente à detta tauola; cioè il ſecondo del lib. ſecondo. Quanto all'ordine di Boethio è da notare, che ſe il teſto del capitolo 13. del quarto libro è corretto; cioè ſe l'A conuiene veramente all'Hypate Hypaton, e così l'altre tredici, procedendo ſino all'O, aſſegnata alla Nete Hyperbolæon, come ſi vede nell'editione del Glareano; la prima ſpecie di Diateſſaron appreſſo di lui è queſta E, A: la ſeconda D, G: e la terza C, F. doue ſi conoſce che egli ſegue l'ordine del ſemituono conforme à Cleonide, & i moderni.

Nel che s'è ingannato il Salinas dicendo, che la prima di Boethio ſia la terza di Tolomeo; e la terza prima: perche nella prima conuengono tutti; mà la ſeconda di Boethio, è la terza di Tolomeo; e la terza, ſeconda. Mà l'ordine delle quinte appreſſo di lui è tale (ſe bene anco in queſto il Salinas s'allontana dal teſto) la prima dall'E, al b: la ſeconda dal D, all'A: la terza dal C, al G: e la quarta dal ß all'F. la quale, perche non è vera Diapente, ancorche ſia trà cinque corde; mà vna Pſeudodiapente, ò quinta falſa; e non è verisimile che Boethio l habbia connumerata trà le vere, dubito grandemente, che nel teſto vi ſia errore; il quale per parer mio conſiſte nell'eſſere ſtate mal'accoppiate le lettere (i Greci le dicono *Diagrammata*) alle corde, ò nomi di eſſe, ch'egli pone alla fine di detto capo: cioè che in vece d'aſſegnare l'A alla Proſlambanomenos; il B. all Hipate Hipaton &c. Sia ſtato data l'A all'Hipate Hipaton, il B. alla Parhipate Hipaton; e l'al-

tre di mano in mano; come si vede nell'editione del Glareano: rimanendo senza littera la Proslambanomenos per cagione di quelle parole *At si ab his Proslambanomenos detrahatur, erunt quatuordecim:* Le quali diedero occasione di credere che si douesse leggere quello che segue, così. *Sit A Hypate Hypaton, B. Parhypate Hypaton &c.* e non, come par verisimile, *Si Hypate Hypaton B; Parhypate Hypaton C, &c.* La quale verisimilitudine si conferma anco dal Diagrāma che si vede alla fine del capitolo 16 doue l'A. è segno di detta corda; il B. dell'Hypate Hypaton; e così le altre di mano in mano, sino al P, segno della Nete Hyperbolæon: e dall'essere stata perpetuamente assegnata alla Proslambanomenos, l'istessa lettera A. da Guidone, e da gl'altri che seguirono, & imitarono Boezio. Comunque cio sia seguito, è certo che nelle specie della Diapason, e nell'ordine di esse, egli non discorda punto da gl'antichi; come si vede nel capitolo 13. doue dice, *Nam ab Hypate Hypaton ordientibus una est AB, eaque est prima ab Hypate Hypaton in Parameson &c.* Contutto che procedino queste parole *Diapason vero consonantiæ siue ab Hypate Hypaton in Parameson, siue à Nete Hyperbolæon in mesen ordo sumatur, tres tantummodo species obtinebit, quæ immobilibus vocibus coercentur.* Le quali dicono bene che si poteua cominciare à contare le specie così dalla Nete Hiperbolæon alla Mese scendendo, come dall'Hipate Hipaton alla Paramese salendo; mà non già ch'egli cominci la prima (come credono i moderni) dalla Proslambanomenos A *re* alla Mese à *la, mi, re*; e poi vada continuando la seconda dall'Hipate Hipaton (B *mi*) alla Paramese (b *mi*) facendolo passare contro ogni ragione, e l'intento suo, dalla prima alla settima, ò dalla settima alla prima. E per essersi ingannati in questo, hanno inteso la cosa de' Modi al rouescio: non

poten-

potendosi imaginare che la specie più graue conuenga al Modo più acuto; e così l'altre di mano in mano; per non sapere che i Tuoni, ò Modi antichi haueuano ciascuno vna propria scala, o Sistema di 15. corde, ò due ottaue, detto da' Greci Disdiapason: il quale diceuano Sistema perfetto: se bene appresso i più antichi fù tenuto per tale il Diapason Diatessaron; cioè l'vndecima; come appresso si vedrà; & anco la Diapason, ò ottaua; anzi alcuni Modi, ò Harmonie, secondo varij tempi furono più ristrette; & altre più larghe; come si può vedere appresso Aristide Quintiliano. E perciò non pare che Boezio habbia assegnato i Modi determinatamente di 15. voci: mà d'otto, d'vndici, di dodici, e di quindici: come si può conoscere dal quarto capitolo che comincia così (pongo le sue formate parole per maggior dichiaratione del presente Tema) *Ex Diapason igitur consonantiæ speciebus existunt, qui appellantur Modi; quos eosdem Tropos, vel Tonos nominant. Sunt autem Tropi Constitutiones in totis vocum ordinibus, vel grauitate, vel acumine differentes. Constitutio verò est plenum, veluti modulationis corpus, ex consonantiarum coniunctione consistens: quale est, vel Diapason, vel Diapason, & Diapente (vel Diapason) & Diatessaron, vel Disdiapason. Est enim Diapason constitutio à Proslambanomene in Mesen, Cæteris quæ sunt in medio vocibus annumeratis: vel à Mese rursus in Neten Hyperboleon, cum vocibus interiectis: vel ab Hypate Meson in Neten Diezeugmenon, cum his quas extremæ voces medias claudunt. Diapason, & Diatessaron verò constitutio est, quæ à Proslambanomene in Neten Synemmenon, cum his quæ mediæ sunt interiectæ constat. Disdiapason autem a Proslambanomene in Neten Hyperbolæon, cum his quæ in medio sunt interpositæ consideratur. Has igitur constitutio-*

nes si quis totas faciat acutiores, vel in grauius totas remittat, secundũ supradictas Diapason cõsonantiæ species, efficiet Modos septem: quorum nomina sunt hæc: Hypodorius Hypophrygius, Hypolydius, Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius. Horum vero sic ordo procedit. Sit in diatonico genere vocum ordo dispositus à Proslambanomene in Neten Hyperbolæon; atque hic sit Hypodorius Modus: si quis Proslambanomenon in acutum intendat tono; hypatenque hypaton eodem tono attenuet; cæteraſque phthongorum omnes faciat acutiores, acutior totus ordo proueniet quam fuit prius, quam toni susciperet intensionem. Erit igitur tota constitutio acutior effecta Hypophrygius modus. Quod si in Hypophrygio &c. Queſte parole, ancorche non molto oſcure, per la perdita che per molti ſecoli s'era fatta della buona muſica, e particolarmẽte della pratica de' Tuoni diuerſi ne gl'inſtrumenti, ò ſono ſtate inteſe al roueſcio, ò imperfettamente: al roueſcio, dico da gl'antichi. moderni; i quali, penſando che i modi antichi (che prẽdeuano per le ſpecie iſteſse) non differiſsero da gl'Eccleſiaſtici (à ciaſcuno de' quali però faceuano corriſpondere vno di quelli) s'imaginarono che queſte parole *Atque hic ſit Hypodorius Modus: Si quis Proslambanomenon in acutum intendat tono*, non altro voglino dire ſe non, che ſe vno da A *re* paſserà à B *mi* con l'interuallo di tuono; cioè ſe doppo la ſpecie A, a, collocherà la ſpecie B, b, formerà il Tuono, o Modo Hipofrigio: prendendo in ſomma, per formare i ſette Modi, ſette ſpecie diuerſe nel medeſimo Siſtema di 15. corde. Mà quanto falſo, & irragioneuole ſia queſto ſentimento delle parole di Boezio (dal quale ſon nate tante confuſioni) ageuolmente ſi può conoſcere, ſe conſideriamo che, oltre che i Modi in queſta maniera hauerebbono poco, ò neſsuna varietà

trà

trà loro, per la continuatione che fà vna parte del Sisteма con l'altra; e che le ſpecie aſsegnate loro da i buoni autori non gli corriſpondono; quelle diſtanze frà l'vno, e l'altro, che tutti d'accordo gli attribuiſcono, non vi ſi trouano: perche ſe bene, per eſsempio, trà la corda A. e la B è vn tuono, quanto ſi pone trà il modo Hipodorio, e l' Hipophrigio; trà la B poi, e la C. non v'e il medeſimo interuallo; cõ che è diſtante l' Hipolidio dall 'Hipophrigio; mà vn ſemituono ſolo. Accortiſi dunque di queſto diſordine il Zarlino, e'l Salinas, amendue valentiſſimi huomini in queſta profeſſione, preſero la coſa per vn altro verſo: perche all' Hipodorio aſsegnarono la ſpecie G. g: all' Hipofrigio A, a: e le altre di mano in mano: e coſi ſi ſaluano beniſſimo le diſtanze che debbono tenere frà loro: le quali ſono tali.

Mixolydio

ſemituono

Lydio

tuono

Phrygio

tuono

Dorio

ſemituono

Hypolydio

tuono

Hypophrygio

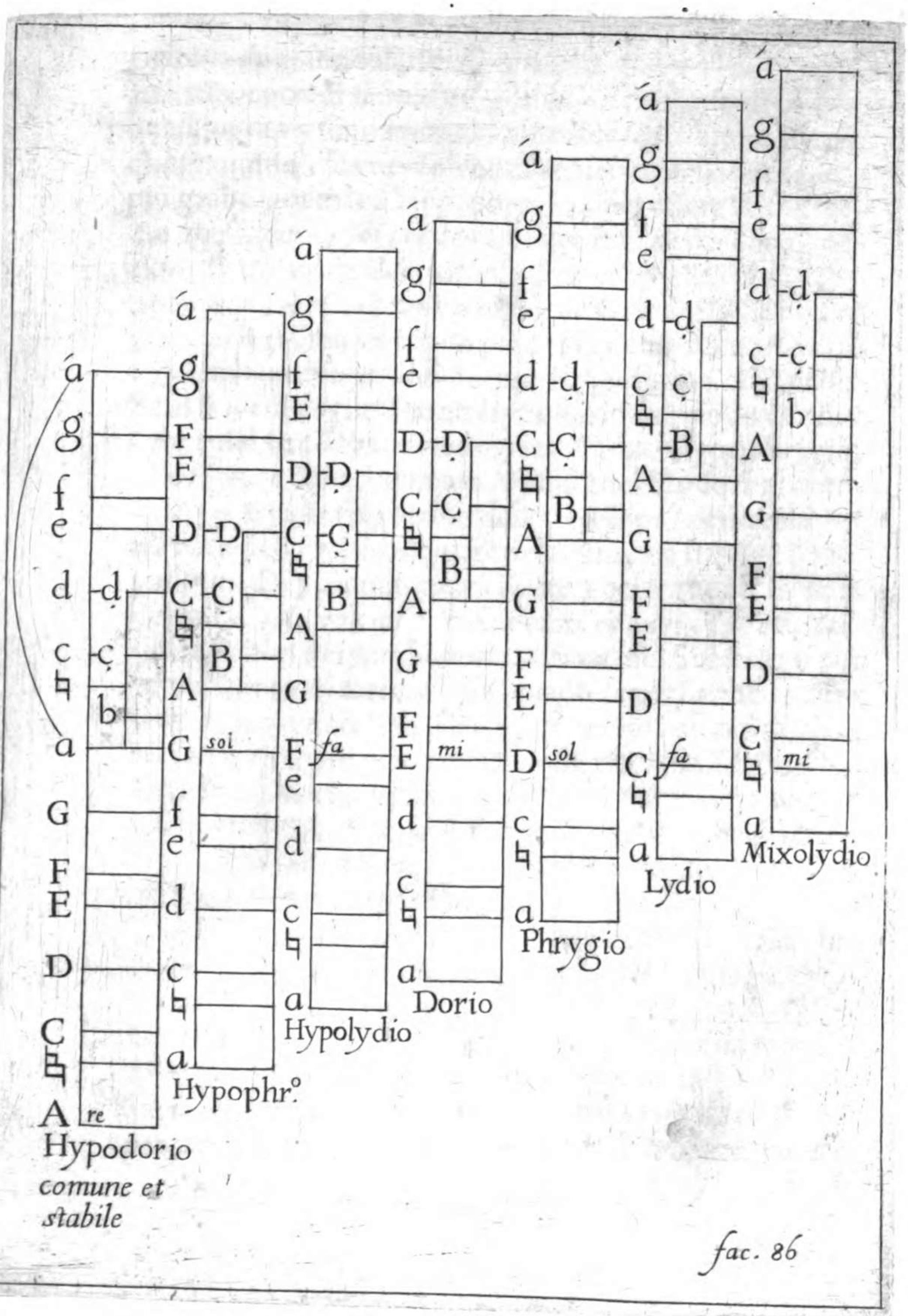
tuono

Hypodorio

Mà

Mà le ſpecie che gli s'attribuiſcono non tornano altrimenti in queſto conto. Anzi nè meno procedono con ordine continuato, ò ſeguito nè all'in giù, nè all'in sù; come ſi può vedere appreſſo l'Artuſio; doue ne pone le figure: benche il tutto caui dal Zarlino. Nè di ciò debbiamo farci marauiglia, perche nõ cõpreſero che l'ordine delle ſette ſpecie applicate à i Modi fuſſe quello delle medeſime voci, ò corde del Siſtema naturale; mà preſe al roueſcio; come accennai nel Compendio; ſenza che il Siſtema, ò conſtitutione di ciaſcuno ſi continui con le voci, e corde de gl'altri. Quelli poi che non hanno inteſo pienamente le parole di Boezio, ſono i più moderni; come il Zarlino, e'l Gallilei: i quali doue pongono le figure ſecondo la mente di quell'autore, oſſeruano bene la diſtãza conueneuole à ciaſcuno, riſpetto à gl'altri, facendoli cominciare tutti dall'iſteſſa lettera, e corda Proſlambanomenos; e continuare per due ottaue parimente: mà non hanno oſſeruato, ò inteſo quelle parole *ſecundum ſupradictas Diapaſon conſonantiæ ſpecies*: percioche ſe bene nel Diagramma vniuerſale de' Modi antichi tutti ſi vedeuano cominciare dalla Proſlambanomenos, ò come noi diciamo, da A *re* (onde pare che non vi ſia altra differẽza che di graue, e di acuto; e che ſiano ſemplici Tuoni; mà non diuerſe Harmonie, ò Modi; tuttauia nel modularli poi, e connetterli inſieme, per vſo delle Mutationi; e ne gl'inſtrumenti, vi ſi ſentiua quella diuerſità di ſpecie; dalla quale naſce la propria loro aria: che i Greci dicono ἦθος, Il che ſeguiua in queſta forma.

La qual figura, perche ſia bene inteſa, alcune coſe ſi deuono ſupporre; particolarmente che frà tutti i Siſtemi quello dell Hypodorio ſi diceua ſolo Stabile, e Comune; perche procedeua naturalmẽte per la ſua ſpecie; e nõ occorreua,


Hypodorio
comune et stabile
Hypophr.°
Hypolydio
Dorio
Phrygio
Lydio
Mixolydio

fac. 86

10527145

II

correua, per modularlo, farui alcuua mutatione con la fantasia; come si faceua ne' gl'altri, in riguardo di quello; quasi sopra vn fondamento immobile, & inalterabile; in questo modo, se vno voleua cominciare dalla prima, e più graue voce dell'Hypophrygio; per essere la sua specie quella del G *sol, re, ut*, trasportaua con l'imaginatione detta corda G, ò Lichanos Meson nella Proslambanomenos, ò A *re*; intonando, *ut* voce del G, e non *re* voce dell'A, mà vn tuono più acuta della voce A *re*, ò Proslambanomenos del Tuono Hypodorio; cioè vnisona al b *mi* di detto Tuono Hypodorio: di modo che il *re* (voce del Proslãbanomenos) del Tuono Hypophrygio, e l'*ut* (voce della Lichanos Meson) del Modo similmente Hypofrygio, tornauano nella tensione medesima del *mi* voce dell'Hypate Hypaton del Sistema stabile, ò Hypodorio. Di poi continuaua l'altre voci seguenti in sù al detto G. *sol, re, ut*; verbigratia *re, mi, fa, re*, &c. fino alla Nete Hyperbolæon, vltima del Sistema; e per compimento di tutto il Disdiapason, ripigliando le altre voci di sotto fino al G. *sol, re, ut*; donde cominciò, con inacutirle sempre con i debiti gradi, veniua à formare tutte le 15. voci, e ricercare tutto il Sistema; non solo nel conueneuol Tuono, ò tensione di voce (il che gli veniua insinuato dalla natural dispositione del Diagramma) mà anche nel proprio Modo, ò specie; nella quale l'indrizzaua il pigliare la detta corda cardinale del detto modo Hypophrigio. Similmente volendo modulare tutto il Sistema Hipolidio, secondo la sua specie, ò Modo, trasportando con l'imaginatione la sua corda cardinale, ò caratteristica F. *fa, ut*, (Parhipate meson) nella sua Prolaslambanomenos, intonaua il *fa* di detta Parhipate nella tensione del *re* di detta Proslambanomenos: la

quale

quale si prendeua vnisona all' Hipate Hipaton (B *mi*) dell' Hipophrigio; continuando poi le altre voci sino al compimento di quindici nel medesimo modo. L'istesso si poteua anco farsempre col fondamẽto dell' Hipodorio: Imperoche senza mirare all' Hipophrigio, la sopra detta voce *fa* initiale del modo Hipolidio si poteua prendere vnisona al C. *sol*, *fa*, *vt*, Cromatico dell' Hipodorio; che torna l'istesso: essendo detta voce Cromatica dell' Hipodorio, vnisona all' Hipate Hipaton dell' Hipofrigio Similmente il Modo, e Tuono Dorio si poteua regolare dall' Hipodorio (sebene Tolomeo pone il Dorio stabile, e gl'altri mobili) poiche pigliando l' Hipate Meson E *la*, *mi*, per sua voce initiale, e cardinale, si poneua con la fantasia nella Proslombanomenos; cioè si prendeua per la prima, e più bassa corda; e s'applicaua alla voce, ò Tuono della Lichanos Hipaton (D *sol*, *re*) dell' Hipodorio; alla quale corrisponde la Proslambanomenos del Dorio: perche è più alto vna quarta. e questo stile si teneua in tutte le corde, e Modi: il quale hò voluto dimostrare al meglio che hò saputo, prima con l'assegnare à ciascuna corda cardinale de' Modi la sua speciale sillaba; e poi col riuoltare alcune lettere minuscole sotto le maiuscole, ne' sei Tuoni, ò Sistemi mobili, come s'è veduto; acciò per initiale, ò più graue, quanto al Modo, si pigli la prima, che si troua frà le maiuscole in ciascuno. Questa trasportatione si potrebbe anche materialmente (non che con l'imaginatione) praticare in questo modo. Prendasi vna tauoletta liscia, sopra la quale si notino le distanze, le corde, e caratteri de' sette Tuoni, come nella precedente figura; in maniera però, che restando il Sistema Hipodorio fermo, & intero; gl'altri sei si segnino, sopra altrettanti regoletti sottili, quali si possino spingere innanzi, e'n dietro

tro

tro ciascuno in vn canaletto aggiustato alla sua misura; e tutti siano diuisi in due parti ineguali, in quella drittura, delle sette lettere diuerse, e cardinali di ciascun Tuono. Perche volendosi poi disporre detti Tuoni, secondo la loro specie, ò connessione organica, rimouendo le parti basse, ò inferiori di ciascun regoletto, per di sotto, e spingendo in giù, sino al termine delle Proslambanomene le superiori; e ne gli spatij che rimarranno vacui di sopra, riponendoui le parti inferiori tolte di sotto haueremo tutti i Sistemi Tropica ò Organicamente disposti. Et vna cosa simile à questa fà Tolomeo nel capitolo vndecimo del libro secondo, mà vn poco oscuramente, dichiarando quella trasportatione imaginaria, & applicatione di tre Sistemi, ò Modi mobili di sopra, & altrettanti di sotto, al Sistema mezzano, & immobile Dorio, con diuerse relationi di due Mese, ò mezzane in ciascuna; l'vna detta Virtuale; che s'intende essere quella che è distante egualmente dall'estremo graue, & acuto in ciascun Sistema Disdiapason de' Modi applicati, ò paragonati all'Immobile; e l'altra Positiua; ch'è quella corda del Sistema Immobile, alla quale corrisponde in questa trasportatione vna di quelle de' Modi, applicati, e mobili. Si può anco per maggior dichiaratione, aggiugnerui vn'altra mezzana per terza; e chiamarla Tropica; perche si figura cõ la corda, e lettera cardinale di ciascuno. Per essempio la media, ò mezzana virtuale del sesto Modo Ipofrigio è *la, mi, re*, come in tutti; la Positiua è il b *mi* (Parameſe) dell'Ipodorio; perche à essa corrisponde in vnisono; e la Tropica il g. minuscolo; perche è trà le due ottaue, inferiore G. g. e superiore g g'. Ecco dunque come se bene ne' Diagrãmi tutti i Modi si notauano nell'istessa forma, cominciando dal Proslambanomene; nel pigliare poi ciascuno la sua specie, si riuolgeua il loro Sistema, con-

questa operatione dell'intelletto, che s'è detta. Ilche è quello che accennò Boezio; mà non lo dichiarò. Meglio lo dichiara vn certo Gaudentio detto il Filosofo; del quale si troua vn breue Compendio, ò Introduttorio nella musica, simile à quelli di Bacchio, e di Cleonide: di cui metterò l'istesse parole; perche alcuno non si pensi ch'io mi sia cauato di capo queste cose.

Ἐχρήσαντο δὲ (dice egli) οἱ παλαιοὶ ὀνόμασι πρὸς τὴν σημασίαν τῶν ὀκτὼ, καὶ δέκα φθόγγων, καὶ γράμμασι τοῖς καλουμένοις σημείοις μουσικοῖς· περὶ ὧν νῦν ῥητέον· ὧν τῶν μουσικῶν σημείων ἔκθεσις γέγονε μὲν ἐπὶ σημειώσει τῶν φθόγγων· ὅπως μὴ τὰ ὀνόματα καθ' ἕκαστον γράφοιτο, καὶ ἑνὶ δὴ σημείῳ δυνάμεθα ἐπιγινώσκειν, καὶ ὑποσημειοῦσθαι φθόγγον· ἐπεὶ δὲ οἱ φθόγγοι διαφόρῳ τάσει κινοῦνται, καὶ οὐκ ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ τόπου πάντως μένουσι, οὐχ' ἑνὸς δήπουθεν σημείου καθ' ἕκαστον τῶν φθόγγων, ἀλλὰ διαφόρων ἐδέησαν· ὥστε, καὶ τὴν διάφορον τάσιν αὐτοῦ σημαίνειν· καθ' ἕκαστον γὰρ τόπον ἢ τόνον διαφέροντες τῇ τάσει πάντες πάντων οἱ φθόγγοι γίνονται· οἷον ποτὲ μὲν τὸν φύσει βαρύτατον φθόγγον προσλαμβανόμενον ὡς ἐν τῷ ὑποδωρίῳ τιθέμεθα· καὶ μέσην τὴν πρὸς τοῦτον ἀντίφωνον· καὶ τοὺς ἄλλους κατὰ τὴν πρὸς αὐτοὺς σχέσιν ὀνομάζομεν· ποτὲ δὲ αὐτὴν μέσην τὴν νῦν ἀντίφωνον τῷ προσλαμβανομένῳ ἐν τάξει προσλαμβανομένου θέμενοι, καὶ τὴν αὐτῆς ἀντίφωνον μέσην ὑποθέμενοι, καὶ τοὺς ἄλλους τούτοις ἀνὰ λόγον, οὕτω χρώμεθα τῷ παντὶ συστήματι· πολλάκις δὲ καὶ τὸν μετὰ ξὺ προσλαμβανομένου καὶ μέσης ἐντινα παραλαβόντες εἰς ἀρχὴν τοῦ συστήματος προσλαμβανομένῳ τε αὐτῷ χρώμεθα, καὶ τὴν τάσιν τοῦ παντὸς συστήματος πρὸς τοῦτον ἁρμόζομεν· ἀνάγκη δὲ ἐφ' ἑκάστου σύματος πλείονων προτεθέντων συστημάτων, ὡς ἡ μέση πρὸς τὴν μέσην ἔχει, ἢ ὡς ὁ προσλαμβανόμενος οὕτως ὄντινα οὖν τῶν ὁμωνύμων ἔχειν πρὸς τὸ ὁμώνυμον· καὶ ἅπαν τὸ σύστημα πρὸς ἅπαν τὸ σύστημα.

cioè *si seruiuano gl' antichi d'alcuni vocaboli per significare le diciotto voci* (del Sistema perfetto) *e d'alcune lettere, che si chiamano Note Musicali, delle quali hora ragioneremo. Le note musicali furono riceuute certamente per contrasegnare le voci: acciò non fusse necessario di scriuere il nome di ciascuna; e con vn solo segno, le potesse chi che sia riconoscere:*

ſcere ;& eſprimere . Mà perche dette voci ſi muouono con diuerſa tenſione , e non ſtanno ſempre nell'iſteſſo luogo ; perciò veramẽte hebbero biſogno non d'vn ſolo ſegno per ciaſcuna voce ; mà di diuerſi ; per dinotare la differente loro tenſione . Imperoche in ciaſcun Modo, ò Tuono tutte le voci in eſſa ſi diuerſificano . Per eſſempio, alcuna volta ponghiamo la voce per natura grauiſſima, cioè la Proslambanomene , come nel Tuono Hypodorio : e parimente la Mezzana à lei equiſona : & all'altre diamo i nomi ſecondo la relatione che hanno à quelle : alcuna volta la mezzana che ſi ſupponeua prima equiſona alla Proslambanomene , la ponghiamo in vece di lei ; ponendo ſotto à eſſa vna mezzana ſimilmente equiſona ; e così l'altre riſpettiuamente ; & in queſta guiſa adopriamo il Siſtema intero. E ſpeſſe volte pigliando queſta, ò quella voce frà la Proslambanomenos , e la mezzana per principio del Siſtema, ce ne ſeruiamo come della Proslãbanomene iſteſſa; accomodando à eſſa la tenſione , ò Tuono di tutto il Siſtema. E forza dunque che collocati diuerſi Siſtemi ſopra alcun altro , la relatione che hauerà la Mezzana, con vn altra Mezzana , ouero la Proslambanomene (con vn altra Proſlambanomene) *l'iſteſſa l'habbia ciaſcuna corda con vn'altra ſua Synonyma* (cioè dell'iſteſſo nome) *e tutto il Siſtema , con tutto il Siſtema .* Non ſi può dunque dubitare che i Tuoni antichi non differiſſero trà loro anco nel Modo , Maniera, ò Specie ; ſi come differiuano nella tenſione , cioè nell'acuto, e nel graue ; e non ſolamẽte i ſette, ò gl'otto mentouati da Tolomeo , e da Boezio ; mà anche i tredici trattati già, & eſplicati da Ariſtoſſeno (dico così, perche egli non ne fù l'inuentore , come molti credono ; mà prima di lui furono introdotti) e forſe anco li due aggiunti di poi da i ſuoi ſeguaci ; cioè per poco tutti i Muſici pratici della Grecia . I quali quin-

dici Tuoni vengono raccontati da Alipio (che descriue le Note di ciascuno per tutti li tre Generi) Censorino , Martiano Capella, Cassiodoro, & altri. Che se bene costoro non fanno mentione d'altra diuersità trà loro che di quella del Tuono sẽplice,ò tẽsione ; ciò auuenne perche nõ faceua loro à proposito per quello che trattauano: e se nelli scritti d'Aristosseno, che ci restano (che sono poco altro che i tre libri de gl'Elementi Armonici, anco imperfetti) ne meno se ne fà mentione , non è marauiglia : perche di cẽto parti de' suoi scritti, non ne habbiamo vna : anzi ne meno quei semplici nomi de' 13. Tuoni si trouano hoggi nelle sue reliquie ; mà ne gl'Autori che lo citano ; e che hebbero per le mani le sue opere intere. Tengasi dunque per fermo che quei tali Tuoni , se bene gli dicono di Aristosseno , non appartengono più à lui , che à gl'altri Scrittori di Musica di quei tempi ; se non ch'egli ne trattò con maggior diligenza , e più distintamente : perche veramente erano Tuoni communi nella pratica ; come appresso diremo : e se à lui s'attribuiscono , ciò segue , perche trà i Musici in quella stima fù tenuto che si tiene hoggi Aristotele nelle scuole. Mà il vedere tutti i Diagrammi de' Tuoni ad vn medesimo modo ordinati, fece credere à quelli che non erano consumatissimi nella Musica, che in altro non differissero che nel graue, e nell'acuto. Mà dirà dunque qualch'vno, se vi era anche la differenza di specie perche non gli segnauano i Diagrammi con tale differenza; mettendo per essempio all'Hypophrygio nel più graue sito (della Proslambanomenos) il G, segno della Lichano Hypaton ; all' Hypolydio l' F. &c? Rispondo che ciò fecero perche veramente non haueua garbo che la Proslambanomenos , ch'è naturalmente la più graue voce di tutte, si vedesse fuor del suo sito naturale ; e che i Sistemi

non

non procedessero tutti ad vn modo, cõ l'istessa sequela, & ordine d'interualli: poiche potendosi piegar le voci per ogni verso, ageuolmente si poteua supplire à questo con quella trasportatione mentale; proferendosi la più graue voce dell'Hypodorio *re*; dell'Hypophrygio *vt*; dell'Hypolydio *fa*; e del Dorio *mi* nel Tuono, ò tensione à ciascuna conueniente, come s'è detto. Nè gl'Instrumenti, sì che si doueuano sicuramente disporre, e connettere insieme i Sistemi, secondo l'ordine delle specie; e non conforme ad vn medesimo Sistema immobile: poiche in essi, qnella voce ch'è vn *re*, non può essere vn *mi*, ò vn *fa*. Ilche s'intende però senza l'aiuto che si può riceuere dalle corde cromatiche: e ciò facẽdosi, si viene propriamẽte à mutare la tẽsione delle corde; alzandosi verbigratia il C, *sol*, *fa*, *vt*, col segno ⧖, all'vso moderno, ò abbassandosi il D. *la sol*, *re*, all'vso antico: ch'è vn pigliar in presto, come altroue hò mostrato, vna corda, ò voce d'vn altro Tuono vicino. Di modo che si può tener per certo che se la prima voce del Tuono Hypodorio era vn *re*, quella dell Hypophrygio fosse vn *vt*; dell' Hypolydio vn *fa* &c. parlando naturalmente, e senza alteratione de' fori, ò voci loro proprie, fatta, ò con le dita, ò con la cera. A talche due sorti di connessioni di Tuoni si trouano, l'vna delle quali diciamo Melodica; perche conuiene meglio alle voci, che à gl'Instrumenti: ch'è quella, nella quale tutti procedono ad vn modo dal Proslambanomenos all'in sù; e si vede nel Diagramma vniuersale antico formato dai segni conseruatici da Alypio; e da noi restaurato. L'altra è l'Organica, ò Instrumentale; nella quale si vede ad vn tratto la differenza di Tuono, e di Modo, ò specie; cominciãdoui l'Hypodorio da A *re*: l'Hypophrygio da G. *vt* l'Hypolydio da F. *fa*, &c. come nella figura precedẽte, se

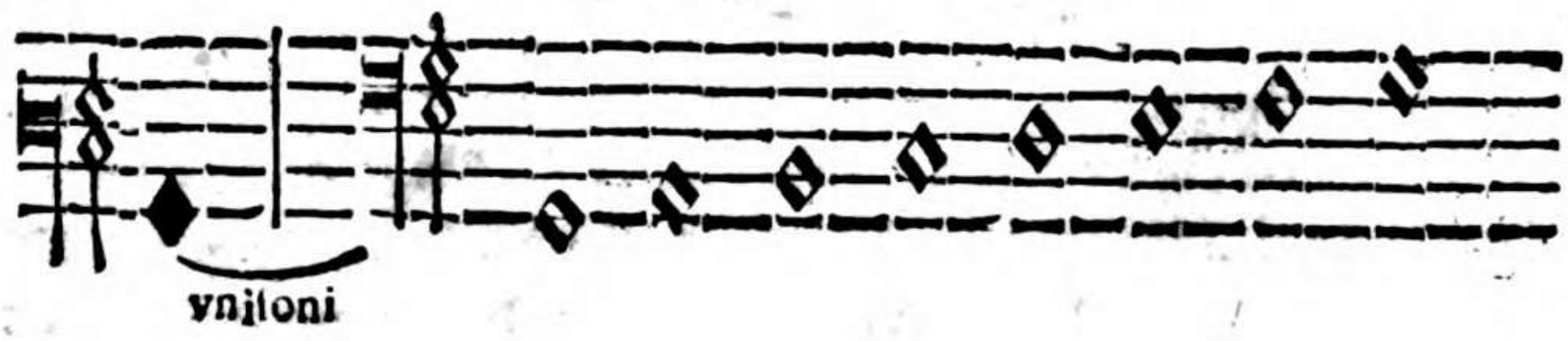
tutti

tutti i Tuoni cominciassero dalla prima maiuscola; e come è disposta la tastatura del Cembalo Triarmonico nel compendio cap. 12 messa in pratica vltimamente in alcuni Instrumenti Diarmonici, e Triarmonici. Questa conuiene anco à gl'organi, e flauti; e quasi ad ogni sorte d'instrumenti; e non la Melodica: la quale però nelle Viole Diarmoniche cõmodamente s'adatta; come habbiamo mostrato nel Discorso che sopra esse s'è fatto.

La figura precedente dunque rappresenta la connessione Vocale, ò la Melodica de' sette Tuoni: la quale, se si disporrà per le sette lettere, lasciando l'Ipodorio come stà, e principiando l'Ipofrigio dal G. maiuscolo, l'Ipolidio dall'F &c. si cãbierà nell'Instrumentale: la quale per maggiore intelligenza de' giouani studiosi, voglio dimostrare con le note musicali, e con la diuersità delle chiaui, nel modo che segue: doue appariſce la relatione, che hà ciascuno de' sei col Tuono stabile Ipodorio; e col prossimo inferiore.

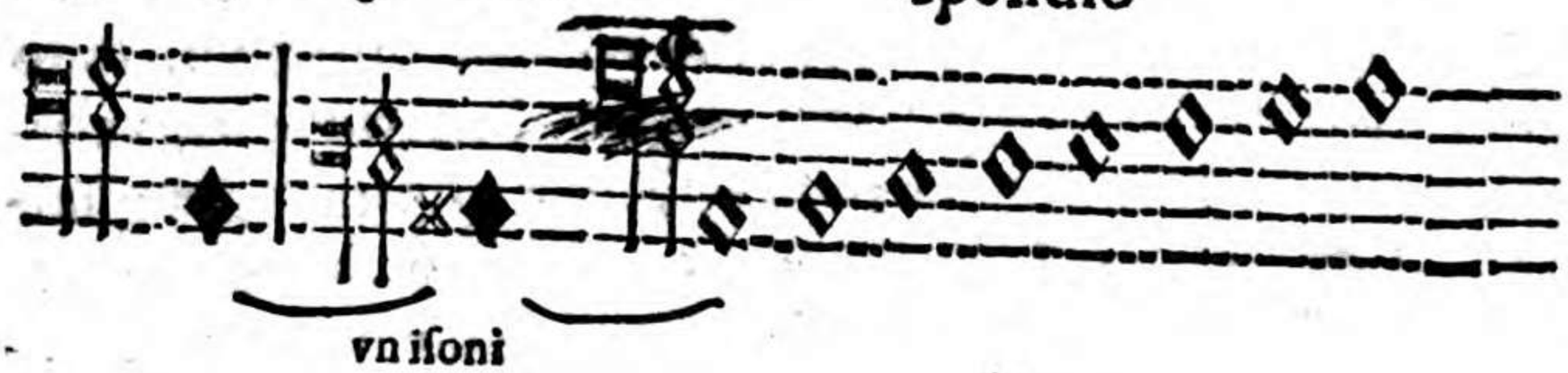
Modo Ipodorio stabile.

Ipodorio. Ipofrigio

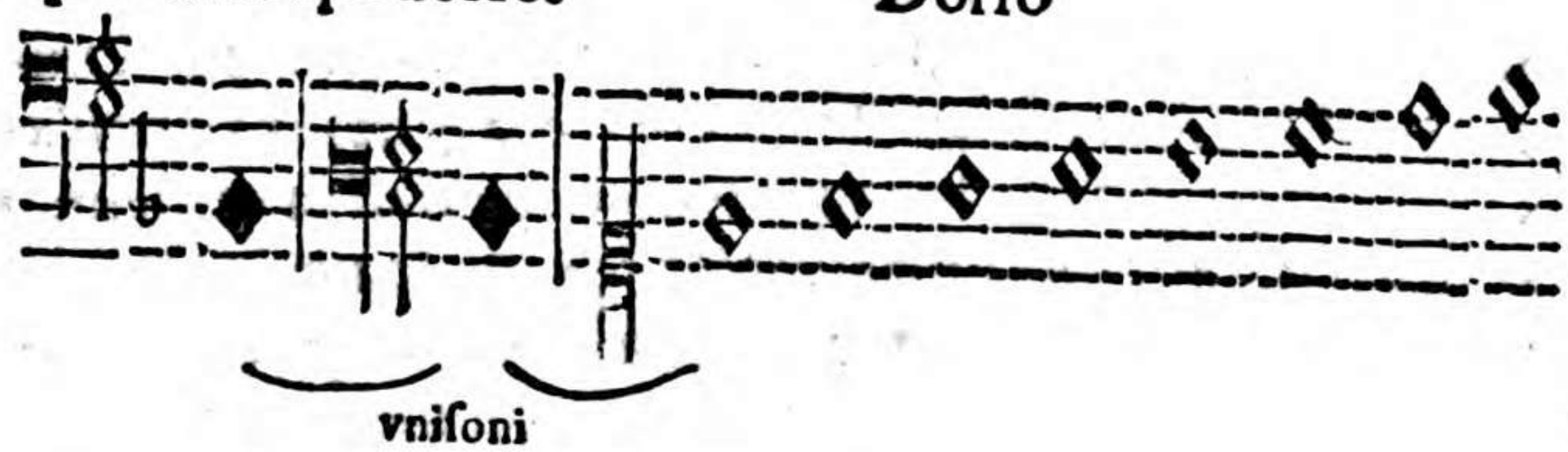


vnisoni

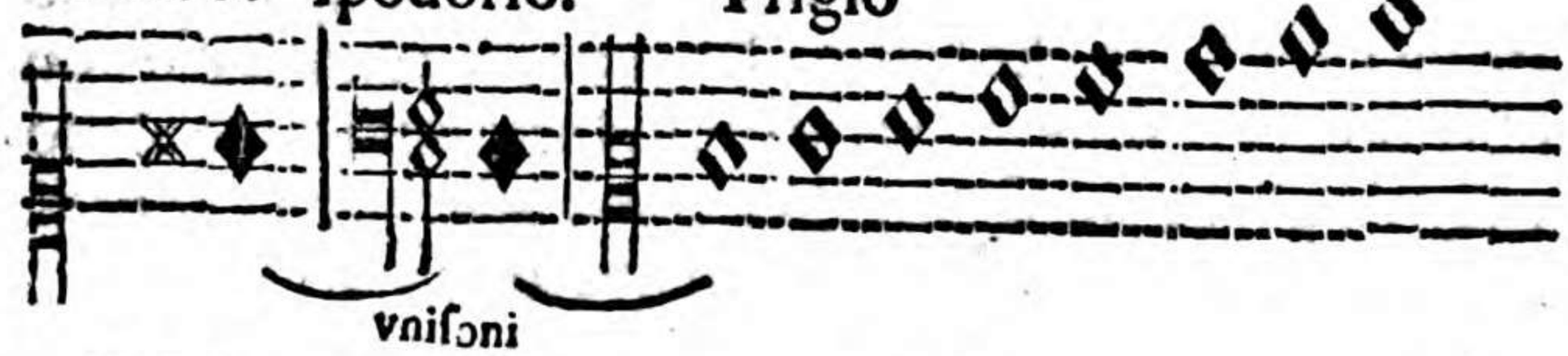
Ipofrigio. Ipodorio Ipolidio



Ipolidio. Ipodorio. Dorio

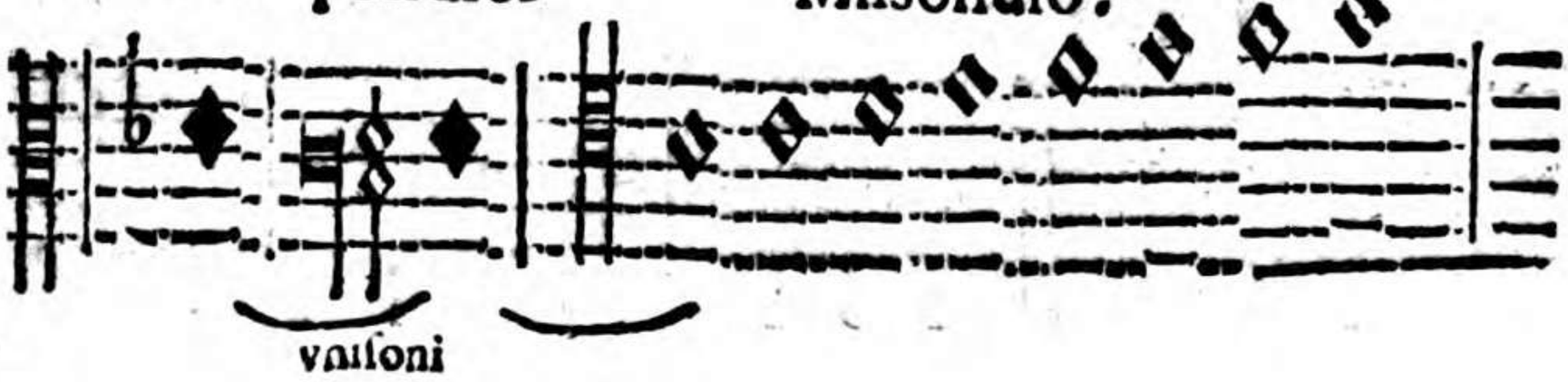


Dorio. Ipodorio. Frigio



Frigio. Ipodorio Lidio.

Lidio. Ipolidio. Miſsolidio.

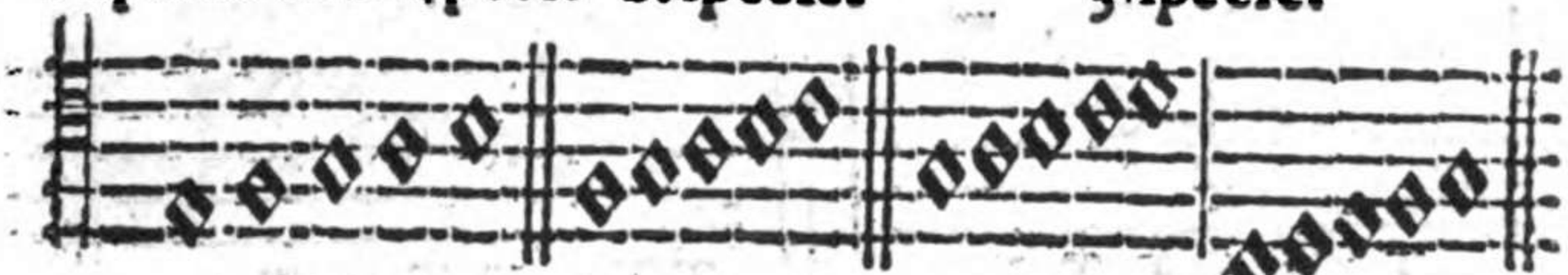


Quì ſi può oſſeruare per curioſità la corriſpondenza delle chiaui: imperoche ſi come i Tuoni principali ſono più acuti de' loro plagali vna quarta, benche la loro corda caratteriſtica, per così dire, ſia vna quinta ſopra quella de' plagali, cosi per il contrario le loro chiaui moſtrano d'eſſere vna quinta ſotto quelle de' plagali (come veramente ſono in ordine a' diuerſi Siſtemi) benche ſiano diſtanti ſolamente vna quarta ſotto, in ordine al medeſimo Siſtema. Hor veduto come s'vniua inſieme ne' Tuoni antichi la diuerſità della ſpecie, e la differenza nell'acuto, e nel graue, pare ragioneuole che ſi dica qualche coſa in confermatione del modo tenuto da noi in diuidere le ſette ſpecie di Diapaſon nella loro 5, e 4: imperoche potendoſi ciaſcuna diuidere, ò tramezare in due guiſe, ò con la quinta ſotto, e la quarta ſopra; ò al contrario, e douere, ſcoprire quello che ci hà fatto eleggere più toſto vna diuiſione che l'altra. Per intelligenza di ciò ponghiamo per ordine le ſpecie ſopradette conforme al metodo de gl'antichi Greci, che, come più chiaro, & ordinato, intendiamo di ſeguitare in queſto diſcorſo.

Prima ſpecie di Diapaſon 2. ſpecie.

3. ſpecie. Tritono

1. ſpecie di Diapẽte.



S T T T°

2. ſpecie.

T T T°S

3 ſpecie.

T T°S T

T T S T

4. ſpecie.

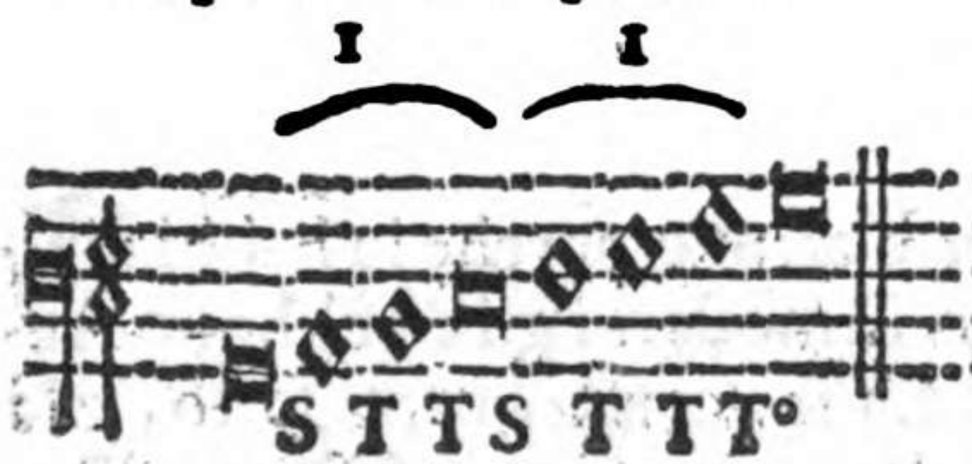
T° S T T

Pſeudodiapente.

T S T T

S T S T

1. ſpecie di Diapaſon.

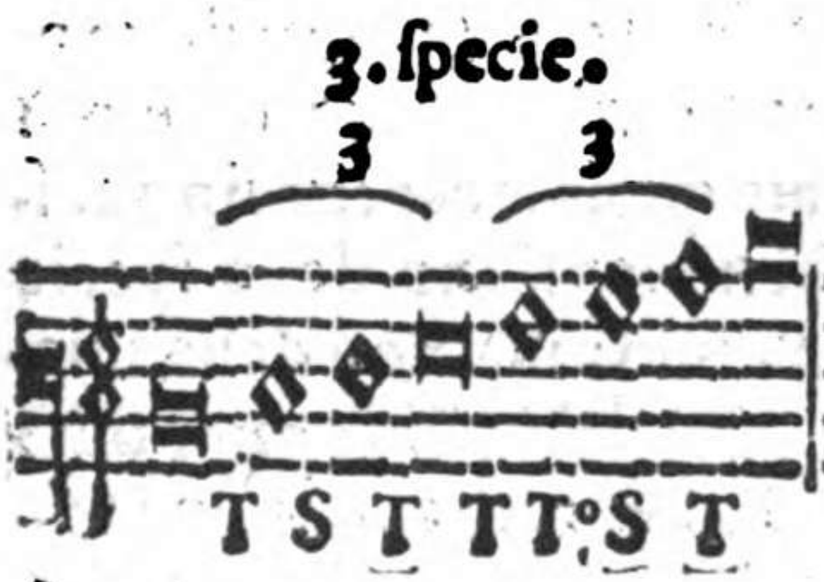


S T T S T T T°

2. ſpecie.

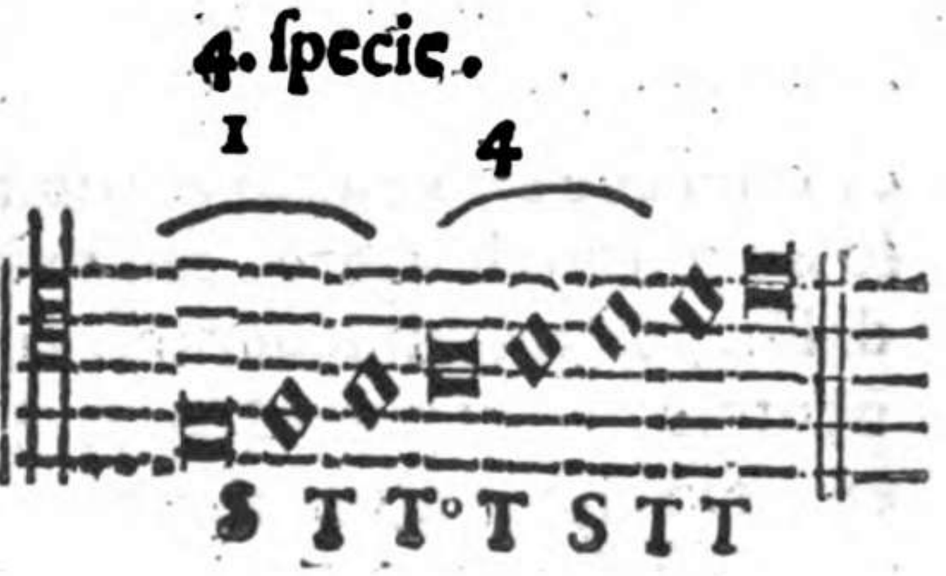
T T S T T T°S

3. ſpecie.



T S T T T°S T

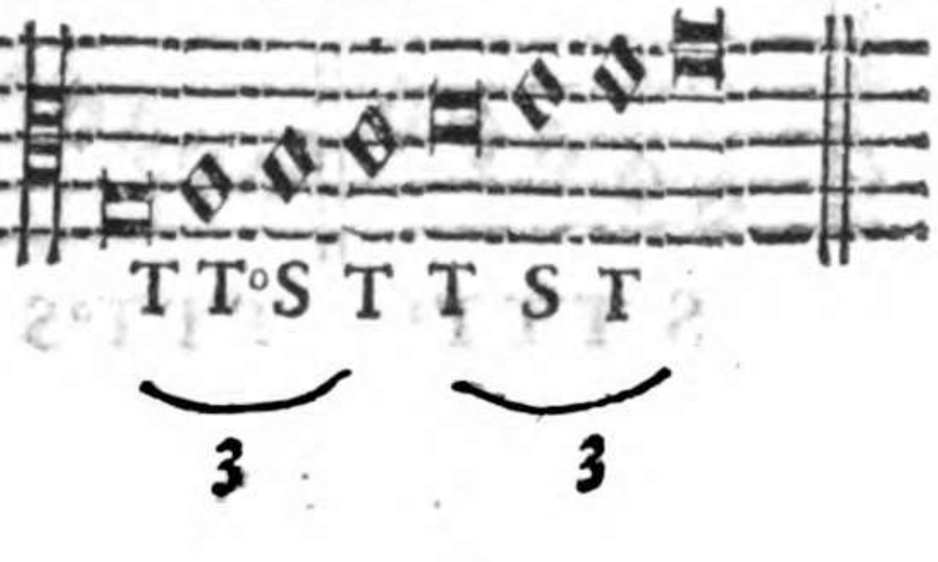
4. ſpecie.



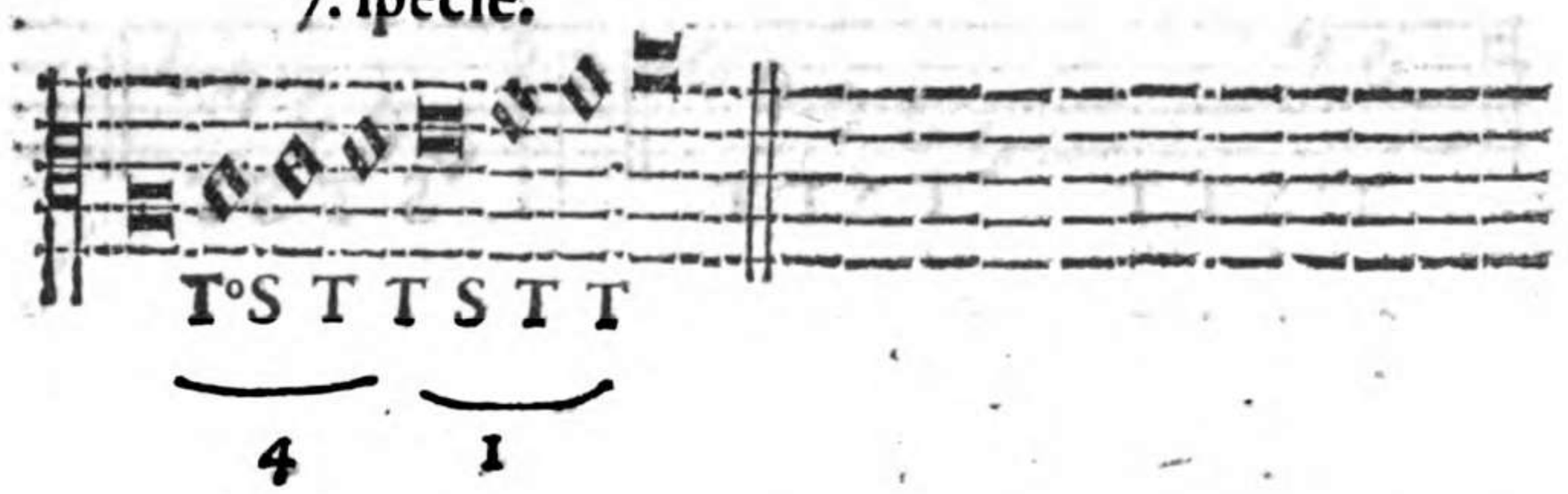
S T T° T S T T

5. specie.

6. specie.



7. specie.



Qui mi domanderà forse alcuno perche io habbi diuiso i tre Modi principali (i più moderni gli direbbono Autentici) Dorio, Frigio, Lidio, con la quarta sotto; e la quinta sopra, e non per l'altro verso, come si fà ne gl'Ecclesiastici? Veramente ciò non l'hò trouato espressamente notato da gl'antichi perche Boezio non ne dice più di quel che s'e veduto di sopra: e quei Greci che sin adesso hò potuto leggere, fanno ben mentione della specie di Diapason conueniente à ciascuno; mà non della Diapente, e della Diatessaron: tuttauia da'molti argomẽti hò cõpreso che in altra maniera nõ possono stare. Prima essẽdo più diuerse trà loro le specie di quarta, che di quĩta (si come queste hãno maggior diuersità, che quelle ci ot

taua

taua) & essendo più semplici, & antiche d'origine. par ragioneuole come già s'è detto, che distinguino i Modi più generali, & antichi; massime per corrispondere ad essi di numero, come gl'altri quattro aggiunti di poi conuengono col numero delle specie di quinta. Mà perche tanto si sente la prima specie di quarta *Mi, fa, sol, la*, diuidendo la specie del Dorio E e, per esempio, con la corda b. (con che la quinta resta sotto, e la quarta sopra) che co la corda A, come facciamo noi, dico che da molte congetture si conosce che la nostra diuisione e più proportionata al Dorio: perche se bene nell'vna, e l'altra vi si troua l'istessa quarta *mi, fa, sol, la*, v'è però differenza nella quinta. Or perche questa quinta *mi, fa, sol re, mi*, è lugubre, e mesta, & in somma molto diceuole alle proprietà che si scriuono del Misolidio, e quest'altra *re, mi, fa, sol, la*, graue, maestosa, sonora, e più bella dell'altre; e finalmente più espressiua delle qualità, che s'attribuiscono al Dorio, à lui l'habbiamo assegnata; e quell'altra al Misolidio: il che si fà diuidendo l'ottaua E,e. con la corda A, e l'ottaua di b, con la corda E. Di più la descrittione che fà Aristide Quintiliano dell'antichissima specie, ò Harmonia del Modo Dorio, con questa nona D, *e* à cio anche ne persuade: percioche e credibile, che la corda D. per essere estrema dell'Harmonia, fusse anche in qualche modo cadentiale: il che torna, ogni volta che ammettiamo per terminatione, o cadenza Doria, questa *la, sol, fa, mi, re*, restando in D *la, sol, re*, come in A *la, mi, re*; benche, come accennai nel compendio, questa differenza vi pongo, che per essere A *la, mi, re* cadenza principale, e propria del Dorio come l'E, *la, mi* stessa, per amendue i versi si pone per cadentiale; cioè anco nelle terminationi che ascendono; dicendo *re, mi*

fa, *sol*, *la*. Il che nel D. *la*, *sol*, *re*, non s'ammette perche si sentirebbe la quinta *vt*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, che in nessun modo può adattarsi al Dorio. Al Frigio similmente meglio conuiene la quinta *vt*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, (che si sente diuidendo l'ottaua D, d, col G) perche e più impetuosa; onde e naturale nella tromba, che questa *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*: la quale si sente diuidendo detta ottaua con la corda A. Al Lidio parimente, per essere più molle, e lasciuo de gl'altri, meglio conuiene la quinta *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa* (che si sente diuidendo l'ottaua C, c. con la corda F) che *vt*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, che si sentirebbe se si diuidesse col G, con la quinta sotto. Vn altra ragione milita di più in questi due, & è notabile, che à questi Modi tanto diuersi, e quasi di contraria natura trà loro, e così semplici, e schietti, si deue attribuire l'vna, e l'altra cadenza (cioè quella di mezzo, che diuide l'ottaua, con quella che la termina) di simil natura, & qualità: Or la cadenza di F. *fa*, *vt*, (nel Lidio) è simile à quella di C. *sol*, *fa*, *vt*: perche è similmente *fa*; e parlando co' Greci vna *Parhypate*; e non quella di G. *sol*, *re*, *vt*, che dice *sol*, & è corda *Lichanos*. Per l'istessa ragione nell'ottaua Frigia D d. la cadenza mezzana di G, *sol*, *re*, *vt*, è conforme à quella di D. *la*, *sol*, *re*: perche dice *sol*, ò *vt*; & è similmente *Lichanos*; e non quella d'A *la*, *mi*, *re*; che dice *la*; ò *mi*, & è d'vn altra natura, e corda stabile; doue le sopradette sono mobili. Ilche stabilito nelle specie de'tre Modi generali, per conseguenza i loro plagij, ò subalterni haueranno le medesime specie di 5, e di 4; mà collocate nell'altra forma, ò al roueścio. Di più par molto ragioneuole conforme à gli antichi, che procedono dall'acuto al graue; che la prima specie di Diapason si componga dalla prima di Diatessaron, e dalla prima di Diapente: la seconda di Diapason

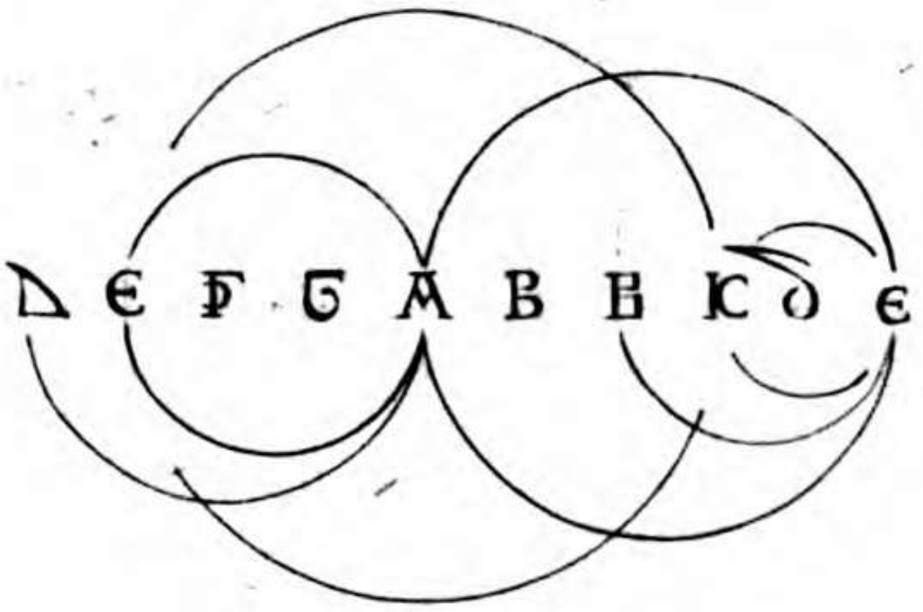
dalla

dalla seconda di Diatessaron, e seconda di Diapente: la terza di Diapason dalla terza di Diatessaron, e terza di Diapente: e rispettiuamente l'altre, come nelle figure precedenti: dal che segue, che questa prima specie di quinta E la sia douuta al Misolidio, e non al Dorio. E di qui anco s'intende quello che accennai nel Compendio che tra i dodici Modi de' Moderni i più principali, & antichi sono più mescolati, & imbastarditi de gl'altri; imperoche il primo (secondo il Zarlino) verbi gratia che hà a specie C, c. tramezzata dal G, e non dal F. hà vna cadenza Lidia (ne gl'estremi) & vn altra Frigia (nel mezzo) & il terzo D, d. tramezzato dall'A; e misto della specie Frigia, e della Doria. Mà appresso i Greci i Modi più antichi almeno, e più principali, hebbero la loro specie, e maniera semplice, & vniforme; onde riuscivano ancò più variati, & efficaci. Quindi è che le cadenze di *mi*, ò di *la*, si diceuano Hypatoidi, (ὑπατοειδεῖς) di *re*, *sol*, Lichanoidi (λιχανοειδεῖς) e di *ut*, *fa*, Parhypatoidi (παραϋπατοειδεῖς) le prime delle quali conuengono al Dorio, Ipodorio, & Iperdorio, cioè Misolidio: le seconde al Frigio, & Ipofrigio: e le terze al Lidio, & Ipolidio. In altra maniera si possono distinguere le varie cadenze, ò terminationi considerando non l'vltime voci; mà gl'interualli; cioè nelle quarte, la cadenza di semituono, di tuono, e di due tuoni: nelle quinte di semituono, di tuono, di due tuoni, e di tre tuoni; delle quali la prima conuiene propriamente al Dorio, Iperdorio, & Ipodorio; la seconda principalmente al Frigio, & Ipofrigio, e secondariamente al Dorio, & Ipodorio; la terza al Lidio, & Ipolidio principalmente, e secondariamente al Frigio, & Ipofrigio; e la quarta in somma propriamente al Lidio, & Ipolidio. E ciò auuiene perche la quarta, e

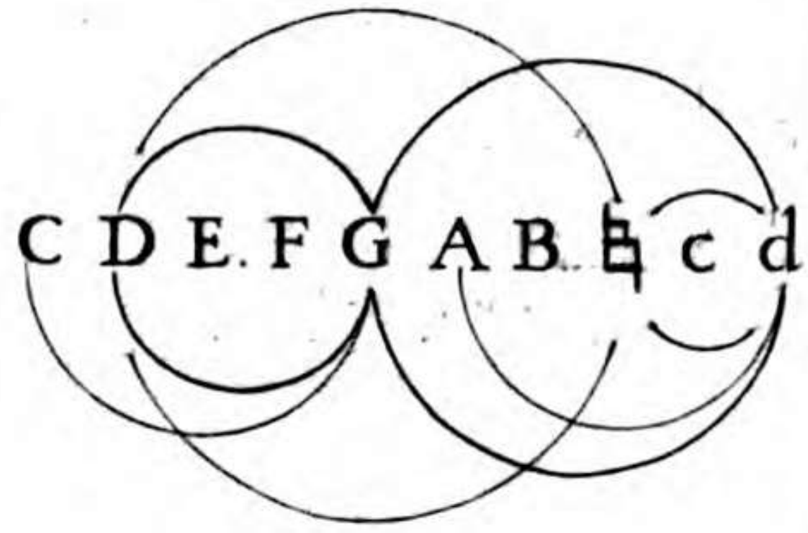
la quinta nel Miſſolidio termina in *mi*. Nel Dorio, & Ipodorio la quarta in *mi*, e la quinta in *re*. Nel Frigio,& Ipofrigio la quarta in *re*,e la quinta in *vt*,.Nel Lidio,& Ipolidio la quarta in *vt*, e la quinta in *fa*. Di modo che le voci cadentiali del Dorio ſono *mi*, *la*: ouero *mi*, *mi*, *la*, Del Frigio *re*, *ſol*, ouero *re*, *vt*, *ſol* (ò pure *re*, *ſol*, *ſol*; ch'è l'iſteſſo) del Lidio *vt*, *fa*, *fa* dell'Ipodorio *re*, *re*, *la*: dell'Ipofrigio *vt*, *re*, *ſol*, (ò pure *vt*, *ſol*, *ſol*) dell'Ipolidio *fa*, *fa*, *fa*; e del Miſſolidio *mi*, *mi*, *mi*: Di modo che il D. *la*, *ſol*, *re* è ancor cadentiale nel Dorio; mà ſcendendo ſolamente;perche corriſponde ad A *la*,*mi* *re*: e nel Frigio nell'iſteſſa maniera il C. *ſol*, *fa*, *vt*, perche corriſponde à G. *ſol*, *re*, *vt*: e nel Lidio il b *fa* (Trite Synemmenon) perche corriſponde ad F. *fa*, *vt*, per la qual coſa poſſiamo dire che i tre Modi principali in qualche parte ſi comprendino in vna nona, e non vna ottaua, come gl'altri quattro. Il che dimoſtrano le figure ſeguenti; doue le quarte, e le quinte rinchiuſe ſotto, e ſopra,da due linee curue alquanto più groſſette dell'altre ſono le cadentiali principali, e per amendue i verſi; e le quinte, che di ſotto ſolamente ſono lineate ne' tre Modi ſopradetti, ſono le cadentiali per vn verſo ſolo; e meno principali; che ſi poſſono chiamare cadenze Secondarie, come le altre Primarie. Queſt'iſteſſa differenza ſuccede a i tre Modi ſubalterni,ò plagali; mà però dentro all'ottaua, che come diceuamo;e la loro propria sfera;e nelle quarte, e ōn nelle quinte; e però anch'eſſe ſi contraſegnano con linea curua ſotto ſolamente. Imperoche è manifeſto che ſi come il reſtare in E *la*,*mi* è cadenza Ipodoria,parimente ſarà reſtando in b *mi*; mà all'in giù: perche terminando all'in sù *mi*, *fa*, *ſol*, *re*, *mi*, ſi ſentirebbe la quinta propria del Miſſolidio;e quel Tritono eſtremo, non conueneuole ſe non à quel Modo lugubre. E ſimilmente il

D. *la*,

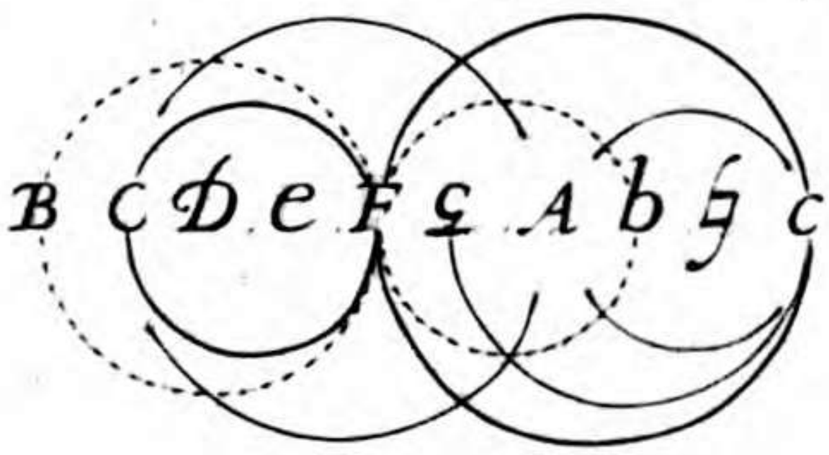
Dorio



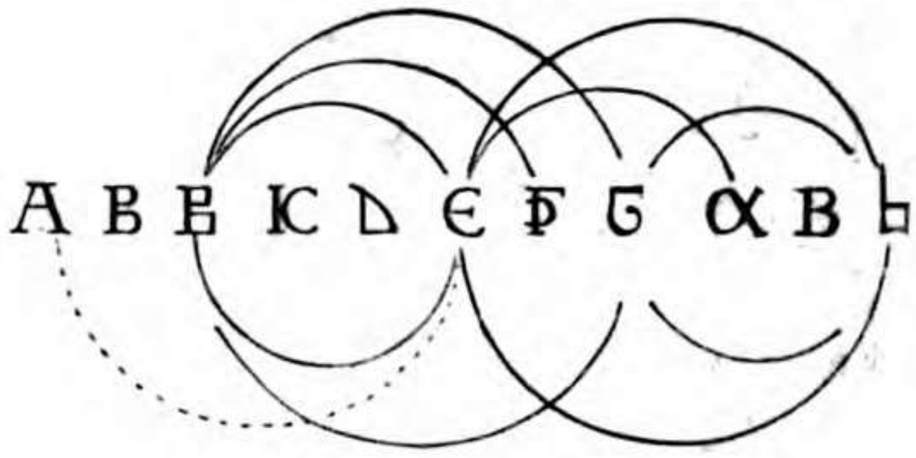
Frigio



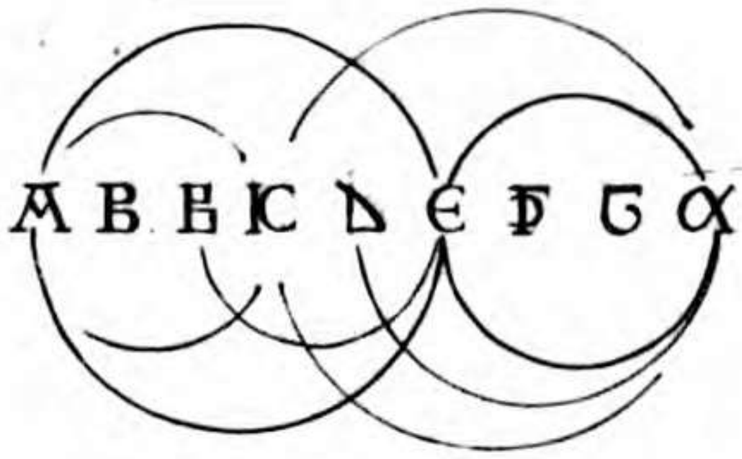
Lidio



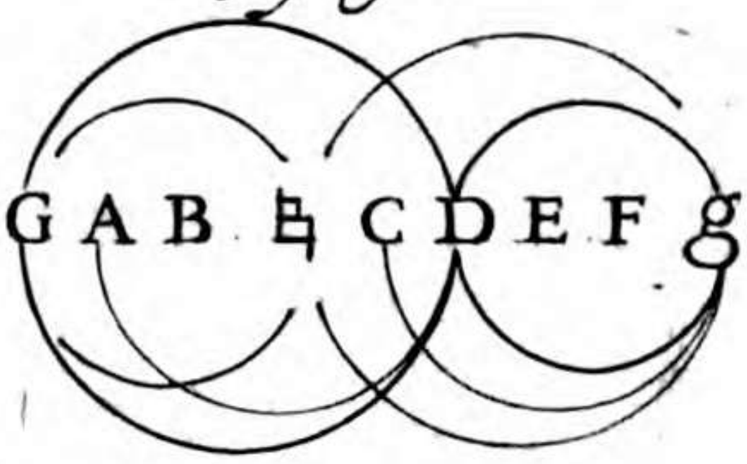
Missolidio



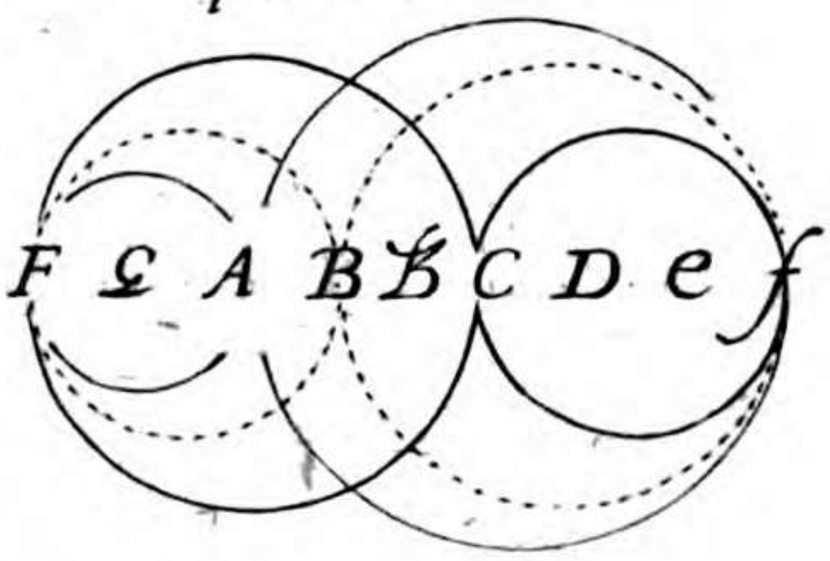
Ipodorio



Ipofrigio



Ipolidio



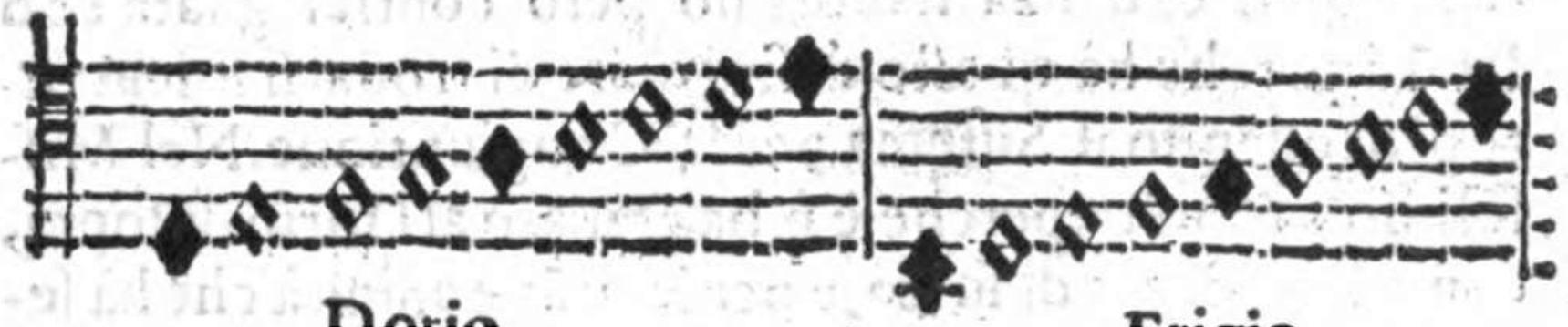
10527145

D. *la*, *sol*, *re*, perche all'in giù è cadentiale del Dorio; così è anco dell'Ipodorio: perche non differiſcono in altro (quanto al Modo) che nella traſportatione di quarta, e di quinta; e per l'iſteſſa ragione nell'Ipofrigio il C. *sol*, *fa*, *ut*, e l'A *la*, *mi*, *re* ſono cadentiali ſcendendo; e nell'Ipolidio il G ſimilmente ſcendendo; perche termina come il C; eper b. molle nell'iſteſſo modo il b. *fa* ſopradetto: la qual cadenza habbiamo però contraſegnata con li pũti; perche hà queſto di ſingolare di trouarſi ſolamente procedendo il Siſtema per la Congiuntione. Nel Miſſolidio parimẽte; perche è ſubalternato al Dorio di ſopra, come l'Ipodorio di ſotto, e per la grãde affinità che hà seco (onde ſi diceua anche Iperdorio) ſi dee ragioneuolmẽte ſtabilire per corda cadentiale ſecondaria A *la*, *mi*, *re*, (almeno all'in sù) già che corriſponde ad E *la*, *mi*; e non all'in giù; perche amendue le ſue cadenze proprie eſtano in *mi*, e non in *re*; benche diuenendo per b. molle la voce d'A *la*, *mi*, *re*, vn *mi*, credo che per quel verſo ancora ſi poteſſe prendere; onde vien da noi ſimilmente contraſegnata co' punti: quantunque, per dirla liberamente; perche non ſempre il Miſſolidio douea modularſi in ſoggetti meſti, ſtimo che anco per h quadro la cadẽza d'A *la*, *mi*, *re* tal volta vi s'vſaſſe, così ſcendendo come ſalendo. Habbiamo di più contraſegnato le ſeſte, e le terze (con ſemicircoli imperfetti, e puntati ne gl'eſtremi) che ci paiono proprie di ciaſcuno; che ſono quelle che diuidono la quinta: perche ci pare che la natura ſpeciale di ciaſcuno, e quella proprietà delle cantilene più ſemplici, e pare che ancor hoggi ſi ſentono, facciano qualche differenza anco in queſti interualli, benche ſecondarij, e meno principali ne' Modi.

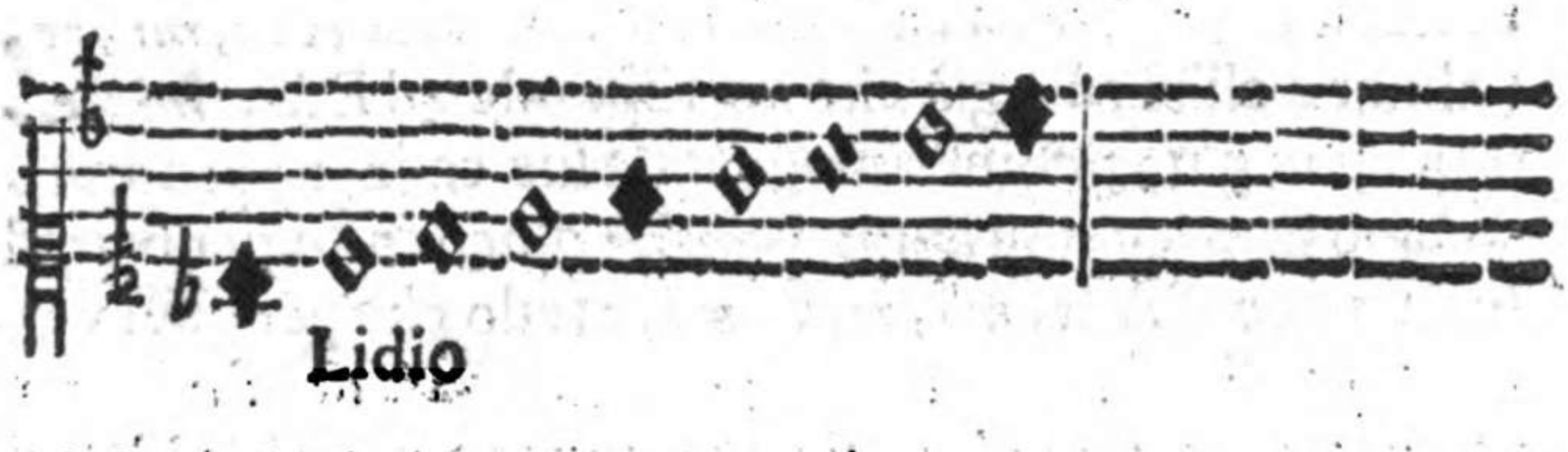
Poſſiamo dunque dalle coſe dette ſin quì cauar queſto Corollario, che di ſette corde diuerſe dell'ottaua tre non

ſono

sono cadentiali per verso nessuno, e quattro sì; mà duē però primarie, & in tutti i Modi; e due secondarie, per vn verso solo, dal Misolidio in poi; il quale hà vna cadenza sola secondaria. Osseruisi anco per curiosità che i tre Modi principali si compongono di due quinte simili congiunte, procedendo all'in sù; verbigratia nel Dorio dicendo due volte *re, mi, fa, sol, la*, come quì si vede



Dorio. Frigio.

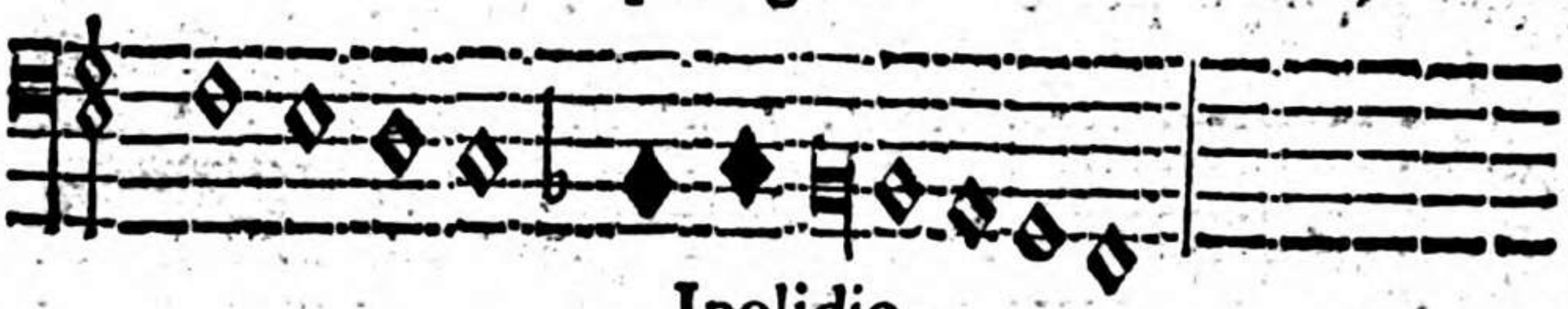


Lidio

Mà i tre subalterni nel graue procedono con due quinte all'in giù non congiunte; mà soprapoſte nell'intervallo di mezzo, come nella figura che segue: benche l'istesso si possa dimostrare anco ne' principali scendendo; ne' subalterni salendo; e così in questi, come in quelli, per il medesimo verso.

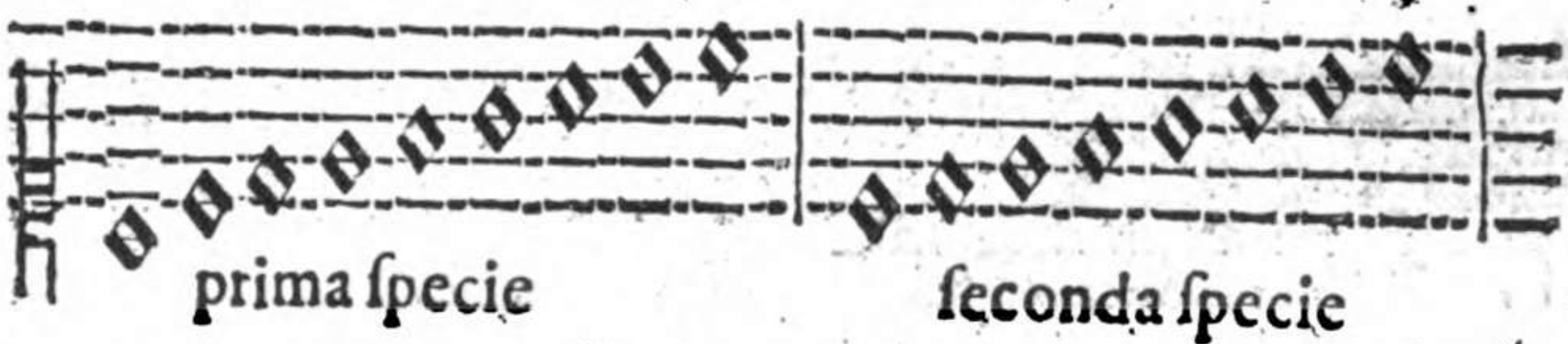
Ipodorio.

Ipofrigio.



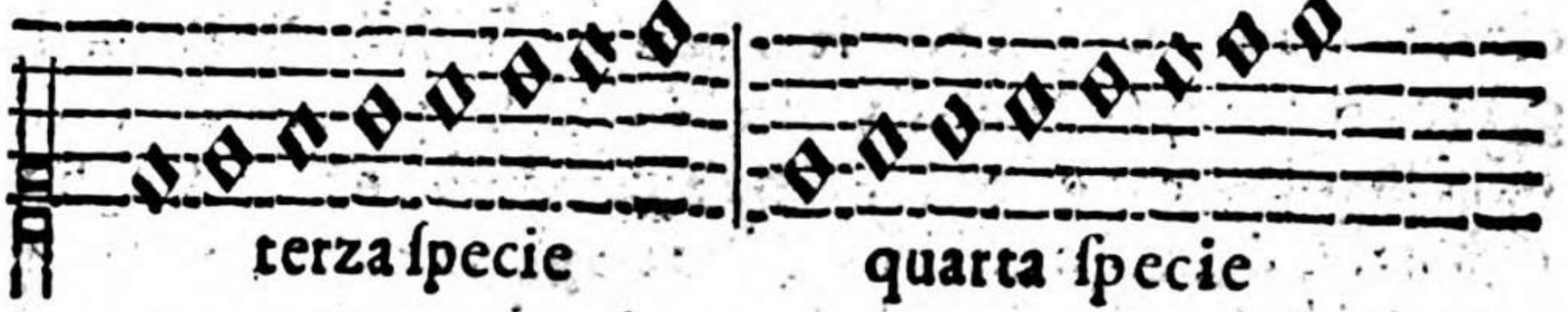
Ipolidio.

Et in questa maniera procede benissimo, quello che dicono gl' antichi de' loro Modi, ch'e' si componghino delle specie della Diapente, e di quelle della Diatessaron. Or perche è cosa notissima frà i Musici, che le sette specie dell'Ottaua si possono formare in due modi, per ♮ quadro, e per b molle, come quì si scorge,

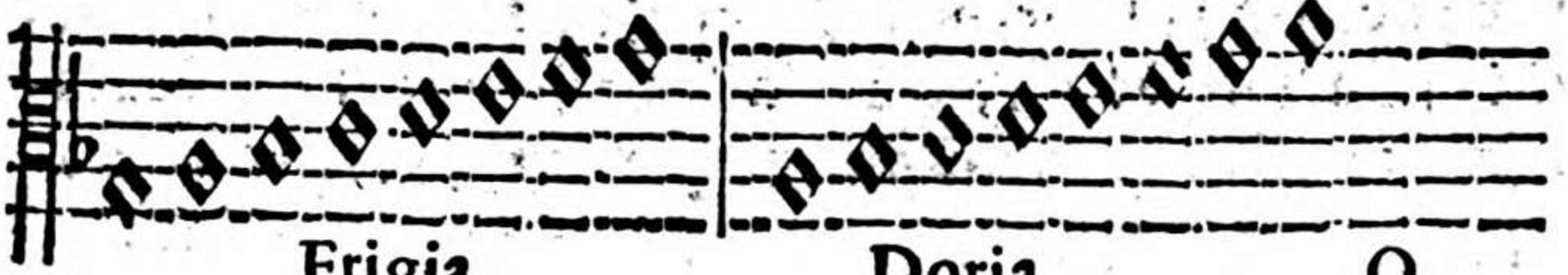


prima specie — seconda specie

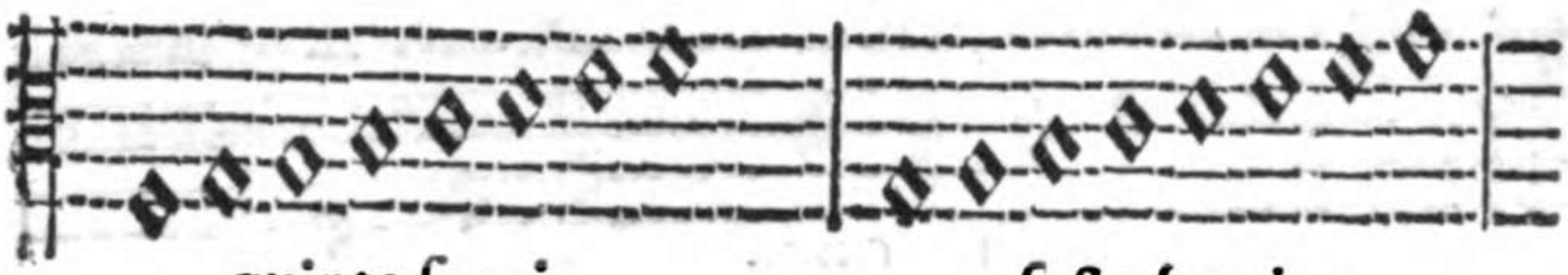
Missolidia. — Lidia.



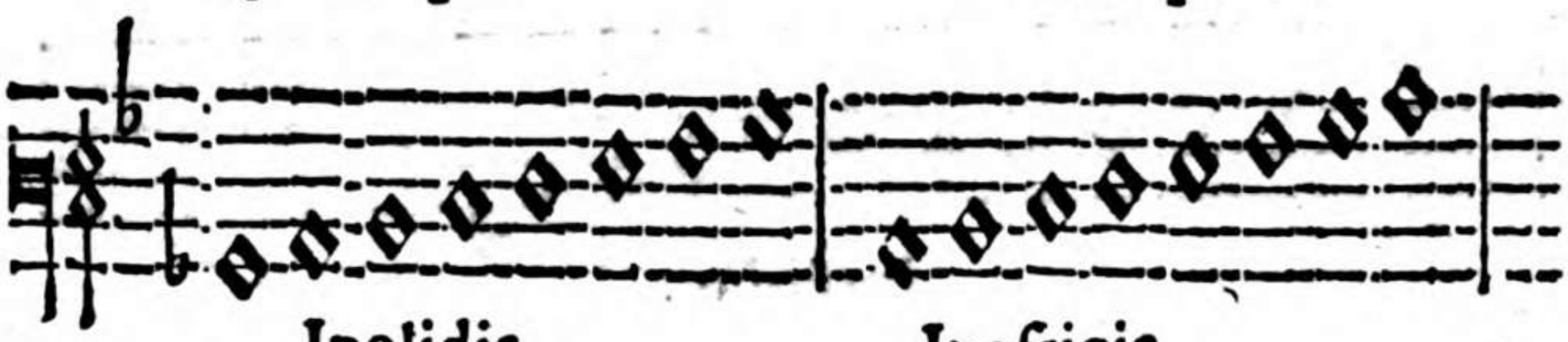
terza specie — quarta specie



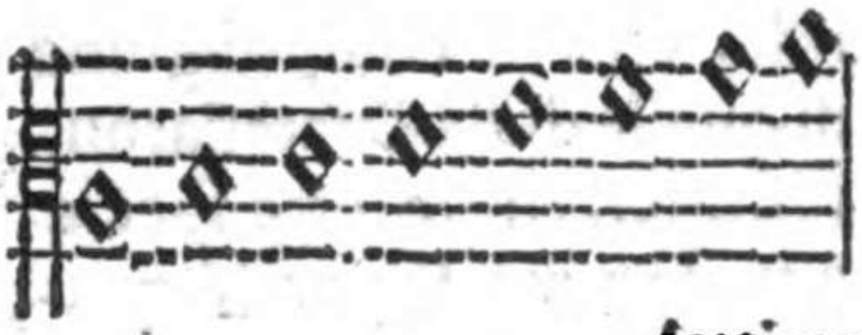
Frigia. — Doria.



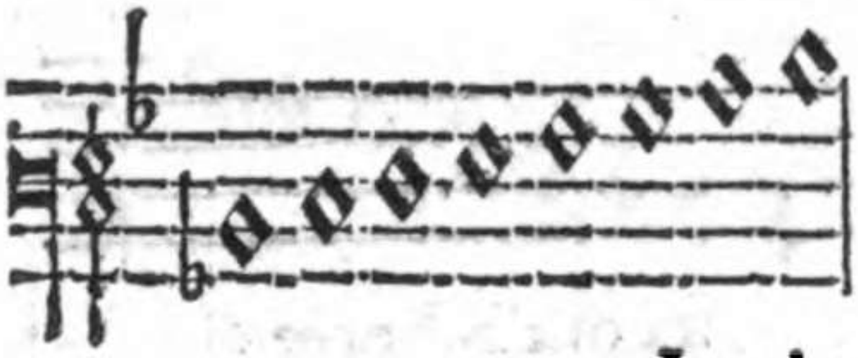
quinta ſpecie ſeſta ſpecie



Ipolidia. Ipofrigia.



ſettima.



Ipodoria.

vediamo quello, che ſe ne poſſa cauare per inſegnamento noſtro; e per maggiore dilucidatione di queſta materia: che quanto al ſapere, che queſta identità di ſpecie ſi troua col traſportare la modulatione, vna quinta nel graue, ò vna quarta nell'acuto, è coſa hoggimai nota ad ogni mediocre muſico. Prima auuertiſco che quello che diſſi nel Cõpendio ch'il b. *fa* (Trite Synemmenõ) preſo in vece del b. *mi*, (Parameſe) non muta le ſpecie di quarta, e di quinta ne' Modi; mà ſolo le traſpone; ſi verifica ſolamente ne' Plagali; mà non ne gl'Autentici; perche poſto

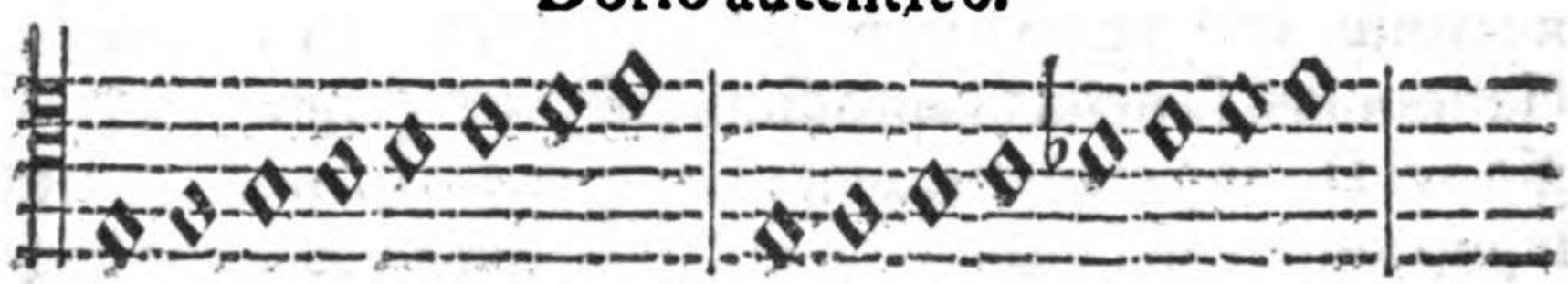
ſto il b. *fa* nel Modo Dorio, ſi ſente la ſpecie di quinta *mi*, *fa*, *ſol*, *re*, *mi*, Miſſolidia; come ſi vede nel detto eſſempio.

Ipodorio plagale.

mi.fa.ſol.la. *re.mi.fa.ſol.la.*

re.mi fa.ſol.la. *mi. fa ſol.la.*

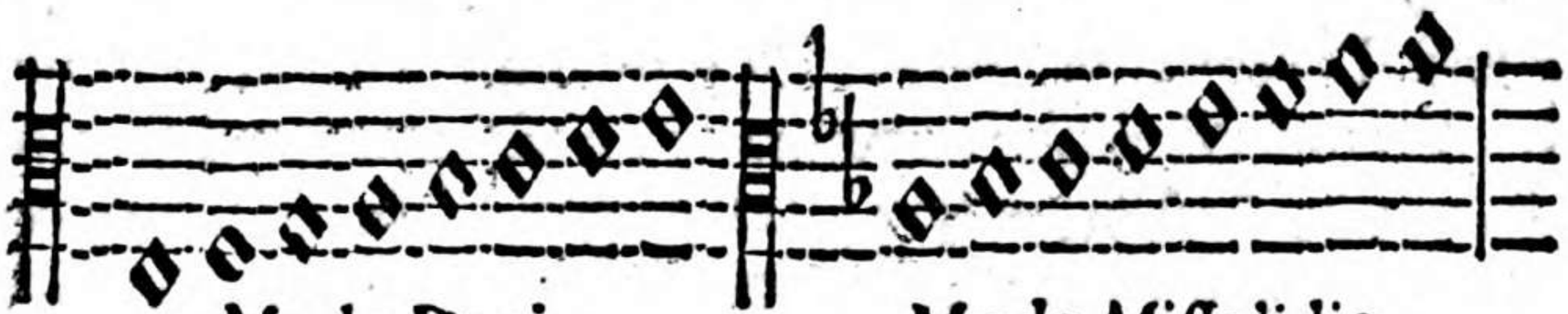
Dorio autentico.



re.mi.fa ſol.la. *mi fa ſol.re.mi.*

mi.fa.ſol.la. *mi.fa.ſol.la.*

Mà non per queſto ne ſegue, come ne' preteſi Modi hodierni, che l'aggiunta del detto b. *fa*, muti Modo; ſe ben varia ſpecie: poiche la minima differenza di corde, che habbia vn Modo dall'altro, cõſiſte almeno in due, come trà vn principale, e'l ſuo ſubalterno: ilche ſi moſtra nel Compendio, con quella figura del cap. 11. e quì ſi può dimoſtrare anco in queſta forma.



Modo Dorio. Modo Miſſolidio.

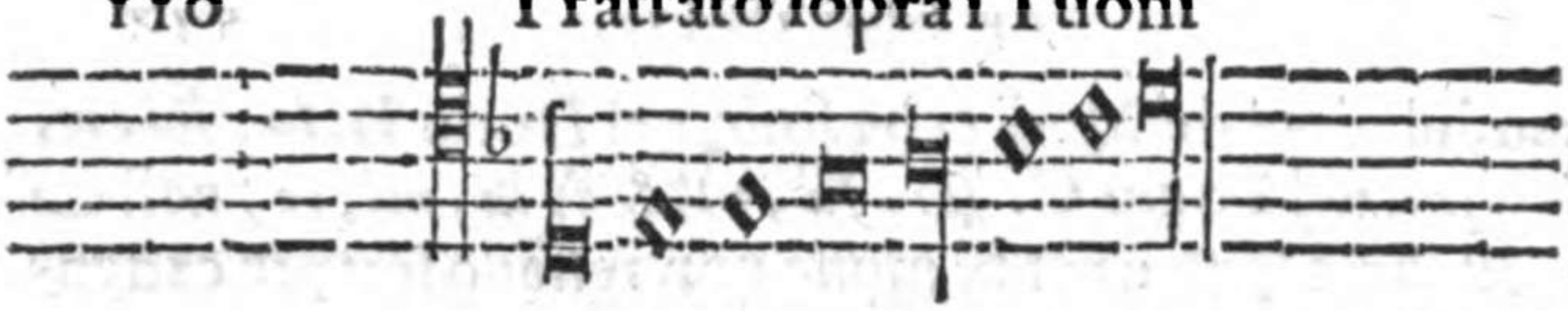
Et la mutatione del b. quadro nel b. molle non fà variatione, ſe non in vna ſola corda: mà quando vi s'aggiugneſſe anco quello d'E *la*, *mi*, (come qui ſopra) allora ſi farebbe veramente mutatione di Modo; & anco di Tuono, ò d'Harmonia; quando di più la modulatione s'alzaſſe alla quarta; come nella medeſima figura: e perche ſpeſſe volte il b. *fa* di B *fa*, b *mi* tira ſeco in conſeguenza il ſopradetto b. *fa* d'E *la*, *mi*, nella ſequela delle modulationi (benche per vna certa ſaccenteria non ſogliono i Contrapuntiſti ſegnaruelo) di qui naſce, che l'vſo del b. *fa*, (Trite Synemmenon) fà variare il Modo, almeno accidentalmente; & in qualche parte delle cantilene. E anco notabile, che ſi come la mutatione intera d'vn Tuono, ò Harmonia ſi fà nella ſua proſſima inferiore (come dal Frigio nel Dorio) comunemente con quattro b. molli, come ſi può vedere nel Cõpendio al cap ſettimo, cosi anco l'aggiunta della ſola Trite Synemmenon (o *fa*) muta la ſpecie propria di quel Tuono in vn altra, che ſimboliza, & è mezana frà amendue: per eſſempio, la ſpecie Frigia ſ D. *la*, *ſol*, *re*, con aggiunta del b. molle ſi cambia nel'a pecie A *la*, *mi*, *re* Hypodoria, che ſimboliza cosi bene col Frigio, come col Dorio; anzi è mezana di proprietà (non di ſito) trà la ſpecie Doria E, e, & la detta Frigia D, d. Parimente la ſpecie C c. Lidia alterandoſi col b. molle, ſi muta nell'Ipofrigja G, g; mezana ſimilmente trà la Frigia, e la Lidia detta; come anco il Lidio ſi muta nel Frigio con quei medeſimi ſegni di quattro b. molli; che cambiano il Frigio nel Dorio. Quindi auuiene, che ſe bene le cadenze principali, e primarie, verbi gratia, nel Dorio E *la*, *mi*, & A *la*, *mi*, *re*, nel Frigio D. *la*, *ſol*, *re*, & G. *ſol*, *re*, *vt*, ſempre ſtanno ferme; con tutto ciò le ſecondarie, ò quelle che per vn verſo ſolo terminano le

mo-

modulationi de' Modi (che ſono nel Dorio D. *la*, *ſol*, *re*, e b *mi*, nel Frigio C. *ſol*, *fa*, *vt*, & A *la*, *mi*, *re*) nelle medeſime ſpecie per b. molle non reſtano ſempre cadentiali di quel Modo: perche, per eſſempio, in queſta ſpecie di D. *la*, *ſol*, *re* Frigia.

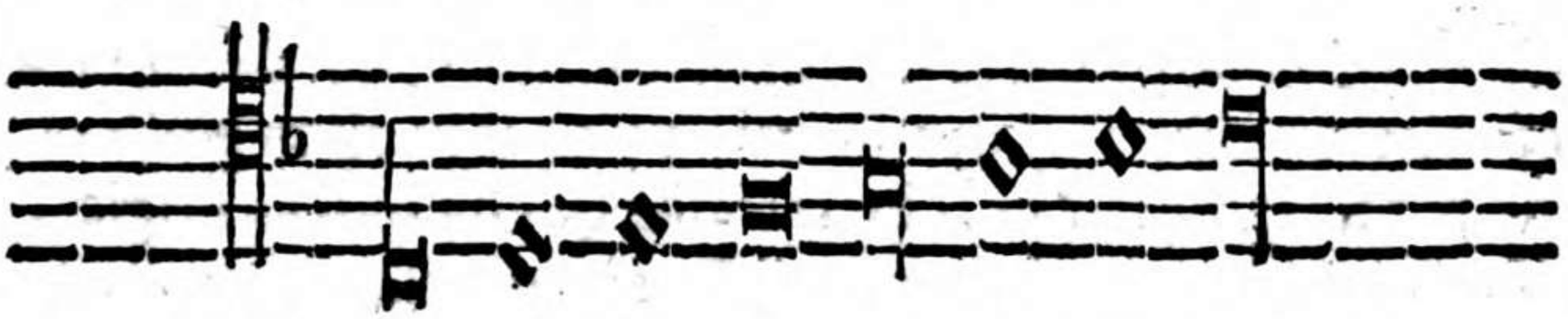
ponendoſi il b. molle; e conſeguentemente facendoſi comune al Modo Ipodorio, A *la*, *mi*, *re* cadentiale propria, anzi cardinale di detto Ipodorio, non reſta più cadentiale nel Modo Frigio, per neſſun verſo: poiche, ſe per b. quadro era ſolo cadẽtiale, perche terminaua queſta quarta all'in giù *ſol*, *fa*, *mi*, *re*, non meno, che la corda D. *la*, *ſol*, *re*; hora che per b. molle è diuenuta vn *mi*, e non ſuona più *re*, muta proprietà (ò τροπος in Greco) e non fà più offizio di cadenza nel Frigio: mà in vece di eſſa il C. *ſol*, *fa*, *vt* (notato da noi con vna breue) diuenta cadentiale per amendue i verſi; e non ſolo all'in giù, come per b. quadro (perche termina queſta quinta Frigia *ſol*, *fa*, *mi*, *re*, *vt*) mà anco all'in sù: perche per b. molle è vn *ſol*, e non vn *fa*; e per il contrario il D. *la*, *ſol*, *re*, di cadenza principale, diuenta mezana, e ſecondaria; e non termina le modulationi, ſe non per vn verſo ſolo, cioè all'in giù *ſol*, *fa*, *mi*, *re* (perche corriſponde ad A *la*, *mi*, *re*, per b quadro) e non all'in sù; perche eſſendoſi di *ſol* cambiato in vn *la*, queſta non è cadenza Frigia; mà Doria; e però queſta corda vien da noi notata con la breue; e non con la lunga; al contrario di quel che ſi ſegnarebbe per il Modo Ipodorio, e Dorio coſi.

Si-

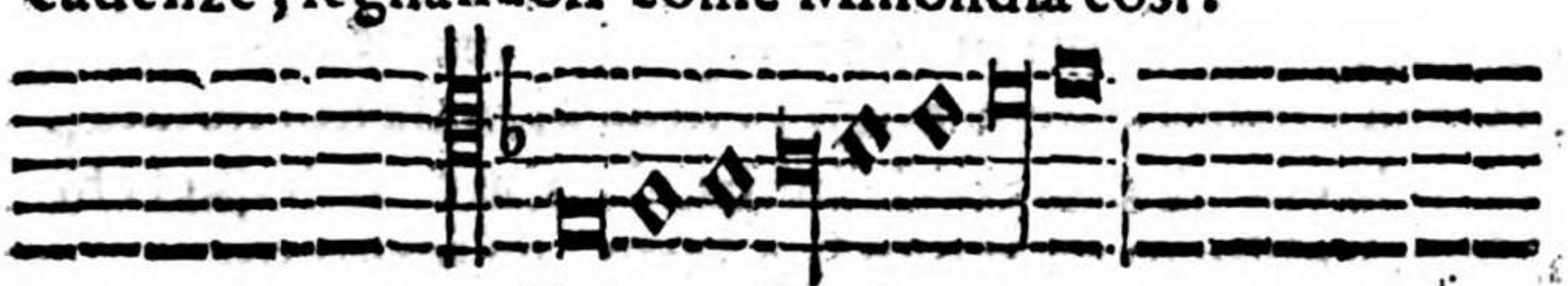


Similmente questa specie Lidia C, c. cambiandosi per b. molle nell'Ipofrigia, fà che alcune cadenze si mutino; perche doue nel Lidio si noterebbe cosi.

atteso che in C. *sol*, *fa*, *vt*, non si dice più *fa*, mà *sol*, corda, e cadenza Frigia principale; e per amendue i versi; qui nó hà più luogo trà le cadenze, che ascẽdono; mà solo terminando la modulatione all'in giù; cioè, per dirla in vna parola; perche corrisponde al G. *sol*, *re*, *vt*, per b quadro; corda principale, e cadentiale dell'Ipofrigio; nel quale però q uesta ottaua si noterebbe cosi.

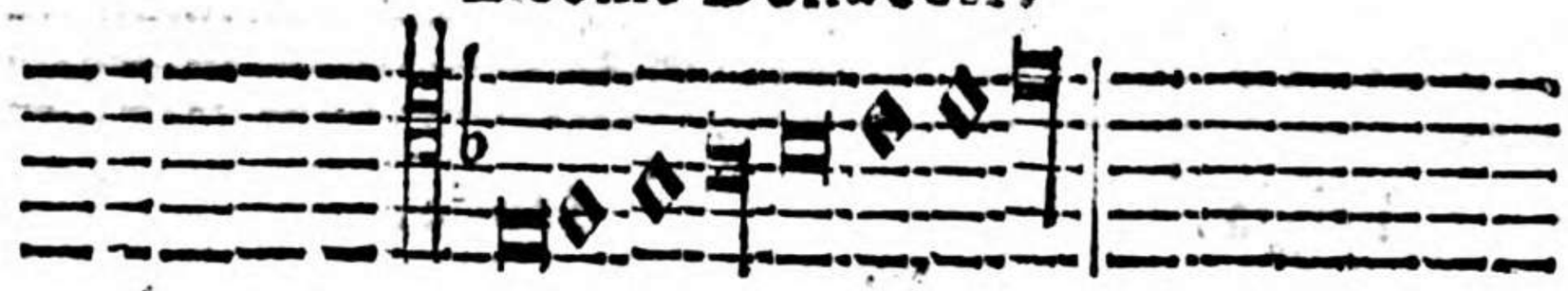


& l'F. *fa*, *vt*, corrisponderebbe al C. *sol*, *fa*, *vt*, per b quadro: e perciò lo segniamo, come cadenza secondaria. Per la medesima ragione la specie Doria E e. per b molle si cambia nella Missolidia B, b, e muta alcune cadenze; segnandosi come Missolidia cosi.

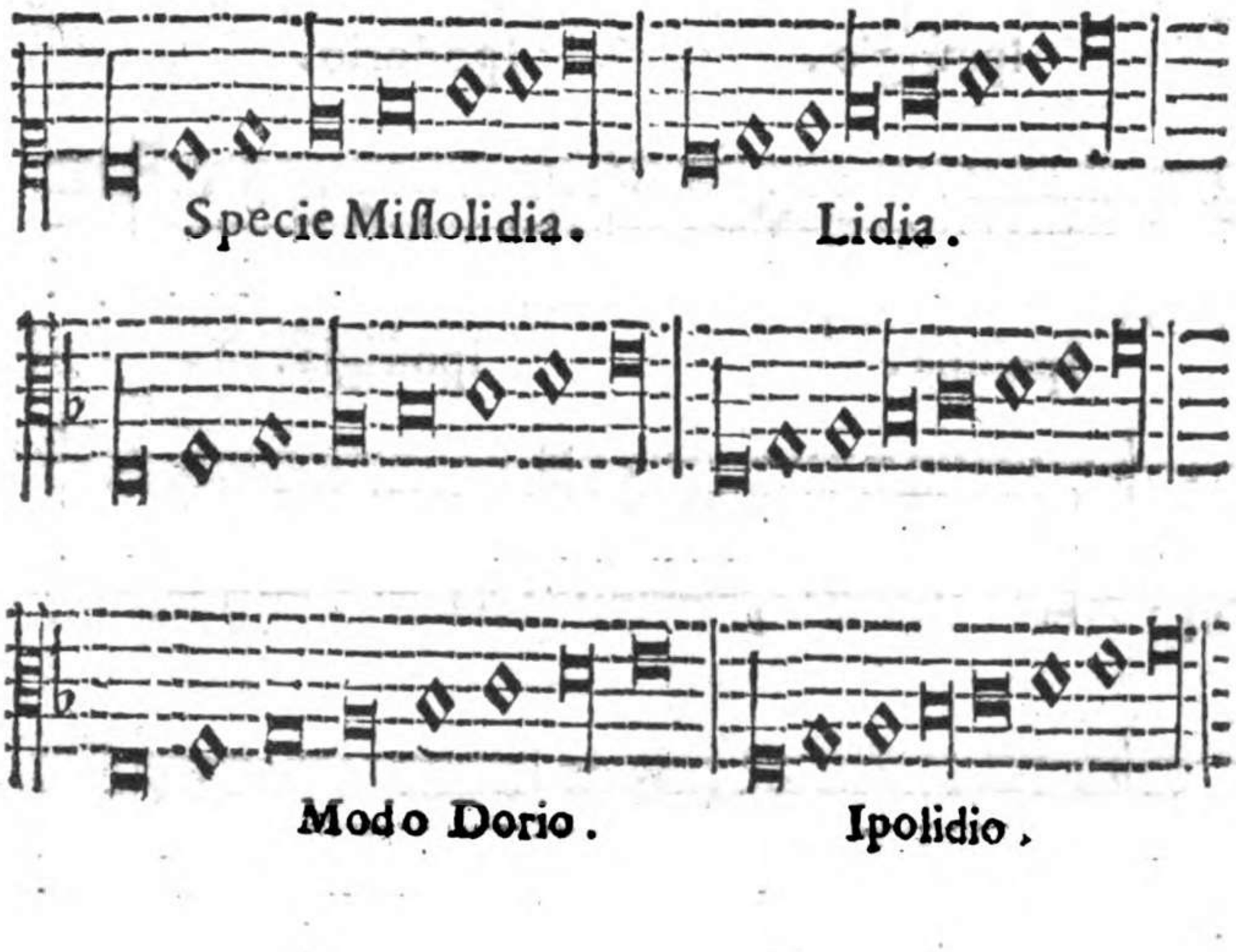


E come Doria cosi

E come Doria così.



perche l'E *la*, *mi*, per b. molle è ſuccedanea al b. *mi*; D. *la*, *ſol*, *re*, ad A *la*, *mi*, *re*; & A *la*, *mi*, *re*, ad E *la*, *mi*, circolarmente. Le quali coſe hanno anco luogo ne' gl'altri Modi, che per breuità ſi tralaſciano: potendo à ciò ſupplire la ſeguente tauola: doue ſi vedono notate tutte le cadenze principali, e le mezane in ciaſchedun Modo; per b. quadro, e per b. tondo

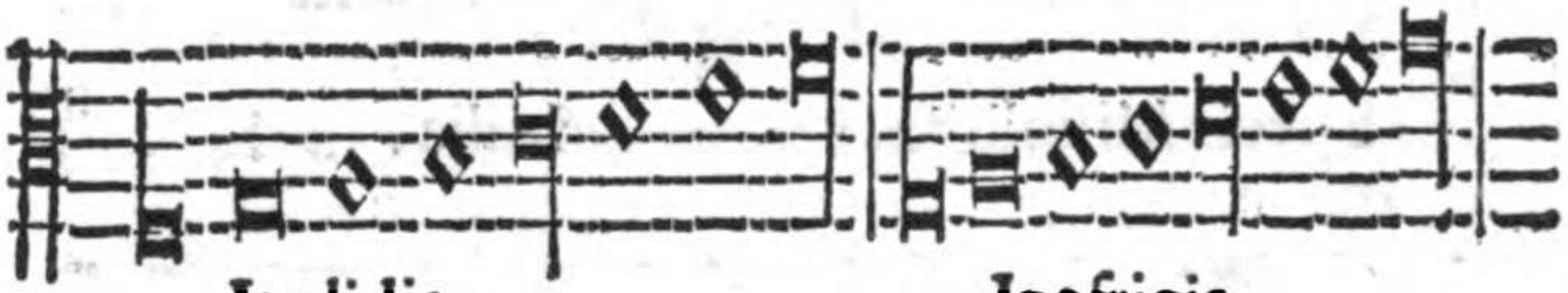


Specie Miſſolidia. Lidia.

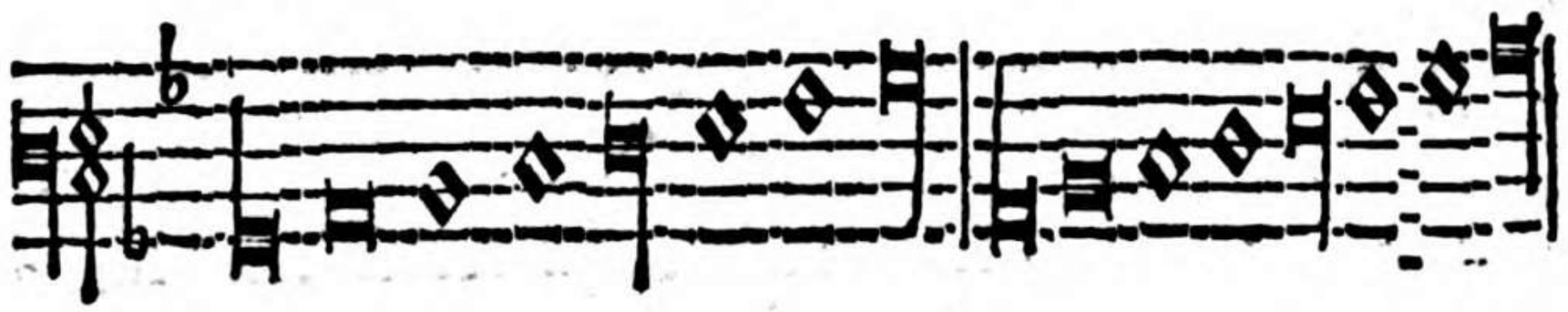
Modo Dorio. Ipolidio.

Frigia. Doria.

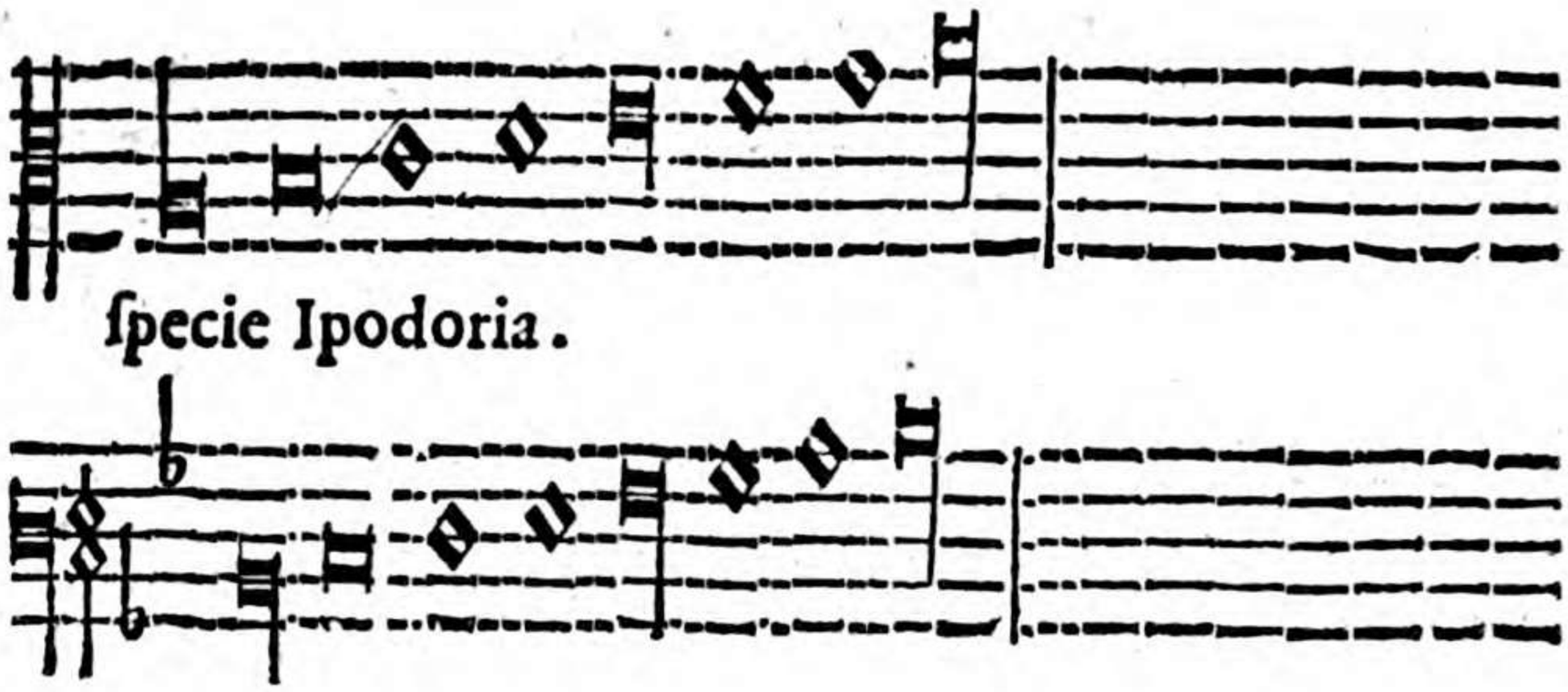
Ipofrigio. Ipodorio.



Ipolidia. Ipofrigia.



Miſſolidio. Lidio.



ſpecie Ipodoria.

Modo Frigio.

Alcune coſe ſi deuono oſſeruare in queſte figure, prima di paſſar più auanti. Prima che i due primi ordini dimoſtrano le ſette ſpecie dell'ottaua per ♮ quadro, e per b. molle; & il terzo ordine ſottopone à ciaſcuna di quelle, vn altra ſimile quanto à gl'eſtremi; mà diuerſa nella meditatione; con queſta differenza, che in queſto terzo ordine alcune hanno ne gl'eſtremi il ſegno della cadenza principale, come nell'Ipolidia; altre nò, come nella Doria &c. Ilche naſce perche nell'Ipolidio, F *fa*, *vt*, non reſta d'eſſere così bene cadenza principale per b molle, come per ♮ quadro; poiche corriſponde al C. *ſol*, *fa*; *vt*; mà non interuiene il medeſimo ad E *la*, *mi*, per b. molle nel Dorio; perche corriſponde al ♮ *mi*, ch'è ſolamente cadenza mezzana, e non principale in detto Modo. Secondo, che queſta conformità d'hauere ne gl'eſtremi del-

la specie, le corde cadentiali principali, così nell'ottaue del terzo ordine da basso, come nelle corrispondenti di sopra, succede in quelle coppie de' Modi, ne' quali vno è veramente plagale, ò subalterno dell'altro; cioè nell'Ipolidio rispetto al Lidio; nell'Ipofrigio, e nell'Ipodorio, rispetto al Frigio, & al Dorio: onde se bene il Missolidio è in certo Modo subalternato al Dorio di sopra, come l'Ipodorio di sotto (che perciò si diceua anco Iperdorio) tuttauia non gl'è tanto simile; perche hà la sua quinta diuersa. Terzo che di quelle due corde, le quali ne' Modi principali, sono cadenze mezzane, alterandosi la modulatione col b. molle, l'vna diuenta cadenza principale, ne' loro subalterni; come accade verbigratia al D. *la*, *sol*, *re*, nel Dorio; e nell'Ipodorio: e se quel Modo hà due subalterni, ò plagali, l'vno di sotto, l'altro di sopra; l'altra cadenza, senza mutar il Sistema disgiunto nel congiunto, si troua principale nell'altro Modo subalterno; come il b nel medesimo Dorio, rispetto al Missolidio. Quarto che i medesimi Modi per b quadro, si poteuano formare in altra forma ancora, cõ l'aggiunta d'vn altro ordine; nel quale il Modo si pigliasse in ciascun Sistema vna quarta più alto; verbigratia il Missolidio in E *la*, *mi*; il Lidio in F. *fa*, *vt*; il Frigio in G *sol*, *re*, *vt* &c. non all'vsanza de' moderni, formando la medesima specie d'ottaua (ilche non si può fare senza mutar la corda b. in b) mà conforme à i veri fondamenti de' Modi antichi, formando l'ottaua, con vna delle due corde, che sono cardinali, e principali in ciascuno; ò con trasporre l'ordine della quinta, e della quarta. Quinto, che se si considerano i Modi conforme lo stile de' moderni, che gli pigliano precisamente per le specie, senza hauer in niuna consideratione il Tuono; cioè la differenza di cantare più acuto, ò più

graue,

graue; tanto è Modo Miſſolidio, per eſſempio quel del ſecondo ordine, come quel del primo: mà conforme à gl'antichi, non è così: perche, ſe quell'ottaua per b. quadro ſi canta nel Tuono Miſſolidio; traſportandola (come ſi ſegna nel ſecondo ordine) alla quinta baſſa, con l'aiuto del b. molle, ſi verrà a cantare nel Tuono Ipoeolio; ch'è vna Diapente ſotto il Miſſolidio. Seſto, che riuolgendoſi circolarmente i Modi, come i giorni della ſettimana; e circolando il Miſſolidio, ſotto l'Ipodorio; e poi gl'altri (Lidio, e Frigio) ne ſegue ch'il detto Miſſolidio ſi troui (come dalla figura appariſce) vna quarta ſotto l'Ipolidio: al quale anco corriſponde per contrapoſitione; eſſendo la ſpecie dell'vno, il roueſcio dell'altro; il Lidio ſotto l'Ipofrigio; & il Frigio ſotto l'Ipodorio. Settimo, che ciò, non oſtante, la forma del Miſſolidio nel terzo ordine rieſce molto diuerſa dalla ſua propria; eſſendoci vna gran differenza dal cominciare da vn ſemituono, ò da tre tuoni: mà ciò procede, perche la ſua ſpecie è tale, che mutandoſi per b. molle, ſi troua appunto collocata in quella corda che fà tutta la mutatione. Ottauo, che ſe bene la propria diuiſione del Miſſolidio, non è quella del Tritono, e della Pſeudodiapente; tuttauia da queſta conuerſione per b. molle, ſi può anco comprendere, che tal diuiſione gl'è molto familiare; e che il *mi*, in detto Modo è più principale, e ſecondariamente il *fa*. Nono, che ſe bene par che ſia tanta contrarietà trà i Modi del *mi*, e quei del *fa*, che ſino ne' gl'hodierni oſſeruò il Glareano, che quello d'F f. non diſcende mai in E *la*, *mi*, nè quello di C. c. in b *mi*, tuttauia ci ſono alcuni Modi, che nell'vna, e l'altra corda fanno le loro cadenze: ilche ſi ſente anco in molte cantilene. Or ſe vogliamo far qualche comparatione de' Modi frà di loro, queſta differenza vi poſ-

siamo principalmente notare, considerandoli assolutamente, come specie, che alcuni comprendono il Tritono, e non la Semidiapente; e questi sono li tre principali Dorio, Frigio, e Lidio: altri la Semidiapente, e non il Tritono; e questi sono l'Ipodorio, e l'Ipofrigio: e gl'altri due finalmente (Missolidio, & Ipolidio) l'vno, e l'altro; e come è necessario, ne gl'estremi: di modo che quello hà la Semidiapente nel graue, & il Tritono nell'acuto; e questo per il contratio il Tritono da basso; e la Semidiapente di sopra. Quelli che contengono il Tritono solo, par che habbino non sò che più de gl'altri di spiritoso, e d'intero: quelli che contengono la Semidiapente, sono alquanto più molli; mà li due vltimi, quasi come androgini, sono insieme i più molli di tutti (ilche gli dà la Semidiapēte) e più duri per cagione del Tritono: onde senza fallo, sono molto inferiori à gl'altri: e poco, ò non mai si praticano da gl'hodierni musici. Mà i tre primi pare che si debbino ragioneuolmente stimare i più belli, e perfetti. Se poi alcuno di più vorrà sapere quale di essi tre debba riputarsi il più bello, & eccellente; dico ch'è difficile darne il giuditio; perche da vna banda ci si farà incontro il Dorio; e pretenderà il primato, per essere stato applicato al Tuono più de gl'altri pregiato; e di più nobile origine: e quelli che preferiscono la musica mesta all'allegra, senza gran ripugnanza gli daranno il voto in fauore. Mà dall'altra banda il Lidio metterà in campo l'allegria del suo procedere, che comunemente diletta più che la maniera mesta, e flebile del canto; la soauità delle sue arie; la facilità del fare le cadenze, senza l'aiuto di corde pellegrine: e nè anco vorrà cedere nel possesso d'essere stato vno da gl'antichi stimato, e praticato più d'ogn altro; allegando per proua di ciò, che doue gl'autori di questa

facoltà

facoltà adducono essempii di qualche interuallo; delle note di quello comunemente si seruono. Altri anco ci saranno, che preferendo ad ogn altra sorte le Melodie Martiali, e spiritose, al Frigio senza contrasto daranno il primo luogo: ammirando anco in lui vna qualità molto considerabile, d'essere in certo modo mezzano trà il mesto, e l'allegrò; e perciò potersi meglio de gl'altri adattare ad amendue gl'affetti. Si che c'è da dire per tutte le parti: nè io ardirei d'interporui il mio giuditio; mà volentieri lascerei decidere questa lite à qualchun altro; soggerendoli solamente alcune mie considerationi, per minor sua briga. Se la qualità de' Modi nasce principalmente (come è in effetto) dalla proprietà della quinta, si sente manifestamente, che questa specie *re*, *la*, è più maestosa, e sonora dell'altre, per amendue i versi; e questa *vt*, *sol*, hà non sò che più del fiero, & ardito: le quali due sono anco le più facili ad intonare: mà questa *fa*, *fa*, mostra ben qualche soauità, accompagnata però da certa mollitie nascosa; come l'vltima specie *mi*, *mi*, e più dura, e malageuole di tutte; le quali diuersità, onde naschino, sarà ben fatto di ricercare: già che poco, ò niente n'è stato tocco da gl'altri fin'ora; per quanto io sappia. Considerando dunque le tre sorti di quarta (perche in ordine alla melodia, & i Modi sono anteriori, come s'è detto, per natura alle quinte, e le quinte all'ottaue) facilmente conoscheremo che la prima specie *mi*, *la*, hà non sò qual soauità, e leggiadria maggiore dell'altre (Ilche notò anco il Glareano) come si può prouare intonando *mi*, *fa*, *sol*, *la*; e nello scendere in giù *la*, *sol*, *fa*, *mi*, mostra certa seuerità; gioconda però, e piaceuole più dell'altre specie: ò sia perche pare più naturale il cominciare da vn interuallo piccolo, salendo; e poi venir ad

vn

vn grande, che al contrario; ò perche ciò hà più del ciuile, e costumato; e però i buoni oratori ne' gl'esordij à poco à poco vanno alzando la voce; e non cominciano subito à gridare: ilche hauerebbe del barbaro, e furioso: & i più accorti cantori similmente non mandano ne anco tutta la voce fuori ad vn tratto; mà pian piano la vanno accrescendo. Or gl'interualli piccioli hanno proportione con la voce debole, e piana; perche similmente ricercano poco sforzo; & i grandi con la voce forte; perche parimente richiedonó maggior forza di prolatione Mà venendo all'in giù, appariſce la ſpecie *la*, *ſol*, *fa*, *mi*, più graue, e malinconica dell'altre; perche partendosi dal luogo doue era giunta, s'affretta col tuono di scendere nel graue: mà questa *fa*, *mi*, *re*, *vt*, partendosi di sopra col semituono, mostra di volere trattenersi più nell'acuto; e però in gran parte riesce più viua, & allegra. Quella poi che hà il semituono nel mezzo (*ſol*, *fa*, *mi*, *re*) si come comunica con le due; così possiamo dire che partecipi dell'vna, e dell'altra; cioè che sia meno allegra della Lidia; mà piu della Doria. Di più perche in tutte le cose, e nella musica massimamente, hanno gran forza gl'estremi (e tengasi à mente questo, come cosa notabilissima) di quì anco nasce che la medesima ſpecie Frigia per hauer, come diceuo, il semituono quasi nascosto nel mezzo (doue spicca meno) appariſce più viuace, & virile dell'altre due: ancorche la Lidia sia più allegra: perche l'allegria può esscre congiunta con qualche tenerezza; dalla quale la ſpecie Frigia s'allontana più di tutte. Hor se vorremo far il paragone delle quattro sorti di quĩta, con le tre dette di quarta, troueremo che quelle medesime qualità che sono in ciascheduna delle tre Diatessaron, si trouano in quella Diapente che gli corrisponde

(la

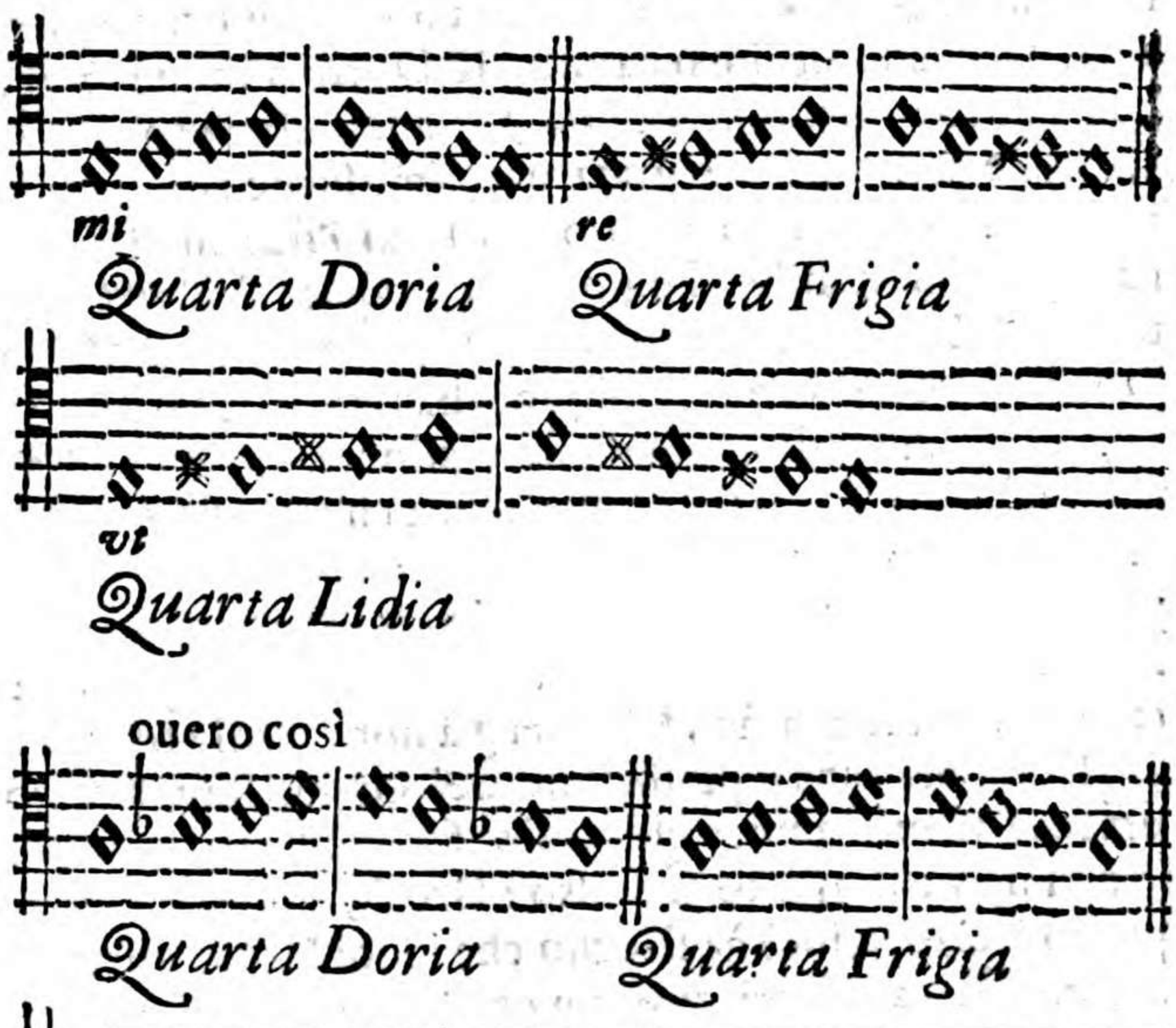
(la prima alla prima, la seconda alla seconda, la terza alla terza, la quarta alla prima, & alla terza) mà più fortemente; perche la quinta Misolidia *mi*, *mi*, è più malinconica della quarta Doria *mi*, *la*: la quinta Ipolidia *fa*, *fa*, è più languida, e molle (massimamente all'in giù) della quarta Lidia *vt*, *fa*: la quinta *vt*, *sol*, è più viuace, e fiera della quarta Frigia *re*, *sol*: e finalmente la quinta Ipodoria *re*, *la*, è piu maestosa, e sonora della quarta Doria *mi*, *la*. La malinconia della quinta *mi*, *mi*, procede dall'hauere prima il semituono nel graue: e poi quel Tritono di sopra; che mostra certa crudezza, & affetto lagrimeuole, e lugubre. La tenerezza, e mollitie della specie *fa*, *fa*, si sente nel calare tre tuoni continuati: il che dimostra certa languidezza, e rilassamento; & è buona per esprimere l'affetto de gl'ebbri; e sommersi nel vino, e nella crapula; come ben notò Aristotele; massime in vn Tuono rimesso; e con moti tardi, e pesati. La quinta *vt*, *sol*, è anco più viuace della quarta *re*, *sol*, cosi scendendo come salendo; per cagione di quei due tuoni continuati; restando tuttauia il semituono coperto. E finalmente la quinta *re*, *la*, quanto è manco mesta della quarta *mi*, *la*, per hauer anch'essa il semituono nascosto, tanto è più sonora, e gonfia; perche s'accosta alla natura Frigia Dalche si vede che il Modo Dorio non è affatto lagrimeuole, e lugubre, come il Missolidio: mà mesto fino à quel segno che gli dà del seuero, del graue, e del maestoso. Delle sette specie d'ottaua, è superfluo il parlarne minutamẽte; perche tutta la loro diuersità nasce dall'accoppiamento d'vna tal determinata specie di Diatessaron, con vna di Diapente (e però l'ottaua Misolidia è più mesta di tutte, perche è composta di tal sorte di quarta, e di quinta) e non hà alcuna sorte di terminatione

ne

ne che non ſi troui nella Diapente. Imperoche vna melo-
dia (eſtendaſi pure quanto ſi vuole nell'altezza del Siſte-
ma) è forza che termini in vno di queſti quattro Modi (e
ciò s'intende non ſolo nelle cadenze; mà anco ne gl'eſtre-
mi della modulatione) in vn ſemituono, in vn tuono, in
due, ò intre: che ſono le quattro diuerſità della quinta,
come di ſopra dicemmo: delle quali la prima conuiene
ſalendo al Lidio, & Ipolidio; e ſcendendo al Dorio, &
Ipodorio, ò Miſſolidio: la ſeconda al Frigio, & Ipofrigio
ſalendo, e ſcendendo al Frigio, & Ipodorio: la terza al
Dorio, & Ipodorio ſalendo; e ſcendendo al Lidio, & Ipo-
frigio: e la quarta finalmente al Miſſolidio ſalendo, & al-
l'Ipolidio ſcendendo. Or queſta diuerſità di quarte; e di
quinte è tanto ſenſibile, e grande, che non pure ſi ricono-
ſce graduando, come dicono, queſti interualli *mi*, *fa*,
ſol, *la*, verbigratia; mà prendendoli anco di ſalto *mi*, *la*,
Ilche auuiene per la relatione che hà la fantaſia à gl'inter-
ualli, & voci mezzane, che ſi trapaſſano: già che per lo-
ro ſteſſe la medeſima qualità, e natura hanno tutte le quar
te, e tutte le quinte. Et in vero ſi conoſce manifeſtamente
ch'è più allegra queſta quarta *vt*, *fa*, che queſta *mi*, *la*:
e più tenera, e molle *fa*, *vt*, che *la*, *mi*; la qual ſi moſtra
più auſtera. Nè ciò ſuccede, come alcuni poco accorti
penſano, perche vna ſillaba ſia più dura, ò dolce d'vn
altra in proferire (giache l'iſteſſo auuiene intonando que-
ſti interualli con altre voci, e ne gl'Inſtrumenti ſteſſi) mà
per cagione de gl'interualli di mezzo, che virtualmente
vi ſi comprendono. Nelle due ſorti di terza minore pari-
mente ſi diſcerne queſta diuerſità: perche la prima ſpecie
mi, *ſol*, che hà il ſemituono da baſſo, ſi ſcorge viuace,
& allegra, nel ſalire; e nel calare languidetta, *ſol*, *mi*; e
la ſeconda *re*, *fa*, per il contrario più tenera, e meſta,

ſalendo,

ſalendo, e diſcendendo più viua, & allegra *fa*, *re*, Or ſe alcuno vorrà eſattamente conoſcere, e giudicare con l'orecchia la differente proprietà delle tre ſorti di quarta (e l'iſteſso riſpettiuamente s'intende delle terze, delle quinte, delle ſeſte, e delle ottaue) cosi nel ſalire, come nello ſcendere, meglio ſarà che l'intuoni, ò con la voce, ò con l'inſtrumento, non come ſtanno diſteſe nel Siſtema vna ſopra l'altra; mà nell'iſteſso Tuono di voce; e particolarmente nella Viola; eſplorandole attentamente, con l'vdito; per eſsempio nel Modo che ſegue.



Doppo essersi bastantemente conosciuta la natura di ciascuna specie delle prime consonanze, non fia malageuole il dar giuditio della natura, e proprietà de' Modi considerati nel proprio Tuono, e con le altre circostanze; ò pure senz'esse; e come semplici Modi: nelche seguiremo la scorta de' buoni, & antichi autori: tanto più che l'esperienza istessa figliuola del tempo; e nutrice dell'arti, concorre pienamente con loro: poiche i Moderni in questa parte s'allontanano molto dal segno; per non hauere osseruato i Modi nel loro stato naturale, e perfetto; onde taluolta gl'attribuiscono qualità poco conuenienti, ò anco contrarie alla loro natura. Il Dorio dunque è nel costume suo, ò proprietà (ἦθος) graue, modesto, constante; e con vna certa grata maturità, soaue: e per tenere il mezzo (non solo quanto al Tuono) frà il mesto, e l'allegro, adattabile ad ogni cosa; e capace d'affetti contrarij. Il Zarlino scriue che il suo Quinto (ch'è il Modo Dorio mescolato col Missolidio) hauerebbe l'Harmonia alquanto dura (direi più presto malinconica, ò austera) se non fosse temperato dalla cadenza che vi si fà spesso in A *la*, *mi*, *re*; cioè se non si mischiasse con l'Ipodorio; ò per dir meglio, non adoprasse tal volta l'altra cadenza sua propria. Il Frigio è concitato, & ardente, e però, se crediamo à Franchino, si soleua già notare col color rosso. E se nella vana superstitione de' Gentili era stimato efficace ad infiammare gl'animi al furor diuino, come nelle cerimonie di Bacco appresso i Greci, e di Bellona appresso i Cappadoci, à tal segno che i suoi Ministri bestialmente infuriati si feriuano con certi coltelli, ciò auueniua non solo perche il Modo per se stesso è molto eccitatiuo; mà per rispetto anco delle cose che si cantauano, e per la dispositione de gl'animi di quella turba forsennata,

che

che forſe anco s'era prima ben preparata con l'almo liquo re di Bacco; come anco per cagione del Tuono veemente; e di quei pifferi cosi ſpiritoſi; e d'vn Ritmo concitato; e ſimili coſe. Con tutto ciò per eſsere di natura molto piegheuole; e perche la cadenza in *re* è mezzana trà il meſto, e l'allegro, anco alle coſe flebili taluolta s'accommodaua. Il Zarlino medeſimamente confeſsa che queſta ſpecie è alquanto meſta per hauer il ſemiditono nella parte graue. Mà non mi piace già queſto modo di conſiderarlo, in ordine al Contrapunto, all'vſo di queſti Muſici da dozzina; che non ſanno diſtinguere la Melodia dalla Sinfonia, e la Melopeia dalla Sinfoniurgia: perche ſe bene il concento hà gran forza d'accreſcere, ò diminuire la proprietà de' Modi; tuttauia, come hò detto tante volte queſta è coſa eſtrinſeca alla natura loro: i quali s'hanno da conſiderare fondamentalmente in vna ſemplice aria, e poi parlare delle conſonanze. Il Lidio è più de gl'altri allegro, e feſteuole; e propriamente nato per i balli; & in qualche parte puerile, e leggiero; e però poco conueneuole a ſoggetti ſeueri, e meſti. che ſe da gl'antichi fu adoprato taluolta in coſe lugubri, prima che fuſse trouato il Miſsolidio, ciò fu per cagione del ſuo Tuono acuto, e non della ſpecie; la quale da per ſe ſteſsa, ſenza la forza del Tuono, e del Ritmo non ha grand efficacia. I Moderni ſimilmente hanno conoſciuto il primo Modo conforme al Zarlino (che è il Lidio meſcolato col Frigio) per allegro, & attiſſimo alle danze; onde, come nota il medeſimò Zarlino, molti lo chiamano Modo laſciuo, e l'iſteſsa proprietà conuiene anco al ſecondo. E ſtato anco taluolta applicato il Primo da' moderni a' ſoggetti meſti; come da Gioſquino, il quale in eſso compoſe: *Stabat Mater doloroſa*: ma non sò quanto a propoſito:

perche se bene questo Modo in vn Tuono acuto non è disconueneuole per cose funebri, e per rappresentare le strida d'vna feminella; per esprimere poi la graue mestitia della Madonna Santissima non sò come vi calzi. Nè anco sò intendere come l'ottauo, che non differisce dal primo in altro che in quella benedetta Mediatione (che poco, ò nulla s'osserua) habbia tanta diuersità che si debba chiamare Modo diuoto, ò lagrimeuole; e che conuenga nelle cantilene graui, e diuote, & in materie di lagrime. Il Missolidio sì ch'è tutto lamenteuole, e querulo; e trà gl'affetti più d'ogni altro prouocatiuo al dolore, al pianto, & alla compassione. E però i Cori Tragichi, come bene osseruò Aristotele ne' Problemi musicali, comunemente in questo Modo si cantauano: ilche fecero anco per cagione del suo Tuono; che per esser molto acuto, è conuenientissimo alle Donne, delle quali molto spesso si componeuano i Cori Tragichi; come si può vedere in Euripide I moderni pratici dicono molte strauaganze del loro sesto (ò quarto secondo altri) che hà la specie Missolidia, come altroue accennai; benche poco anzi niente s'adopri: onde il Zarlino cõfessa che rarissime volte, anzi mai vi si vede toccare la corda b sua cardinale (intendendo de gl'estremi) anzi suol arriuare nell'acuto alla corda C. *di maniera che*, come egli dice, *quando il semituono douerebbe vdirsi nel graue, si ode nell'acuto, e così gl'estremi di tal Modo vẽgono ad essere le corde* C. &c. Che è vn cambiarlo totalmente nel Lidio, diuerso da lui come il cielo dalla terra. Ciò gli succede per cagione della sua durezza, procedente dal tritono, e semidiapente posti ne gl'estremi; e per la difficoltà di praticarlo: massime per non hauer la corda b la diapente di sopra: che però non ardiuano nel secolo à dietro seruirsi di tal specie:

quasi

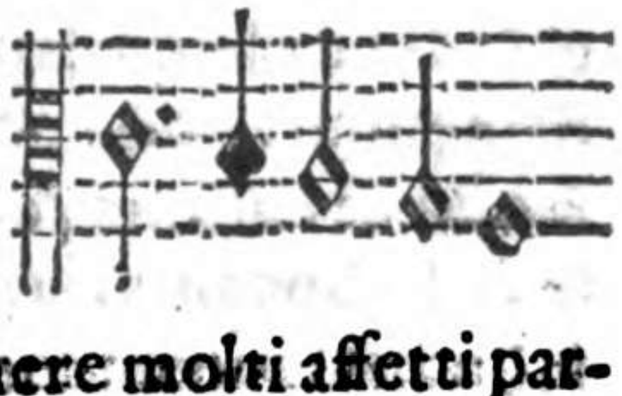
quasi che non sapessero con aiuto d'vna corda pellegrina ⊠F. formarui la quinta ; ò non volessero per vna certa superstitione , ò stitichezza seruirsene ; poiche in quel tẽpo poco , ò niente s'vsauano le corde accidentali(le quali reputauano Cromatiche)e queste misture di Tuoni diuersi. L'Ipodorio, benche quanto alla specie s'accomodi quasi ad ogni cosa , tuttauia è alquanto più molle del Dorio;et hà parimente certa maestà ; mà forse più giocõda,& affettuosa;hauendo congiunto il magnifico del Dorio, col patetico del Frigio : onde,come riferisce il Padre Mersenne , vn grandissimo Musico Francese lo preferiua ad ogn'altro . Questo vsato nelle voci graui da vno che non habbia il Tuono naturale di voce molto profondo, acconciamente esprime la paura , & vn timore mesto, e perturbato (i Greci lo dicono *agonia*) e per ciò muoue questo dubbio Aristotele per qual cagione οἱ ἀγωνιῶντες, (il latino volta *trepidãtes*) formino la voce graue. Dice bene il Zarlino che il suo vndecimo (che col duodecimo rappresenta il nostro Ipodorio) habbia vna grata seuerità,mescolata cõ vna certa allegrezzae dolcezza: mà nõ che e'sia più atto a'versi lirici,che d'altra sorte:poiche ogni maniera di versi s'accomoda ad ogni Modo indifferẽtemente . L'Artusi si mostra molto buon fisonomista, doue dice che egli è lontano da ogni malitia, e vitio. L'Ipofrigio è poco diuerso dal Frigo : ma come quello propriamente conuiene a gl'Entusiasmi ; così questo meglio si confà alle minaccie, & espressioni di sdegno; per mostrare vn non sò che più d'austerità , e mestitia : massime per cagione del suo Tuono . Ma cantato nel Tuono comune , e Corista , riesce allegro , quasi come il Lidio ; col quale simboliza grandemente.Ma doue il Zarlino dice che il suo Nono, il quale col decimo rappresenta l'Ipofrigio , *conuiene a*

materie

materie lasciue, le quali siano allegre, dette con modestia, e quelle che significano minaccie, e perturbationi, & ira: non sò come egli accompagni la modestia cō la lasciuia; nè le minaccie, e perturbationi, con l'allegria. Ne anco mi posso imaginare, d'onde si siano sognati alcuni che gl'antichi per eccitare li soldati alla zuffa, si seruissero del Modo Frigio; e per sonare la retirata, dell'Ipofrigio; già che quei due Modi sono tanto simili trà loro, che quello, che conuiene all'vno, rispettiuamente s'accomoda anco all'altro. L'Ipolidio finalmente è lasciuo, e rimesso, e nel suo conueneuol Tuono, espressiuo d'vn costume molle, e dedito à i piaceri; se bene generalmente è vtile a tutto quello che conuiene al suo principale: onde fuora del suo Tuono, come hoggi s'vsa, riesce allegro quasi come il Lidio E perche è il rouescio del Missolidio; e gl estremi nella musica s' vniscono, sarà anco à proposito per esprimere i lamenti funebri, e dolenti, se gli s'assegnerà la mediatione contraria à quella del Misolidio, cioè col Tritono sotto, e la pseudodiapente di sopra. L'epiteto di modesto che alcuni danno alla sua specie, non sò da che proceda; e doue il Zarlino dice che gl'antichi l'accomodauano alle parole, ò materie, che contenessero alcuna Vittoria, non posso imaginarmi di quali antichi egli parli: poiche più presto à cose contrarie in quei fioriti secoli fù applicato. Testimonio ce ne sia Platone, il quale in persona di Socrate esclude dalla sua Republica l'Harmonia Lidia (cioè l'Ipolidia) insieme con l'Iastia, ò Ionica, perche erano molli, e rimesse; e proportionate à testini, e disolutioni. Hà ben ragione il Zarlino; doue dice che poco questa specie sia vsitata da' Compositori moderni; per essere tenuta più dura, & insuaue di qualunque altra eccettuando però (direi io) sempre il Modo B b, quando

s'vsasse

s'vsasse come stà. Il medesimo vien confermato da Pietro Magliard Canonico, e Precentore Tornacense: il quale hà dato in luce vn opera Francese assai erudita, per prouare che i dodici Modi hodierni sono diuersi da' Tuoni Ecclesiastici. Questi dice che il ModoLidio del Glareano cioè la specie d' E. *fa*, *vt*, non è quasi in vso appresso i musici per la sua durezza, cagionata dal Tritono: e perche non si lascia facilmente maneggiare, se non da i molto periti nell' arte; trouandosi à pena di cento compositioni, vna di questo Modo; il quale però d'ordinario si cambia in vn altro (il Glareano lo prese per l'Ionico) con l'vso della corda b. *fa* (Trite Synemmenon) contuttociò non s'hà da reputare questo modo per inutile, ò superfluo, come fanno alcuni; i quali non vogliono che si possa vsare se non per b. molle; poiche concorrendo allora la sua specie con quella di C. *sol*, *fa*, *vt*, non sarebbono più sette le specie d'ottaua vtili per la musica; mà sei, ò cinque; quando si sbandisse anco quella di b. *mi*, per l'istessa ragione della sua durezza che se talvolta per sfuggire il Tritono si prende il b *fa*, in vece del b *mi*, non per questo si muta la specie; come anche osseruò il Magliard; mà si bene quando si mette in principio della compositione. E se quasi mai non si sente nelle hodierne modulationi questa terminatione,



non è perche sia impraticabile; mà perche è assai insolita, e non passa per la fantasia de' Compositori; per non hauerla sentita in altre canzoni; la quale tuttauia è attissima ad esprimere molti affetti particolari; verbigratia quella languidezza di persone oppresse dal vino, e dal sonno, e cascanti per troppi vezzi, come praticauano gl'antichi; che sapeuano molto bene

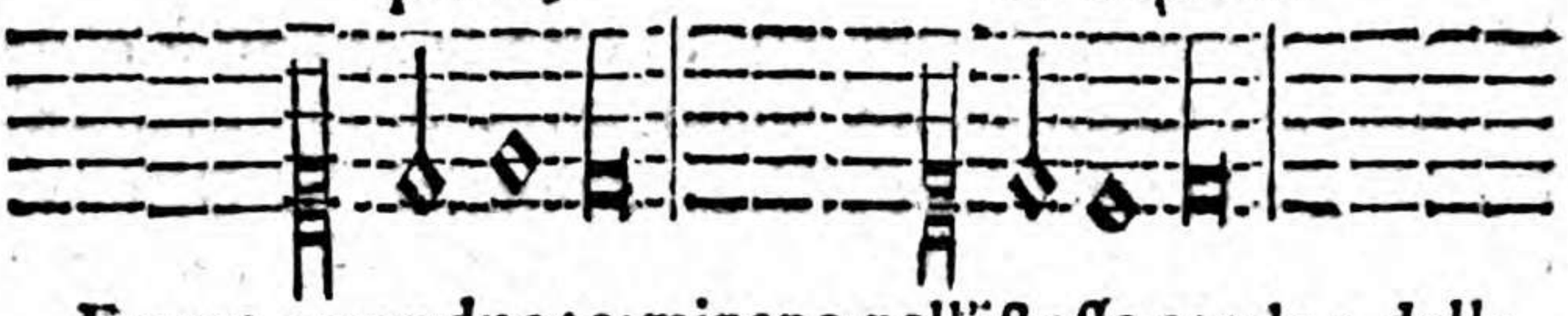
imitare

imitare ogni costume, & affetto humano, con quella marauigliosa varietà di musica che possedeuano. Non nego già che nelle musiche d'hoggi non si senta ancora molta varietà: mà questa è per lo più confusa, e senza ordine; per quella mistura che vi si fà di corde accidentali; prese quasi furtiuamente; e di soppiatto à questo, ò quel Modo (per sottoporle alla Symphoniurgia, parte più seruile della musica; e non alla Melopeia, come sarebbe il douere (la quale signoreggia in questa facoltà) e per quella confusa mescolanza d'ogni sorte di cadenze, che si sente in questi hodierni Modi; cioè d'*vt*, di *re*, e di *mi*: onde quella differenza che vi fanno d'essere composti d'vna tale sorte di quinta, e di quarta, è più tosto imaginaria che reale, come altroue hò discorso Oltre che, per ben osseruare queste specie, e conseguentemente il genio, e proprietà di ciascun Modo, par conueneuole di non mirare alle cadenze sole; mà anco à tutto il procedere delle melodie; ò siano ad vna sola voce, ò à più: alche non pare che i Moderni ci badino quasi niente; come si può credere per certo che facessero gl'antichi Greci: per che riconobbero la gran diuersità ch'era trà vn Modo, e l'altro (intendendo de' principali) procedente dalla gran differenza di lingua, d'accenti, di costumi, d'vsanze &c. ch'era trà quelle nationi, ancorche vicine; come i Frigi, e' Lidi: dalle quali presero detti Modi principali, e fondamentali: onde possiamo credere che sentendo il loro modo di cantare (ch'era più diuerso trà loro ch'il Francese, e lo Spagnuolo; per vsar amendue queste genti l'istessa lingua fondamentale, ch'è la Latina) riteneßero almeno quelle proprietà più essentiali; senza curarsi di quelle meno intrinseche al Modo; e meno facili à praticarsi; meno intrinseche dico, anzi d'vn altro ordine, e categoria,

come

come la diuerſità de' Ritmi, e mouenze, che non hà che fare con la parte Harmonica; anzi è parte diuerſa della Muſica: meno facili à imitarſi, come la diuerſità d'interualli, per eſſempio de' ſemituoni, e de gl'altri di differente grandezza; ſenz'vſcire de' termini del Diatonico; al quale come furono aſſegnati da gl'antichi diuerſe ſpecie, così credo, che vi ſi ſentiſſe in qualche parte diuerſo ſtile nel cantare di queſta, e di quella natione: la qual diuerſità forſe anche hoggi ſi ſentirebbe, chi ſottilmente l'eſaminaſſe, nelle cantilene di quei Popoli, che ſono trà loro molto diuerſi di linguaggio, e d'altre vſanze; e poco ſi ſono miſchiati con altre nationi; per eſſempio, quelli raccõtati da noi nell'Annotationi ſopra il Compendio. Tale è anco la diuerſità che ſi ſente ne' portamenti di voce, e nelle gratie del canto, come paſſaggetti, e ſtraſcini: perche verbigratia, gli Spagnuoli fanno il trillo più ribattuto, & i Franceſi il tremolo più toſto, & i paſſaggi ſimilmente meno ribattuti, che gl'Italiani. Nelle quali ſottigliezze è credibile ch'i Greci non ſi curaſſero d'eſprimere coſi ogni minutia di quelle cantilene nationali: tanto più che le poteuano vdire da quelli medeſimi; poiche lungamente durarono nelle loro vſanze; benche ſi meſcolaſſero aſſai con tante Colonie Greche, che paſſarono nell'Aſia. Il vario procedere dunque delle melodie, che dipende dalla diuerſità de' Modi, conſiſte maſſimamente in tre, ò quattro coſe; le quali, per reſtituire la vera pratica di eſſi paiono neceſſarie à ſaperſi. Le Cadéze riceuono gran diuerſità, oltre quella dell'eſtrema corda conoſciuta da tutti; e che ſola hoggi s'oſſerua: perche, laſciando ſtare le varie maniere del portar la voce, e d'accompagnare con eſſa lo ſtruméto, vna ve n'è, che dipéde più intrinſecamente dalla ſpecie, ò Modo: la qual conſiſte nella pe-

nultima nota; perche altra termination è questa, altra questa



E pure amendue terminano nell'istessa corda: delle quali la prima appartiene al Modo Dorio; e la seconda al Frigio; come più distintamente hò mostrato nell'opera Latina. E tal differenza tanto più è essentiale, quanto che se si mira solo alla nota estrema, l'istessa è cadentiale in Modi diuersi. Importa anco grandemente per l'osseruanza del Modo, che la modulatione proceda frà i termini dell'istessa specie, cioè frà le sue corde cardinali (e non le straniere) come son quelle che cõprendono le proprie e speciali Diatessaron, Diapente, Diapason, Diapason diatessaron &c. che appartengono à tal Modo: e non facendo come il Zarlino, il quale nell'essempio che pone del terzo Modo, ch'egli figura cosi D, A, d. si trattiene per 15. battute in questa settima D C; con fare grandemente sentire nell'estremo acuto il *fa*, in vece del *sol*. Or questa auuertenza è maggiormente necessaria doue è più facile à osseruarla; verbigratia, doue le parti procedono insieme; riguardando non solo le estreme voci di tutto il concento, cioè la più acuta del Soprano, e la più graue del Basso; mà anco, per quanto si può, nelle cantilene monodiche istesse: benche nell'accompagnamento instrumentale basti mirar all'estremo di sotto: e ciò massime si deue auuertire nelle progressioni continuate; facendo che le loro voci estreme, si come s'osserua da i più diligenti Compositori che siano cõsonanti, cosi anco siano nelle corde cardinali del Modo; nõ solo nelle progressioni

sioni articolate (che procedono cioè per diuerse sillabe) mà inquelle āco che sotto vn istessa sillaba ascēdono, ò discendono per diuerse note; come ne' passaggi: i quali, perche siano ben regolati, debbono restringersi trà le corde cardinali del Modo; & in esse fare i loro piegamenti: come si può vedere ne' gl'essempij, che hò posto nell'opera Latina, cauati da diuersi autori. Grand'aiuto si può riceuere per l'osseruanza di questo dalle forme de' Modi antichissimi riferite da Aristide Quintiliano, e riportate da noi nell'altro Trattato. Et auuengache siano Enarmoniche, tutta uia possono seruire ragguagliatamente anco al Genere Diatonico. Imperoche prima la conformità del Sistema Ipolidio, col Sintonolidio (che in amendue è d'vna sesta minore) dimostra, che questa estensione del Sistema gl'era assai familiare: e però anch'hoggi nelle cōpositioni di tali Modi, par che si possa osseruare, che le loro modulationi procedino trà il *mi* di sotto, e'l *sol*, ò il *fa* di sopra; ponendo il semituono Diatonico *mi*, *fa*, in vece di quella diesi Enarmonica separata, che si vede in quegl'antichissimi Sistemi. E conseguentemente se le modulationi del Modo Iastio si comprenderanno nella settima, trà B *mi*, & A *la*, *mi*, *re*, e se tali corde si sentiranno spesso ne gl'estremi; il Modo si potrà tenere per bene osseruato; ancorche non consista frà i termini dell'ottaua. Par ragioneuole anco, che le sillabe più lunghe; e che hanno gl'accenti principali de' nostri versi, quando commodamente si può, si modulino nell'istesse corde cardinali; facendosi in somma sentir quelle principalmente ne' luoghi più importanti, & apparenti. Quanto à gl'interualli, che occorrono nelle melodie, par anco ragioneuole, che debbino farsi trà le corde cardinali de' Modi; massime i più consueti, e fondamentali; cioè d'ottaua, di quinta, e di quarta.

ta. Nelle terze non farei gran riflessione; mà nelle seste più; le quali, perche occorrono di rado, par che d'ordinario si deuino far quelle, che nelle figure de' Modi si sono contrasegnate. Mà non si creda già alcuno, ch'io prescriua questi obblighi come inalterabili del tutto nelle modulationi, ò compositioni de' veri Modi; e che gl antichi, gl'osseruassero con questo rigore: mà hò voluto dimostrare quelle cose che gli constituiscono nel loro essere semplice, e puro; e gli rendono trà di loro più differenti: acciò meglio s'intenda la loro proprietà, & essenza: & affin che ne gl'essempij almeno (se alcuno ne vorrà comporre) s'osseruino quelle differenze. perche si come sarebbe errore, se vn pittore, volendo far conoscere distintamente à vn suo scolare tutti i colori diuersi, che adopra co' loro nomi, gli ponesse sopra la tauoletta non semplici; mà mischiati in diuerse guise; così è conueneuole di mostrare i Modi nel loro essere semplice, e puro; ancorche nella pratica sia lecito, come è stato sempre, di seruirsi ne puri, ò alterati, come torna meglio: anzi, si come le Melodie non d vn solo Genere semplice, mà mischiate con diuersi, sono le più belle, & artifiziose, così anco stimo più vaghe, e dilettcuoli quelle, che, se bene si trattēgono nel medesimo Tuono, tuttauia si seruono, doue il suggetto lo richiede, di varie cadēze, e forme di modulationi, prese da' Modi diuersi. Mà, come diceuo, è ragioneuole di formare i Modi, come par credibile, che gl'hauessero gl' antichi: perche se s'alterano, si sappia almeno quello che si fà. & in questo proposito hò osseruato che i Balli, e simili modulationi che si sogliono fondare sopra qualche Modo particolare, se s'allungano alquanto, sogliono nel principio solamente osseruare le cadenze; & interualli proprij di quel Modo: mà continuando poi, mutano maniera di pro-

procedere; facendo cadenze, & interualli in corde peregrine. Ilche si può osseruare per essempio nelle Padouane à sei di Cornelio Schuit Organista Olandese; & in specie nel Basso di quella del terzo Modo (perche in ciascun de i dodici ne hà composto vna) poiche la prima parte è osseruata, e regolare; perche fà la cadenza in E *la*, *mi*; & vsa la quinta A, E, e la quarta A, D: mà nella seconda, per variare la modulatione, fà la cadenza in G *sol*, *re*, *vt*, & vsa la quinta G, D. e la quarta G, C. Similmente in quella del 10. Modo, ch'hà la specie d'A *la*, *mi*, *re*, la prima parte, fà la cadenza in detta corda, & vsa gl'interualli a tal specie conuenienti: mà la seconda parte resta nel C. *sol*, *fa*, *vt*; e si serue delle quinte, e quarte conuenteuoli à tal Modo. Mà non voglio tacere vna cosa notabilissima che hò osseruato circa la natura, e proprietà de' Modi, & è questa. E certo che ogni discorso ben formato, ò sia in prosa, ò in versi, hà due sorti di terminationi, l'vna di senso perfetto, come è la fine de' periodi, che si mostra col punto che dicono fermo; e l'altra di senso imperfetto, e sospeso; come ne' membri stessi del periodo, che si distinguono comunemente con due punti. Ciò si può conoscere ne' Salmi; doue ogni versetto termina il senso perfettamente: mà ciascun si dinide in due membri; de' quali il primo lascia il senso sospeso, & attaccato. E cosi anco le modulationi ben ordinate, e quasi tutte le sorti d'Arie, hãno due maniere di cadẽze (ò cõsiderisi la Melodia sola, ò con l'accompagnamento del concento) delle quali alcune sono perfette; & dimostrano, che la modulatione, ò qualche sua parte finisce; & altre imperfette; e quasi pendenti, e sospese; perche accennano qualche cosa di poi. Ne' Modi dunque; perche si compongono d'vna quarta, che mostra certa terminatione imperfetta, cosi

secundum

ſecundum longitudinem, come *ſecundum altitudinem* (per vſar vn termine ſcolaſtico) e d'vna quinta, che nell'vno, e l'altro modo eſprime vn ſentimento perfetto; quietando pienamente l'vdito; tengo per fermo, che quella voce, ò corda che termina la quarta ſpeciale di queſto, ò quel Modo, eſprimeſse per ordinario quelle mezze cadenze del diſcorſo; e quella che termina la propria quinta, le cadenze intere, e perfette. Ilche s'intende verſo il graue, e ſcendendo: perche ſalendo, la corda mezzana (cioè quella che diuide la quinta dalla quarta) è dell'iſteſsa natura dell'eſtrema acuta. Per eſsẽpio in queſta ſpecie Doria E, A, e, la corda mezzana A *la*, *mi*, *re*, & e *la*, *mi*, acuta ſono dell'iſteſsa natura, dicendo amendue *la*: mà la medeſima A *la*, *mi*, *re*, e la più graue E *la*, *mi*, all'in giù, ſono diuerſe, intonandoſi quella *re*, e queſta *mi* cioè terminandoſi quella in tuono, e queſta in ſemituono: perche le voci per ſe ſteſse non ſono diuerſe; mà in ordine à gl'interualli: eſsendo vna ſemplicità di credere, come dicono alcuni, che *mi* ſia duro, *fa* dolce &c. Con queſta auuertenza dunque, quaſi con la pietra di paragone, ſi può facilmente riconoſcere di qual Modo ſia queſta, ò quella modulatione: ilche ſi renderà più chiaro cõ gl' eſsempij. Doppo queſto verſo. *Paſſa la vita all'abbaſſar d'vn ciglio*. L'Eredia fà vna mezza cadenza molto a propoſito in E *la*, *mi*; corda che termina la quarta ſpeciale del Dorio; e per cagione del ſemituono precedente, naturalmente dimoſtra certa terminatione ſoſpeſa, e pendente: e nell'vltima ſillaba del ſecondo, fà vna cadenza perfetta con la corda A *la*, *mi*, *re*, terminatiua della Quinta ſpeciale del Modo Dorio; e per natura ſua più eſpreſſiua di ciò, che l'E *la*, *mi*, oſseruando pũtualmente la proprietà di queſto Modo. In ſomma è coſa aſsai ordiaria

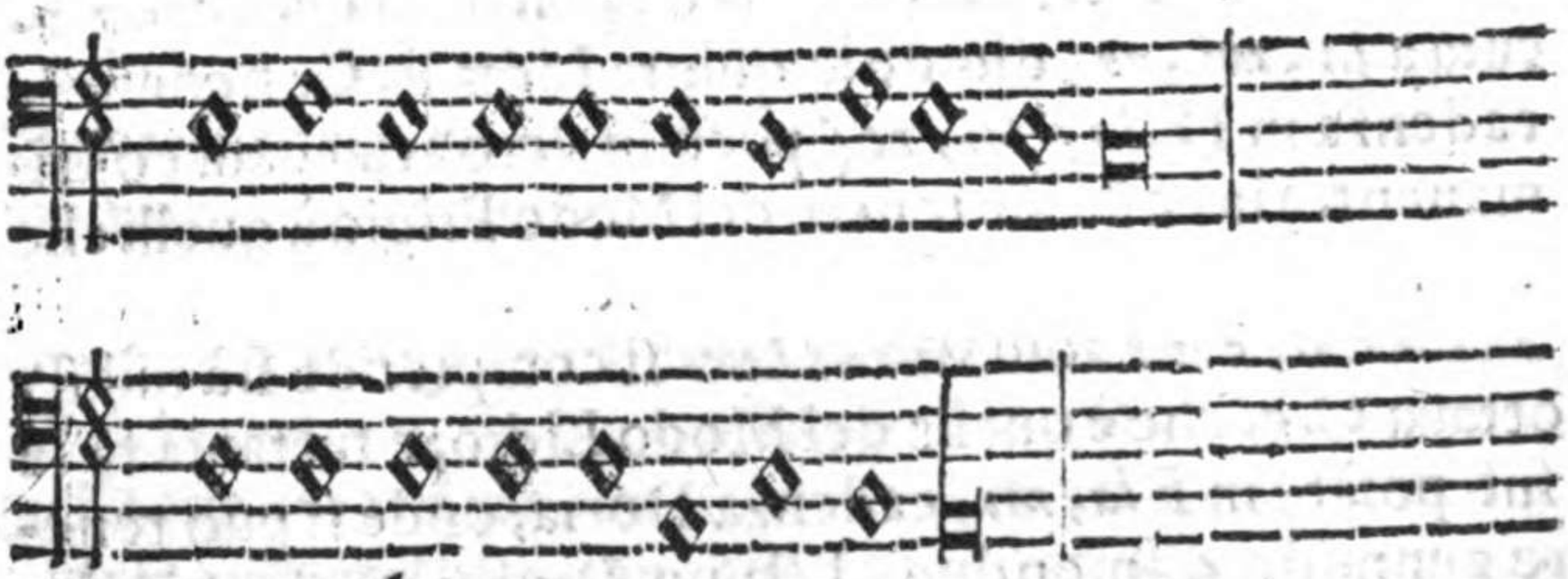
il

il trouarsi nelle melodie, massimamente neSalmi,co me diceuo, queste due particelle: delle quali può acconciamente la prima dirsi con vocabol Greco *Prothesis*; & in nostra lingua, se cosi piacerà à gl'intendenti, *Propositione*; e la seconda *Apothesis*, e *Depositione*. Dissi cosa ordinaria, e non necessaria; perche molte Melodie anco si trouano che terminano l'vna, e l'altra particella; e se più ve n'hà, con cadenze simili (massime se sono ascendenti) ò siano distanti per ottaua, per quinta, ò per quarta. Ilche volendo dichiarare meglio, è necessario di sapere che le cadenze, ò sono simili, ò dissimili: quelle, ò sono simili nelle corde sole; ouero anco ne' gl'interualli: nelle sole corde, verbigratia, se vna resta in E *la*, *mi*, graue, l'altrà in E *la*, *mi*, acuta; ouero l'vna in b *mi*, e l'altra in A *la*, *mi*, *re*; mà vna ascendendo dica *sol*, *la*, l'altra scendendo, *fa*, *mi*: nell'vno, e l'altro (cioè nelle corde, e ne gl'interualli) come quando vna scende in E *la*, *mi*, l'altra in b, *mi*; perche in amendue i modi scende col semituono. Dalche si conosce che la corda A *la*, *mi*, *re*, è simile di cadenza, ò terminatione ad E *la*, *mi*; mà ascẽdendo; e b *mi*, scendendo: si come ad A *la*, *mi*, *re*, D. *la*, *sol*, *re*, è pur' simile scendẽdo. Le disimili sono quelle che sono distanti per terza, ò per sesta, come l'*vt* col *mi*, il *re*, col *fa*, &c. & anco per seconda, e per settima, quando vna di loro non fà la cadenza secondaria nel Modo; come fà per essempio D. *la*, *sol re*, nel Modo Dorio. verbigratia F. *fa*, *vt*, è sempre cadenza dissimile da E *la*, *mi* e da G. *sol*, *re*, *vt*; perche non s vniscono insieme mai ne' Modi più principali, e puri. E ciò basti intorno à queste sottigliezze; che meglio si possono esprimere con vocaboli Greci, e Latini. Quando vedremo dunque alcuna melodia che habbia due sorti di cadenze in due corde distanti

distanti, ò per ottaua, ò per quinta, ò per quarta, potremo far giuditio che siano dell'istesso Modo; saluando però quella differenza propria delle cadenze secondarie, che non si pigliano per amendue i versi. E se saranno distanti per seconda (che per settima raramente occorre) con l'istessa auuertenza le esaminaremo: perche se procederanno co' debiti mezzi, potranno essere d'vn solo Modo; mà se altrimenti, saranno mischiate; e di Modi diuersi: per essempio se vna cadenza terminerà in A *la*, *mi*, *re*, scendendo; & in G. *sol*, *re*, *vt*, scendendo, ò salendo; sarà tal melodia del Modo Frigio. Mà se vna terminerà in A *la*, *mi*, *re*, salendo, e l'altra in G. *sol*, *re*, *vt*, comunque si sia; tal Melodia sarà mischiata della Maniera; o Modo Dorio, e del Frigio. E ciò s'intende massimamente; quando la cadenza più principale si termina in vna corda cardinale; e primaria; che nel Frigio è G. *sol*, *re*, *vt*, e non A *la*, *mi*, *re*. Quelle cantilene poi, che haueranno due cadenze distanti per terza (alla quale corrisponde la sesta) verbigratia, l'vna in *mi*, l'altra in *sol*; ò si reputeranno miste di due Modi, ò pure de meno principali; come Iastio, ò Eolio: de quali non starò à discorrere per hora. E vero, che per ben discernere il Modo in vna melodia, non basta guardare le cadenze sole; mà bisogna considerare anco il Sistema, che la rinchiude; & il suo procedere, & gl'interualli che adopra bilãciando vna cosa con l'altra, quando v'apparisse qualche mistura; dalla quale poche non sono esenti. Se noi esaminaremo, per essempio, quella bell'aria dell'Antifona *Aue Maris Stella*, non sarà malageuole à giudicarla del Modo Dorio; perche fà la cadenza imperfetta (che risponde alla *Prothesi*) in A *la*, *mi*, *re*; e la perfetta, e finale in D. *la*, *sol*, *re*. Tuttauia vi troueremo anche qual-

qualche miſtura del Modo Frigio; non ſolo perche il Si-ſtema è trà D. e d. (onde ſi ſente nell'eſtremo acuto il *ſol*) mà anco perche fà vn'altra mezza cadenza in C. *ſol, fa, vt*, all'ingiù, nella parola *Virgo*. L'aria del *Pange Lingua*, per il contrario partecipa del Modo Frigio, e del Lidio: di queſto cioè nel principio; e di quell'altro nel fine. Il Si-ſtema la dimoſtra del Lidio, perche ſi rinchiude trà C. & F: e l'iſteſſo accéna la Quarta *vt, fa*, trà la quarta, e quinta nota; e così la terminatione de' due primi verſetti, che reſtano in F. *fa, vt*. Mà le altre terminationi, che vi ſi vedono, in G. *ſol, re, vt*, & in D. *la, ſol, re*, con la Quarta *re, ſol*, nelle parole *pretioſi*, & *pretium*, la rendono miſta col Modo Frigio. L'Inno di S. Gio. Battiſta mi par che ſia del Modo Lidio; perche fà le ſue poſate in F. *fa, vt*, e C. *ſol, fa, vt*, e perche ſi contiene frà queſta Se-ſta *vt, la*, appartenente al Lidio: poiche la ſua corda acuta a *la, mi, re*, diuide la quinta Lidia F, C: benche la cadenza in D. *la, ſol, re* (poco in vero attaccata co'l rimanente) la poſſa far tenere del Modo Frigio à quelli che non mirano in altro, che nella corda finale. L'Inno di S. Pietro, e S. Paolo *Aurea Luce* ſi comprende frà queſt'ottaua C, c, che è quella del Modo Lidio; e tuttauia fà le ſue poſate in E *la, mi*, cadenza Doria; onde ſi può tenere per miſto d'amendue. L'Inno *Deus tuorum* appariſce del Modo Iaſtio; che partecipa del Dorio, e del Frigio: perche fà la ſua cadenza finale in E *la, mi*; e poſa la prima particella in G. *ſol, re, vt*, terminando iui la parola *præmium*. La Salmodia del primo Tuono de gl'Eccleſiaſtici, perche ſi modula nella quinta *re, la* (benche arriui ad vna voce più sù) e ſi trattiene aſſai in A *la, mi, re*; e ſi termina in D *la, ſol, re*, ſi riconoſce del Modo Dorio: nelche anco i Moderni s'incontrano con noi. La ſe-

conda; perche fà la posata della prima particella nel *fa*, d F. *fa*, *vt*, e la cadenza in D. *la*, *sol*, *re*, si può tenere del Modo Eolio più tosto che del Frigio; benche si rinchiuda nella quinta *vt*, *sol*; e similmente la terza, e la quinta: anzi anco la quarta, e la sesta; benche al contrario il primo loro membro de' versetti termini in *re*, e'l secondo in *fa*. la settima è pure del medesimo Modo, della prima; cioè del Dorio. L'ottava partecipa del Lidio; perche hà la nota dominante C. *sol*, *fa*, *vt*, e del Frigio, per rinchiudersi trà G. e d: che quanto alla cadenza in G. descendente, è comune anco ad amendue. Quella del Tuono che dicono Misto, nel quale si canta *In exitu Israel* (la quale è molto affettuosa, e soaue) è del Modo Eolio; perche la sua prima parte posa in *fa*, e la seconda in *re*; vna terza sotto, cioè.



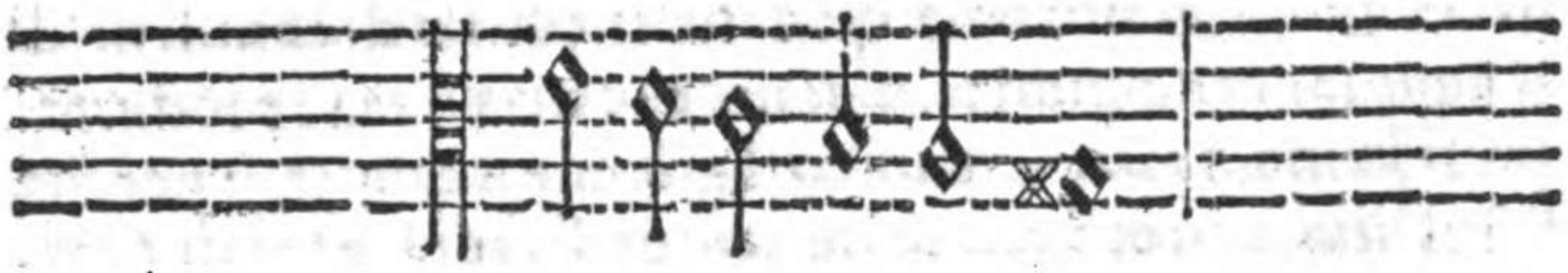
male
E però non all' Eolio & Iastio cõuiene il nome di Tuoni, ò Modi misti; perche adoprano cadenze tanto diuerse. Per dar essempij anco in qualche Ballo, la corrente d'Augnone è perfettamente del Modo Frigio; poiche il suo Sistema è d'vna nona trà C. e d, acuto; & hà tre parti, la prima delle quali fa la sua cadenza in C. discendente, la seconda in F. *fa*, *vt*, similmente discendente; mà precedendoli

dendoli poche note auanti il b. *fa*; onde si reputa come vn C. *sol*, *fa*, *vt*, e la terza, e finale in D. *la*, *sol*, *re*. La Volta della guerra, altrimenti detta in Francia del Tãburo, ò della Tromba è perfettamente ancor essa del Modo Frigio misto col Lidio: il cui Sistema è dal G al b vna decima; & hà tre parti: la prima fà la cadenza in C. *sol*, *fa*, *vt*, discendente; la seconda in g. *sol*, *re*, *vt*, acuto ascendẽte (benche alcuni la faccino in a *la*, *mi*, *re*) e la terza finale, come la prima. la qual aria è tanto viuace, e spiritosa si nel Ritmo (che hà dell'Orthio) come nel *Melos*, ch'io tengo per fermo che, se fosse stata sonata col piffero nel Tuono conueniente dinanzi Alessandro Magno, massimamente accompagnata da parole Martiali, & eccitatiue alla guerra, che gl'hauerebbe fatto prender l'armi, non meno che quella che Timoteo sonò. La Gagliarda comune che si balla in Francia, s'estende da C. *sol*, *fa*, *vt*, graue, à c. *sol*, *fa*, *vt*, acuto, & è del Modo Iastio, mischiato col Lidio: perche contiene due parti, ciascuna di due membri: il primo de' quali termina in E *la*, *mi* discendendo; il secondo in f. *fa*, *vt*, ascendendo; il terzo in c. *sol*, *fa*, *vt*, acuto ascendente; e l'vltimo finalmente con cadenza finale simile al secondo. E per dar qualche essempio anco in cantilene profane; massime in quelle che muouono le parti insieme (nelle quali meglio si discerne il Modo) In quella canzonetta del Gastoldi, che comincia *A Lieta vita*, vi si scuopre manifestamente il Frigio; perche si trattiene massimamente in questa quinta G, D; & in G. fà la sue cadenze. Mà perche nella seconda parte trascorre di sopra fino alla corda F. *fa*, *vt*, ciò gl'aggiugne qualche poco di mistura Lidia. *Se ben vedi ò vita mia*, è del Modo Lidio per la maggior parte; perche fa le cadenze in G. *sol*, *re*, *vt*, discendente; & in c *sol*,

fa, *vt*, ascendente: benche finendo in E *la*, *mi*, mostra d'hauere qualche mistura del Dorio, ò d'essere del Modo Iastio. *Non vedo hoggi il mio Sole*, di Ruggiero Giouanelli è del Modo Frigio mescolato col Dorio; perche fà le sue cadenze in *fol*, ò *vt*. e qualchuna in E *la*, ò *mi*; e tal è anche *Pien d'ira, e di furore*. *Donna gentil*, hà la prima parte del Modo Dorio; di cui il primo versetto, & la *Prothesi* termina in b *mi*, & il secondo, ò *l'Apothesi* in A *la*, *mi*, *re*. Mà la seconda è dell'Iastio; perche la sua *Prothesi* termina in E *la*, *mi*, & *l'Apothesi* (ch'è l'vltima cadenza, in G. *sol*, *re*, *vt*. *Mi sento ohimè morire*, è di due parti, e ciascuna hà la *Prothesi* in G. *sol*, *re*, *vt*, & *l'Apothesi* in A *la*, *mi*, *re*: onde si conosce essere del Modo Frigio; e che non sempre le terminationi imperfette si fanno in *re*, e le perfette in *vt*; mà tal volta al contrario. *Credi tù per fuggire*, mostra essere del Modo Missolidio, con qualche mescolanza dell Eolio: perche fà le sue posate in *re*, in *mi*, & in *fa*. *Vna barriera*, è del Modo Lidio: perche fà le cadenze in C *sol*, *fa*, *vt*, per l'vno, e l'altro verso; benche faccia quella mezza cadenza in *re*, nelle parole *Core*. *Per mirare il vago lume*, è del Frigio misto col Dorio, ò pure dell'Iastio: perche fà le sue posate in G. *sol*, *re*, *vt*, E *la*, *mi*, & A *la*, *mi*, *re*. *Mi parto* (qual è vna affettuosissima canzone) si conosce del Modo Dorio, ò Hipodorio perfettamente osseruata: perche hà la *Prothesi* nel *mi* cioè la corda b *mi*, nella parola *Ria*: e *l'Apothesi*, e cadenza perfetta in A *la*, *mi*, *re*, e'l Sistema da vn A *la*, *mi*, *re*, all'altro: onde procede quella soaue, & insieme patetica, e maestosa mestizia, che vi si sente. *Quando dinanzi à voi*, hà quattro terminationi la prima nel G in *Rappresento*, la seconda in D *la*, *sol*, *re*, in *Vento*, la terza in b in *ardore*; e la quarta finalmente in A *la*, *mi*, *re*; ch'è la sua fine: dalche

dalche si vede che comincia col Modo Frigio; e finisce nel Dorio. *Se del fedel seruire*, che segue appresso, e più mischiata de' medesimi due. E per non star sempre nel Soprano, prendasi il Basso di quella soauissima canzone *A i dolci, e vaghi accenti*, di Gio. Maria Nanino à tre, ella si conoscerà essere del Modo Dorio, ò Ipodorio: mà non così osseruata, come la sopradetta *Mi parto*; perche vsa anco i salti del Frigio, e del Lidio. Il Madrigaletto à tre *Qual dall'vsato*, di Iacomo Vert (il quale è mirabilmẽte soaue, & hà certa sua aria propria) tien per la maggior parte della maniera Doria: perche vsa comunemente le cadenze in *mi*, & in *re*, e la quarta *mi*, *la*, e la quinta *re*, *la*: tuttauia si serue anco de gl'internalli del Frigio, e del Lidio: del quale però molto più partecipa; come si può conoscere dall'vsar cosi spesso il *fa* naturale, e l'accidentale; massime con salti; & perche anco la cadenza finale, è vna corda Lidia. Credo che sia anco proprietà del Modo Lidio il seruirsi comunemente del segno accidentale ♮ scendendo; come in detta canzone si vede; e del Frigio, più tosto salendo. Quel bellissimo Madrigaletto di Luca Marentio *Tirsi morir volea*, à tre, hà similmente il suo fondamento nel Dorio; variato però dal Lidio, e dal Frigio; e da questo più. La cadenza della seconda parte è pellegrina, e di Tuono diuerso dal fondamentale: il quale, supponendo che sia il Dorio, si può dire che resti nel Frigio. Mà per dare qualche essempio di cantilene di semplice contrapunto, ò di nota contra nota, produrremo il salmo 34. di Claudino il giouine à quattro: perche è notabile in questo, che contenendo otto versetti (in ciascuna stanza con l'aria medesima) di sentimento staccato, e diuisi l'vno dall'altro con vna pausa (come anco pratica ne gl'altri) quasi tutti si terminano cadentialmente,

te; & in guisa tale nella parte soprana, che procedono vicendeuolmente con le membra (cioè la quinta, e la quarta) del Modo Dorio, e del Lidio: che le bene la cadenza finale resta in D. *la*, *sol*, *re*, tuttauia perche procede all'in giù, si può giudicare parimente Doria. Gl'estremi acuti del concento sono in C. *sol*, *fa*, *ut*; & in a *la*, *mi*, *re*; & i graui sono in F. *fa*, *ut*, & in G. *sol*, *re*, *ut*: onde possiamo giudicare che le sue voci principali, e cardinali siano *re*, *fa*, e per conseguenza partecipi più del Modo Eolio, che de gl'altri. Hor quì voglio auuertire che se bene tutti i diesi ♯, e b. molli inducono qualche alteratione di Tuono, ò Modo, almeno nelle parti, dalla corda di b *fa* in poi; tuttauia quelle che l'adoprano più per rispetto del concento, che della melodia, non sono tanto considerabili; massime nelle penultime note delle cadenze; e tanto più, se si porranno i diesi sopra il *fa*; perche corrispondono anco alle voci Cromatiche di quel Tuono. Mà se s'adoprano più tosto per variare la melodia, che in riguardo del contrapunto, allora maggiormente mostrano Modo, ò Maniera diuersa dal Tema fondamentale della cantilena: come quando scendendo il Melos gradatamente in vn *fa*, ò in vn *sol* solleuato col diesi ♯, fà sentire la pseudodiapente, ò la pseudodiatessaron, in vece della quinta, e della quarta vera, verbigratia.



Come si può vedere nel soprano del quarto salmo del listesso Claudino. La qual cosa è conueneuole massimamente al Modo Lidio; che, come dissi altroue, hà più simpatia

patia col Genere Cromatico, che gl'altri. Mà vediamo di qual Modo sia il Madrigale *Vestiua i colli* del Palestrina; che è molto celebre appresso i Musici; e considcriamo massimamente le parti estreme che fanno spiccar maggiormente la proprietà del Modo. Il termine acuto del Soprano è la corda F. *fa*, *ut*, & il graue del Basso è D. *la*, *sol*, *re*: le quali si possono prendere per l'estreme della modulatione; perche assai frequentemente si toccano, e non vna volta, ò due; benche il detto D. non sia la più graue del Basso; mà A *la*, *mi*, *re*; nella quale si scende due volte; di modo, che possiamo dire che s'estenda frà il *re*, & il *fa*; ò sia l'interuallo di terza, ò di sesta, ò di decima, ò di decimasesta minore; che tutto è vno. Amendue dette parti fanno la cadenza finale in D. *la*, *sol*, *re*: Il Basso ne fà alcune mezzane in A *la*, *mi*, *re*; & il Soprano in a *la*, *mi*, *re*, e *la*, *mi*; & d *la*, *sol*, *re*: le quali essendo corde cadentiali del Modo Dorio, di esso possiamo dire che sia la compositione; mà con qualche mistura del Lidio; ò più tosto dell'Eolio: perche se bene il *fa*, non è cadentiale in dette parti estreme, tuttauia assai si sente nell'estremo acuto; come diceuo. Voglio ben auuertire in questo proposito, che quando in qualche passo della compositione vna delle due parti estreme tacesse, allora bisognerà mirar anco à quella che tiene il suo luogo; verbigratia, al Tenore, se terrà il luogo del Basso; al Contralto, se farà l'vffizio del Soprano &c. La quale auuertenza non molto però sarà necessaria; rispetto alle frequenti Imitationi che si sentono trà le Parti. E questa è la maniera di conoscere l'arie, e proprietà delle cantilene; per sapere di qual Modo più ò meno partecipino. Ne si douerà marauigliare alcuno ch'io introduca in questa parte tante nouità; perche potrà facilmente accorgersi che fin adesso con

poca

poca esattezza, & ordine n'è stato trattato. Resta che vediamo se ci sono altre auuertenze da osseruare, per mantenere i Modi nelle loro proprietà, e differenze; prima, quanto à gl'interualli, e'l procedere del canto (ch'appartiene all'Harmonia, & alla Melopeia) secondo quanto à i tempi, & mouimenti (Il che spetta alla Ritmopeia) terzo circa l'vso delle consonanze (ch'è la materia della Symphoniurgia, ò Contrapunto) quarto quanto al modo di cantare; la quale parte diceuono ὠιδικὸν. quinto circa l'applicatione delle voci; in che consistono propriamente i Tuoni. & il sesto finalmente circa la maniera d'intauolare, ò segnare le chiaui: ch'è officio di quella parte di Musica che si diceua *Semæographia*. Quanto al primo capo; se bene hoggi che quelle nationi sono estinte, ò totalmente cambiate in altre genti, linguaggi, & vsanze, si tratta dell'impossibile di sapere le proprietà speciali della maniera Doria, Frigia &c. e le differenze ch'hauenano nelle gratie, & ornamenti del canto; tuttauia, perche si sa almeno in confuso, & in generale, la natura, e proprietà di quei Modi; & alcune nationi d'hoggi par che simbolizino assai ne' costumi, e nella Musica con quelle; non sarebbe vana impresa, ne inutile; mà alquanto laboriosa, che qualche pellegrino ingegno, e molto perito del canto di queste hodierne nationi; e sopra tutto fornito d'esquisitissimo giuditio, andasse raccogliendo tali portamenti di voce, e gratie; e notandole diligentemente, le applicasse poi a questo, ò quel Modo, come più gli paresse à proposito: auuertendo però d'eleggere solo quelle che sentisse praticare da i più leggiadri cantori; e solo nelle cantilene naturali, e proprie del paese. Per esempio per il Modo Dorio potrebbe osseruare la maniera de' Siciliani, e de' Greci: mà però di quelli che

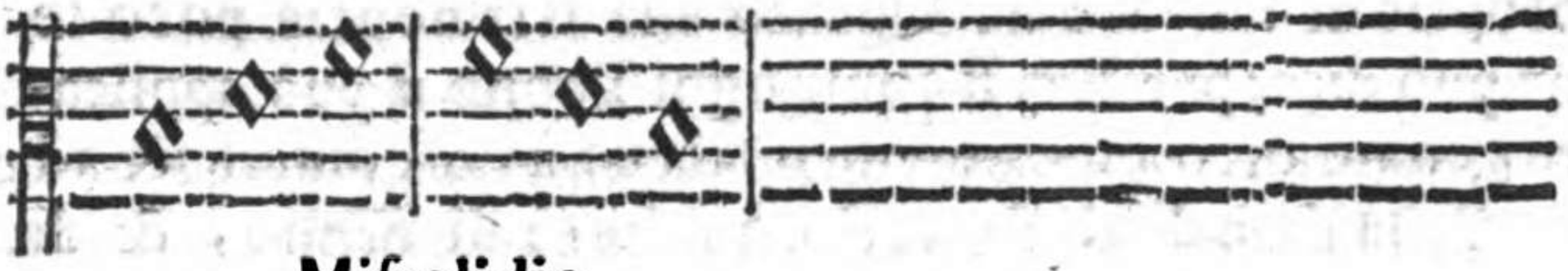
meno

meno si sono mescolati co' Turchi, ò altri Barbari; per il Frigio, quella de' Tedeschi; per il Lidio, la Francese; per l'Iastio quella di questa nostra parte d'Italia, Toscana, Roma, & Napoli: e finalmente per l'Eolio, lo stile, & foggia di Lombardia: con la quale osseruanza molte & buone cose si potrebbono cauare, per diuersificare, & arricchire la Musica. Mà perche queste sono materie lũghe, e di molto tedio, e fatica, e malamente si possono aspettare da questi calamitosi tempi, vediamo se si potesse rintracciare qualche cosetta almeno per via di certe cõgruẽze, et probabilità: rimettendone però sempre l'intero giuditio à più versati di noi in questi studij; et non intendendo che questi obblighi, & osseruanze siano perpetue, & inuiolabili; mà da prouarsi almeno in quelle piccole modulationi che si facessero à posta, per tanti essempij di Modi ben regolati, et molto diuersi trà loro. Primieramente si dee auuertire che i Modi faccino spiccare quãto si può la loro propria specie di Quarta, e di Quinta; come dissi di sopra; non solo nelle cadenze; mà anco nelle voci estreme; et nelle note più lunghe; et cose simili: perche anco ne gl'hodierni Modi, perche si compongono misti, pochissima varietà vi si sente: *ma se si componessero semplici*, come dice il Zarlino Instit. part. 4. cap. 30. *non è dubbio che s'udirebbe gran varietà d'Harmonia trà l'vno, & l'altro*. Or quanto più dunque trà i veri Tuoni antichi? La progressione delle voci si può fare in quattro modi, ò salendo, ò scendẽdo, & per gradi propinqui, ò per salti, & interualli remoti; i quali modi combinati insieme quattro parimente ne producono: tra i quali al Dorio pare che conuenga l'adoprare assai i salti così nel salire, come nel discendere: al Missolidio per il contrario i gradi propinqui per l'vno, et l'altro verso. Qual poi de gl'altri due

modi del procedere con salti all'in sù, et gradatamente all in giù; ò con interualli propinqui salendo, et remoti discendendo, conuenga più al Frigio, et qual più al Lidio, non ardirei d'affermarlo; mà l'esperienza, e lunga pratica potrà insegnarlo al giuditioso musico. Il Zarlino loda che i Modi Autentici faccino i loro mouimenti verso l'acuto, & i Collaterali verso il graue. Mà ne' nostri Tuoni, che hanno i Collatterali anco di sopra, e che non si possono adoprare due à due insieme in vn concento, come i moderni (ne' quali quell'osseruanza gioua, perche le parti procedino, come conuiene, con moti contrarij) questo consiglio non può hauere luogo. Più tosto crederei, che si potesse far qualche differenza nelle terze; verbi gratia, che nel Dorio s'vsasse comunemente il salto di terza maggiore per l'vno, e l'altro verso, e nel Lidio quello di terza minore; e nel Frigio, ch'è mezzano trà quei due, l'vno e l'altro. Parimente che ne' suggetti indifferenti (cioè ne allegri, ne mesti) nel Dorio si prendesse il Ditono per lo più salendo, & il Semiditono scendendo; e nel Lidio al contrario. Nelle Seste parimente si potrebbe, e forse meglio, vsar questa distintione; perche assegnando la minore al Dorio, & al Missolidio, in quello si può pigliare all'ingiù, & in questo all'in sù; e così la maggiore modularla nel Frigio ascendendo, & nel Lidio discendendo. Nelle cadenze si potrebbono praticare molte diuersità, così nel procedere, come ne' portamenti di voce: mà basterà d'accennarne alcune. trà la penultima, e l'vltima nota del Basso il salto di quarta, e di quinta è assai ordinario in tutti i Modi; mà non tanto quel di terza; il quale pare, che conuenga massimamente à quei Tuoni, ch'hanno alcune cadenze distanti per il detto interuallo, cioè l'Iastio, & l'Eolio. Quando trà l'vltime note si varia scambieuolmente

te il ſalto di quarta, & di quinta, mi pare, che al Frigio conuenga più lo ſcendere dall'antepenultima alla penultima per quinta; & poi ſalire alla finale per quarta; & per l'altro verſo il ſalir prima di quarta, & poi ſcẽdere di quinta: mà nel Dorio al contrario, ò diſcendere in quarta per ſalire in quinta; ò prima ſalire in quinta, per diſcendere poi in quarta: ò pure ſi potrebbe queſta contrarietà porre trà il Dorio, & il Lidio; & nel Frigio, come mezzano, far ſalire, & ſcendere il Baſso ſempre, ò di quinta, ò di quarta. la qual differenza d'vſare comunemente il ſalto di quinta all'in sù, e di quarta all'in giù ſi potrebbe anco fuor delle cadenze applicare al Dorio; & il contrario al Lidio. Similmente perche l'Iaſtio, & l'Eolio hanno vna corda cadentiale, che diuide la quinta, è conueneuole al loro ſtile, d'vſar tal volta nella modulatione, quelle due terze continuate; & parimente nel Miſsolidio la quinta falſa (che gl'è molto naturale) diuiſa in due terze minori, ſalendo, & ſcendendo; come quì.

Iaſtio. Eolio.



Miſsolidio.

E perche non pure la Quinta falſa; mà anco il Tritono, interuallo ſuo correlatiuo, hà grandiſſima familiarità col

Misolidio, cosi ne' salti, come nelle progressioni continuate, quando è posto ne gl'estremi; massime se quel Modo sarà applicato à suggetti che più gli si confanno, come di cose meste, & lugubri; però, se bene tali interualli sono durissimi, & difficili ad intonare, non per questo si debbono sfuggire: anzi tanto più abbracciarli, quanto più sono atti per se stessi à rendere la melodia patetica; senza mendicare di fuori corde pellegrine, & metaboliche. Le quali perche inducono sempre, come diceuo di sopra, qualche alteratione ne' Modi (i quali hora consideriamo nel loro stato puro, e semplice) pare che più presto entrino in cõsideratione nel Trattato sopra la Melopeia; tuttauia siami lecito di ricordar quì quello, che accennai di sopra, che non solo ne' Modi Lidij si confà assai l'interuallo di falsa quinta accidentale, & quello della semidiatessaron nelle progressioni continuate; mà presi anco di salto; massime quando il suggetto è di cose affettuose, e tenere. Se facciamo poi comparatione de' Modi principali, & mezzani con li collaterali di sotto, la più importante differenza che vi si possa fare, credo che consista in questo, che ne' graui, massime nell'Ipodorio, & Ipofrigio, s'adoprino frequentemẽte i salti, & quel procedere proprio del Basso, etiandio nelle musiche ad vna sola voce; perche ciò gli da gran parte di quella maestà, e saldezza, ch'è propria di tali Modi. Quanto alla Ritmopeia poco se ne può dire; perche, si come ogni Tuono si può applicare (come anco anticamente si faceua) à cose diuerse; & ad ogni maniera di versi, così ogni sorte di Ritmo, & di mouenze si può adattare à ciascuno. Tuttauia par conueneuole far anco in questo qualche differenza: perche, si come vna persona graue, & autoreuole, ancorche si troui ne' giuochi, & festini in molta allegria, sempre si conterrà

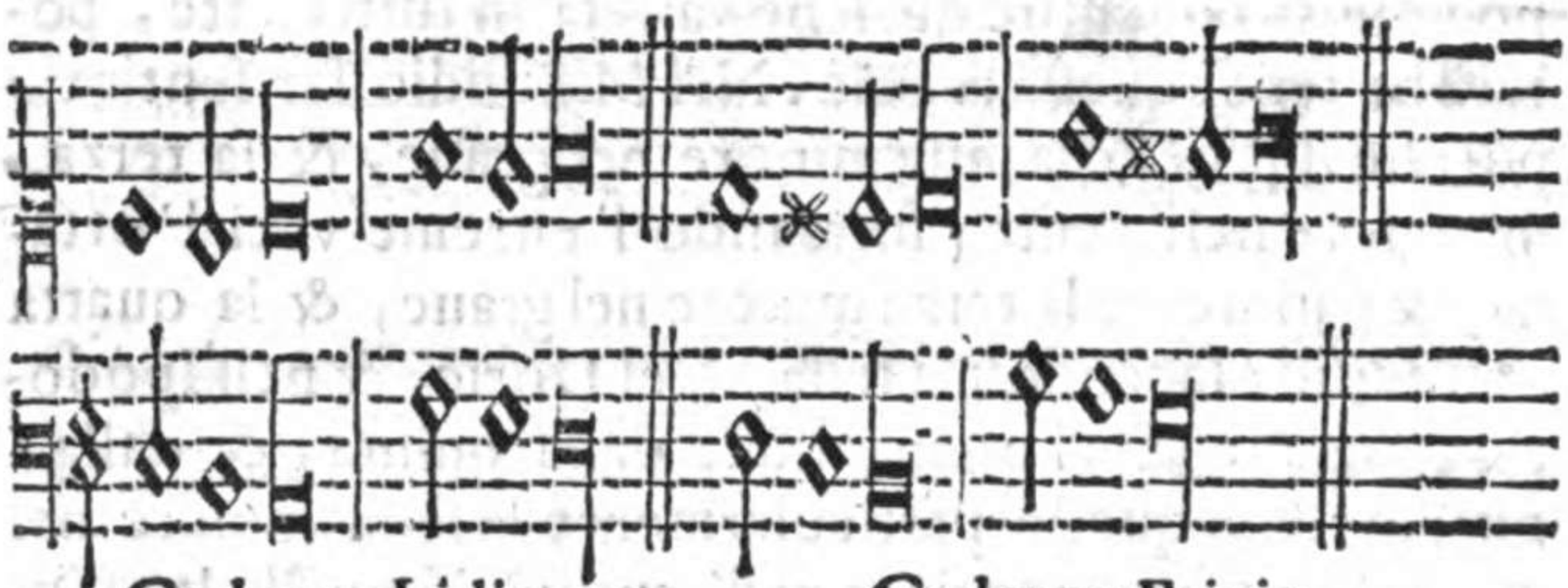
terrà ne' debiti termini, ſenza far certe leggerezze; comportabili però in perſone più vili, & d'età più freſca; nell'iſteſſa guiſa poco ſi confarebbono con la grauità del Dorio; & meno dell'Ipodorio certi mouimenti del tutto leggieri, bizzarri, & ſaltareſchi; quantunche il ſoggetto foſſe molto allegro, & feſteuole. Et eſſendo il Tuono Miſolidio così meſto, & lugubre che di rado, ò non mai s'applicherà à materie liete, & feſtoſe; pare anco, che non poſſino mai adattarſeli certi Ritmi, & mouimenti veloci; & di loro natura allegri. E anco ragioneuole che quella differenza che ſi fà trà le parti d'vn concento, benche nell'iſteſſo Tuono, s'oſſerui ne' Tuoni graui, mezzani, & acuti: cioè che ne' graui i mouimenti ſiano più tardi, & poſati; ne' mezzani mediocremente veloci; & ne gl'acuti più concitati: ſaluando ſempre gl'altri riſpetti che ſi debbono hauere per comporre con giuditio. Mà perche tre ſono i generi del Ritmo, come anco li Modi Generali: per far ſentire trà loro maggior diuerſità, almeno ne gli eſſempij che ſi comporrāno, ſi potrebbe al Modo Dorio applicare il Ritmo eguale, ò Dattilico; al Lidio il duplare, ò Iambico; & al Frigio il ſeſquialtero, ò Peonico, che come oſſeruò Ariſtotile nella Rettorica, partecipa d'amē due: anzi nell'iſteſſo genere di Ritmo ſi può far ſentire molta varietà (volendola applicare à qualche ſaggio, come s'è detto) in molte guiſe: verbi gratia, vſando le note puntate in vn Modo; & sfuggendole in vn altro: ponendo in vno più ſorti di tempi; & in altri meno &c. Quanto all'vſo delle conſonanze, & del Contrapunto, molte diuerſità ſi poſſono praticare; alcune delle quali s'accenneranno: rimettendone però ſempre l'intero giuditio à chi profeſſa queſta parte di muſica: poiche quello che dico è più toſto per ſuegliare gl'altri à conſiderar meglio queſte ſottigliezze

tigliezze che per farle riceuere per assiomi, & regole certe. Ne' Bassi continui si può far qualche differenza; come di farli star fermi più che si può ne' Modi più graui, cioè nel Dorio, & Ipodorio; & ne gl'altri, farli mouere d'ordinario con la parte acuta. Le durezze, sincope, e legature si richiedono più in quei Modi che hanno del molle, & patetico, come il Lidio, Missolidio, & Iastio, che ne' più sodi, & virili, come il Dorio, & l'Eolio. Al Missolidio sopratutto si confà assai l'vso del Tritono, & della Pseudodiapente; co' debiti requisiti però; poiche il *mi*, contra il *fa* v'apparisce in certo modo assai naturale. Similmente ne' Modi più graui, & semplici, come li due detti, sono conuenientissime le prime, & più semplici consonanze (ottaua, quinta, & quarta) & ne gl'altri le seconde; con questa differenza, che a' lieti, & virili si confanno le maggiori; & a' mesti, & feminili, le minori. Per l'istessa ragione nelle cadenze molto sono proportionate al Dorio, & Eolio, le prime; come, quando restandosi in ottaua precede la quinta; per lo che generalmente parlando si può dare vna regola molto vtile per bene osseruare il Modo d'accomodare ordinariamente le cõsonanze perfette alle corde principali di ciascuno; & l'imperfette all'altre; ilche si deue intendere trà le note estreme del concento, perche in quelle di mezzo non si può ciò osseruare. Le cadéze che s'allargano (più dell'altre vsitate) come quando dalla sesta maggiore per moti contrarij si và all'ottaua, ò dalla terza alla quinta, si come conuengono alla musica Diastaltica, cosi proportionatamente s'adattano à i Tuoni allegri, Frigio, & Lidio; & quelle, che si ristringono (come quando dalla terza minore si và all'vnisono, ò dalla decima all'ottaua) si confanno assai alla specie Systaltica, & al Tuono Misolidio. Or se ne' concenti à tre alcu-

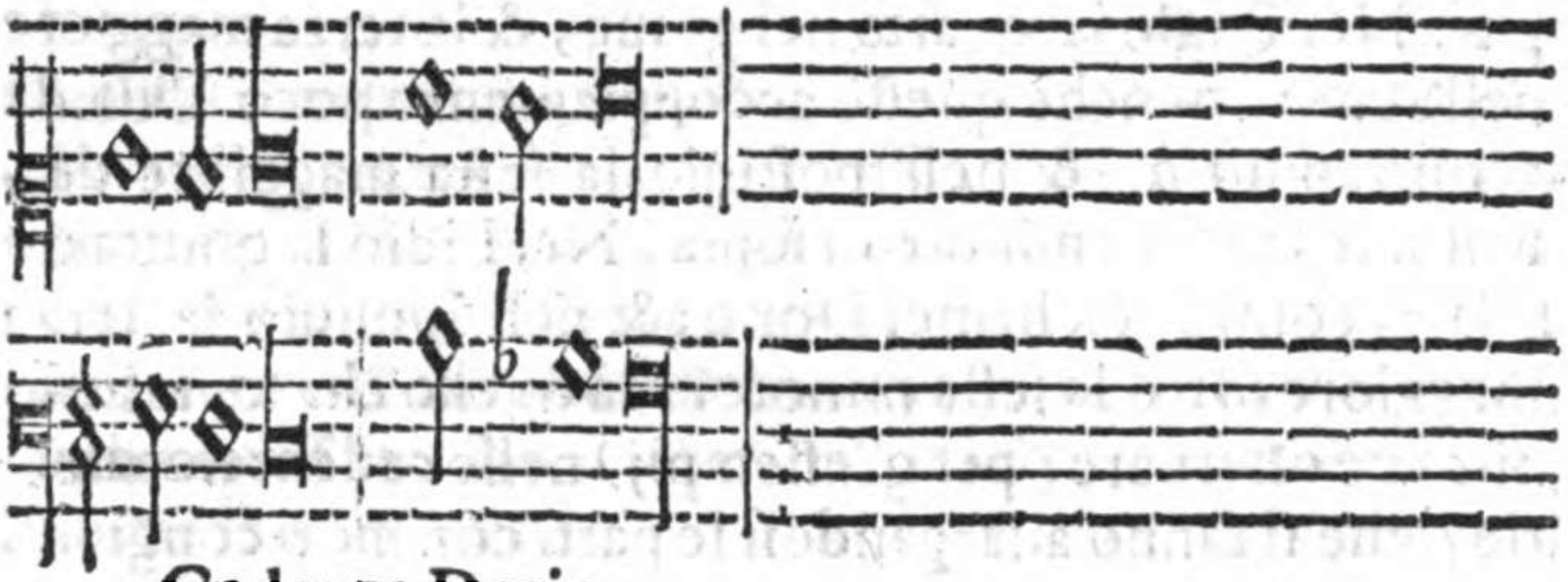
no

no voleſse far ſentire qualche varietà in tutti i ſette, potrebbe tener queſta regola. Nel Miſſolidio far ſentire più che ſi poteſſe la ſeſta minore nel graue, & la terza maggiore nell' acuto (formando l' eſtreme voci l' ottaua) & parimente la terza minore nel graue, & la quarta nell'acuto (facendoſi la ſeſta) Nel Dorio, & nell'Ipodorio adoprare aſſai l'ottaua diuiſa dalla quinta, & dalla quarta; & in queſto particolarmente la ſeſta minore nel graue, & la terza maggiore nell'acuto; & in quello la quinta diuiſa dalla terza minore di ſotto, & la maggiore di ſopra. Nel Frigio la quarta nel graue, & la terza maggiore nell'acuto (benche queſto accoppiamento poco s'vſi da Contrapuntiſti) & nell'Ipofrigio la ſeſta maggiore da baſſo, & la terza minore di ſopra. Nel Lidio la quinta diuiſa al contrario che nel Dorio: & nell'Ipolidio la terza maggiore ſotto la ſeſta minore. Mà quello che ſopratutto ſi deue oſſeruare (per gl'eſſempij) nelle cadenze ordinarie (che ſi fanno allargandoſi le parti con moti congiunti & con ſincope) de' tre Tuoni Generali è, ch'il Lidio procede da ſe beniſſimo con le ſue corde; perche reſta col ſemituono all'in sù, mà il Frigio hà biſogno d'vna corda ſtraniera, ò prendaſi come metabolica di Genere, cioè Cromatica; ò di Tuono, cioè ò Lidia ò Iaſtia ò Eolia, che poca importa: & però non ſi potrà dare vn eſsempio; di concento Frigio ſempliciſſimo con tal ſorte di cadẽza. mà Dorio mà ciò ſi potrà fare; purche nella cadenza d'A *la*, *mi*, *re*, ſi ponga il b, molle da baſso, nella penultima nota, come qui ſi vede.

Or

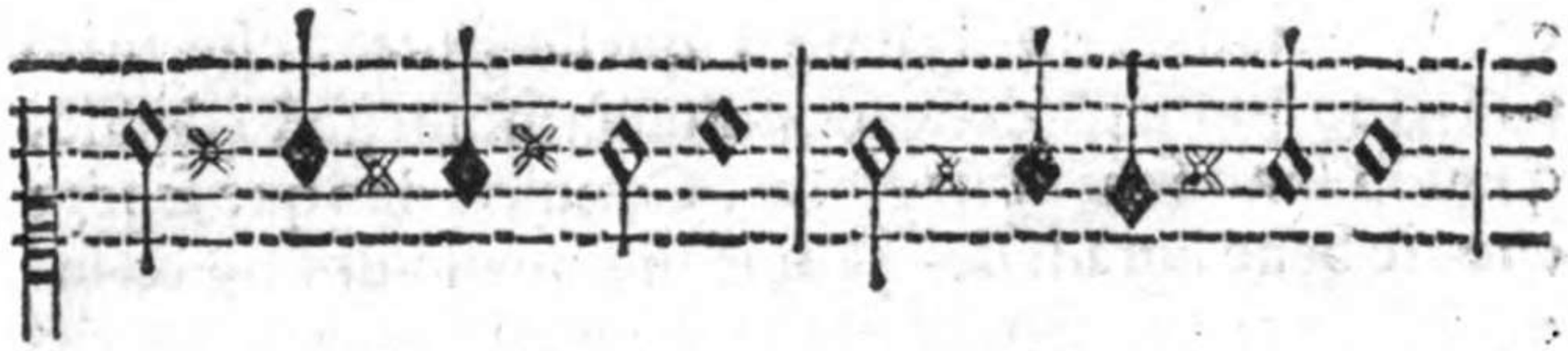


Cadenze Lidie. Cadenze Frigie.



Cadenze Dorie.

Or qui noto tre cose: l'vna è ch'il porre il b. molle nel graue, più tosto ch'il diesi ✕ nell'acuto, è conuenientissimo alla natura di quel Modo; che hà il semituono da basso nella sua specie, come il Dorio, & non di sopra, come il Lidio: l'altra è ch'il detto Lidio in questa parte è vn Modo più bello, & più praticabile de gl'altri; e perciò forse si vede che da gl'antichi Teorici, quando danno essempio di qualche interuallo, si seruono, come si disse di sopra, delle note di detto Tuono. La terza che questi passi i quali frequentemente s'adoprano.



ancorche siano fuori delle loro corde; che sono queste

Sono però imitationi del Lidio; & vere vscite, ò mutationi di Tuono. Circa la maniera del cantare, poco c'è che dire; dipendendo ciò massimamente dalle diuersità naturali di questo, ò quel paese. Tuttauia si possono hauer queste auuertenze che cantandosi cose Dorie, ò Eolie, s'vsino pochi passaggi, & quelli corti; nel Frigio mediocremente; & più liberamente nel Lidio, & nell'Iastio. Il cantar molle (ch'è quello che adopra il plasma nel lasciar della voce, anticipationi, accenti, il crescere à poco à poco, & simili grazietre) è più necessario nel Lidio, Missolidio, & Iastio; alquanto meno nel Dorio; & anco manco nel Frigio; e quasi niente nell'Eolio: per essere quei tre Tuoni molli, & affettuosi: il Dorio graue; mà dolce: il Frigio spiritoso, & fiero: & l'Eolio semplice, gonfio, & superbo. Perilche quei tre vogliono essere cantati rispettiuamente con dolcezza, & affetto; il Dorio con grauità; il Frigio con viuacità; & l'Eolio con vn certo dispregio, & semplicità. La materia del Tuono è più considerabile; perche assai importa che ciascuna Armonia sia cantata da voce conueniente, & proportionata; acciò si senta nella sua perfettione; & non succeda à

queste melodie, quasi come à quelle frutte, che tutto che siano buone, & delicate; tuttauia minor gusto danno, quando sono fuor di stagione. Conuien dunque sapere che, se bene i gradi delle voci sono quasi infiniti, & indeterminati; tuttauia tre notoriamente se ne sentono diuersi; l'acuta che noi diciamo *Soprano*; la mezzana, che dicono *Tenore*; & la graue, ò quella del *Basso*: oltre le quali si conosce assai manifestamẽte quella del *Contralto*, egualmente distante dal Soprano, & dal Tenore; ò pure alquanto più vicina al Soprano; dal quale la voce del Tenore suole essere rimota nel graue vn ottaua in circa; & sotto il Tenore il Basso vna quarta, ò vna quinta. Trà queste parti (volendole diuidere più sottilmente) se ne pongono delle altre; come il *Baritono* trà il Basso, e'l Tenore; & il *Mezzo soprano* trà il Contralto, e'l Soprano: come anco verso gl'estremi, se ne trouano delle altre: poiche sotto il Basso comune si troua il *Basso profondo*; che scende più giù alcune voci; più, ò meno, secondo la dispositione di chi canta; & dalla parte di sopra, oltre il Soprano comune, si troua vn *Sopracuto*: anzi, perche ciascuna delle tre classi habbia tre gradi, vi si può aggiugnere vn *Soprano acutissimo*: perche effettiuamente si trouano alcuni putti interi, & castrati; & alcune fanciullette di voce sopramodo acuta; & che facilmente eccedono d vna quinta l ordinario Soprano. Or hauendo io fatto qualche osseruatione in questo; & informatomene da persone perite, trouo che i termini della voce humana s'estendono fino in quattro ottaue; poco più, ò poco meno; cominciando cioè dalla prima voce d'vn Basso profondo, che sia piena, & sonora; & non rauca, fino all'vltima ch' vn acutissimo Soprano può formare, senza dare nello stridulo, & troppo sforzato. Et tanta era la di-

stanza

ſtanza d'alcuni concenti numeroſi compoſti, & fatti cantare in Mantoua dal Monteverdi, per la commodità che haueua di certi Baſſi molto profondi, & d'alcune fanciulle che cantauano molto acuto: la quale miſura è aſsai proportionata, & conueneuole; si perche contiene due volte il Siſtema perfetto di 15. voci: si perche è la metà dell' eſtēſione de gl Organi; che hāno maggior Siſtema d'ogn' altro inſtrumento; cioè d'otto ottaue: termine grandiſſimo di proportione, come di 256. à vno: & oltre il quale non ſi troua coſa buona: perche le voci ſono, ò tanto ſottili, & acute, ò tanto ſmiſurate, & profonde che appena ſi diſcerne il loro Tuono: credo per eſsere troppo ſproportionate con le voci humane. Or ſi come i meglio regolati concenti à tre non debbono paſsare due ottaue, come vogliono gl'intendenti di queſt'arte; & à più Parti, poſsono arriuare ſino à tre, & non più; cosi è baſtante, & ſufficientiſſimo il Siſtema maſſimo di quattro ottaue, per abbracciare tutti i quindici Tuoni antichi, & comprendere qualſiuoglia concento di voci humane. Et perche non è poſſibile che vna ſola voce, ò vn ſolo concento di eſse poſſa cantare tutti i Tuoni; cosi ne anco è neceſsario di variarle per ciaſcun Tuono: eſsendo che vna voce, ò vn ſolo concento à più d'vno poſsono ſupplire. Or vediamo ſino à qual ſegno. Si ſente per eſperienza ch'in vn medeſimo paeſe vno hauerà la voce naturalmente più acuta vn tuono in circa d'vn altro: & che l'vna ſarà proportionata al Frigio, & l'altra al Dorio. Tuttauolta ciaſcun di loro cosi il Baritono come l'Oxytono potrà cantare l'vno, & l'altro: ma meglio il Baritono; perche cantando il Dorio in voce tonda piena, & poſata; quale ſi richiede à quel Tuono, canterà il Frigio poi con certo ſforzo, & vehemenza; che, non ſolo non farà mal effetto; mà

per auuentura meglio che se ciascuno cantasse il suo; per che cosi dimostrerà maggior vigore, & viuacità, conueneuole al Frigio. Mà se l'Oxytono canterà il Dorio, farà forse apparire troppa languidezza, & rilasamento non conueneuole à quel Tuono; ilche meglio succederà se il Baritono suddetto (che noi supponiamo hauer la voce proportionata al Dorio) vorrà cantare l'Ipolidio: perche se bene si sentirà il suo canto alquanto rimesso, & languido, non farà male; anzi forse meglio, che se lo cantasse vn'altro di voce più profonda; stante la proprietà di quel Tuono; che naturalmente è rimesso, ò come Platone lo chiama χαλαρὸς. E di qui è, che vn Tenore ordinario cõueneuolmente s'adatterà al Frigio; mà non già al Lidio; perche essendo l'eccesso d'vn ditono troppo grande per cantarsi da vn solo, riuscirebbe la voce troppo sforzata, & aspra; in vece che deue essere dolce, & gioconda; qual si richiede dalla natura di quel Tuono. Il qual paragone è bastante per dar regola rispettiuamente à gl'altri. Diuidendo dunque il suddetto massimo Sistema in noue gradi di voci, si può scompartire commodissimamente in quattro classi di concerti numerosi; cioè prima in sette concerti di tre, ò quattro Parti ciascuno nel Sistema di due ottaue in circa. secondo di sei concerti di quattro, ò cinque Parti l'vno, nel Sistema di due ottaue, & vna quinta in circa. terzo di cinque concerti di cinque ò sei Parti l'vno, nel Sistema di tre ottaue in circa. quarto di quattro concerti di sei, ò più Parti per vno nel medesimo Sistema di tre ottaue, perche vn più grande eccederebbe i termini d'vn solo Tuono; come dalla seguente figura si può conoscere; nella quale si può osseruare, come framettendo vna terza frà due gradi propinqui, quanto giudichiamo à più presso che detti gradi siano di stanti; facciamo cantare alle quattro classi cinque Tuoni,

& quat-

10527145

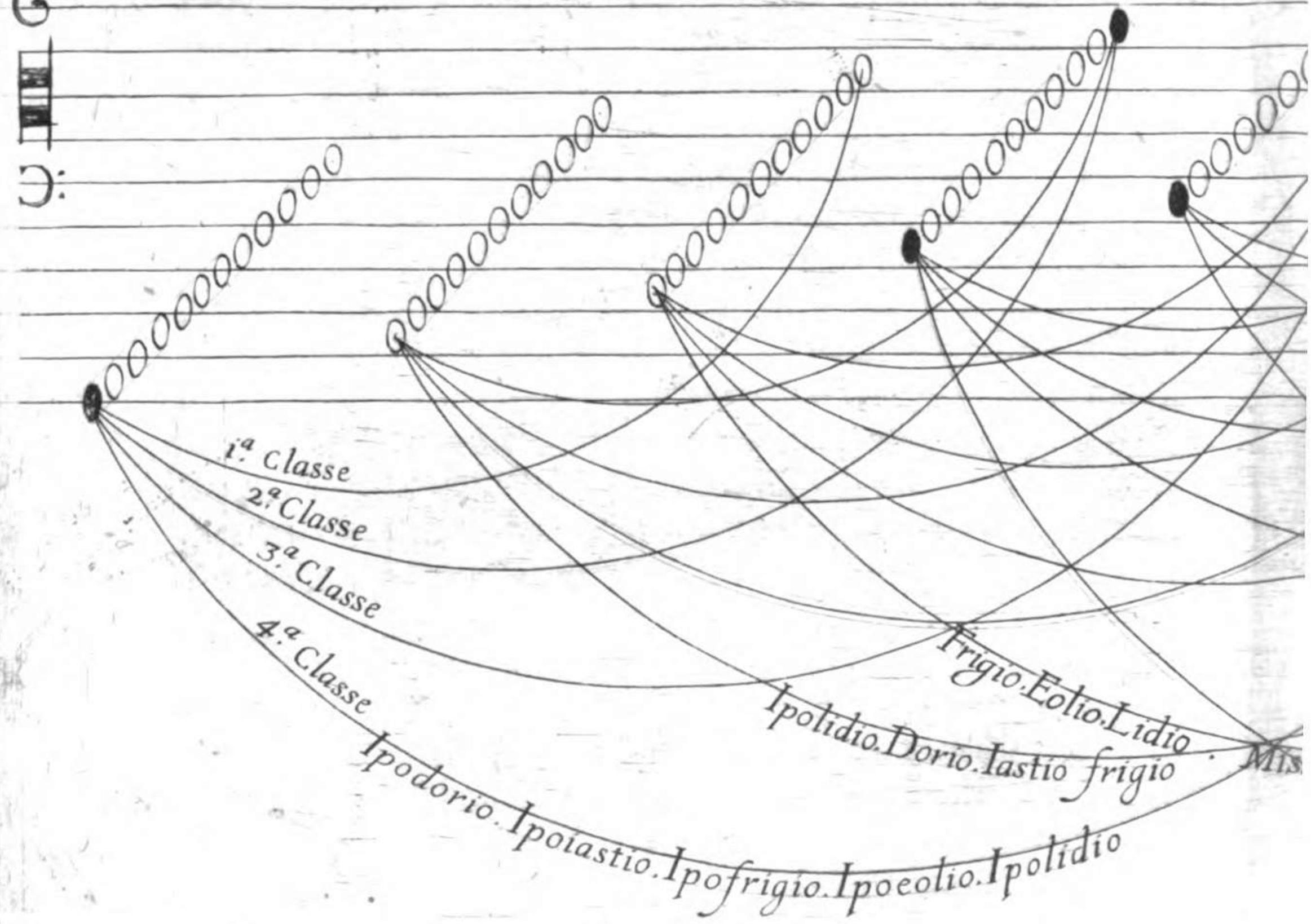
X

Sistema uniuersale d

voci graui — voci

Hypatodus grauior | Hypatodus medius | Hypatodus acutior | Mesodus grauior | Meso

Basso profondo | Basso ordinario | Baritono | Tenore ordinario | C



IV

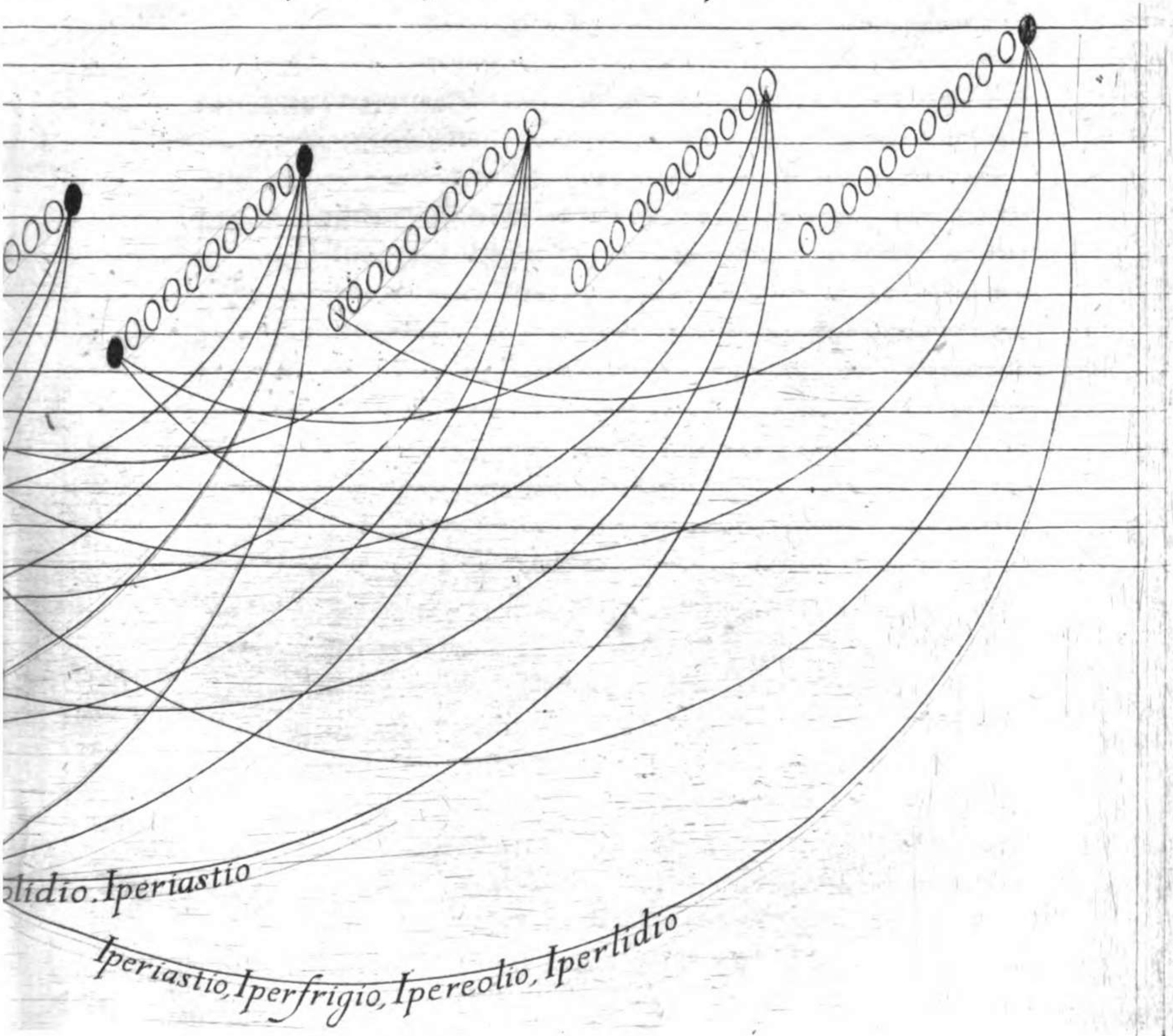
Tuoni et delle voci

fac. 157

nezzane — voci acute —

lus medius Mesodus acutior | Netodus grauior Netodus medius Netodus acutior

ntralto Mezzo soprano | Soprano ordinario Sopracuto Acutissimo



olidio. Iperiastio

Iperiastio, Iperfrigio, Ipereolio, Iperlidio

10527145

& quattro alternatiuamente; in modo ch'il più acuto della più graue classe vien cantato parimente dalla classe prossima, per meglio scompartire la distanza del Sistema, aggiustandola alla capacità delle voci; & perche supponghiamo, che le terze siano vicendeuolmente hor maggiori hor minori.

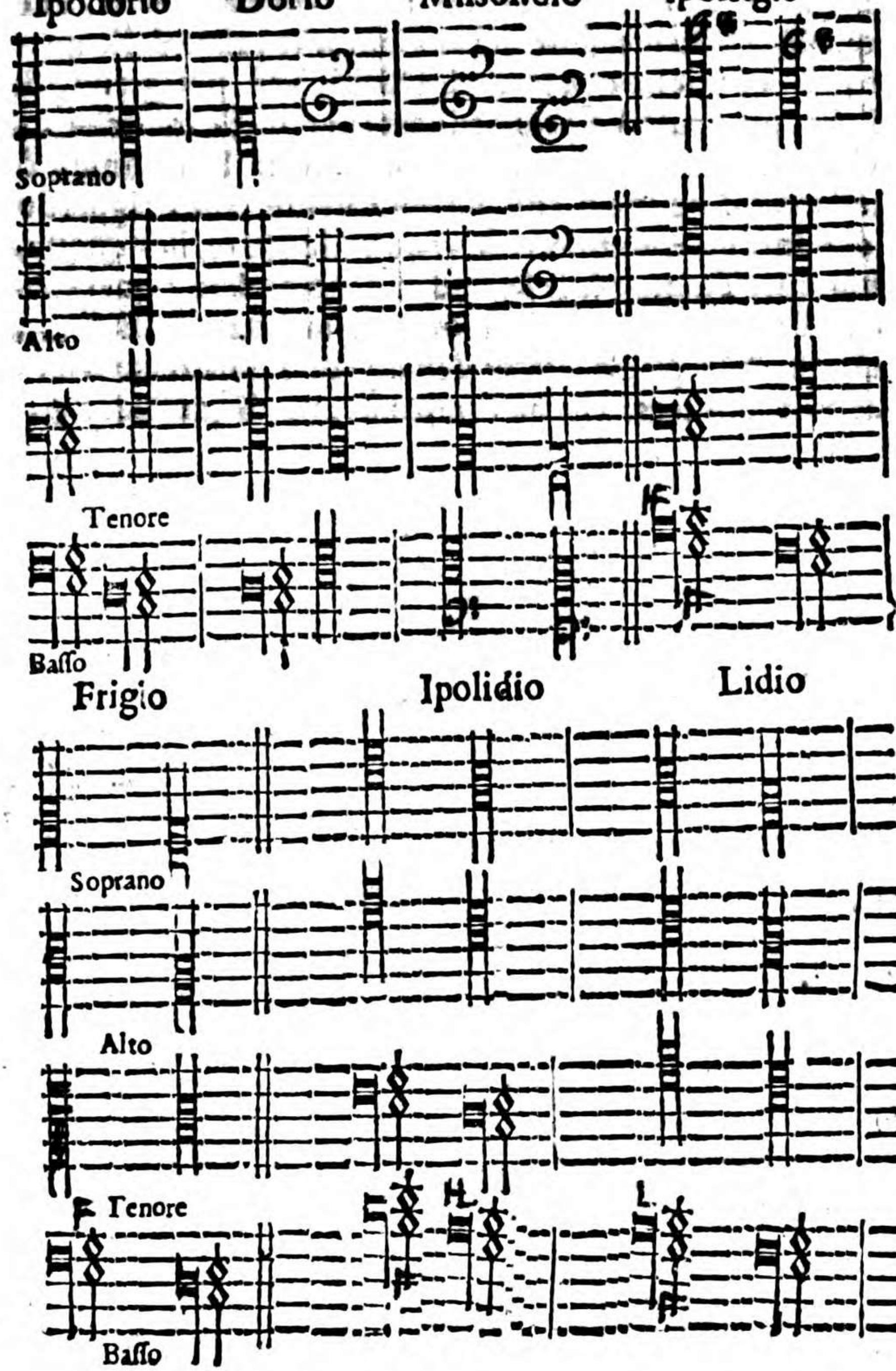
Et notisi di gratia con quanto bell'ordine, & proportione ci tornino ogni cosa. Il numero di quindici linee rappresenta le quindici corde del Sistema grande, & perfetto de gl'antichi: la chiaue della voce mezzana si troua giustamente nel mezzo; cioè nell'ottaua linea: & la prima comincia giustamente dal C. *sol*, *fa*, *ut*; doue cominciano anco gl'instrumenti hodierni, Cembali, & Organi &c. A ciascuna Parte poi assegniamo XI. voci; perche questo numero ci par conuenientissimo; massime nelle estreme, che d'ordinario hanno maggiore estensione dell'altre mezzane: nelle quali però differentiando la più graue, & la più acuta con le semibreui nere, vogliamo dare ad intendere, che per essere d'ordinario troppo sforzate, noue solamente restano le naturali: il qual numero ragioneuolmente si elegge (come anco l'vndici) per essere impari, & hauere la mezzana. Di più segniamo nera la prima, & l'vltima di tutto il Sistema, cioè l'estrema graue del primo Basso; & l'estrema acuta del terzo Soprano; per dimostrare, che se tali voci forse non riuscissero di sonorità conueniente, non per questo debbono alterare il bell'ordine, & collocatione che si vede nell'altre: & però, come supernumerarie si sono aggiunte all'vndici, da ambe le parti. Considerato dunque il tutto, crediamo, che tre Tuoni (parlando de gl'Aristossenici) commodamente si possino cantare da vn'istessa Voce, & da vn'istesso Coro di Cantori: tolerabilmente quattro, ò cinque:

que : & maggior numero appena, & con grandissimo disagio, & poco gusto di chi vdirà voci così sforzate. Mà se qualch'vno volesse per essempio, restrignere ciascuna Parte in vna quinta in circa, non hà dubbio che più se ne potrebbono cantare ; come anco se alcuno non si curasse di saluare la distanza che deue hauere il Sistema di ciascheduno in paragone d'vn altro : nel qual caso, ò si praticheranno i Modi separati da Tuoni, & così perderanno la metà della loro efficacia; ò anco più, quando auuenisse, ch'vn Modo più acuto si cantasse (non che vnisono al più graue) mà anco di sotto : onde gl'accaderebbe in gran parte quello, che succede à i nostri hodierni pretesi Tuoni ; ne' quali le specie più viuaci (come quella di D. *la, sol, re*) si cantano in tensione di voce più graue, & rimessa, che le meste (come quella d'E *la, mi*) & perciò si confondono notabilmente le loro proprietà ; togliendoli il Tuono quello, che gli dà la Specie. Or se ad alcuno parrà, che possino fare migliore effetto tutti quei gradi di Voci compresi nel Sistema massimo, accomodandoli in vn Coro numeroso, per vn concento di molte Parti diuerse, per essempio d'otto, ò noue, conforme à i gradi, che habbiamo distinti; costui sarà di molto diuersa opinione dalla nostra; & concorrerà con quelli, che eleggeranno più presto di far sonare in vna scena vna strepitosa Sinfonia, composta d' ogni sorte d'instrumenti ; che separatamente vn concerto doppo l'altro di variate sorti d'instrumenti;& diuersi soggetti meglio proportionati alla natura di ciascuno : per essempio in vn concerto di Liuti, Correnti Francesi ; in vn altro d'Harpe, Gagliarde ; in vno di Viole da gamba, Madrigali &c. Quanto alla maniera d'intauolare la Musica, & notare le chiaui per vso di questi Tuoni, non hò trouato fin'ora la

migliore

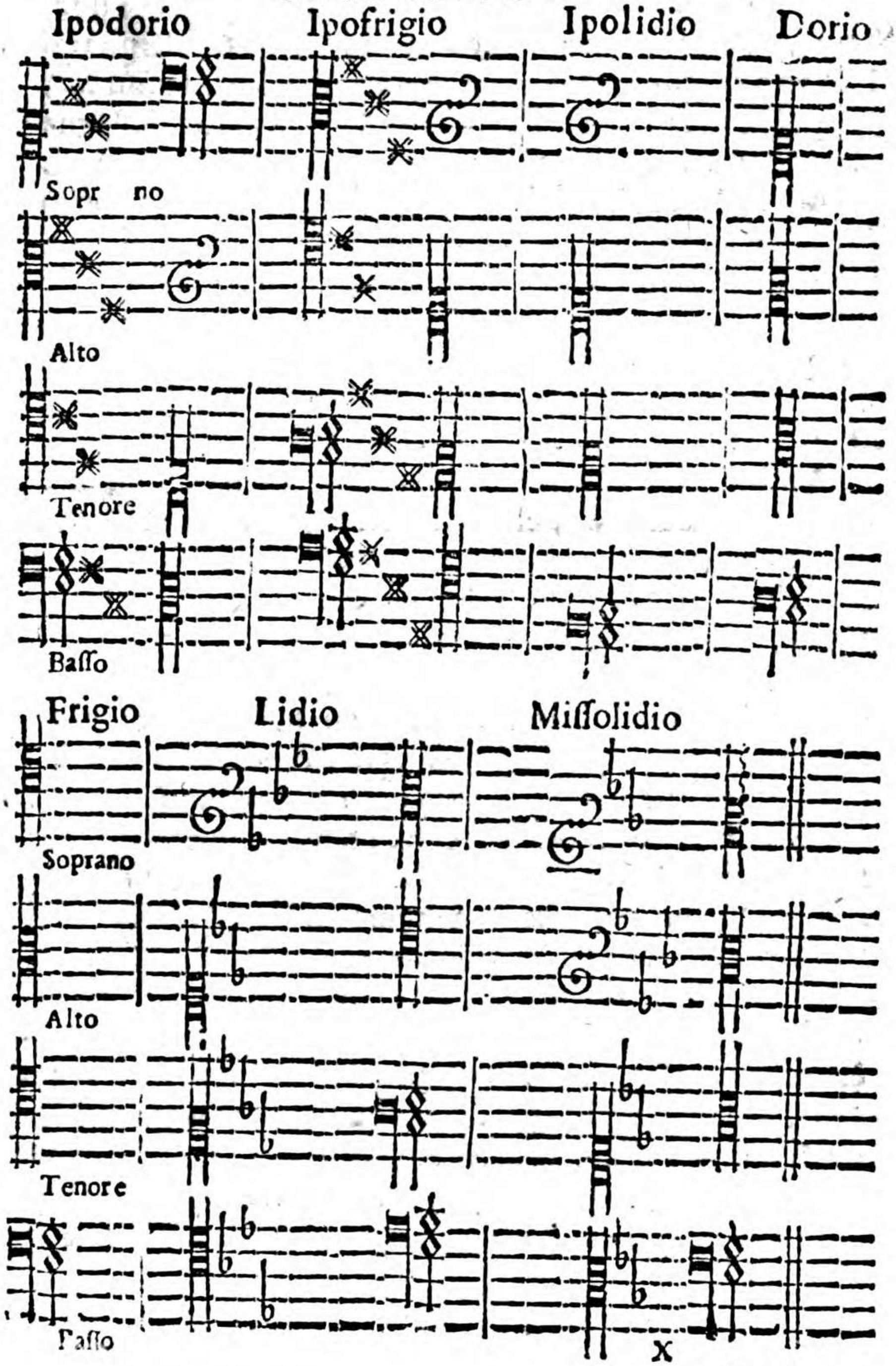
migliore; ne che più s'accosti alla pratica moderna, che quella delle due tauole qui aggiunte: la prima delle quali (che contiene due sorti di chiaui, vna più graue, & l'altra più acuta) è proportionata per quelle musiche, che si cantassero, ò sonassero sopra sette Harmonie, ò tastature diuerse; ò che semplicemente senza riguardo dell'Instrumento ricercasse, con varie vscite, hor questo, hor quel Tuono: & la seconda è accomodata à quei Cēbali Triarmonici, che hanno le tre tastature Ipolidia, Doria, & Frigia, separate: della quale à più presso si serue V. S. Illustriss. che hà l'Instromento di questa sorte.

Ipodorio Dorio Miſsolidio Ipofrigio



Frigio Ipolidio Lidio

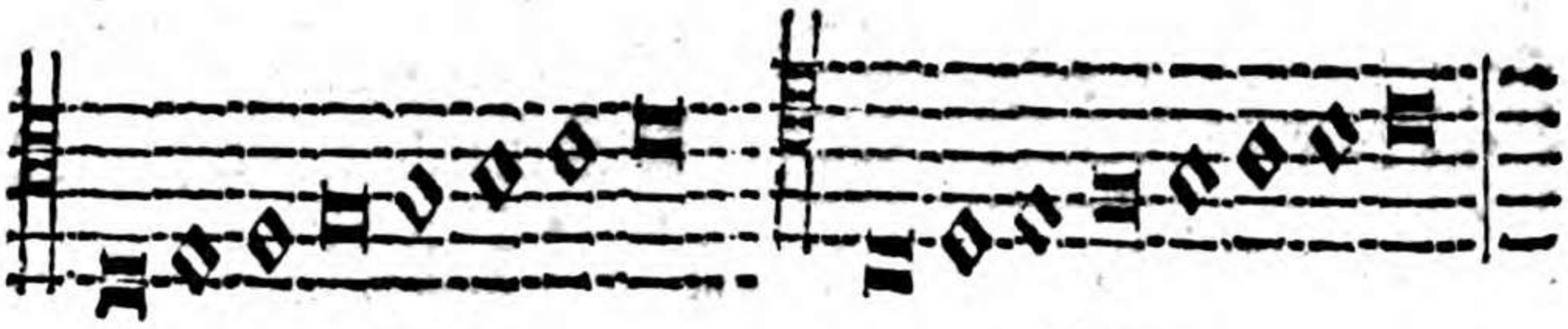
Seconda Tauola.



Quì debbonſi notare alcune coſe. prima frà i Tuoni ſimili, & corriſpondenti la chiaue più acuta s'aſſegna al Tuono più acuto; & la più graue al più graue. ſecondo, che paragonando i Tuoni diſſimili, al più graue s'aſſegna per il contrario la chiaue di ſito più baſſa; mà più acuta di corde; & al più acuto per l'oppoſito; come nel ſonetto *Paſſa la vita*; acciò gli vniſoni vengino, quanto ſi può, paralelli, cioè al riſcontro l'vno dell'altro. terzo, che in alcune chiaui ſi ſono poſti due ſegni, verbi gratia la chiaue (g. *ſol, re, vt*) ſopra la chiaue (C. *ſol, fa, vt*) per dinotare ch'è vn Soprano: & la chiaue (F *fa, vt*) ſotto la medeſima chiaue (C. *ſol, fa, vt*) per ſignificare ch'è chiaue del Baſſo: & in alcuni luoghi (come nel Tenore dell'Ipolidio, & Lidio) per facilità del leggere: eſſendo le prime chiaui in luogo inſolito: per la qual cagione s'aggiugne anco il G. *ſol, re, vt*, ò Γ, *vt* al Tenore dell'Ipofrigio, & dell'Ipolidio. quarto, che in quelle chiaui che vengono nel medeſimo ſito, come ne' Baſſi dell'Ipofrigio, & dell'Ipolidio, per far differenza, ſi pone H vnito con F; che vuol dire Hypophrygio, & H vnito con L, che ſignifica Hypolydio; & così ne' Baſſi del Frigio, & del Lidio F. ò L. Nella ſeconda tauola auuertaſi, che ſonandoſi il Miſſolidio, & l'Ipodorio nella taſtatura Doria, perche ciaſcuno hà vn Siſtema, ò ſcala diuerſa, & ſi trapaſſa dal Dorio al Miſſolidio, con l'aggiunta di due b. molli, & all'Ipodorio con due dieſi ✕ (come nel Compendi o al cap. 7.) & parimente ſonandoſi l'Ipofrigio nella taſtatura Frigia, con l'aggiunta di due dieſi, è ſtato neceſſario di ſegnare le chiaui con quegl'iſteſſi ſegni; alle quali poi, per commodità del leggere, ſe n'è aggiunta vn altra naturale; la quale ſi può dire che ſerua per cantare,

come

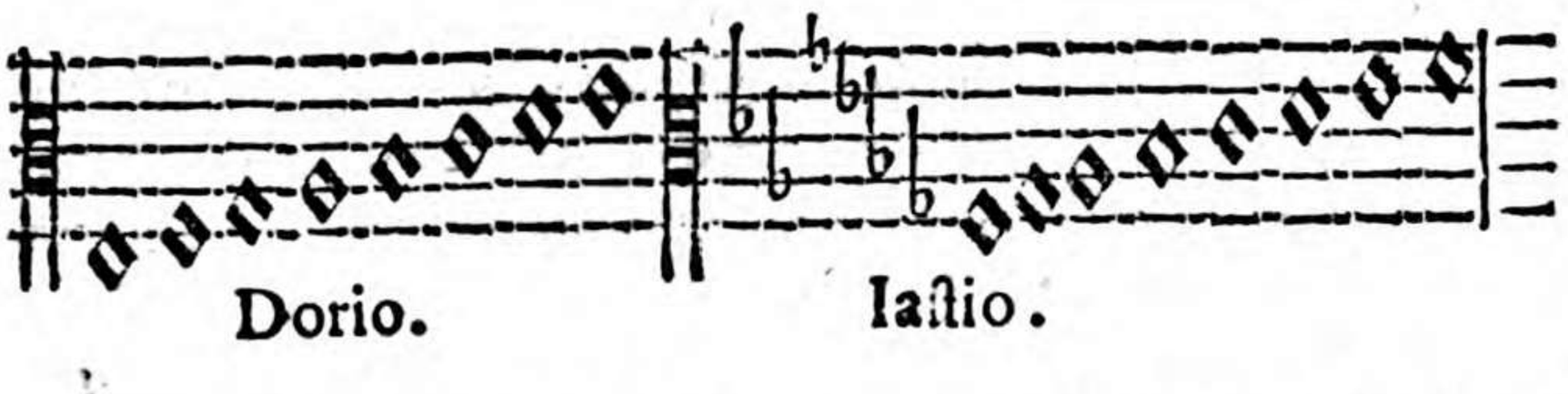
come la prima per ſonare. Nelle chiaui poi ſegnate con ſegni accidentali, queſto ſi deue oſſeruare, che quando la modulatione procederà per b. molle, in quelle, che per ♭. quadro ſi ſegnarebbono con due dieſi 𝄪 𝄪, ſi douerà toglier via quello di C. *ſol, fa, vt*, laſciando l'altro d'F *fa, vt*; & in quelle che d'ordinario ſi noterebbono con due b. molli, ſarà neceſſario aggiugnerne vn terzo alla corda d'A *la, mi, re:* & doue occorreſſe qualche ſegno Cromatico in alcun paſſo delle modulationi, ſegnarui vn dieſi 𝄪, all'ordinaria; benche s'incontraſſe in vna di quelle linee, ò ſpatij che di già ve l'hanno notato in principio. Parmi di poter anco moſtrare vn altra maniera di ſegnar le chiaui, quando quella del Tuono più acuto s'incontraſſe in qualche luogo inſolito, come ſe, accomodandoſi à vna parte il C. *ſol, fa, vt*, in quarta linea nel Tuono Frigio, biſognaſſe poi nella mutatione del Lidio ſegnar la medeſima chiaue alla quinta linea: il che ſi può fare con leuare vna riga da baſſo, & aggiugnerla di ſopra; come quì ſi vede.



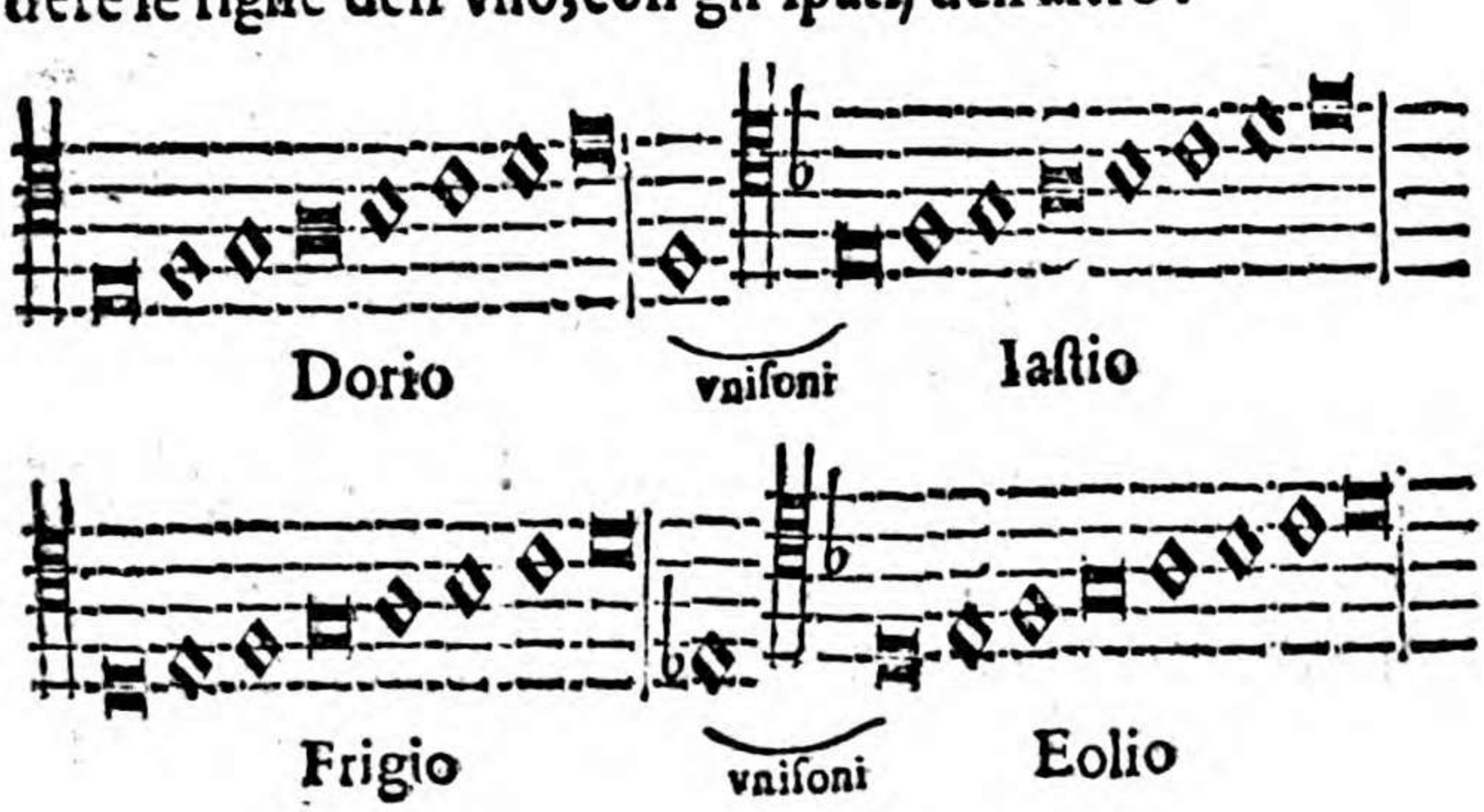
Frigio. Lidio.

Il qual modo ottimamente rappreſenta la traſportatione che ſi fà di tutto il Siſtema verſo l'acuto, ò verſo il graue frà i Tuoni principali per vna ſecõda (ſe ſi mira alle linee ſole) in riguardo d'vn ottaua con l'altra; & per vna terza (ſe ſi conſiderano anco gli ſpatij) in riguardo d'vna corda con l'altra ſua Synonyma. Quanto à i Tuoni Iaſtio

& Eolio par che commodamente ſi poſſino aggiuſtare alla chiaue d'vn altro Tuono, con l'aggiunta de' ſegni accidentali; per eſſempio

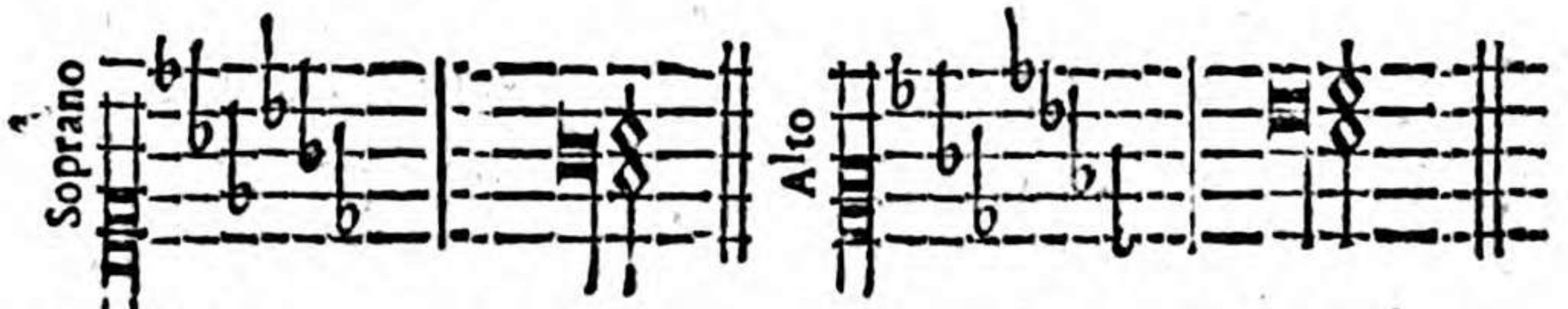


sì perche pare molto à propoſito di ſeruirſi di detti Tuoni, & loro ſubalterni per ordinario accidentalmente; & per conſeguenza non aſsegnarli proprie Harmonie, ò taſtature ne' gl'inſtrumenti. Tuttauia quando pur voleſſimo ſeruirci de' Tuoni Iaſtio, & Eolio principalmente, & adoprarli diſpoſti naturalmẽte come gl altri, come ne' Violini, Viole, ò Inſtrumenti di taſti, ſi potrebbono commodamente ſegnare in queſta forma; facendo corriſpondere le righe dell'vno, con gli ſpatij dell'altro.

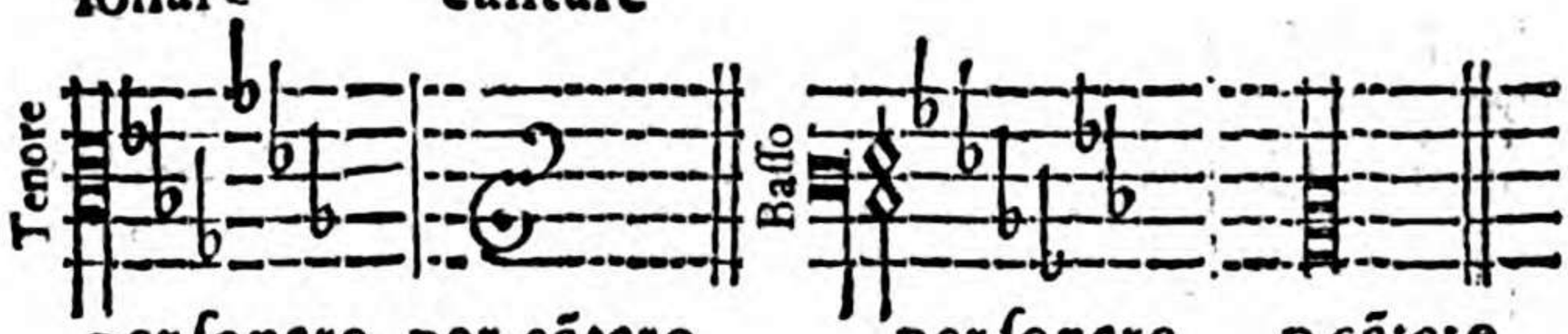


Or

Come anco sarà espediente per commodità de' cantori d'aggiugnere vn'altra chiaue naturale all'intauolatura dell'Iastio, & dell'Eolio; quando si pratichino nell'Instrumento, & si suonino accidẽtalmẽte;& acciò più prontamente si trouino i luoghi de' tuoni, & de' semituoni; & si canti più francamente: se bene quanto al sonare semplicemente, la prima chiaue può bastare: & ecconel'essempio per le quattro Parti.



Chiaue per sonare — Chiaue p cantare — per sonare — per cantare



per sonare per cãtare — per sonare, p cãtare

Per il che praticare sarà necessario ch'i Cãtori sappino legg-re per tutte le chiaui. Et per maggior distintione, e chiarezza loderei che quella che serue solo per cantare, ò per leggere si facesse rossa: dal che ne conseguiremo anco questa commodità che quãdo vorremo significare, che in qualche passo della modulatione s'intenda leuarsi vno di quei b. molli, potremo nel sito corrispondente segnare vn diesi ♯ similmente rosso; al quale mirando il cantore, se ne seruirà nella seconda chiaue secondo l'vsanza ordinaria; e'l sonatore l'adoprerà in riguardo della prima chiaue (che si segna nera, & con i *b* molli) con lasciare quel *b.* molle che gli corrisponde, toccando il ta-

sto

sto bianco in vece del nero: se bene comunemente l'aggiunta de'segni accidentali fà il contrario effetto. Et quãdo il b. molle in queste due Armonie Iastia & E olia per formarle più giuste, s'aggiugnesse anco alla corda C. *sol, fa, ut*, meglio sarà nella chiaue naturale porre vn ♭ quadro parimente rosso, che il segno ✕. Ilche si douerebbe anco praticare nell'intauolature ordinarie, non solo nelli scambiamenti del b. *fa*, & del ♭ *mi*, in vece del ✕; mà anco nelle chiaui d'E *la*, *mi*, & d'A *la*, *mi*, *re*, quando non s'alzano per il semituono minore; mà naturalmente s'hãno da proferire *mi*. Or voglio che noi auuertiamo alcune cose; le quali, sebene à i più periti, & di sottile ingegno, parranno superflue, perche dalle cose antecedenti si possono dedurre, pur non saranno del tutto inutili à chi meno sà, ò comprende. L'vso delle Trasportationi (il quale accresce molta difficoltà nell'hodierna pratica) in questa nostra de'Tuoni ben osseruati, non sarà necessario; & si potrà risparmiare questa fatica: dissi *ben osseruati*, perche, se si canteranno i Tuoni nella specie che conuiene, riusciranno anco in quella tensione di voce che fà di mestieri: imperoche il Dorio si canterà con voce quieta, & posata; il Frigio con alquanto più tesa, & spiritosa; & l'Ipolidio con più languida, & rimessa. Supponendo dunque che nel Tuono di Roma questa ottaua trà C & c, sia la più commoda per vn Tenore ordinario, ò pure questa nona C. & d, nella quale si modula il Frigio, nè segue da ciò che tutte l'altre Ottaue che vi si canteranno, ò di sotto, ò di sopra, riusciranno, ò troppo tese, ò troppo rimesse; & che stando nel rigore de' termini, non si canterà più nel medesimo Tuono; se bene sarà la medesima Armonia, & Sistema. Mà se comunemente i Tenori hauessero la voce alquanto più graue (come la mia per essempio,

ſempio, alla quale pare piu commoda queſta nona E, cioè acco lidio; oſser pare

allora il Coriſta di Roma ſarebbe modato al Tuono Lidio, ò all Ipo- & non al Frigio. Mà quanto all'- uatione propria del Modo, non che ſi poſsa rinocare in dubbio che nelle Monodie, ò compoſitioni ad vna ſola voce, ſi debba mirare alla Parte che canta (in Franceſe *La Partie du Recit*) ò ſia ſuperiore alla Parte Inſtrumentale, come comunemente ſi pratica; ò pur inferiore; come anco ſi potrebbe fare; quantunque il Baſso ſi reputi come Baſe, & fondamento di tutta la fabrica Harmonica: perche in effetto la parte che canta è quella che predomina, & ſignoreggia ne' concenti; & quella del Suono, la miniſtra, & ſeruente. Di quì n'auuiene che ſe la melodia vocale finirà in ditono col Baſso continuo; vna delle due parti farà cadenza ſtraniera, à quel Tuono: il quale, ſe per eſſempio ſarà Lidio, ò Ipolidio, terminandoſi il Baſso in F. *fa*, *vt*, & la Voce in A *la*, *mi*, *re*, quello oſseruerà bene il Modo Lidio; mà non queſta. Ne cauo anco vn'altro Corollario che queſta cadenza di ditono, è piu ſproportionata al Dorio, & ſuoi Correlatiui, che à gl'altri quattro. Et ciò naſce perche ſopra le ſue corde cardinali v'è la terza minore; & non la maggiore: onde, reſtando il Baſſo continuo in alcuna di loro, è forza che la voce che cãta, termini nell'vltima nota col ſegno d'alzamento, ò dieſi, ♯; & che, non ſolo non oſserui le cadenze del Modo; mà che tocchi vna corda veramente ſtraniera, & d'vn altro Tuono, ò Armonia. E vero che delle due ſpecie Frigie D, d. G. g, la prima comunica in queſta parte col Dorio; & anco la ſeconda; mà per b. molle: mà ne' concenti di più Parti, perche non è poſſibile in quelle di mezzo

oſser-

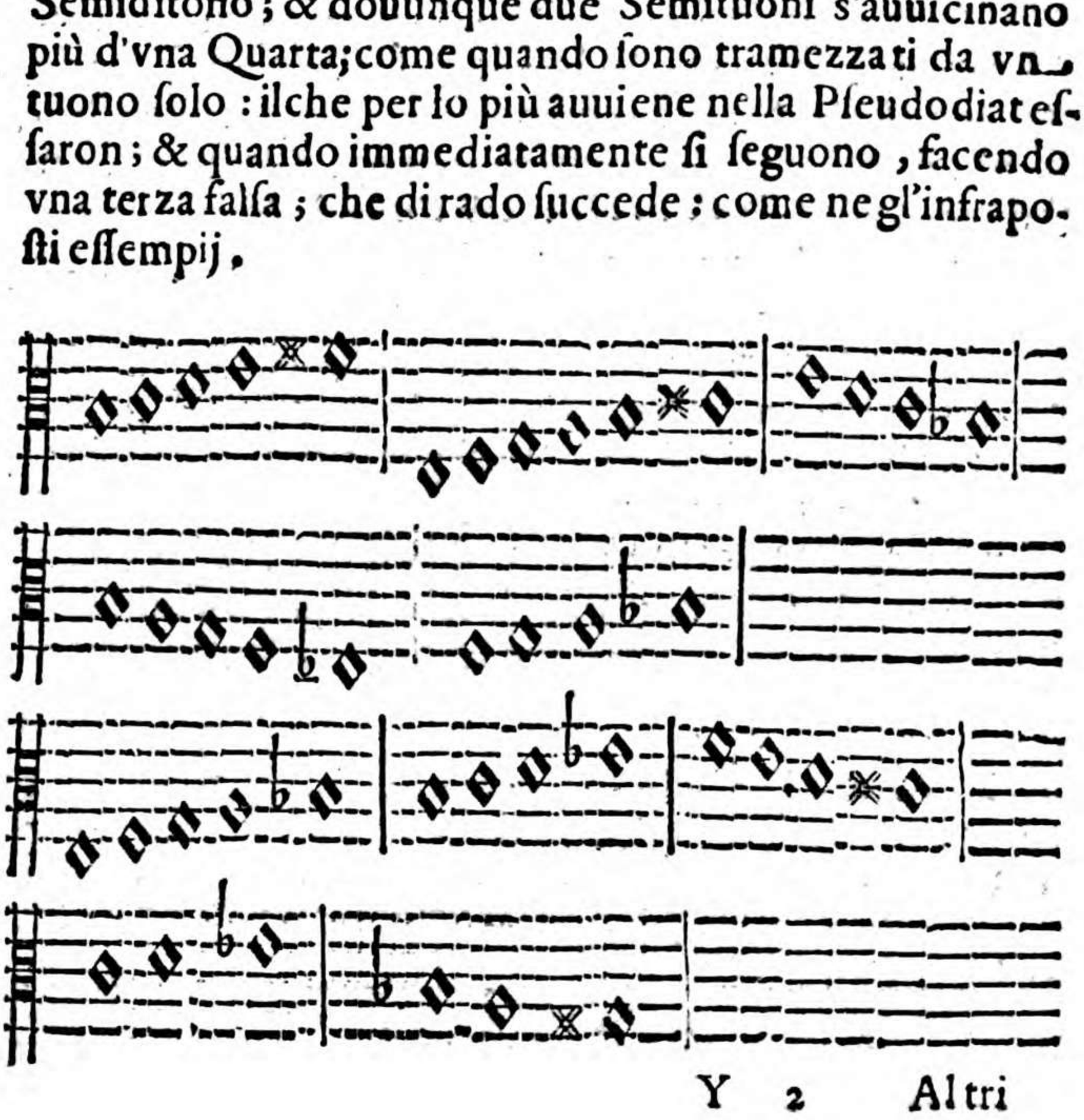
oſseruare queſte regole, per riſpetto delle terze che diuidono la quinta, niuno credo controuerterà che nelle due eſtreme almeno non ſiano da oſſeruarſi egualmente: poiche quell'iſteſſo che s'oſſerua in vna ſemplice melodia, *ſecundum longitudinem*, ouero κατὰ συνέχειαν, ſi deue proportionalmente oſſeruare ne' concenti *Secundum altitudinem*, & κατὰ τὸ ἀῤῥόον, ἢ ὁμοῦ Or ſe alcuno vorrà ſapere in quante maniere s'adoprino, ò poſſino adoprare i veri Modi, & Armonie, dico che in cinque principalmente. La prima è d'vſare qualche corda ſparſamente, conforme allo ſtile hodierno, più toſto in riguardo delle conſonanze (maſſime nelle compoſitioni di più voci) che della melodia: ilche, facendoſi con giuditio, & ne' luoghi opportuni, rieſce molto bene. Il ſecondo modo è di fare l'Vſcita in tutte le Parti inſieme doppo vna terminatione di ſenſo perfetto, ò quaſi perfetto. Il terzo di far l'iſteſſo in tutte le Parti pure inſieme; mà ancora ne' ſenſi attaccati, & pendenti. Il quarto di far queſte vſcite non in tutte le Parti inſieme; mà ſeparatamente, per via di fughe, & d'imitationi. Il quinto, & vltimo finalmente è di ſeruirſi in ſoggetti ſeparati hor di queſto, hor di quel Tuono; ſecondo la conuenienza di ciaſcuno: nel quale non s'eſclude però il ſeruirſi anco di qualche corda ſtraniera, per accomodare le conſonanze; come all'occorrenze ſi pratica. Nel primo modo, che ſolo da' moderni è ſtato ſin ora conoſciuto, & praticato; & comunemente in quei paſſi che più toſto eſprimono tenerezza, meſtizia, & ſimili affetti feminili, che ne' contrarij, & virili (come in effetto à queſti meno ſi confà che à quelli) infiniti eſſempij ci ſono. Del ſecondo habbiamo l'eſſempio del Sonetto *Paſſa la vita*, & alcune altre ſimili compoſitioni. Il qual modo dalla diuerſità del concento può riceuere tre, ò quattro forme:

forme: perche, o vi è vna voce sola, che canti con vn semplice Basso continuo, ò pure con vn accompagnamento più artificioso, come nel detto sonetto; ouero è vn concento à più voci in stile corico, come il Madrigaletto d'Andrea Gabrielli *Poiche à Damon &c*; ouero in stile Madrigalesco, co' soliti artifizij di fughe, imitationi, repliche &c. Il terzo è tanto più artificioso, e bello, quanto le Vscite riescono sempre più inaspettate, mentre il filo del parlare è ancora pendente; che doppo vna terminatione periodica. Et in questo modo si possono anche vsare più frequenti le Vscite: mà sempre bisogna ch'il sentimento delle parole ne dia qualche occasione. Il quarto è anco più bello, & artificioso; mà altrettanto difficile: perche, mentre vna Parte procede per vn Tuono, vn altra procederà per vn altro. Or auuengache in principio si possino tralasciare trà le corde proprie del Tuono seguente, quelle che hanno minor relatione col precedente; per esempio, partendosi dal Dorio al Frigio, si possono prendere prima le due ⧖ C. ⧖ F, & poi l'altre due ⧖ D, ⧖ G (con che le Parti potranno più facilmente accordarsi) tuttauia ci bisognerà sempre vna grande auuertenza, & arte. Mà il quinto finalmente è più vtile di tutti, più facile, & vniuersale: perche secondo la qualità delle compositioni si potranno giuditiosamente accomodare a' Tuoni diuersi, non solo ne' soggetti profani; mà anco ne' sacri. Se bene, per dirla liberamente, la santità, & purità della nostra religione è tale, che pare non molto se li confaccino Musiche tanto variate, patetiche, & artificiose. Tuttauia se alcuno haueste curiosità d'intendere, come ad essempio de gl antichi, si potesse in qualche parte far sentire anch'hoggi alcuna diuersità; senza parlare de' Salmi, & simili cose (che non si douerebbono ca-

uar fuori del loro canto piano, & antico) nè de' Mottetti, introdotti più tosto per capriccio de' Musici, che per auttorità della Chiesa, io direi che à gl'Inni di Nostro Signore GIESV CHRISTO, più de gl'altri si cõfacesse il Tuono & Armonia Doria; & così à quelli de' Confessori: à quelli poi dello Spirito Santo, & de' Santi Martiri, si potrebbe conueneuolmente applicare il Frigio: & finalmente à quelli della Beatissima Madre d'Iddio, & dell'altre Vergini, il Lidio: senza curarsi de gl'altri; nè di tante varietà, che alla scena meglio si confanno: come neanco del Genere Cromatico; per essere troppo effeminato; nè dell'Enarmonico, per non essere accomodato à i nostri tempi. Puossi anco aggiugnere per il sesto modo di seruirsi di questa varietà di Tuoni, quello che riguarda, non le melodie verbali; mà le semplici sinfonie senza parole; per le quali anco grandissimo campo di nouità ci s'apre. essendo che con aiuto di questi Instrumenti, quasi ogni cosa si potrà variare; ò siano Canzoni da sonare, ò Balli, ò Toccate (che i Francesi dicono *Preludes*) ò Ricercari (che essi chiamano *fantasies*) ò di qualsiuoglia altra maniera. Mà per questo effetto basteranno à giuditio mio i Diarmonici, con l'vso di sole due Armonie; come della Frigia accoppiata con la Doria, ò con la Lidia: massime perche la connessione di quelle, che poche, ò nessuna voce comune hanno frà loro, non è à proposito per ciò. Aggiungo, perche anco questo appartiene alla pratica (bẽ che à i precetti della Melopeia si potrebbe riseruare) che è bene osseruare in queste Vscite l'effetto prossimo che fãno le corde straniere; le quali si notano con segni accidẽtali: perche, douendo ogni canto Diatonico procedere naturalmente con due tuoni, & con tre, alternatiuamẽte tramezzati dal semituono; douunque, in vece di due,

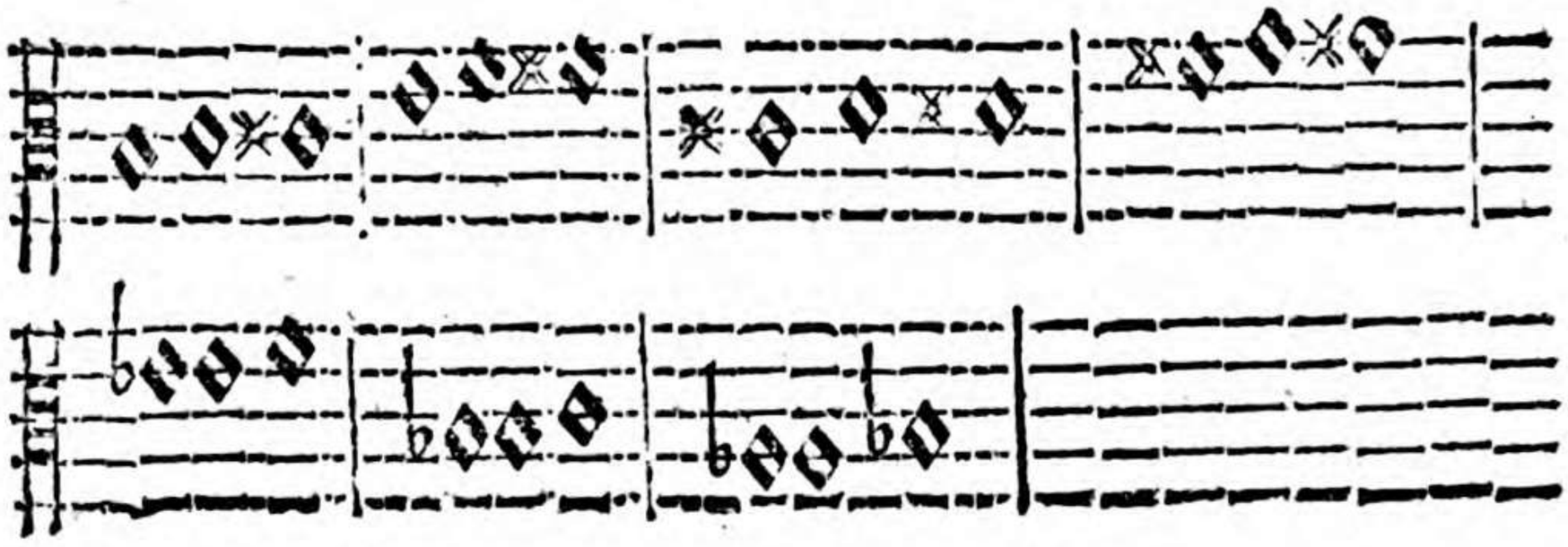
se

ſe ne continuano tre, ò in vece di tre, quattro; la melodia ſi rende più viuace, & dura; maſſime ne' mouimenti aſcendenti: & ciò s'intende, ò procedaſi per ſalti, ò per gradi propinqui, perche anco ne' ſalti vi ſono virtualmente le voci interpoſte. Per il contrario doue l'vſo di corde accidentali induce intervalli più piccioli, & molli, la melodia ſi rende parimente più molle, & feminile; come quando in luogo del Tritono, ſi pone il Ditono; in luogo della Diapente; la Pſeudodiapente; in luogo della Diateſſaron, la Pſeudodiateſſaron; in luogo del Ditono, il Semiditono; & douunque due Semituoni s'auuicinano più d'vna Quarta; come quando ſono tramezzati da vn tuono ſolo: ilche per lo più auuiene nella Pſeudodiateſſaron; & quando immediatamente ſi ſeguono, facendo vna terza falſa; che di rado ſuccede: come ne gl'infrapoſti eſſempij.



Altri interualli inſoliti, e ſtrauaganti poſſono accadere in queſte Mutationi, & Vſcite; come di terze, & ſeſte maggiori accreſciute d'vn ſemituono minore, & poco diſtanti dalla quarta, & dalla ſettima; & così anco quello della ſeconda falſa; cioè d'vna terza compoſta d'vn tuono, & d'vn ſemituono minore: verbi gratia.

I quali ſalti ſono molto duri, e difficili da proferire; & appena poſſono hauer luogo in alcuna compoſitione; bẽche vi s'interponga vna pauſa in mezzo. Oltre l'vſo più frequente delle corde accidentali ſin quì deſcritto; nel quale non s'induce mai in atto il ſemituono minore, vero interuallo Cromatico; quello reſta da raſſegnare, nel quale detto Semituono v'occorre. Et ciò ſegue ogni volta che doppo alcuna delle quattro corde mobili C, F, D, G, & particolarmente le due prime, ſegue il dieſi ⧓, hauendo preceduto il ſemituono maggiore & ordinario Diatonico; anzi ogni volta che precede il b. molle alle tre corde ſtabili E, b, A, & immediatamente poi ſegue il ſemituono Diatonico *mi, fa,* in amendue i modi, ò ſalendo, o ſcendendo.



Le quali ſorti di modulationi, benche non faccino al propoſito noſtro (perche ſono vſcite,& mutationi di Genere, & non di Tuono) tuttauia queſto poco ne dirò qui, che le prime ſono molto più vſitate, che le ſecõde; le quali formano vna ſpecie di Cromatico diuerſo dal primo; eſſendoui il ſemituono minore nel primo luogo, & il maggiore nel ſecondo; &, come accennai nell'Aggiunta al Compendio, ſi deue reputare veramente tale; benche in apparenza non ſi moſtri; perche ſi compone non di corde Cromatiche; mà di Metaboliche. Il Monteuerde ſe ne ſerue aſsai à propoſito nel Madrigale *Rimanti in pace* del libro terzo, ſotto quelle parole *Stillan d'amar' humore*; & in quelle, *& pianto oppreſſe*, in tutte le Parti. Doue poi ſi pone in atto il ſemituono minore, mà con vn ſilentio in mezzo; come nella canzone del Petrarca *Vergine humana* modulata dall'Aſola, Parte del Tenore, ſotto la parola *Miſerere*; allora ſi può riuocare in dubbio ſe più toſto ſia vna mutatione di Genere, ò di Tuono: poiche da vna banda quel ſilentio par che interrompa il procedere Cromaticho; & dall'altra la mutatione di Tuono non douerebbe indurre interualli incompoſti, & minimi d'vn' altro Genere. Baſta qualunque ſi ſia queſta mutatione; & comunque ſi debba chiamare; ella rieſce in effetto molto affettuoſa; &, vſandoſi giuditioſamente, può perfettionare aſsai le Melodie. Aggiungo in riguardo della pratica vn ricordo vtile per quelli che vorranno comporre cõ diuerſità di Tuoni, che l'vſarne più di tre in alcuna compoſitione pare ſuperfluo: poiche in queſto numero vediamo comprenderſi tutte le tre principali ſpecie di cadenze; che ſi fanno in *vt*, in *re*, ò in *mi*; & le tre ſorti di modulationi; alle quali ſi riducono tutte l'altre: cioè la naturale, che ſi ſerue delle corde d'alcun Tuono fondamentale;

le, & poco, ò niente adopra le corde peregrine, ò ſegni accidentali: & queſta ſi riferiſce alla ſpecie Heſychaſtica, ò quieta; l'alterata co' ſegni d'abbaſsamento, ò b. molli; molti, ò pochi che ſiano; la quale ſi rapporta alla ſpecie Syſtaltica, & malinconica: & la variata col ſegno d'alzamento detto dieſi; che ſi referiſe alla ſpecie Diaſtaltica, & allegra. Or benche nella vera, & legitima conneſſione de' Tuoni, non ſempre i più graui del naturale, ò fondamentale, ſi ſeruino de' b. molli, & i più acuti de' dieſi; mà ſpeſſo ciò rieſca al contrario, tuttauia (per accomodarmi alla poca intelligenza de' meri Pratici) dico che ſenza tante auuertenze & regole, ſi poſſono comporre belliſſime, & affettuoſiſſime cantilene, praticando ſolo le tre differenze dette; & oſſeruando che quella parte della cõpoſitione che è ſparſa di dieſi, ſi comprenda frà corde più acute che la naturale; & per il contrario quella che adopra i b. molli, ſia più graue di Tuono, ò di corde: benche le diſtanze frà loro, & le cadenze di ciaſcuna, ſiano irregolari, & incerte. Per eſſempio quella affettuoſiſſima modulatione del Signor Domenico Mazzocchi, con la quale hà meſſo in Muſica il Lamento della Madre d'Euryalo: *Hunc ego te Euryale aſpicio*, è meſcolata con le corde del Tuono Lidio; perche vſa quaſi per tutto il ſegno d'alzamento, ò dieſi ♯; benche non ſia ſtata compoſta con queſto fine. Per il contrario quell'altra così bella & patetica compoſitione, *Lagrime amare*, perche abbaſſa quaſi tutte le corde col b. molle, ſi ſerue dell'Armoniaſtia; benche ſenza penſarui; & fà buoniſſimo effetto. Or ſe alcuna compoſitione ſi ſeruirà di queſte tre varietà; cioè in qualche luogo procederà con le ſole corde naturali del Tuono; in altre con quelle del ſopraderto Lamẽto; modulando allora più acuto; & altroue ſarà variata,

con

con la modulatione del ſonetto, *Lagrime amare*, cantata in Tuono più graue, riuſcirà ſenza dubbio beniſſimo; purche ſia compoſta con giuditio: mà non già così bene, ſe quella parte che ſi ſerue de' dieſi, tornerà più nel graue; & quella che adopra i b. molli più nell'acuto: et per eccellenza riuſcirà ſe di più vi s'oſſerueranno le debite diſtanze, cadenze, terminationi; & altre proprietà de' Tuoni: verbi gratia ſe la modulatione naturale oſſeruerà le proprietà del Dorio, la bemollata quelle dell'Iaſtio, con la debita diſtanza d'vn ſemituono più sù; & la dieſata quelle del Lidio, con la diſtanza del ditono: la quale, perche è aſſai grande, & tornerebbe ſcommoda ad intonare, à ciò ſi rimedierebbe con tener tutta la melodia alquanto riſtretta di corde ne' ſuoi eſtremi. Auuertiſco anco che ſe bene l'effetto delle mutationi ſi ſente maſſimamente nel tranſito iſteſſo che ſi fà à vn Tuono, ò Armonia diuerſa; & in ſucceſſo di tempo, queſto Tuono accidentale diuẽta come naturale; tuttauia anco nel tratto ſucceſſiuo hanno grandiſſima efficacia, & diuerſità fra loro, queſti Tuoni veri, & antichi: poiche il Frigio, per eſſempio, ò cantiſi ſolo, ò doppo il Dorio; mà per alquante battute, ſempre ſi conoſcerà diuerſiſſimo da quello: sì per cagione del Tuono ſeparato, che è più acuto & allegro; sì del Modo iſteſſo ò ſpecie; che ſimilmente è più viuace, & allegra. Dico di più che i ſuoni più graui del Coriſta, ò fondamentale, che procedono con dieſi, verbigratia l'Ipolidio; & i più acuti del medeſimo Tuono fondamentale, che ſi ſeruono de' b. molli, per eſſempio l'Iaſtio; altro efferto fanno quando s'adoprano da ſe aſſolutamente, & quando nelle compoſitioni metaboliche ſeruono alle mutationi: perche allora i più acuti ſaranno ſempre più allegri del fondamẽtale; & i più graui, più meſti (ſaluando però la differenza

del

del Modo,& delle cadenze)mà nel secondo caso,del transito dal Dorio all'Iastio,questo non riuscirà tanto allegro, come quando s'vsa separatamente ; perche, se bene quanto al tutto sarà più acuto , quanto alle parti poi , cioè le corde , & gl'interualli particolari,la relatione del b. molle gli renderà piu graui , & piu mesti ; & per il contrario nelle Vscite che si fanno all'Ipolidio , questo riuscirà manco mesto,che vsandosi assolutamente ; mediante le relationi de gl'interualli particolari accresciuti, & resi piu acuti da i diesi . Vn'altra cosa aggiungo in gratia de' meno intendenti,che si come trà i b molli il manco insolito,& piu naturale è quello della corda b. *fa* (Trite Synemmenon) perche nasce dalla corrispondenza di Quinta ch'egl'hà cõ l'F. *fa* , *vt* ; & dipoi quello d'E. *la* , *mi* ; per la medesima corrispondenza , & relatione con detta corda b. *fa* ; & appresso quello d'A *la* , *mi* , *re* , per l'istessa cagione ; cosi trà i diesi ♯,il piu familiare è quello d'F *fa* , *vt* ; per la relatione di Quinta, che hà col ♭ *mi* ; poi quello di C. *sol* , *fa* , *vt* ; appresso quello di G. *sol* , *re* , *vt* ; & finalmente quel di D *la* , *sol* , *re* : senza parlare de' piu insoliti; & rari, ch'entrano fino nelle corde stabili del Sistema . Ciò supposto,quando vorremo fare le mutationi dolci , & poco apparenti,ci seruiremo prima de'segni accidentali piu vsitati , & appresso de gl'altri . Mà se vorremo , che la mutatione si senta assai, non s'hauerà questo riguardo; anzi bisognerà ad vn tratto vscire con tutte quelle corde pellegrine , & nuoue . Si può anco dire,che l'Armonia Mistolidia sia in certo modo mezzana trà la Doria , & l'Iastia ; perche si serue di due b. molli , & l'Ipodoria trà la medesima Doria , & la Frigia : perche si serue di due diesi ♯ : La onde se in qualche modulatione Doria si muterà l'Armonia

con l'applicatione di due b. molli ſi potrà dire, che s'adopri allora in qualche modo il Miſsolidio; almeno nella parte più graue del ſuo Siſtema: & ſe per il contrario la mutatione ſi farà con li due dieſi, ſarà vero, che s'adopri il Siſtema Ipodorio nella ſua più acuta parte. Et queſto è quanto al preſente m'occorre intorno alla materia de' Tuoni, metodica, e dottrinalmente conſiderata. Reſta che andiamo raccogliendo quelle coſe, che piu toſto all'Iſtoria, & Eruditione, che alla Pratica appartengono. Ilche nel ſeguente Trattato, con ogni poſſibil breuità, & chiarezza, c'ingegneremo di fare.

TRATTATO SECONDO

De' Tuoni, o Harmonie de gl'Antichi.

AL REV. P. LEON SANTI.

SE in alcuna cosa debbiamo ammirare la sottigliezza, & curiosa diligenza de gl'Antichi Greci, la materia de' Tuoni, & Armonie veramente è quella. Imperoche con si bell'ordine, & artifizio furono dispoſte da loro, ch'è impossibile del tutto imaginarsi cosa piu bella, & artificiosa. Mà come auuenir suole, che le piu rare, & pregiate inuentioni, quando seruono più per ornamento, che per necessità, facilmente si perdino per le riuolutioni del Mondo; cosi è succeduto, molti secoli sono, à questa parte della facoltà Musicale (mercè delle grandi inondationi de' Barbari; & tante, & cosi lunghe rouine, & incendij, che distrussero le piu fiorite Prouincie del Romano Imperio) che, come dice il Principe de gl'hodierni Pratici, appena vn minimo vestigio di loro n'è rimasto. Con tutto ciò da queste poche vestigie, restate impresse solo in qualche libro, non così noto à tutti; & da quel poco lume datoci da due nostri Compatriotti, & eruditi Gentilhuomini, dico da' Signori Gio. de Bardi de' Conti di Vernio, & Girolamo Mei, ne habbiamo col Diuino aiuto rintracciato tãto, che osiamo affermare d'hauerli ritrouati, & restaurati nelle cose essentiali; & mostratone la pratica con nuoui

Instru-

Inſtrumenti, & con le modulationi, che ad iſtanza noſtra ſi ſono compoſte. Volentieri ne ſottopongo il giuditio à V. R. di cui m'è nota l'eſquiſita eruditione, & il ſuo perſpicaciſſimo ingegno, capace d'ogni dottrina più recondita, & pellegrina; che accoppiata da vna ſingolar ingenuità, & modeſtia, quanto sforza gl'intelletti humani ad ammirarla; altrettanto inuita le volontà ad amarla. Spero, che non gli parrà fatica à dargli vn'occhiata; perche anco di queſta ſorte di letteratura hà grandiſſima notitia; & volentieri ne adorna i ſuoi ſcritti: come anco ſpero di veder vn giorno riueſtite di queſta ſorte d'antiche melodie; molte delle ſue leggiadriſſime Poeſie; quando haueranno capito queſti noſtri Pratici l'eccellenza, l'vtilità, & facilità loro.

Fù parere di Vitruuio famoſiſſimo, & eruditiſſimo Architetto, che quelle Nationi, che ſono più Settentrionali, & hanno il Polo maggiormente eleuato, habbino naturalmente il Tuono di voce più profondo; dichiarandolo con vna ſimilitudine preſa dall'Arpa: à ſembianza della quale egli s'imagina vn triangolo ſmiſurato, che diſtenda il ſuo principale lato dal noſtro Polo perpendicolarmente ſino in terra: & dal punto doue arriua detta linea perpendicolare, vn'altra ſe ne figura per la ſuperficie terreſtre diſteſa ſino al termine dell'Orizõte, verſo le parti meridionali: dal quale termine prende poi la terza linea, e lato di queſto triangolo, ſino al medeſimo Polo. Or ſi come quelle Harpe, & Trigoni (Inſtrumenti triangolari antichi poco diuerſi dall'Arpa) rendono il ſuono più graue, che hanno il tratto delle corde più lungo; cosi giudicò Vitruuio, che la miſura del Tuono vocale di queſta, ò quella natione debba regolarſi con la maggiore, ò minore altezza di quella linea, che miſura l'altezza Polare.

Ingegnoſo trouato per certo; & degno della ſua eruditione, e di quel felice ſecolo: mà che poco ſi cõfrõta con l'eſperienza; & maſſime co i Tuoni artificiali de gl'inſtrumenti. Imperoche, ſe bene doue gl'huomini ſono grãdi, & corpulenti, come nella Lorena, & luoghi proſſimi della Fiandra, ſi trouano Baſſi molto profondi; tuttauia, ſe ſi procede molto auanti verſo il Polo, ſi vede ſuccedere l'oppoſito. Teſtimonio ne può rendere la Norvegia, paeſe molto ſettentrionale; doue gl'huomini hanno la voce aſſai acuta. Per accordare dunque queſta difficoltà; è da ſapere, che tre coſe rendono la voce graue ne gl'huomini (de' quali ſolo fauelleremo al preſente; per non allontanarci troppo dal propoſto Tema) la grandezza, e larghezza dell'arterie; l'humidità dell'iſteſſe parti; e l debole ſforzo del polmone; & de gl'altri inſtrumenti della voce: & per il contrario l'acutezza naſce dalla breuità, & ſtrettezza dell'arterie; dalla ſiccita; & dalla veemenza dell'impulſo, conche la voce ſi forma. Ilche è facile à prouare col paragone delle coſe artificiali: perche la ragione, che milita ne i flauti piu lunghi, & piu larghi; e proportionatamente nelle corde, milita anco nelle fauci humane. Che l'humidità poi aggraui il Tuono, Vitruuio lo proua con l'eſſempio di due bicchieri di terra, de' quali il piu cotto, perche contiene meno d'humidità, renderà ſempre la voce piu acuta; & di due, che ſiano egualmente ſtagionati, quello che ſi bagnerà, piu grauemente riſonerà percoſſo: onde accade ancora, che, come notò Ariſtotile nella Setttione XI. de' Problemi, l'Inuerno habbiamo la voce piu groſſa che l'Eſtate. Quanto allo ſforzo, la coſa è chiariſſima, non ſolo con l'eſſempio de gl'inſtrumenti, doue le corde medeſime piu teſe, rẽdono la voce piu acuta, e meno, piu graue; mà nel cantare iſteſſo; doue con

maggiore

maggiore sforzo & fatica, proferiamo le voci acute, che le graui. In quei paesi dunque doue, ò tutte, ò la maggior parte di queste tre cose concorreranno, gl'huomini vi saranno di piu profonda voce: & per il contrario, doue le circostanze opposte. Quindi possiamo rendere la ragione; perche in Lorena, e ne' luoghi circonuicini, regnino le voci piu graui; & in Noruegia piu acute: perche iui gl'huomini sono di statura grande, & membruta; & per conseguenza hanno le canne della gola grandi, & larghe; & poi, ò per natura del Clima, ò per vso della Birra, & del frequente beuere, assai humide: mà i Noruegi, ò perche sono di statura più piccola, & più asciutti; ò perche il freddo souerchio gli dissecca; ò per l'vno, & l'altro, hanno la voce più sottile. In Portogallo si dice, che sono più baritoni, che in Castiglia: ilche, non potendosi attribuire à notabil diuersità di statura, nè à differenza di Clima, si può riferire all'humidità maggiore di quel paese; poiche l'acque vi sono molto à galla: & perciò pochi pozzi profondi vi si trouano. In Spagna, in Sicilia, & in Grecia maggior copia, di Contralti, che altroue, si troua; per cagione senza fallo della caldezza, & siccità di quelle Prouincie: doue perciò gli habitatori si vedono assai neruosi, & asciutti. In somma comunemente vediamo, che gl'huomini più meridionali sogliono essere Oxitoni, ò di tuono acuto; & i più settentrionali, Baritoni: & che ragguagliatamente l'Assioma di Vitruuio s'accorda con l'esperienza; doue qualche particolare circostanza del paese, ò della corporatura non vi s'oppone. Mà ne' Tuoni artificiali de gl'instrumenti, par che la cosa riesca tutta all'oppositо: perche, senza vscire della nostra Italia, potiamo conoscere, che ne' paesi più meridionali gl'instrumenti fondamentali delle Musiche (che sono hoggidì massimamente

mente gl'Organi; e Clauicembali) s'accordano in vn Tuono più baſſo; & ne' ſettentrionali in vn più alto, ò acuto. Et così cominciando da Napoli, ſi conoſce che il Tuono dell'Organo, v'è più graue che queſto di Roma d'vn ſemituono; queſto è ſotto quel di Firenze, vn'altro ſemituono; quel di Firenze altrettanto ſotto quel di Lombardia; & queſto parimente più graue di mezzo tuono di quel di Venetia: di modo che raccogliendo tutta la ſomma, il Tuono Venetiano è più alto del Napolitano vn ditono, ò terza maggiore. Qual di ciò ne ſia la cagione, non è facile il definirlo: tuttauia ſi potrebbe probabilmẽte dire, che ciò auueniſſe, perche ſe bene gl'huomini di là dall'Apennino non ſono di voce più acuta, che quei di quà, anzi forſe più graue; con tutto ciò cantino più acuto, ò perche ſiano più calidi internamente (preualendo in queſto la caldezza all'humidità; ò perche amino le muſiche più allegre, & ſpiritoſe: et per il contrario queſti di quà ſiano per natura più molli; e ſi dilettino delle Muſiche dolci, & languide, anzi che delle acute, e più teſe. Hò ſentito poi diſcorrere diuerſamẽte da i periti di queſte coſe, circa il Tuono di Roma; & attribuirſi da altri la ſua grauità alla mollitie, & infingardia de' cantori; da altri alla copia de' caſtrati; che quando ſono prouetti in età, non arriuano all'acutezza di voce, che formano i fãciulli interi; & da altri finalmente alla copia maggiore de' Baſſi profondi, che più quì, che altroue, ſi trouano. Comunque ſtia la coſa, mi par che queſto Tuono preſente di Roma ſia molto commodo, & naturale; & poſſa agguagliarſi al Dorio de gl'antichi; & che con eſſerſi da 40. anni in quà (come dicono, e moſtrano col paragone d'alcuni Organi vecchi) abbaſſato per mezza voce, cioè mezzo tuono, ſi ſia fermato in vn ſtato corriſpondente al ſuo

Clima

Clima. benche (per dirlo liberamente) tornerebbe molto meglio per l'vso de' Tuoni antichi e veri, che fusse, ò più graue di quello ch'è, vna voce intera, ò altrettanto più acuto; perche nel primo modo s'accomoderebbe beniſſimo al Dorio, & nel ſecondo al Frigio: doue nel modo che ſtà aggiuſtato al Frigio, per eſperienza hò conoſciuto (come anco dubitai ſempre da principio) che le modulationi Frigie non rieſcono baſtantemẽte ſpiritoſe; & le Dorie ſi fanno ſentire più toſto languide, che graui, ò temperate. Or è da ſapere, che queſt'iſteſſa varietà ſi sẽtiua manifeſtamente appreſſo gl'antichi Greci, frà le ſue tre principali, & generali Nationi, Eolij, Dorieſi, & Ioni; le quali erano trà loro molto differenti; non ſolo di linguaggio; mà d'vſanze, e coſtumi: in maniera tale, ch'il Tuono, & canto più acuto regnaua nel Paeſe, & Natione piu Boreale; il più graue nella Meridionale; & il mezzano in quella di mezzo. Ilche ſi conoſce veriſſimo, non ſolo ne' confini dell'antica Grecia; & ne' tempi molto antichi; quando i popoli del nome Eolio habitauano quaſi tutti fuor dell'Iſtmo preſſo la Macedonia, & l'Epiro; & intorno à eſſo Iſtmo, cioè nell'Attica, e nell'Achaia; gli Ioni, & i Dorieſi nel reſtante del Peloponneſo: mà anco dipoi che dette tre Nationi mandarono le loro Colonie in Aſia: peroche gl'Eolij ſi fermarono nelle contrade più alte verſo l'Elleſponto, nella Frigia, & nella Miſia: gl'Ioni più baſſo ne' contorni della Lidia: & i Dorieſi finalmente ancor piu verſo il mezzo dì; cioè nella Regione di Caria, & verſo Rodi: il quale tratto di paeſe Doride ſi chiamò: come altresì la Ionia, & l'Eolide da quei primi Coloni furono nominate. Queſto però ſucceſſe loro di ſtrano, che doue la Natione Ionica era nell'Europa, & nell'antica Grecia la più piccola di tutte; nell'Aſia così bene ſi dilatò, che

piu

piu potente, e numerosa dell'altre ne diuẽne: à segno, che ancor hoggi i Persiani, come hò inteso dall'eruditissimo Signor Pietro della Valle, vniuersalmente i Greci Ionàn appellano. Mà con tutto ch'eglino fossero molto amatori delle cose proprie; & tutte le altre genti barbare riputassero, nientedimeno nel fatto della Musica, ò tutta, ò la maggior parte, da gli stranieri ingenuamente la riconobbero. Imperoche, lasciando stare che molte sorti d'instrumenti, per testimonianza di Strabone, con nomi barbari furono appellati; come Barbito, Sambuca, Pandura &c, e nõ vscendo del presente soggetto de i tre Tuoni antichissimi, & generali, Dorio, Frigio Lidio; il primo solo da nation Greca fu nominato; e gl'altri due da Frigi, e Lidi, popoli principali dell'Asia minore. Che se bene Heraclide Pontico ne' libri, che scrisse di Musica appresso Ateneo, voleua che tre fussero i Tuoni principali, Dorio, Iastio, ò Ionico, & Eolio; non gli parendo douere, che vna cosa cosi importante in questa facoltà, da'Barbari piu tosto, che dai Greci prendesse il suo nome; tuttauia è ageuole il conoscere, che questa sua opinione non fu riceuuta; & che sempre furono tenuti i tre Tuoni Dorio, Frigio, Lidio, come principali, & fondamentali, de gl'altri: à segno che Aristosseno (il quale ne' piu floridi tempi della Grecia fu l'Oracolo de' Musici; e quello, che ridusse à miglior ordine, e metodo tutta questa facoltà) chiamò il Tuono Iastio, Frigio piu graue; & parimente l'Eolio; Lidio piu graue. Et in vero, si come furono quei tre i primi ad essere conosciuti, e praticati, per tãto corso di tempo ne gl'Instrumenti, & nelle Voci; cosi era ragioneuole che fossero mantenuti nell'antico possesso di precedenza; non ostante la vana ambitione d'Heraclide: seguitato però da Polluce Grammatico lib. 4. cap. 9. Li tre

dunque

dunque detti sono i generali,& principali; si perche si differentiano dalle tre sorti di Diatessaron(che nel caso nostro precedono in origine le quattro di Diapẽte,e le sette di Diapasõ)si perche abbracciano in certo modo gl'altri; cõprendendosi sotto il Dorio, l'Ipodorio,& l'Iperdorio, cioè il Missolidio; & cosi sotto il Frigio, & il Lidio, i loro collaterali,ò subalterni: i quali anco à imitatione di quelli furono di poi da diuersi musici introdotti. Gl'Inuentori di detti Tuoni, ò Harmonie, furono questi, Thamyra di Thracia (per testimonianza di Clemente Alessandrino, autor Christiano; mà antico, e molto erudito) fù quello, che ritrouò, ò introdusse il Dorio: il Frigio per testimonianza del medesimo, e di Plinio, fù introdotto da Marsia figliuolo di Hyagnide di Frigia; che prima di tutti ritrouò l'arte del Piffero;e fù maestro in essa d'Olympo;ò pure dall'istesso Hyagnide; come vuole Aristosseno, appresso Ateneo. Il medesimo attribuisce l'inuentione dell'Harmonia Lidia ad Olympo di Mysia; la quale natione confinaua co i Frigi; & non meno di loro faceua gran professione de gl'Instrumenti da fiato. altri però, come Plinio, ne fanno autore Amphione figliuolo di Gioue, & d'Antiopa; mà con minor probabilta; perche fù Greco di nascita, & sonatore di Cithara, & non di Pifferi. Onde di lui disse Horatio.

Dictus, & Amphion Thebanæ conditor arcis
Saxa mouere sono testudinis &c.

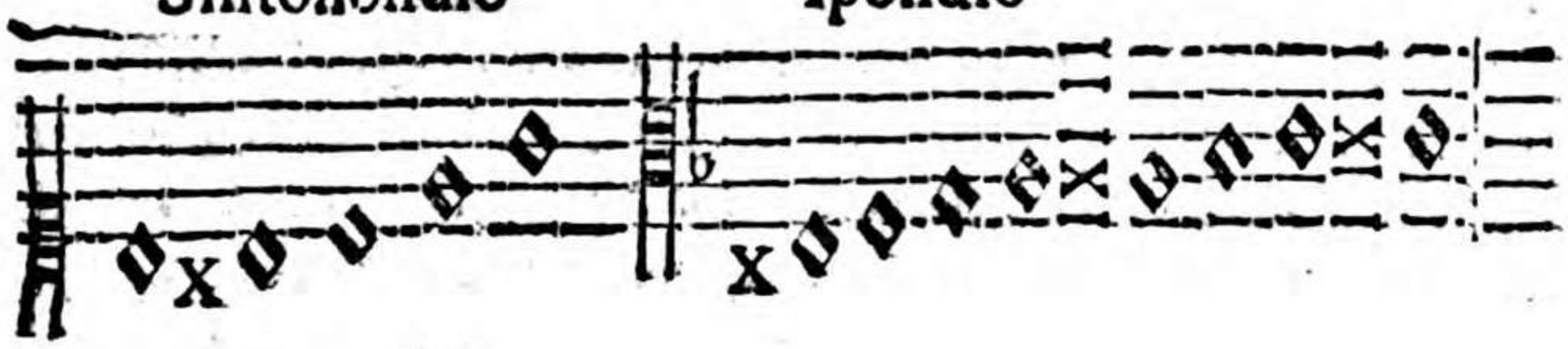
Or qui noto, prima di parlare de gl'altri Inuentori, che quei Tuoni erano fondati ne gl'instrumenti da fiato; si perche furono in quei tempi, i più antichi, e comuni instrumenti; si anco perche i sopradetti Musici per la maggior parte ne erano professori; anzi erano tali instrumenti, per cosi dire, i fondamenti di quelle Harmonie; come hoggi

ne gl Organi si fondano i Tuoni de' moderni: con questa differenza però, che i nostri sono semplici Tuoni; cominciando tutti dal *vt*, per essempio; cosi il Tuono di Firenze, come di Roma, di Napoli &c; mà quelli haueuano insieme diuersità di Modo, & d'Harmonia: perche la prima, & più graue voce nel flauto Dorio, doueua cominciare dal *mi*, nel Frigio dal *re* (mà vn tuono più sù, & non più giù) & nel Lidio dall'*vt*, similmente vn tuono più alto del *re*, Frigio: la quale vnione di Tuono, e Modo diuerso nell'Armonie di quei diuersi flauti, casualmente vi si douette incontrare; hauendoui qualche parte la natura, & non interamente l'artifizio; come nell Harmonie introdotte di poi, à imitatione di quelle. Riferisce anco Ateneo, che le Armonie Frigia, e Lidia, furono prima vdite in Grecia quando colà passò Pelope con vn stuolo di Frigi, e di Lidi; dal quale prese il nome il Pelopõneso hoggi Morea, Prouincia nobilissima della Grecia. Mà notisi vna cosa importante, che quella, che ne' primi tempi, & ne gl'vltimi, fù detta semplicemente Lydia Harmonia ne' tempi di mezzo fu chiamata Syntonolydia Συντονολύδιος, ò Συντονολυδιστί cioè intensa, ò acuta Lidia; à differenza della Lidia piu graue; non dico dell'Eolia detta anco Lydia piu graue da Aristosseno; mà di quella che fu poi chiamata Hypolydia, ò Lydia rimessa (ὑπερμίξη λυδιστί, appresso Plutarco) vna quarta sotto il Tuono Lidio. Et cosi anco (Syntonolydia) la chiama Platone, conforme l'vso del suo tempo; & Lydia assoluramente quella, che poi fu detta Hypolydia: e forse da Aristosseno scolare del suo discepolo Aristotile. Tre dunque furono i Tuoni, ò Modi che vsarono i Greci ne' tempi Heroici, & antichissimi; vn proprio loro; & due forastieri; come afferma anco Tolomeo lib. 2. cap. 6. & 10 con altri degni scrittori.

tori. Et però vanamente dicono alcuni, che due soli furono conosciuti appresso gl'antichi, il Dorio, & il Frigio: nè ciò si proua da quel prouerbio Greco, *Passare dal Dorio al Frigio*; che significa far passaggio ad vna cosa molto differente: ne anco perche il Frigio, e'l Lidio furono trouati, ò piu tosto portati in Grecia in diuersi tempi; perche poco vi corse dall'vno all'altro; & molto doppo, senza dubbio fù introdotto quel Prouerbio. Di qui è che nell'Introduttorio di Bacchio fatto in forma di Dialogo, si troua: *Di quali Modi si seruano quelli, che ne mettono tre? Del Dorio, del Frigio, & del Lidio*. Quanto alla pratica poi, non è da dubitare niente, che in ciascuno de' tre facessero sentire tutte quelle diuersità di cadenze, & modulationi, che sono veramente speciali de' loro plagali, ò subalterni; per la gran vicinanza, e simpatia, che hanno trà loro: siche, considerando la gran diuersità di questi tre Modi, quanto al modulare, e fare cadenze, & l'acutezza, ò grauità del Sistema; oltre molte altre differenze notabilissime, che v'erano; mi venne voglia di ridere, quando, dando vn'occhiata all'Artusio, viddi che in certo luogo dice in forma di Dialogo. *Come non haueuano adunque gl'antichi più di tre Modi? Signor nò. Erano molto poueri*. Mà il buon huomo non seppe, che quei tre haueuano trà loro dieci volte maggior varietà, che i nostri dodici: che quasi sono l'istesso. Se alcuno poi vorrà sapere di quante voci erano quei tre Tuoni in quegli antichissimi tempi; & di quanta altezza il Sistema di ciascuno; e di quanti fori i loro flauti, ò pifferi; dico che precisamente ciò non si può sapere; perche nel principio non furono ordinati in due ottaue, come fù fatto di poi, per opera forse d'Aristosseno: anzi alcuni furono piu ristretti, & altri piu ampij; come fede ne fà Aristide Quintiliano

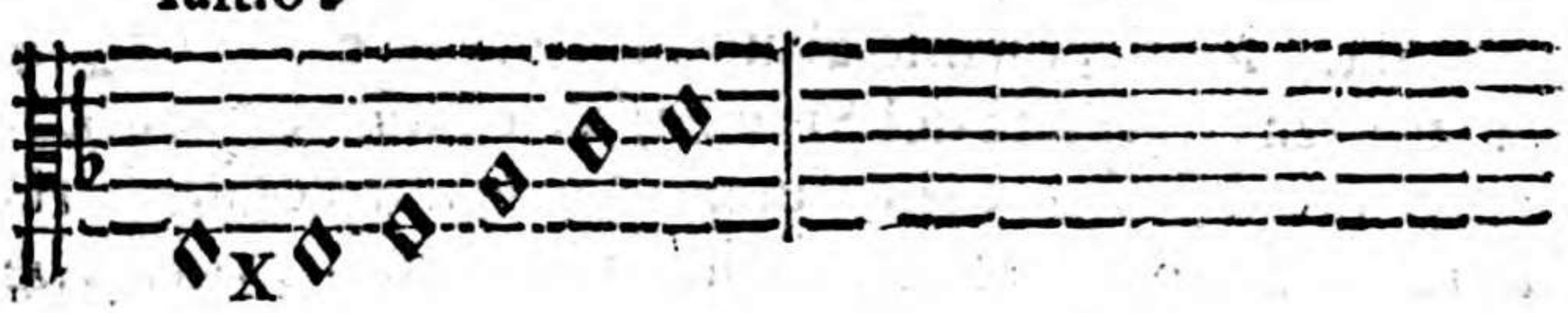
in quelli riferiti da me nel Trattato ſopra il Genere Enarmonico; & in queſti altri tre Sintonolidio (cioè Lidio) Lidio (cioè Ipolidio) & Iaſtio. il primo de' quali, come egli dice, conteneua due dieſi (s'intende ſempre ſeparatamente) vn ditono, & vn trihemituono. Il ſecondo vna dieſi, due tuoni, due dieſi, vn tuono, & vna dieſi: & il terzo due dieſi, vn ditono, vn trihemituono, & vn tuono: come nelle figure qui poſte ſi vede.

Sintonolidio



Ipolidio

Iaſtio.



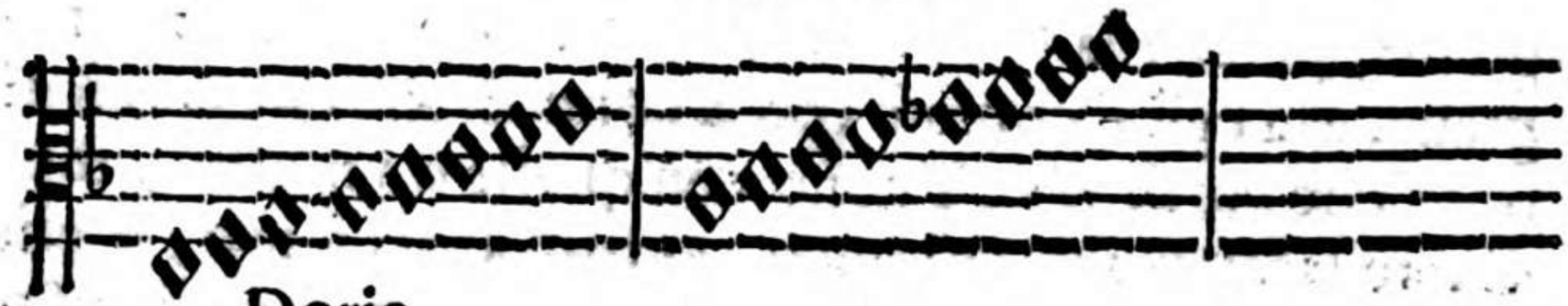
Et in quei tempi sì (ne' quali la Muſica era per cosi dire nelle faſce) che ſi può credere, che le modulationi non conſiſteſsero in altro, che in vna ſemplice melodia, ſenza l'vſo perfetto delle conſonanze; & de' concenti pieni, numeroſi, & variati: poiche ſi doueua accompagnare l'Inſtrumento con la voce all'vniſono, ò all'ottaua; ò forſe con qualche altra conſonanza nelle cadenze; & per via di fughe, ò in conſonanza ſucceſſiua, come accennai nel Compendio: & non nell'età piu florida della Grecia; come ſcioccamente credono alcuni. Vero è, che anco in quei tempi, per eſsempio nel ſecolo di Platone, credo, che

che si trouassero flauti diuisi, secondo le sopradette Armonie; per seruitio, non che altro, delle cantilene, & arie stabilite molto prima per vso de' sacrifizij; ò in altra maniera autorizate con lungo corso d'anni, per la loro leggiadria, e'l credito di quelli che le composero, & le lasciarono à i posteri: ancorche in quell'età s'vsassero pure per mio credere concenti numerosi, & Diatonici: del che ne fanno testimonio gl'istrumenti Panarmonici; benche da quel Filosofo poco lodati; & quella Synaulia, cicè concerto di flauti che s'vsaua in Athene nelle gran feste Panatenaiche: poiche con gl'instrumenti diuisi come sopra, era impossibile il praticarlo. Or seguendo il nostro ragionamento dell'accrescimento de' Tuoni, è veramente difficile, ò impossibile, il sapere hoggi chi siano stati quelli che di mano in mano gl'accrebbero, & allungarono; fino che peruennero al numero delle 15. voci; doue finalmente si fermarono. Ben possiamo credere, ch'il Tuono Dorio almeno, per gl'istessi gradi crescesse in numero di corde, che l'antica Lyra; la quale rappresentaua propriamente il Sistema di esso. E perche da Boezio, e da altri antichi, & poi dal Gallilei, ci vengono raccontati i suoi progressi fino à XI. corde, non starò à farne vna replica in questo luogo. Mi marauiglio ben dell'hauer creduto il Zarlino, che quando il Sistema de' Greci era d'otto sole corde, *Proslambanomenos* si chiamasse la più graue; essendo questo il nome che fù dato alla decimaquinta, quando fù aggiunta, perche la Mese hauesse la sua corrispondente nel graue. Mà egli si confuse con la connessione che cercò di fare delle corde d'vn Tuono con quelle d'vn altro, mediante la lettura di Tolomeo, autore assai oscuro; ò più tosto del suo Interprete Gogauino: il quale, quando esso Zarlino vuol rapportare in nostra lingua, non intendendo

egli

egli medesimo quello che dice, marauigliosamente si rende oscuro, & intrigato: come si può vedere non solo nel cap. 3. del libro 6. de' suoi Supplementi; mà anco ne precedenti, & susseguenti. Non è già da tralasciare quello, che si caua da Tolomeo lib. 2. cap. 6. che per qualche tempo, & mentre i tre Tuoni furono conosciuti, il Sistema Diapason-diatessaron, cioè d'vn'Vndecima, fù tenuto per perfetto: il quale procedeua per la Congiuntione o per b. molle, ad effetto di poter più commodamente far le mutationi di Tuono: volendo dire, che, quando voleuano passare, verbi gratia dal Dorio al Frigio, prendesse to in luogo del b. *fa* (Trite Synemmenon) il b *mi* (Parameſe) o più tosto la Mese del Frigio à *re*, vnisona al b. *mi* Dorio. Il quale vso del Sistema congiunto gli seruiua ancora per poter far quella mutatione che si sente, quando si passa ad vn Tuono distante per quarta, come dal Dorio al Missolidio: perche oltre il b. *fa*, che si prende in vece del b. *mi*, vn'altra voce si scambia corrispondente in quarta, con la detta b. *fa*, che vien ad essere l'E *la*, *mi*, col b. molle; cioè il b. *mi*, del Frigio sua equiualente; almeno considerandosi i semituoni tutti eguali; come faceuano gl'antichi; in Teorica però solo, & non in pratica; come altroue credo d'hauere assai dichiarato. Mà perche tutto questo meglio si comprenda ne porremo le figure, che seguono.

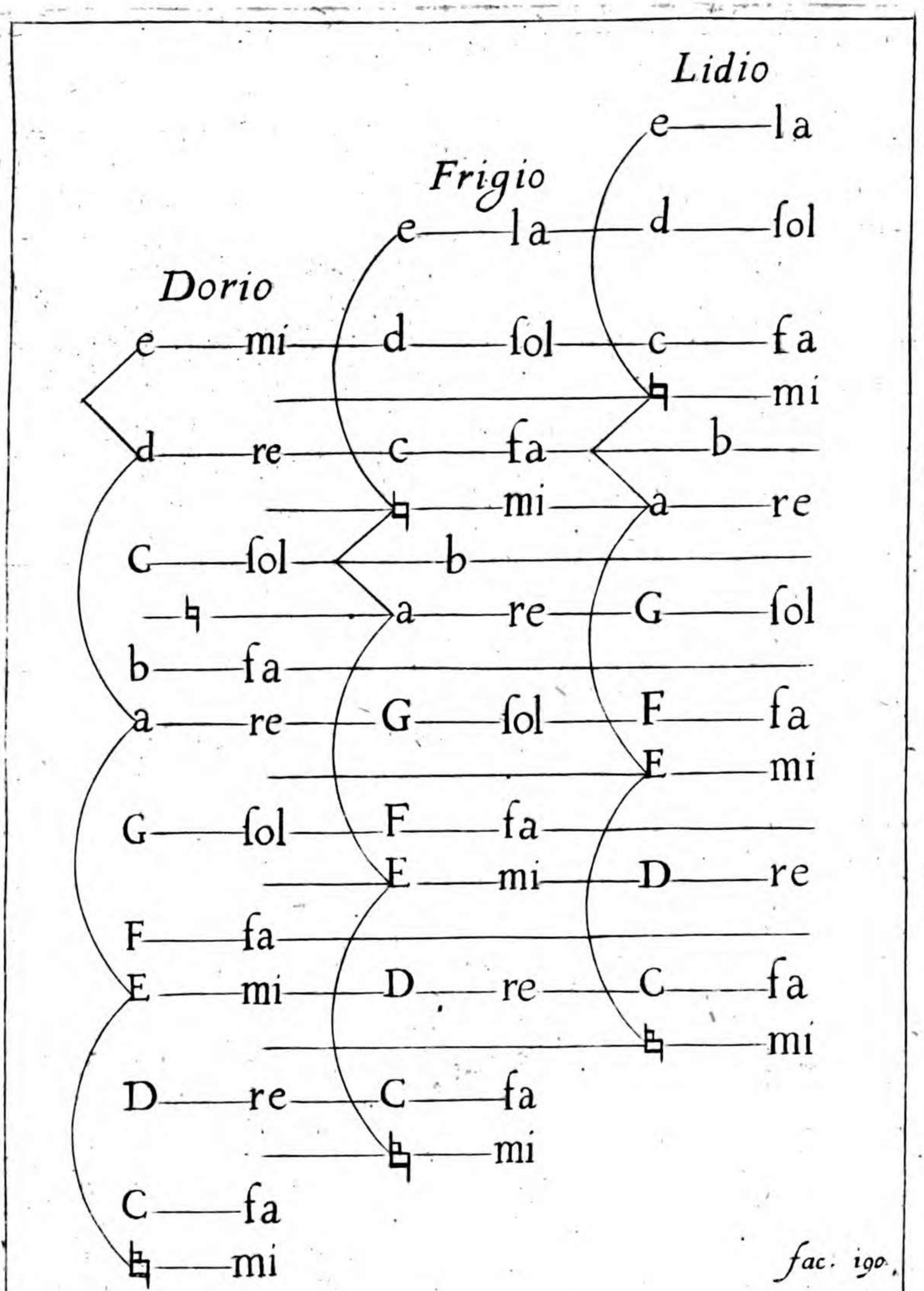
Missolidio



Dorio.

Hò

V.


Lidio
e la
Frigio
e la
d fol
Dorio
e mi
d fol
c fa
♮ mi
d re
c fa
b
♮ mi
a re
C fol
b
♮ a re
G fol
b fa
a re
G fol
F fa
E mi
G fol
F fa
E mi
D re
F fa
E mi
D re
C fa
♮ mi
D re
C fa
♮ mi
C fa
♮ mi

fac. 190.

10527145

V

Hò diſpoſto queſti Siſtemi nel modo che ſi vede; cominciandoli daß *mi* graue,ò Hypate Hypaton;sì perche ſtimo che prima s'introduceſse il Tetracordo Hipaton li, E,che l'Hyperboleon, *e*, *a'*; sì perche queſta diſpoſitione(che moſtra la differenza di Tuono ſolo,& non di Modo) è più conforme all'vſo antico: benche quanto alla pratica del modulare, biſognaua farui quella traſportatione che hò dichiarato nel Trattato ſopra i Tuoni, ò Modi veri: la quale non occorreua fare, quando ſi fuſsero diſpoſti i Siſtemi Tropicamente, per così dire; ò ſecondo la conneſſione organica;accomodando il Dorio cioè,dall'E. ſino all' *a'*; il Frigio dal D. al g. & il Lidio dal c. al f. nel qual caſo ſi poteua oſseruare vna coſa notabile: che, doue hora ne' due eſtremi, graue & acuto, di queſti Modi,ſi troua per tutto la voce *mi*; tutte le voci *vt*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, vi ſi trouauano con ordine retrogrado;cominciando dalla grauiſſima del Lidio, per la grauiſſima del Frigio, ſino alla grauiſſima del Dorio: & poi ripigliando di ſopra l'acutiſſima del Lidio, & poſcia l'acutiſſima del Frigio,ſino all'acutiſſima del Dorio. Poteuaſi conoſcere anco, che le voci cadentiali, & caratteriſtiche del Dorio ſono *mi*, *la*, del Frigio *re*, *ſol*, & del Lidio *vt*, *fa*. Mà comunque ſi connettino, vi ſi può notare anco la loro grande capacità: poiche chi voleſse, potrebbe dalla più graue voce del Dorio, ſino alla più acuta del Lidio, graduare tutta la ſcala di ſemituono in ſemituono; & parimente di tuono in tuono, ſenza toccare ſemituono alcuno. Mà perche ſi veda che la diſtanza di queſti tre principali è ſtata quaſi in ogni tempo inuariabile, & che ne gl'altri auanti ad Ariſtoſseno, variarono aſsai trà di loro gl'antichi Muſici; ſecondo che erano forſe di queſta, ò di quella ſetta; & haueuano queſti, ò quei fondamenti,

damenti, e principij, voglio riportare vn paſso del ſecondo de gl'Elementi d'Ariſtoſseno; perche n'inſegna molte coſe notabili.

Πέμπτον δ' ἐστὶ τῶν μερῶν τὸ περὶ τοὺς Τόνους, ἐφ' ὧν τιθέμενα τὰ συστήματα μελῳδεῖται. περὶ ὧν οὐδεὶς οὐδὲν εἴρηκεν, οὔτε τίνα τρόπον ληπτέον, οὔτε πρός τι βλέποντας τὸν ἀριθμὸν αὐτῶν ἀποδοτέον ἐστίν. ἀλλὰ παντελῶς ἔοικε τῇ τῶν ἡμερῶν ἀγωγῇ τῶν ἁρμονικῶν ἡ περὶ τῶν τόνων ἀπόδοσις. οἷον ὅταν Κορίνθιοι μὲν δεκάτην ἄγωσιν, Ἀθηναῖοι δὲ πέμπτην. ἕτεροι δέ τινες ὀγδόην. οὕτω γὰρ οἱ μὲν τῶν ἁρμονικῶν λέγουσι βαρύτατον μὲν τὸν Ὑποδώριον τῶν τόνων· ἡμιτονίῳ δὲ ὀξύτερον τούτων (l. τούτου) τὸν Μιξολύδιον· τούτων (l. τούτου) δὲ ἡμιτονίῳ τὸν Δώριον· τοῦ δὲ Δωρίου τόνῳ τὸν Φρύγιον. ὡσαύτως δὲ καὶ τοῦ Φρυγίου τὸν Λύδιον ἑτέρῳ τόνῳ. ἕτεροι δὲ πρὸς τοῖς εἰρημένοις τὸν Ὑποφρύγιον αὐλὸν προστιθέασι ἐπὶ τὸ βαρύ. οἱ δ' αὖ πρὸς τὴν τῶν αὐλῶν τρύπησιν βλέποντες, τρεῖς μὲν τοὺς βαρυτάτους τρισὶ διέσεσιν ἀπ' ἀλλήλων χωρίζουσι, τόν τε Ὑποφρύγιον, καὶ τὸν Ὑποδώριον, καὶ τὸν Δώριον· τὸν δὲ Φρύγιον ἀπὸ τοῦ Δωρίου τόνῳ· τὸν δὲ Λύδιον ἀπὸ τοῦ Φρυγίου πάλιν τρεῖς διέσεις ἀφιστᾶσιν. ὡσαύτως δὲ καὶ τὸν Μιξολύδιον τοῦ Λυδίου. τί δ' ἐστὶ πρὸς ὃ βλέποντες οὕτω ποιεῖσθαι τὴν διάστασιν τῶν τόνων προτεθύμηνται οὐδὲν εἰρήκασιν· ὅτι δ' ἐστὶν ἡ καταπύκνωσις ἐκμελὴς, καὶ πάντα τρόπον ἄχρηστος, φανερὸν ἐπ' αὐτῆς ἔσται τῆς πραγματείας.

cioè *la quinta parte* (dell'Armonia) *appartiene a' Tuoni: ne' quali collocandoſi i Siſtemi, ſi modulano: de' quali niuno ne hà detto coſa alcuna: nè come ſi debbino pigliare, nè in riguardo di che s'habbia à ſtabilire il loro numero: anzi pare che la determinatione, che fanno gl'Harmonici, proceda come l'ordine, e numeramento de' giorni: verbi gratia, come quando i Corintij contano il decimo, gl'Atenieſi lo prendono per il quinto; & alcuni altri l'ottauo. Imperoche così dicono alcuni Armonici che il più graue di tutti i Tuoni è l'Ipodorio; più acuto di queſto il Miſſolidio vn ſemituono: è parimente più acuto di queſto il Dorio vn'altro ſemituono. mà del Dorio il Frigio più alto vn tuono intero; & altrettanto il Lidio più del Frigio. Altri, oltre i predetti, aggiungono*

nel

nel graue il flauto Ipofrigio. Altri poi mirando al foramento de' flauti, i tre grauiſſimi gli pongono diſtanti l'vno dall'altro tre dieſi, cioè l'Ipofrigio, l'Ipodorio, e'l Dorio: ſopra il quale pongono il Frigio più alto vn tuono; e ſopra il Frigio il Lidio parimente tre dieſi; & altrettanto il Miſſolidio ſopra il Lidio. Però che coſa ſia quella per la quale ſi moueſſero à porre queſte diſtanze frà i Tuoni, nulla ne dicono. Ma che l'Inſpeſſamento (delle voci) ſia alieno dal canto, & per ogni verſo inutile, manifeſtamente ſi conoſcerà, quando di ciò tratteremo. Ilche noi dimoſtreremo con le figure, che ſeguono.

Ordine de' Tuoni, ſecondo alcuni Muſici auanti Ariſtoſſeno.

Lidio C. c

Tuono

Frigio D. d

Tuono

Dorio E. e

Semituono

Miſſolidio F. b

Semituono

Ipodorio A. a

Ipofrigio

Ordine de' Tuoni, secondo altri.

Missolidio

tre diesi

Lidio

tre diesi

Frigio

Tuono

Dorio

tre diesi

Ipodorio

tre diesi

Ipofrigio

Si può dunque osseruare prima, che nell'ordine, & nelle distanze de' tre Principali poco, ò niente s'è variato; poiche quelle tre diesi, che si pongono trà il Frigio, e'l Lidio, si possono reputare per vn tuono intero (& forse tanta distanza precisamente douea trouarsi trà il flauto Dorio, e'l Frigio, che poi fu accresciuta sino ad vn tuono intero, per commodità delle mutationi) mà non così ne gl'altri non principali; i quali sono stati variamente situati, secondo i varij pareri de' più accreditati Musici; senza riguardo, che i subalterni fussero distanti nel graue vna Diaressaron più che vn'altro interuallo; nè che hauessero l'vno con l'altro la medesima relatione de' loro principali. Secondo noto che l'Ipofrigio era più graue di tutti, e sotto l'Ipodorio (Aristosseno non dice quanto) & perciò

perciò fù detto anco Βαρύς cioè *Graue*; come, doppo Aristide Quintiliano, notò Manuel Briennio; ancorche i loro principali teneſſero ordine contrario. Terzo oſſeruo nella prima diſtributione, che queſti tre Dorio, Miſſolidio, Ipodorio, furono poſti vicini; forſe per la ſimiglianza, che hanno trà loro nella ſpecie; & per conſeguenza, nella natura; & che il Miſſolidio ſotto il Dorio, tiene il luogo dell'Ipolidio; dal quale non differiſce, à pigliarlo per il ſuo roueſcio, come altroue più diſtintamente s'è moſtrato. Quarto, che queſti medeſimi tre, i quali hanno la modulatione meſta, & poſata, ſi trouano nel graue; & gl'altri due, di ſpecie viua, & allegra, nell'acuto: ilche non tornaua male: poiche ne' lamenti rimeſſi, & languidi, poteuano ſeruirſi dell'Ipodorio, ò del Miſſolidio: il quale in tal ſito ſi poteua anco più commodamente vſare da gl' attori Tragichi; che s'eleggeuano di voce grauiſſima, & riſonante; perche rappreſentauano gl'Heroi, di ſtatura più che ordinaria; & ne gl'acuti, e sforzati, & veramente lugubri, maſſime per vſo delle Nenie, & de' Cori Tragichi; del Lidio: il quale, benche per natura ſua ſia allegro, s'accomodaua anco però alle coſe meſte: anzi nel principio à quelle fù applicato; come ſi legge in Plutarco; & perciò Olimpo ſopra la morte di Pitone compoſe vn Epicedio, ò cantilena funebre ſopra il flauto in queſto Tuono. Quinto, che i Pratici di quel ſecolo, & gl' Artefici manuali; come quelli che lauorauano flauti, & pifferi (ch'erano in quei tẽpi in gran numero, & molto eſquiſiti) ſi ſeruiuano comunemente della dieſi, ò quarto di tuono, per miſura delle diſtanze ne gl'Inſtrumenti; come accennai anco nel mio trattato Latino ſopra la Lira Barberina: & che ogni Tuono haueua il ſuo flauto particolare. Seſto, che è probabile, che l'Ipolidio ſia ſtato tro-

uato doppo gl'altri sei (per non essere annouerato trà que sti) de' quali è tempo che diciamo qualche cosa. L'inuentione del Missolidio comunemente s'attribuisce (anzi Aristosseno citato da Plutarco espressamente l'afferma) à Saffo poetessa, e cantatrice celebratissima: la quale douea dilettarsi forse delle cantilene flebili, e meste; per modular con esse, come notò il Gallilei, i suoi poco fortunati amori. Basta che da lei presero i Tragedi questa Armonia: la quale hà molto del patetico, & flebile: & l'accompagnarono con la Doria; che esprime il costume graue, & magnifico; delle quali due cose è composta la Tragedia. Nientedimeno nell'Istoria musicale, scriue il medesimo Plutarco che se n'attribuiua l'inuentione à Pithoclida Sonatore di flauto. Mà Lysside appresso il medesimo ne fà autore Lamprocle Atenieſe: il quale, hauendo osseruato, ch'il tuono Disgiuntiuo (da a, *la*, *mi*, *re*, à b. *mi*) non era doue comunemente si teneua; mà verso l'acuto, cioè ch'in alcune cantilene si poneua verso la parte acuta della modulatione, & non nel mezzo dell'ottaua, come nella specie E, e; ne constituì vna propria specie, come dalla Paramese b. *mi*, all'Hypate Hypaton B. *mi*: la quale è vna grã testimoniãza p cõprobatione di detta specie. L'inuẽtione dell'Ipolidio à Polymnesto Colophonio s'ascriue; & dell'Ipofrigio à Damone Atenieſe, amendue Musici famosissimi: de' quali il secondo fù maestro di Socrate; & il primo, assai più antico; perche fù nella seconda età della musica appresso i Greci; nella quale fiorirono anco Taleta Cretense, & Sacada Argiuo. Polymnesto fù anco poeta (come erano in quel tempo i Musici) & compose massimamente di quella sorte di versi, che si dicenano Orthij; & lasciò Nomi (cioè poemetti regolati d'Harmonia, e di Ritmo) da cantarsi al suon di flauto; &

accreb.

accrebbe assai l'Eclysi, & l'Ecbole: le quali erano certi strascinamenti di voce nelle melodie Enarmoniche, altroue da me dichiarati. Dell'Ipodorio poi ne fù autore, senza contrauersia Filosseno Cytherio poeta Dithyrambico, & musico eccellentissimo; & vno di quelli, anzi il principale che molte nouità introdusse in questa professione; & nacque 30. anni incirca doppo Timoteo (come si caua da vna inscrittione Cronologica di Smyrna portata vltimamente, & stampata in Inghilterra) che fù parimente vn grande innouatore. Questo Filosseno fù per altro, persona molto piaceuole, e dedito à i conuiti, e passatempi; come da molte piaceuolezze, che di lui racconta Ateneo, si può conoscere. Detto Modo fù anco chiamato Comune per cagione, credo io, della sua specie, ch'è l'istessa, che quella del Sistema comune de' Greci, detto parimente Immutabile, ò Immobile, come dichiaro nel sopradetto trattato. Fù anco chiamato Locrico, ò Locrense da i Locri, popolo di schiatta Eolica, se non m'inganno, trà gli Etoli, e Focesi; i quali se ne douettero massimamẽte seruire. Heraclide Pontico appresso Ateneo dice, che questa Harmonia fù l'Eolica; prouandolo con certi versi di Laso Hermonense poeta, e Musico antichissimo, che prima d'ogni altro scrisse di questa facoltà: mà ciò non si deue intendere, che per l'appunto fussero l'istesso; mà solo quanto alla specie; ò al più circa la quantità de gl'interualli: poiche quanto al Tuono, è certo che così l'Eolio come l'Ipoeolio furono diuersi. Oltre che come può stare, che Laso, il quale visse qualche decina d'anni prima di Filosseno, facesse mentione d'vna cosa ritrouata da quello? Tali parole dunque di Laso πᾶσα δ' ἀείδεται πάντες ἁρμονίεια τέμενη non s'hanno da intẽdere che l'Eolia harmonia nominata prima da lui, sia l'istessa ch'il vero Tuono Ipodorio trouato

da

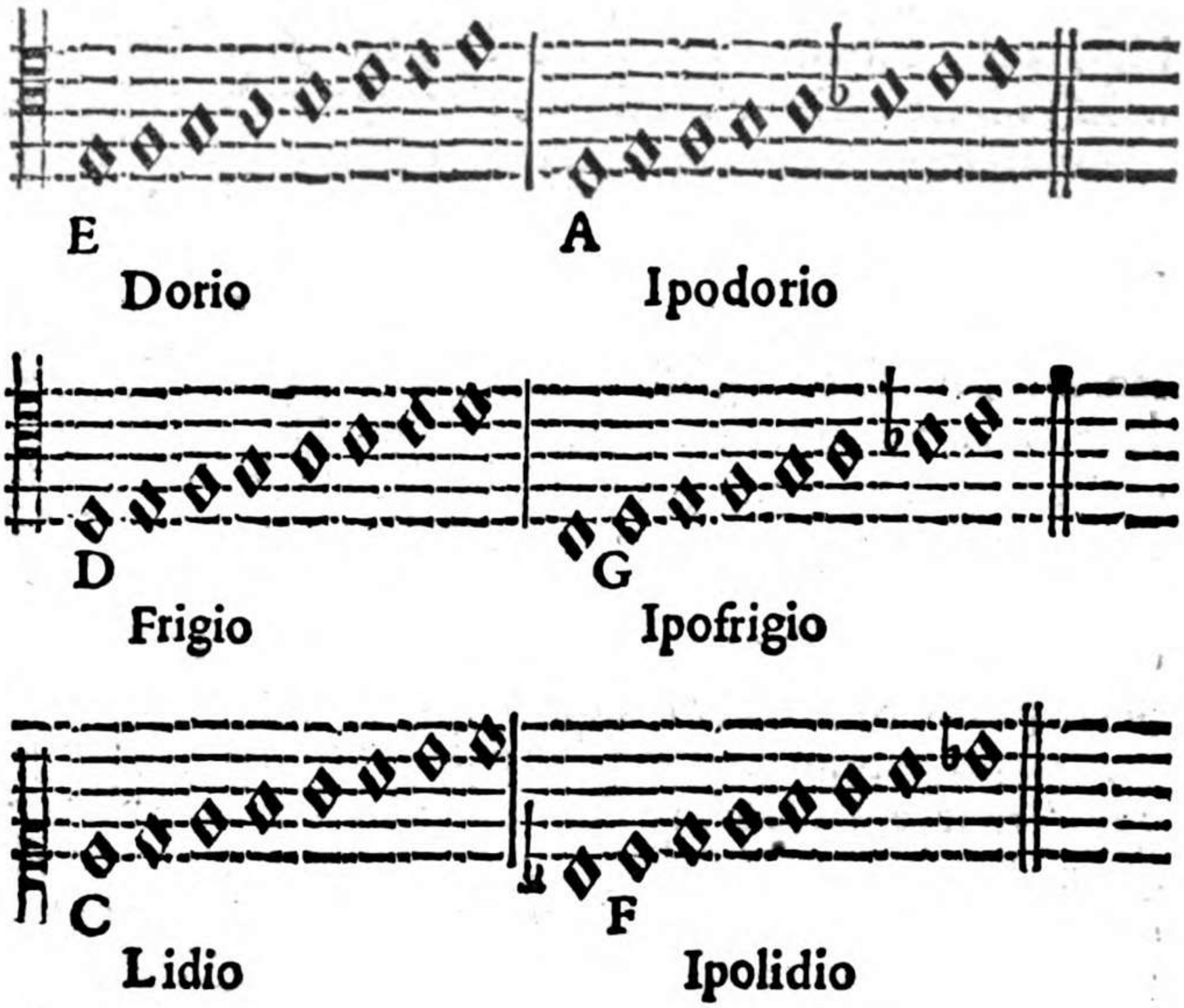
da Filoſseno, e riceuuto poi da tutti i Muſici, & ordinato frà gl'altri tredici, ò quindici vna quarta ſotto il Dorio; mà che fuſse più graue della Doria; perche in effetto debbiamo intendere di quel Modo Ipodorio mentouato di ſopra da Ariſtoſseno; & collocato vn tuono ſotto il Dorio; corriſpondente in ſomma all'Hypoeolio de' più moderni: & perciò Laſo gli diede l'aggiunto di Βαρύβρομον *Grauiſona*: la qual'eſpoſitione è veriſſima; nè in altro modo ſi può accordare queſta contradicenza di tempi; ne intendere quello che dice l'iſteſso Ateneo poco doppo, che l'Armonia Locrica fù molto frequentata ne' tempi di Simonide, & di Pindaro, & la intorno; & poi diſmeſsa. Ilche non conuiene al vero; Tuono Ipodorio, adoprato anco molto di poi nelle Tragedie; come fà fede Ariſtotile ne' Problemi. Mà non sò doue il Zarlino leggeſse mai appreſso Polluce, che l'Armonia Locrica fuſse l'iſteſsa, che la Miſsolidia. Or in propoſito dell'Ipodorio aggiungo, che non è da ſeguitare Ateneo in quello che dice di ſuo parere, che l'Armonia Ipodoria fuſſe cosi detta, per la ſembianza, che haueua con la Doria; ſi come ὑπόλευκον *Subalbum* diceuano à quello che partecipa del bianco; & ὑπόγλυκυ *Subdulce* à ciò ch'è alquanto dolce: alla quale opinione aderì anco il Patrizi nel lib. 7. della Poetica; moſſo ſenza fallo dall'autorità d'vn ſcrittore sì erudito, & il noſtro Mei ancora nel trattato manuſcritto *De modis*, che perciò s'induſſe à credere, che doue Ariſtotile ne' Problemi muſicali fà mẽtione del Modo Ipofrigio, & dell' Ipodorio, vi ſia ſcorrettione del teſto; douẽ douiſi leggere Frigio, & Dorio; perche cosi gli nomina nella Politica. Mà il teſto ſtà beniſſimo; nè porta ſeco contradittione alcuna perche i Modi principali, come fonti, & origini de' loro ſubalterni, gli contengono ſotto di ſe; in quella guiſa che

dal

dal Genere le Specie ſon compreſe: onde nella Politica, come filoſofo ſtà sù i generali, & perche cosi anco tornaua à propoſito à quello che diceua; & ne' Problemi, come muſico, diſcende à particolari: oltre che nella Politica parla de' Modi, che s'adoprauano nelle cantilene comuni (& tali ſono il Dorio, e'l Frigio) & ne' Problemi di quelli, che ſeruiuano propriamente alle Monodie, & Soliloquij Tragichi. Nè dall'attribuire le medeſime proprietà à queſti che à quelli, ſi può cauare preciſamente, che fuſſero gl'iſteſſi; mà ſi bene molto ſimili trà loro. Vn'altra contrarietà apparente mi ſi fà innanzi circa l'Armonia Syntonolydia: poiche l'Inuentione ſe ne attribuiſce da Polluce ad vn certo Anthippo: onde se è l'iſteſſa, che quella che dipoi fù detta Lydia, la medeſima coſa ſarà ſtata inuentata prima da Olympo, ò da Amphione, & poi da Anthippo: mà non è difficile da ſciogliere il dubbio, ſe la prima inuentione del Tuono fù, come ſi deue credere, nel Genere Diatonico; perche la Syntonolydia dèſcritta da Ariſtide, ſi vede eſſere Enarmonica; & dee eſſere quella che Anthippo introduſſe: Or qui ſi potrebbe curioſamente andar ricercando con qual mezzo gl'antichi multiplicaſſero i loro Modi, ad eſsempio di quei tre fondamentali, & antichiſſimi. Per due vie mi pare, che poteſsero procedere; l'vna è quella delle ſette ſpecie d'Ottaua; le quali hauendo oſseruate, & conoſciuto che oltre le tre ne reſtauano altre quattro, da poterſi praticare in altret tanti Tuoni, ò Harmonie, le metteſsero poi in opera; applicandole ordinatamente à i loro Siſtemi: l'altra è l'aggiunta d'vna voce di più, ſotto ciaſcuna delle tre ſpecie; con prendere la Congiuntione in vece della Diſgiuntione; perche cosi ſi formauano le ſpecie de' Modi ſubalterni; come è noto: corriſpondendo la ſpecie D d. col

b. mol-

b. molle à queſta A. (Ipodoria) quella del C al G, (Ipofrigia) & del B. all'F. (Ipolidia) come qui ſi vede.



Et à ciò poterono indurſi dall'eſsempio del Dorio: il quale vedeuano formato con vna nona dal D all'E. Anzi par verisimile, atteſe le due diſpoſitioni de' Tuoni addotte da Ariſtoſseno (nelle quali l'Ipodorio è vn tuono ſotto il Dorio) che nel principio anche l'Ipofrigio, & l'Ipolidio ſoggiaceſsero à i loro principali nell'iſteſsa forma. A i ſopradetti Tuoni ſuccedono l'Iaſtio, & l'Eolio, celebrati ancora eſſi da gl antichi ſcrittori, & con i loro ſubalterni, ò plagali, annouerati da Ariſtoſseno frà li tredici: & dalli ſuoi ſeguaci frà li XV. che à tale numero aſceſero cõ l'Ipereolio,

Ipereolio, & l' Iperlidio aggiunti di poi. Non hà dubbio dunque, che anco l'Iastio, & l'Eolio furono de' principali; se tali si reputano i mezzani di sito, & più conueneuoli alle voci humane (come li molto graui, & acuti più tosto à gl'instrumenti si confanno) & quelli ne' quali molte nobili cantilene, & arie vi furono composte. Tuttauia si caua da Tolomeo, che più tosto Modi metabolici, cioè accessorij, & meno principali furono reputati; poiche egli chiama alcune misture di varij accordi nella Cithara μεταβολικὰ ἤθη quasi arie mutatiue, che da i Citharedi erano dette Lydie, & Iastie; & di tale sorte erano quelle che altroue chiama Iastieolie: onde io m'imagino; anzi tengo per sicuro, che quelle breui Vscite, che si fanno da qualche Parte d'vn Concento (come quando i moderni segnano sparsamente alcuni diesi 𝄪, ò b. molli) s'attribuissero da gl'antichi à quei Modi Iastio, & Eolio; come veramente era ragioneuole, per la vicinanza, & scambieuole interpositione, che hanno frà li due più principali, & frequenti Dorio, & Frigio: perche, quanto al Lidio, dall'accoppiamento istesso, che Tolomeo ne fà con l'Iastio, si può raccogliere, che non fosse così spesso adoprato, come Modo principale, & fondamentale nelle cantilene; almeno ne' suoi tempi. Mà è tempo, che dichiamo qualche cosa del Modo, ò Tuono Hypermixolydio; per esser stato cagione di molta confusione nella Musica. Hor dunque vediamo, come passò la bisogna. Considerando alcuni fino auanti Tolomeo, che i sette Modi non compiscono la Diapason, ò per dir meglio la Disdiapason, & il Sistema intero; hebbero ciò per inconueniente, & però ne aggiunsero vn'altro verso l'acuto, vn tuono sopra il Missolidio; nominandolo per causa del sito Hypermixolydio; & formando la sua specie, come trà

la Mese *a*, & la Nete Hyperboleon *a'*; che torna la medesima, con quella dell Ipodorio. Mà quest'opinione viene con ottime ragioni riprouata da Tolomeo: peroche dice egli, si come gl'estremi suoni della Diapason si pigliano, per vn solo; onde auuiene che le consonanze aggiunte à quelle appariscono l'istessa; così parimente qualsiuoglia cantilena, che cominci in vna voce più alta, ò più bassa, per ottaua, farà sempre la medesima aria: perilche si come l'ottaua voce risponderà alla prima, cosi l'ottauo Modo, non sarà differente dal primo: & se ad vn Modo non s'assegnano nè più nè meno d'otto voci, non si debbono nè anco porre più di sette Modi; volendo che siano tutti diuersi: oltre che se si concede, che il primo possa hauere il suo corrispondente in ottaua, perche non il secondo, non il terzo, & gl'altri; procedendo circolarmente in infinito? Non bilogna dunque limitar il numero de' Modi dalle voci, ò termini dell'ottaua; mà da' suoi interualli; che non sono se non sette, & altrettante le specie, ò maniere, che nascono dal cominciare l'ordine dalla prima voce, ò dalla seconda, ò dall'altre, sino alla settima inclusiue. Et questo in sostanza dice Tolomeo contro chi introdusse quel Modo. Le quali ragioni; benche siano belle, e buone, tuttauia si vede, che l'vso preualse in contrario: poiche, non pure arriuarono fino all'ottaua compita; mà la passarono d'vn tuono, che tanta è la distanza dalla più graue voce dell'Ipodorio, alla più graue dell'Iperlidio; & ciò per auuentura fù riceuuto, perche quell'ottauo Modo, ò Tuono, come gl'altri più acuti, in qualche cosa fù diuersificato da i pratici: ancorche manteneste l'istessa specie del primo. Tuttauia per quello che dice Ateneo (il quale con le parole in mano di qualche antico Musico riproua l'vso di esso) si può credere, che fosse malamẽ-

te

te introdotto;& che in verità nõ haueſſe alcuna diuerſità baſtante à differentiarlo da gl'altri. Contuttociò pare, che Boezio habbia creduto, che Tolomeo ſia l'autore di queſt'ottauo Modo; doue dice: *atque hic eſt octauus Modus, quem Ptolomæus ſuperannexuit.* Giudicherei non dimeno, che non male ciò ſi poteſſe intendere in queſto ſenſo. Et queſto, e quell'ottauo Modo, che Tolomeo hà aggiunto di più, cioè mentouato doppo gl'altri;& non annouerato frà gl'altri legitimi, & ragioneuoli: perche in vero mi pare molto duro da credere, che vn pari di Boezio; il quale fù l'oracolo, e l'ornamento di quel ſecolo; non meno in maturità di giuditio, & profondità di dottrina, che in ſantità di vita, & nobiltà di ſangue, habbia preſo vn granchio, come ſi dice, così ſolenne; & non inteſo Tolomeo; doue parla forſe più chiaro, che in tutto il reſto dell'opera. Doppo la morte di Boezio (al quale molto meglio per auuentura conueniua quell'Epiteto d'*vltimus Romanorum*, che Cremutio Cordo diede a Marco Bruto, & glie ne coſtò la vita, come ſcriue Tacito) non tardò molto à ſeguire la rouina di Roma; & quelle tante calamità, che lungamente affliſſero la pouera Italia; onde non è marauiglia, che ogni ſorte di gentilezza, & letteratura eſquiſita rimaneſſe eſtinta: perdendoſi inſieme vn'infinità di ſcrittori Greci di Muſica, & molti Latini; & che Tolomeo iſteſſo ne' tempi più baſſi, non ſi leggeſſe; & perciò quegl'Odoni, & Bernoni, & Guidoni, con quel poco d'infarinatura, che hebbero delle lettere humane, leggendo Boezio; & non confrontandolo con Tolomeo, malamente intendeſſero quel *Superannexuit*, ò non s'accorgeſſero dell'errore. Si marauiglia bene, & non ſenza cagione, il Mei, di Franchino, che fù pure in tempi, che le buone lettere haueuano cominciato à riſor-

gere; & hebbe qualche notizia de gl'autori Greci di Musica (anzi scrisse d'hauerli fatti tradurre) & in ogni modo attendendo alle semplici parole di Boezio, attribuisse quest'ottauo Modo à Tolomeo istesso; & lo riceuesse, come legitimo; aggiustandolo, con quella differenza di Mediatione Harmonica, & Aritmetica, cioè del vario sito, che si trouaua hauere la quinta, & la quarta (termini, ch'erano molto più conueneuoli à questa materia de i Tuoni, che quelle sue Mediationi) nel primo Modo, & nell'ottauo; ch'egli credette per certo essere l'Hypermixolidio nominato da Tolomeo, & da Boezio. Mà ciò non essere vero, contro di lui si proua euidentemente dal Glareano, dal Zarlino, & dal Mei: poiche si vede chiaramente, che quest'ottauo Modo Ecclesiastico hà la medesima specie del preteso Dorio D. d; & quell'antico l'haueua comune con l'Ipodorio A. a: & per tal causa volse più tosto il Glareano chiamarlo Hypomixolydio (ancor che in questo, come nel restante vacillò non poco) perche è plagio del suo preteso Mixolydio G. g: doue à quel l'antico; se l'Ipodorio vero hauesse hauuto questa distintione d'essere diuiso solo in vna maniera, con la quarta sotto, & la quinta sopra (che non l'hebbe altrimenti) sarebbe tocco in sorte la Mediatione opposta; cioè la quarta sopra, & la quinta sotto; & sarebbe stato autentico, & nō plagale; come fondatamente discorre il nostro Mei. E certissimo dunque, che Tolomeo sette Modi, ò Tuoni soli riconobbe, & ammesse per legitimi; anzi espressamē. te l'afferma, & lo dimostra nel cap. 9. lib. 2. non per accomodarli al numero de' Pianeti, come qualche moderno asserisce; mà alle specie dell'ottaua. Quindi è che sono chiamati i sette Modi di Tolomeo: non perch'egli ne sia l'autore; mà piu tosto l'Espositore, & l'Interprete: si come

come li tredici si dicono d'Aristoseno; non perche egli gli habbia trouati; mà con più diligenza, che i suoi antecessori, dichiarati, & ordinati: ilche douette far formatamente, & di proposito (come si conosce dal filo del suo discorso, & da quello che dice verso la fine del terzo libro doue comincia à ragionare delle specie) ne' libri che immediatamente seguiuano quelli che dall'ingiurie de' tẽpi ci sono auanzati: la qual perdita tuttauia ci viene in qualche parte ristorata da quello che ne scriuono Aristide, Quintiliano; curioso, & diligente Scrittore; il giuditiosissimo Plutarco; & altri, che c'hanno lasciato qualche Compendio, ò saggio della sua dottrina. Sono dunque questi 13. Tuoni, ò Armonie lontane l'vna dall'altra per Semituono: onde, perche 12. semituoni formano la Diapason, il piu acuto Tuono è lontano dal più graue giustamente vna ottaua; & ne' termini di essa si rinchiudono gli estremi graue, & acuto della specie di questi. Mà perche ciascuno de' mezzani, & principali hauesse il suo plagio, per così dire, ò corrisponsale di sopra, come di sotto, due ne furono aggiunti di poi da' suoi successori; & riceuuti nella pratica; come vederemo appresso: che sono l'Hyperaeolio, & l Hyperlydio. Si che in tutto arriuarono a quindici; e tanti ne sono nominati da Alypio, Martiano Capella, Cassiodoro, & altri: estendendosi ne' loro termini fuor dell'ottaua vn tuono, con questo ordine.

Hyperlydio	
Hyperaeolio, ouero Hyperlydio più graue	
Hyperphrygio, ò Hypermixolydio	due
Hyperiastio, ò Hyperphrygio più graue	Mixolydij
Hyperdorio, ò Mixolydio	

Lydio

Lydio
Aeolio, ò Lydio più graue
Phrygio
Iaſtio, ò Phrygio più graue
Dorio
Hypolydio
Hypoaeolio, ò Hypolydio più graue
Hypophrygio
Hypoiaſtio, ò Hypophrygio più graue
Hypodorio.

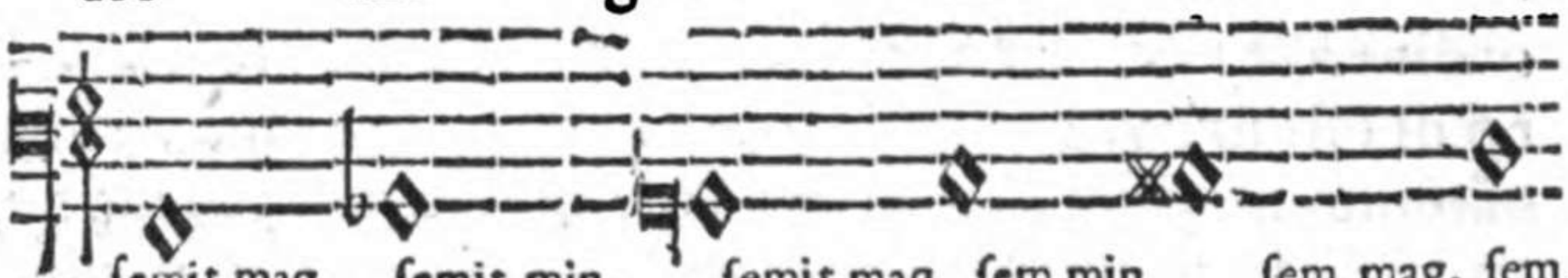
Trà i quali ſi vede il Phrygio tenere il luogo mezzano; ſi come frà i tredici il Iaſtio: non ſeguendo da ciò inconueniente veruno: perche, ſe bene parrebbe, ch'il Dorio doueſſe eſſere nel mezzo; come quello che ſi ſuppone il più poſato; & non troppo graue, ne acuto; tuttauia ciò non importa; perche quel Tuono, che in vn paeſe è il più commodo naturale, & Coriſta, in vn'altro doue ſi canti più graue, ò più acuto, non è così; mà ſtraniero, & inſolito. Debbiamo dunque imaginarci, che queſti Tuoni ſiano come tanti inſtrumenti, verbi gratia 15. arpette di 15. voci l'vna, accordati di ſemituono in ſemituono; & che quelli che hanno i loro corriſpondenti in ottaua nel graue, v. g. li tre più acuti, ſiano come quelle Spinette piccole, che hoggi ſi fabricano da gl'artefici all'ottaua alta, come dicono; & non all'vniſono delle voci humane: maſſime che, come appreſſo ſi vedrà, non s'applicauano à loro; mà à gl'Inſtrumenti. Mà perche, come hò prouato cõ molte ragioni nel Diſcorſo *ſopra la diuiſione eguale* gl'antichi haueuano in pratica la differenza del Semituono maggiore, & del minore; benche gl'Armonici, Ariſtoſſenici

ſtoſſenici, ò Pratici (che ſono i medeſimi) nella Teorica & nel diſcorrere di Muſica non ſi ſeruiſſero di queſti vocaboli; ne ſegue perciò, che li Tuoni compreſi frà due altri, all'vno di eſſi fuſſero più vicini, & dall'altro più diſtanti. intendendo ciò nella giuſtezza de gl'inſtrumenti eſattamente diuiſi, & aggiuſtati trà loro; maſſime per vſo delle Mutationi: perche aſſolutamente parlando, & in ordine alle voci, ſi come non è poſſibile ſapere ſe il Tuono di Firenze v. g. ſia più acuto di queſto di Roma vn Semituono maggiore, ò vn minore; così non ſi poteua ne anco allora diſcernere, ſe non con gl'inſtrumẽti in mano, ſe il Tuono Iaſtio v. g. era più vicino al Frigio, ò al Dorio. Raccontiamo dunque per qual via ſiamo venuti in cognitione di queſte giuſte diſtanze. Primieramente il chiamare che fà Ariſtoſſeno il Tuono Iaſtio, Frigio più graue, & non Dorio più acuto; & ſimilmente l'Eolio, Lydio più graue, & non Frigio più acuto, mi dà inditio chiaro che fuſſero più vicini à quei di ſopra, co' quali comunicauano nel nome, che à quei da baſſo: tanto più che, quanto alla ſpecie, erano molto più conformi à queſti. Et ſe di più altra ragione di ſimilitudine, ò diſſimilitudine debbiamo cercare, non hà dubbio, che l'Iaſtio per eſſempio, ch'era Armonia Greca, raſſomigliaſſe più, quanto alla maniera del modulare, la Doria ſimilmente Greca, che la Frigia ſtraniera. Secondariamente nella Tauola generale dell'antico Diagramma ſi vede, che in molti più luoghi concorrono gl'vniſoni delle corde fià il Tuono Iaſtio, & il Dorio, che trà il medeſimo Iaſtio, e'l Frigio; cioè che molte più note parallelle, e poſte nell'iſteſſa linea, hanno i medeſimi ſegni, che frà gl'altri due: inditio manifeſto dell'eſſere diſtanti per ſemituono maggiore; & non per il minore: poiche maggior numero d'vniſoni ſi trouano in

queſta

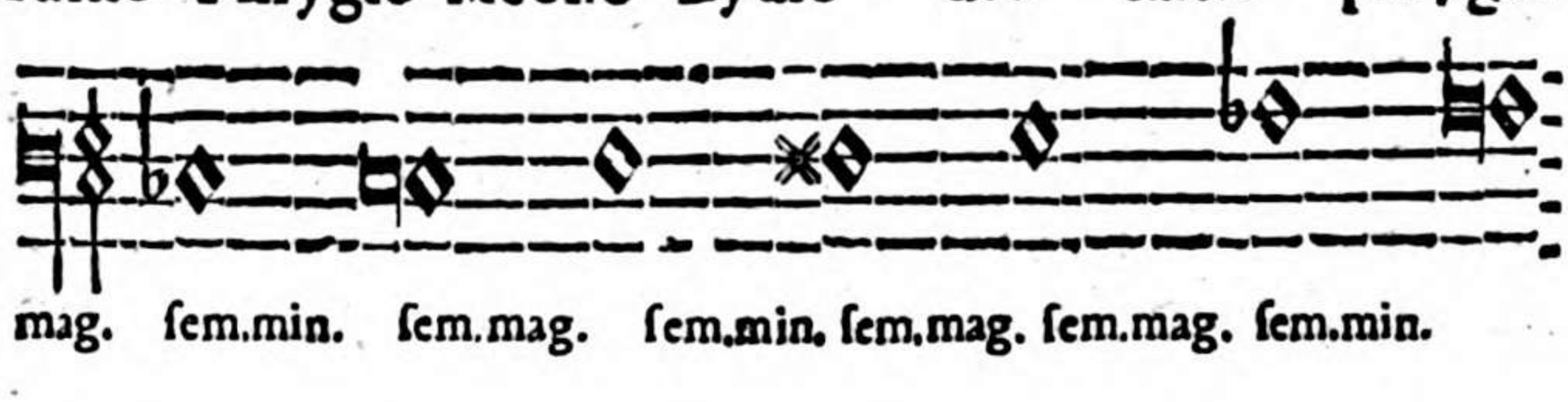
queſta diſtanza, che in quella del minore: come anco dalla figura delle ſpecie ſi conoſcerà: nella quale ſi potrà oſſeruare, ch'il Frigio con l'Iaſtio non comunica in neſsuna corda. Si che i loro giuſti interualli erano queſti.

Hypodorio Hypoiaſtio Hypophrygio Hypoaeolio Hypolydio Dorio



ſemit.mag. ſemit.min. ſemit.mag. ſem.min. ſem. mag. ſem.

Iaſtio Phrygio Aeolio Lydio Mixoly dio Hyper- iaſtio Hyper- phrygio



mag. ſem.min. ſem.mag. ſem.min. ſem.mag. ſem.mag. ſem.min.

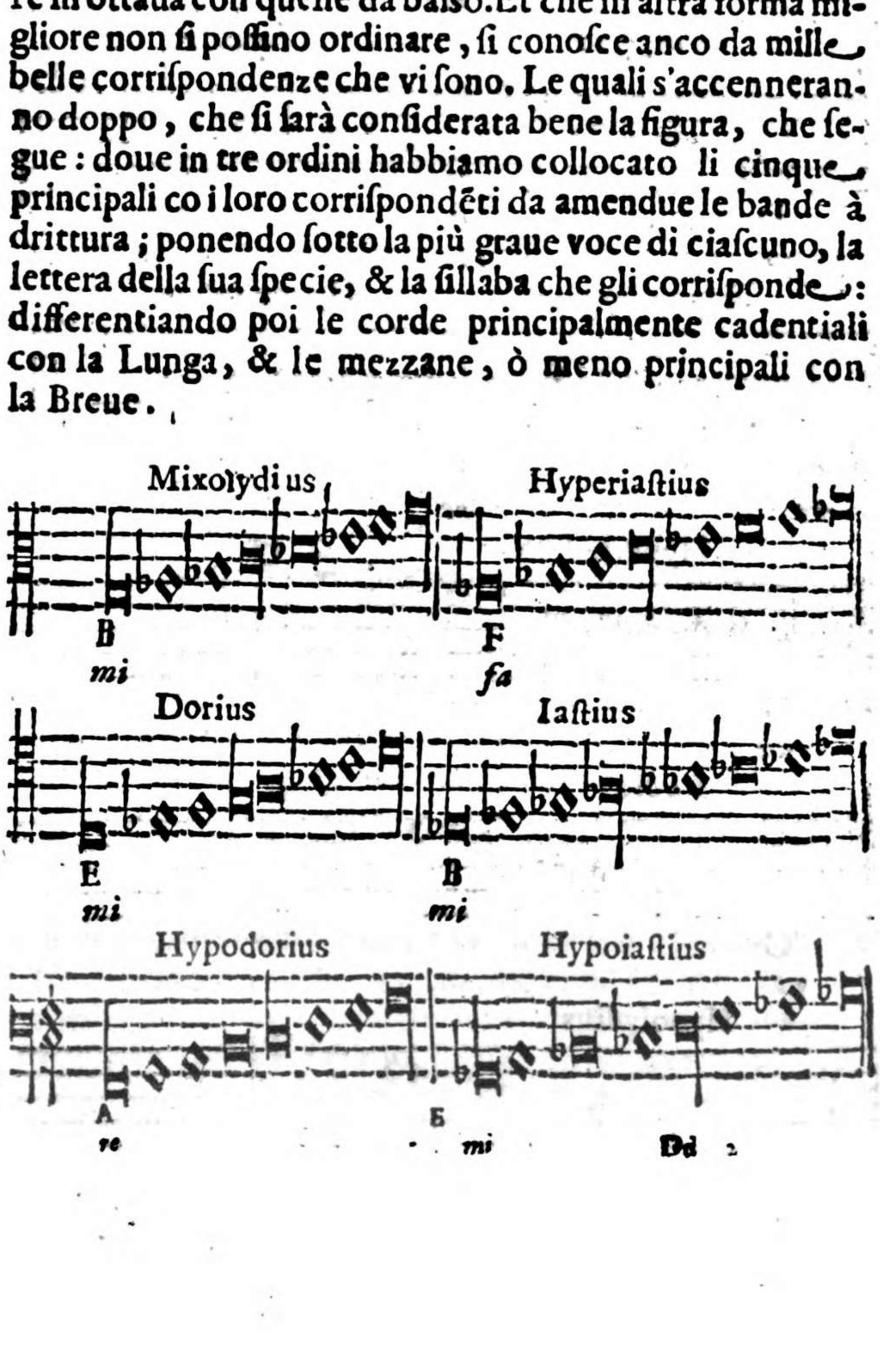
Doue notiſi, che ſette ſemituoni maggiori entrano ne l'ottaua, & cinque minori (che ſi potrebbono differentiare con ſemicircoli maggiori, e minori) & però non poſſono venire ſcambieuolmente tramezzati ſempre; mà in qualche luogo due maggiori s'incontrano contigui; ilche anco ſuccede nel manico del Liuto, e ſimili inſtrumenti, come nel ſopradetto diſcorſo ſi può vedere. Mi marauiglio, che nella Deſcrittione, che ne fà l'Artuſi non cominci da A *la*, *mi*, *re*; mà da B *mi*; con tutto ch'ella ſia la prima corda dell'antico Siſtema, & da Boezio eſpreſsamente s'aſsegni alla ſua ſpecie il Modo Ipodorio; come anco, ch'egli fraponga vn ſemituono maggiore trà l'Ipoeolio,

eolio, & l'Ipolidio, hauendo posto il minore trà i loro principali, Eolio, & Lidio. Hor passiamo ad vn'altra bella speculatione, circa le specie dell'Iastio, & dell'Eolio; le quali non essendoci molto distintamente dichiarate da gl'antichi autori; è bisognato valersi di quegli inditij, che ci sono, cauandone certe gagliarde congetture: nelle quali, doppo hauerci fatto sopra molte riflessioni, perfettamente ci quietiamo; & senza alcuno scrupolo osiamo d'affermare, che in cotal guisa furono disposte, & non altrimenti. L'Armonia dell'Iastio antico, perche comincia dal semituono da basso, si può porre, ò in E *la, mi*, ò in b *mi*; mà più tosto la ponghiamo in b, che in E. per molte ragioni. Prima, perche habbia la medesima proportione l'Iastio col Dorio, che l'Eolio col Frigio; Or si come la specie Eolia è quella dell'Ipodorio A,a. nel la quale si conuerte la Frigia D, d. passando al b. molle; così par ragioneuole, che la specie Iastia sia B, b perche in essa si muta questa del Dorio E, e, passãdo pur'al b. molle. Secondo da quel passo di Plutarco corretto da noi di sopra si raccoglie, ch'il Missolidio era simile all'Iastio: la quale similitudine in niuna altra cosa pare che meglio si possa fondare, che nella medesima specie. Terzo il Modo Iastio era molle, e flebile, & perciò s'adopraua nelle Tragedie, come Ateneo fà fede; se gli deue dunque assegnare di due specie quella, che partecipa più di tali qualità; che à quella di b, meglio conuengono, che alla Doria E, e. Ne è credibile, che ne' tempi più freschi, quando i Modi furono meglio ordinati, & assegnata à ciascuno la sua Diapason intera (anzi Disdiapason) fusse mutato l'ordine de' loro interualli; mà aggiunti solo quelli, che mancauano, per il compimento di essa; come si riscontra ne gl'altri; de' quali si sà di certo la dispositione, & forma che haue-

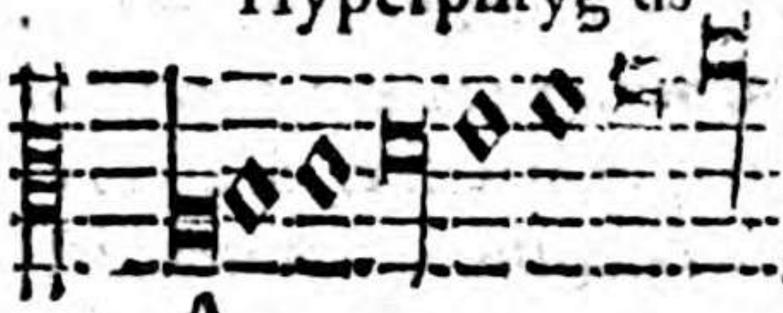
uano; come del Dorio, del Frigio, & del Missolidio. Et se bene nel Sintonolidio fù fatta gran mutatione, ciò seguì per la scarsezza, & picciolezza del suo Sistema: & quanto all'Ipolidio, benche in apparenza habbia riceuuto ancor esso gran mutatione; poiche lo facciamo cominciare in E *la*, *mi*, Enarmonica X E; se bene la corda sua cadentiale, & caratteristica fù l'F *fa*, *vt*, tuttauia nel Genere Enarmonico tutto torna al medesimo: perche il Tuono Ipolidio era collocato (come anco il Lidio) trà le corde Mesopyone (cioè trà quelle, che diuidono le due diesi Enarmoniche) & per conseguenza tanto s'estende la sua ottaua trà la Parhypate Enarmonica, & vn'altra corda simile, segnandolo all'antica con F *fa*; *vt*, abbassato, ò alla moderna con E *la*, *mi*, alzato. Mà, quanto all'Iastio, se bene tanto si poteua compire con l'aggiunta del D, & d'vn tuono di sotto, come con vn tuono di sopra; tuttauia per le ragioni dette, si dee tenere, che nel secõdo modo si facesse questa aggiunta. Circa l'Eolio poi, anco il Glareano mosso dalla medesima dottrina d'Ateneo gl'assegnò la specie d'A a, *la*, *mi*, *re*: se bene si guastò poi, sospettando troppo leggiermente, che il Sintonolidio nominato da Platone fusse l'istesso. Con questi fondamenti del Modo Iastio, & dell'Eolio, siamo venuti finalmente in notitia, che questi, & i loro subalterni di sotto, & di sopra, si formano dalla specie de' loro prossimi inferiori, cambiata per molle; & cosi all'Hypoiastio s'accomoda quella d'E *la*, *mi*; che, oltre all'essere simile alla B b *mi*, si forma da quella d'A *la*, *mi*, *re*, per b. molle. All'Hypoeolio parimente assegniamo quella di D, d; che si forma dalla G, g. Ipofrigia nell' istesso modo. All'Iperiastio quella d'F *fa*, *vt*, l'istessa con quella di b. *fa*, tramutata dalla Missolidia B b. All'Iperfrygio non hà

dubbio,

dubbio, che è douuta quella del ſuo corriſpondente in ottaua A a; perche *de Octauis idem iudicium*: & perciò aſsegniamo anche all'Hypereolio quella dell'E. & all'Hyperlydio quella del G. per l'iſteſsa cagione, del tramutarſi queſte ſpecie cosi per via del b. molle; e del corriſpondere in ottaua con quelle da baſso. Et che in altra forma migliore non ſi poſſino ordinare, ſi conoſce anco da mille belle corriſpondenze che vi ſono. Le quali s'accenneranno doppo, che ſi ſarà conſiderata bene la figura, che ſegue: doue in tre ordini habbiamo collocato li cinque principali co i loro corriſpondẽti da amendue le bande à drittura; ponendo ſotto la più graue voce di ciaſcuno, la lettera della ſua ſpecie, & la ſillaba che gli corriſponde: differentiando poi le corde principalmente cadentiali con la Lunga, & le mezzane, ò meno principali con la Breue.



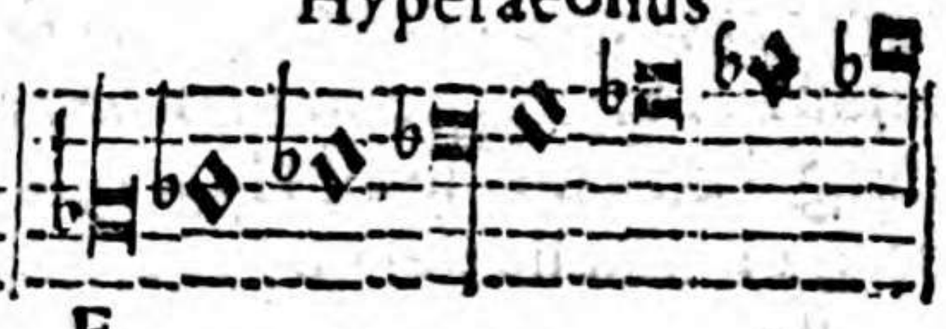
Hyperphryg'us



A

re

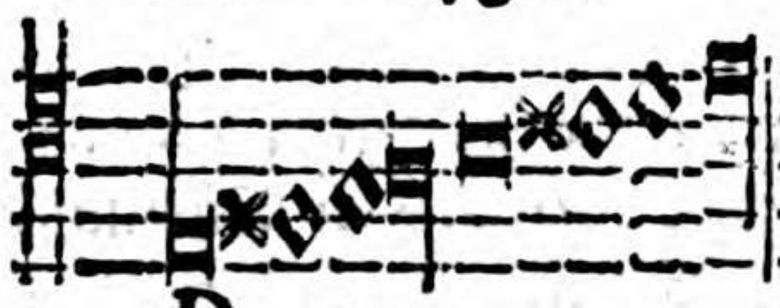
Hyperaeolius



E

mi

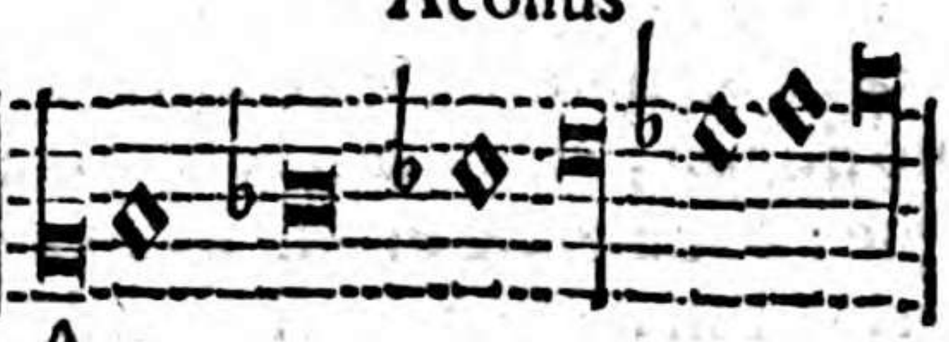
Phrygius



D

re

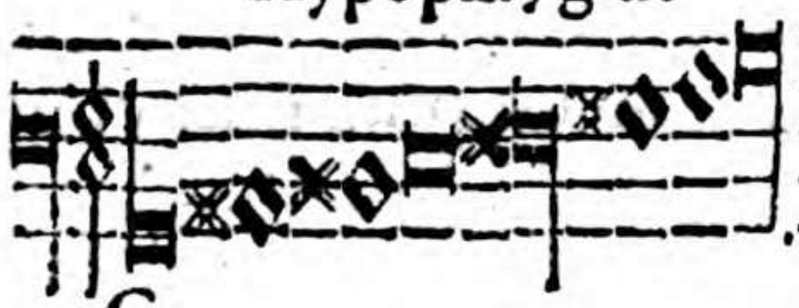
Aeolius



A

re

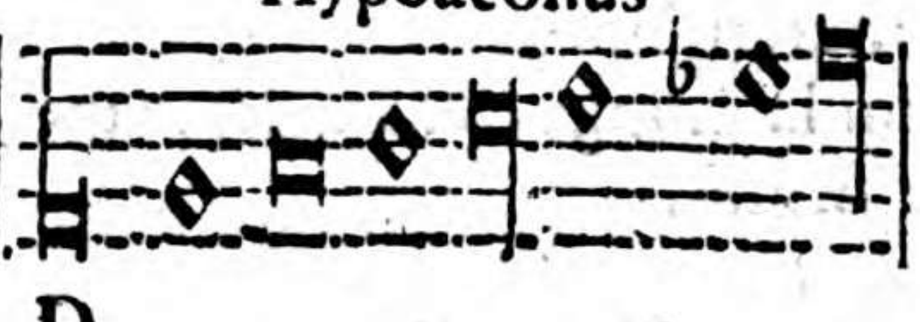
Hypophrygius



G

ut

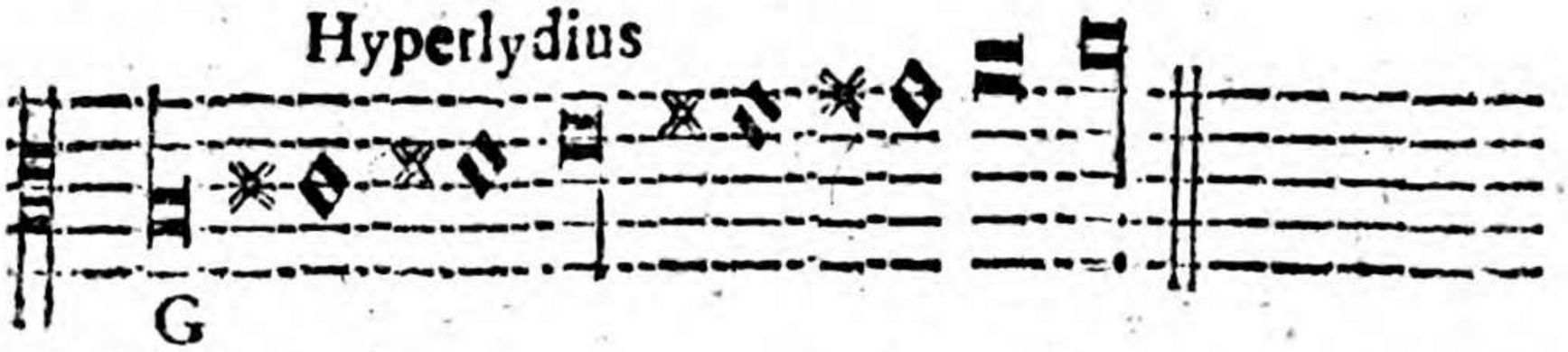
Hypoaeolius



D

re

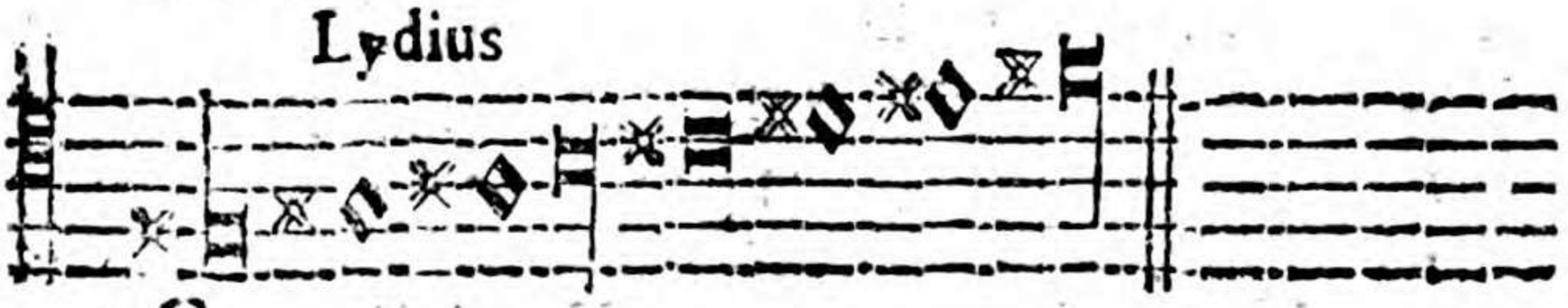
Hyperlydius



G

ut

Lydius



C

ut

Hypolydius

F

fa

Mà quanto all'Iaſtio,&l'Eolio v'habbiamo hauuto vna particolare auuertenza di porui per cadenze mezzane quelle corde, che diuidono la propria Diapente in due terze; con queſto motiuo, che, ſi come ſentiamo hoggi molte cantilene, che fanno diuerſe poſate; & tallora diſtanti in terza, ò in ſeſta; le quali ſempre ſono di natura, & maniera diuerſa (ilche dichiaro nel ſopradetto Tratta-to) cosi ſi dee tener per certo, che ne haueſsero anco gl' antichi di queſta ſorte; & che s'vſaſsero più toſto nell'Iaſtio, & nell'Eolio, che ne gl'altri; che ſono più generali, più antichi, & più puri, & ſemplici: doue quelli due non ſolo per eſser frapoſti di ſito trà quei tre, è da credere che partecipaſsero della loro maniera; mà anco perche è veriſimile, che quelle nationi, ſi come nell'altre coſe alterarono le loro vſanze, e coſtumi, quãdo paſsarono di Grecia in Aſia, per la comunicanza, che hebbero con quei popoli, cosi anco alteraſſero il loro canto; meſcolandolo con la maniera Frigia, & Lidia. Et cosi tengo, che nel Modo Eolio, oltre A *la*, *mi*, *re*, & E *la*, *mi*, cadenze ſue principali ſi faceſſero anco le poſate in C. *ſol*, *fa*, *vt*(che diuide la quinta A E) partecipando in queſto modo del *re*, cadenza del Frigio, & del *fa*, propria del Lidio; trà i quali ſi vede ſituato. Similmente nell'Iaſtio la corda D. *la*, *ſol*, *re*, che diuide la ſua quinta ſi F. (s'intende quanto alle voci, & non quanto all'interuallo) la reputo cadentiale, non principale: perche partecipa del *mi*, cadenza Doria, & del *ſol*, ò *re*, Frigia; per eſſere ſituato trà quelle due Armonie; & cosi le cadenze Iaſtie ſaranno molto varie; terminando in *mi*, in *re*, & in *fa*; & l'Eolie ſimilmente in *re*, *fa*, *mi*; mà con altro ordine: la quale meſcolanza ſi ſente per lo più nelle cantilene moderne.

Nè deue parere ſtrano ad alcuno, ch'io riceua in queſto

affare

affare trà le Quinte, la falsa Quinta B F. perche non sò vedere quello che importi, ch'ella sia, ò non sia di proportione sesquialtera, & consonante: perche quì non si parla di far accordare le Parti: mà di ricercare tutte quelle differenze di specie, che si possono trouare: trà le quali non è credibile, che la sottil curiosità de' Greci lasciasse indietro questa; potendosene cauar forma d'aria particolare: la quale è molto molle, & conueneuole alle proprietà che s'attribuiscono à quell' Armonia: alla quale però meglio che ad ogn'altra si confà. Quanto all'Eolio parrebbe forse douere à qualchuno, ch'io diuidessi la sua Diapason più tosto con la corda D *la*, *sol*, *re*; che con A *la*, *mi*, *re*, per distinguerla in qualche cosa dall'Hypodoria: mà ciò non hò fatto; per la somiglianza, che haueua quel Modo con l'Ipodorio; come si è veduto di sopra; & per saluare quell'altra sorte di diuisione per l'Hyperphrygio; acciò non fusse la sua specie per appunto la medesima con l'Ipodorio: dalla quale tuttauia si diuersifica assai con quella cadenza mezzana, diuidente la quinta: oltre che detta cadenza di D *la*, *sol*, *re*, per esser corda cardinale del Frigio, è molto conueneuole all'Hyperphrygio. Per l'istessa ragione poi allegata di sopra, hò diuiso parimente la Diapente de Modi plagij per amendue le parti de' suddetti Iastio, & Eolio. L'ottaua poi dell'Ipoiastio, per distinguerla dalla Doria, l'hò diuisa cõ la quinta sotto E, B. e tãto più, che questi Modi Iastij amano assai il *mi*; & anco per non tralasciare tal sorte di mediatione. Et quella dell'Hypoeolio similmente per D, d. l'hò diuisa nell'istesso modo con la quinta sotto, per li medesimi rispetti. La specie Iperiastia F, f. l'hò diuisa nel Trirono; e nella Pseudodiapente; sì per non lasciare indietro tal sorte di Mediat one (benche sfuggita dal Glareano) sì perche è atta

à fare

à fare le modulationi molto flebili, & lugubri; alle quali si confà questo Modo; per hauer anch'esso appresso i Greci il nome di Missolidio. Dell' Iperfrigio già s'è parlato. Nell' Ipereolio (se bene questo, e l' Iperlidio furono reputati come superflui) per differentiarlo dall'Hypoiastio, & dal Dorio, che hanno la medesima specie, hò diuiso la quinta A,E con la cadenza secondaria, C; con che anco partecipa delle proprietà, ò cadenze dell' Ipofrigio, e dell' Iperlidio. Et nell' Iperlidio, per distinguere similmente la sua specie G,g. dall'Ipofrigio, l'hò diuisa altrimenti; cioè con la quarta sotto separata dalla quinta per la corda C. la quale è anco cardinale dell Lidio; & molto perciò conueneuole à questo Tuono. Per osseruare similmente nell'Iperfrigio, la proprietà del suo principale, di far le cadenze mezzane, ò secondarie lontane dalle primarie, per quarta, ò per quinta (che circolando la specie s'accostano ad alcune in seconda) hò contrasegnato cadentiale in quello G. *sol, re, ut*, ch'e cardinale nell' Ipofrigio. Or consideriſi con quanto bell'ordine procedino le corrispondenze che ci sono. Primieramente in ciascuna delle tre classi de' graui, de' mezzani, e de gl'acuti, si vedono cinque lettere differenti conforme al numero di essi Tuoni. Secõdo se si mira alle corde initiali di tre correlatiui, si trouano per tutto due sillabe, l'vna da per se, e l'altra due volte ridetta in due ordini contigui: & nella seguente fila si trouano le due poste al contrario, con vn'altra diuersa: verbi gratia, nel primo ternario

re, nel secondo *mi*,
mi, *mi*,
mi, *fa*, &c. ilche dimostra.

anco che ciascun Tuono hà due diuerse cadẽze. Terzo le lettere initiali d'vn medesimo ternario sono trà loro distã

ti

ti per quarta aſcendendo, ò per quinta diſcendendo,

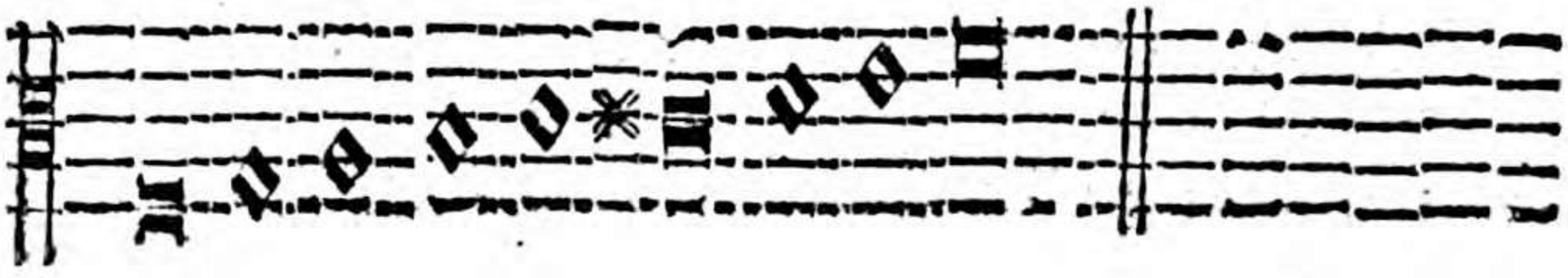
A.
E. quanto le medeſime lettere initiali paſſando-
B. le per ordine dal graue all'acuto in ciaſcuna del le tre ſerie, ſi trouano alternatiuamente con interualli di quinta, & di terza minore; ſe bene nella terza ſerie de gli *Hyper*, ò Tuoni acuti, vi s'incontra vna Pſeudodiapente in luogo della Diapente, & vn Ditono, in luogo del Semiditono; mà baſta che il numero delle corde v'è l'iſteſſo. Si che poſſiamo concludere, che l'ordine, & diſpoſitione di queſti Tuoni, si quanto alla ſpecie dell'ottaua, & cadenze eſtreme, come delle conſonanze minori, e cadenze mezzane, tornano cosi bene, che non può eſſer più: di modo che, ſe bene gl'antichi non l'haueſſero cosi ordinate, metterebbe conto ſtabiliruele di nuouo. Puoſſi anco notare quale aggiunta di dieſi ♯, & b. molli ſi richieda per formare i quattordici Tuoni, ſopra il fondamento dell'Ipodorio: in luogo del quale ſe ſi porrà per Fondamentale (che è quello, che nell'inſtrumento ſi ſuona naturalmente, ò come dicono ne' taſti Diatonici) vn'altro, tanto maggior mutatione di ſegni accidentali vi ſi douerà fare, quanto hauerà maggior diſcrepanza; & larà più ſproportionato dal detto Ipodorio: verbigratia ſe ſi porrà per fondamentale l'Ipolidio: nel quale fondato nell'Ipodorio, ſe vi ſi trouano tanti dieſi, niuno ſe ne marauigli; perche ciò naſce dalla ſproportione che hanno trà loro queſte Harmonie in riguardo dell'vnione del Tuono, con la ſpecie. Mà doue ſi pongono due dieſi, ciò ſi fa; perche nel ſito del ſemituono vi cade il tuono, trà due corde di già alzate con vn dieſi ♯ per ciaſcuna: onde cõuiene alzare per vn'altro ſemituono minore la più acuta: oltre i quali, altri ne douerannno aggiugnerſi à quelle corde,

de, che corriſpondono alle C, D, F, G, quando naturalmente n'hauerebbono vno. Et per il contrario due b. molli ſi pógono in quei ſiti doue ſubẽtra il ſemituono in vece del tuono, quando le due voci che rinchiudono tal'inrervallo s'intẽdono di già abbaſſate cõ vn ſolo. Et da queſto potrãno giudicare i noſtri pratici, ſe hanno ragione di preferire l'vſo de'ſegni accidentali à quello di chiaui diuerſe, & di credere, che ne i loro inſtrumenti vi ſia ogni coſa; & di reputare pouera l'antica Muſica. Mà ben pouero di ſenno, e di dottrina è chi tal coſa ſi perſuade. Queſti ſono dunque gl'antichi Tuoni de' Greci, per molti ſecoli felicemente adoprati, & per molti ſecoli poi in lunga dimẽticanza ſepolti: i quali al meglio, che habbiamo ſaputo, ci ſiamo ingegnati di reſuſcitare; & applicarli all'vſo noſtro. Mà vediamo quello che Tolomeo ne ſenta. Queſto dunque và argomentando contro Ariſtoſſeno, & i Prattici in queſta forma, che ſe s'hà da paſſare il numero di ſette Tuoni, potendoſi ogni interuallo harmonico diuidere in quãte parti ſi vuole, per niuna ragione ſi potrà moſtrare, che biſogni porne tredici lontani frà loro vn ſemituono, conche ſi compiſce l'ottaua; perche ſe ſei tuoni, & 12. ſemituoni la compiſcono; anco 24. dieſi, ò quarti di tuono fanno l'iſteſſo. Et perche dunque non porne 24. ò 18; ò altro numero? Non auuiene già il medeſimo, dice egli, ponendone ſette; perche ſi trouano con gl'eccẽſſi delle prime conſonanze (Diapente, & Diateſſaron) formandoſi per eſſempio il Miſſolidio, dall'alzamento del Dorio vna quarta ſopra, & non dall'alzamento del Lidio vn ſemituono in sù: poiche le voci conſonanti non ſi pigliano per mezzo delle ἐμμελεῖς, o modulabili; mà al contrario, le modulabili mediante le conſonanti. Si sforza di prouare appreſſo, che non poſſono eſſere tredici diſtanti trà loro, per ſemituoni; perche nell'aggiuſtamento, ò applicatio-

ne de' dodici al Siſtema ſtabile (egli prende per tale il Dorio, & non l'Ipodorio, come fanno gl'altri) corriſpondendo, verbi gratia, la Media dell'Ipodorio all'Ipate Meſon di detto Siſtema ſtabile; & quella dell'Ipoſtigio alla Parhypate Meſon del medeſimo Siſtema; ſe trà l'vno & l'altro ſi porrà l'Ipoiaſtio, ne ſeguirà, che la ſua Media ſi confronterà con l'vna, ò con l'altra; & così le Medie di due Tuoni ſi riſcõtreráno inſieme; ouero nelle traſportationi, che ſi fanno con accomodare le ſpecie à i Tuoni (le quali io dichiaro nel ſopramentouato Trattato, con vn paſſo di Gaudentio) neſſuna corda del Siſtema reſterà ſtabile; mà tutte ſi moueranno. Mà altrettanto è facile la ſolutione di queſte inſtanze; quanto è difficile l'argomentare *ab impoſſibili* contro quello, che effettiuamente è in eſſere, & ſuſſiſte. I tredici Tuoni realmente ſi ſentiuano, & ſi praticauano nelle voci, & ne gl'inſtrumenti con quella diſtanza di ſemituono (come ſi fà anco hoggi in queſti Tuoni d'Italia) qual Logica dunque, ò ſottigliezza Egizzia ſarà baſtante à fare che quello che è, non ſia? Se mi dimandate Tolomeo, perche più toſto ſe ne ſono poſti 13. dentro l'ottaua, che più, ò meno? vi dirò che ciò è ſeguito in parte per opra della natura; & in parte anco per volere de gl'huomini. Naturalmente è auuenuto, che quelle cinque nationi Doriesi, Eolij, Ioni, Frigi, e Lidi haueſſero il loro canto, ò Tuono di voce diſtante trà loro per ſemituoni. Quanto poi all'artifizio humano, come poteuano gl'autori di ciò meglio gouernarſi, che ſeguendo le veſtigie della natura iſteſſa? Oltre che ſette erano troppo pochi, per far ſentire molte varietà nella Muſica; & maggior numero di tredici harebbe recato più cõfuſione, che vtilità. Et ſe ciò non vi baſta, vi dico di più che niuno interuallo poteua meglio determinare il loro numero, che quello che ſi conoſce per minimo nelle can-

tilene ordinarie, & Diatoniche; cioè il Semituono. L'inconueniente che allegate, che le Medie di due Tuoni si confronterebbono con vna sola corda del Sistema Immobile, non segue; perche nell'esempio allegato, se i Tuoni si dispongono con l'ordine naturale della connessione Melodica, la Mese dell'Ipodorio risponde veramente all'Ipate Meson del Sistema stabile, ò Dorio; mà quella dell'Ipofrigio non risponde con la Parhypate; mà con la Lichanos chromatica: perche essendo le dette due Medie distanti vn tuono; & la Parhypate dalla Media vn semituono solamente, se vna Media s'affronta con l'vna; l'altra non risponderà con l'altra. Mà se intendete de' Sistemi tramutati, come nella connessione Organica, qual inconueniente sia, che ciascuna corda di essi si consideri come cambiata di sito, cioè alzata, ò abbassata, io nol cõprendo; poiche per questo istesso vn solo Sistema stabile posero gl'antichi; à cui tutti gl'altri s'accomodassero; nel quale tuttauia non tutte le corde sono immobili; mà quelle sole, che rinchiudono i Tetracordi; essendo le altre mobili in ordine a' Generi. Et questo è quanto si può rispondere à Tolomeo: il quale, doue può dare addosso à gl'Aristossenici: & Pratici, non gli risparmia, mà con maggior sottigliezza, che saldezza d'argumenti. Hor veduto l'ordine, & differenze de' tredici Tuoni, & de' due aggiunti doppo Aristosseno, vediamo se qualche altro di più ne fusse nominato da gl'antichi. Clemente Alessandrino fà mentione del Missofrigio attribuendo l'inuentione di esso, & del Missolidio, non meno che del Frigio, à Marsya. Mà di questo non saprei che dirne; per non trouarsene memoria altroue, ch'io sappia; & forse fù l'istesso con l'Iastio, quanto alla tensione; & così detto per la vicinanza, che haueua col Frigio: per la quale pareua in certo modo mischiato con lui; come

anco il Missolidio per la vicinanza del Lidio hebbe tale nome. comunque si sia questa sorte d'Armonia, non entra nel numero dell'altre: perche, ò non hebbe diuersità particolare; ò poco fù tenuta in pregio, ò presto si dismesse. Ateneo e Polluce fanno parimente mentione della musica Carica, attribuēdoli μέλη καπαλόπα, & ῥυθμὸς γοερὸς, cicè modulationi rotte, ò minutamente spezzate; & arie, ò mouimenti flebili. Et però, come scriue Platone ne' libri delle Leggi, huomini prezzolati soleuansi chiamare ne' funerali, per cantar le Nenie in quella sorte di musica. Erano i Cari popoli in quell'angolo dell' Asia situati, che è trà la Lydia, & la Lycia di verso Rodi; de' quali era la Metropoli Halicarnasso, famosa, per il sepolcro di Mausolo. Costoro furono più differenti da' Greci, che i Lidi; & di linguaggio più strano; & perciò Homero gli chiamò Βαρβαροφώνους di fauella barbara. Et si può credere, che eglino, & i Mysi, & simili popoli Asiatici di quelle bande, come i Mariandini vicini à i Bithyni, sù la riua del Ponto (mentouati appresso Ateneo con certe loro canzoni lugubri) quali tutti hebbero fauelle diuerse, haueſsero anco maniere di canto molto differenti: le quali non per questo sono state regolate sotto Harmonie proprie. Si che non se ne può discorrere con fondamento. Possiamo ben credere, ch'il cantare de' Cari haueſse qualche sembianza con quel de' Siciliani, che sempre tira al mesto, e lamenteuole. & se voleſsimo metterci ad indouinare, potrēmo figurarci la musica Carica di questa, ò simile Armonia, mista di maniera Cromatica, & Missolidia.



Doppo

Doppo essersi rassegnate le specie delle antiche Armonie, resta che vediamo quali proprietà à ciascuna di loro s'attribuischino da i più celebri scrittori: dottrina che, s'io nõ m'inganno, nõ sarà manco profitteuole per ridurre in pratica quello, che già tanti secoli s'era dismesso; che per la sua varietà, & eruditione, curiosa, e dilettеuole. Il Dorio (per cominciar dal più nobile, & antico) per testimonianza di due grauissimi Filosofi, Platone, & Aristotile (che nella Politica trattarono amendue di proposito dell'vso della musica, & de suoi Modi) fù reputato graue, & constante, ò come i Greci dicono στάσιμος, cioè stabile, & sodo; & che hauesse del virile, & maturo; & frà tutti gli altri il più accomodato alle Citharodie; cioè à quelle melodie, che dal suono della Cithara, & della Lyra (instrumenti allora molto pregiati) s'accompagnauano. Il medesimo Aristotile diuide le melodie in tre sorti: perche, alcune le chiama ἠθικὰ μέλη Morali; altre πρακτικὰ Attiue, altre ἐξοργιαστικὰ ἢ ἐνθεα Infuriate, & accomodate à gl'Orgij. ò Sacrifizij di Bacco: & nella prima classe pone l'Armonia Doria; come quella ch'è più idonea à temperare i costumi, che ad eccitare le passioni. Nè solo debbiamo intendere ciò cõ l'accompagnamento delle parole (perche in questa guisa non hà dubbio, che vn'Armonia graue, & posata accomodata à precetti morali, e virtuosi hà molta efficacia in compor gl'animi, & accenderli al virtuoso operare mà anco col semplice Melos; cioè con l'Arie sonate senza il canto; poiche si sente per esperienza, che alcune arie di questa sorte sonate con garbo, & grauità, in vn Tuono quieto, & naturale, s'insinuano placidamente nell'animo; lasciandoui certa tranquillità, & soaue contentezza. Per il contrario afferma, che l'Armonia Frigia hà dell'attiuo, cioè è buona ad esprimere attioni viuaci, & ardite; & che il Piffero hà quella proportione con gl'altri

instru-

inſtrumenti, che queſta Harmonia hà con le altre. Platone pare, che le diſponga in quattro ſorti; in graui & maeſtoſe, come la Doria; in viuaci & bellicoſe, come la Frigia; in acute & lugubri, come la Miſſolidia, & Sintonolidia: & finalmente in languide & molli, come l'Iaſtia, ò Ionica, & la Lydia; che poi fù detta Hypolydia: & trà queſte riceue ſolamente nella ſua Republica le due prime; l'vna come atta à tranquillare gl'animi, e porgerli honeſto, & virtuoſo ſolazzo; & l'altra, come idonea ad accenderli alla guerra, & al combattere: rifiutando le troppo ſtridule lamentcuoli, & acute, come non conuenenuoli ad huomini liberi, & bennati; & le troppo languide, & rimeſſe, come proportionate ſolo à' conuiti, & imbriachezze. Nel che vien ripreſo dal ſuo diſcepolo Ariſtotile: il quale moſtra con molte ragioni, che ogni ſorte d'Armonia ſi può riceuere; per ſeruirſene poi opportunamente, doue biſogni, & dentro i termini conuenienti. Quì muoue vn dubbio il Mei, come Platone annoueri il Tuono Iaſtio, trà i languidi, e rimeſſi, mentre da i Muſici vien collocato ſopra il Dorio, e Coriſta; onde più toſto deue giudicarſi acuto, e sforzato. A queſto riſponde, dicendo che per Iaſtio inteſe l'Ipofrigio: mà queſta ſolutione non è accettabile in modo neſſuno: poiche, oltre l'eſſer ſtato l'Ipofrigio conoſciuto anco in quell'età; benche da Platone non ſia nominato (perche l'inteſe ſotto il nome generale di Frigio) non è altrimenti Tuono languido, & molle; auuenga, che ſia ſotto il Dorio; poiche eſſendoui tanta diſtanza, che non poteua cantarſi da chi cantaua il Dorio, richiedeua però non vna voce ordinaria; mà vn Baritono, ò ſimile voce piena, & ſonora. Io direi dunque che ò per Iaſtio Platone intendeſſe quello, che fù poi detto Hypoiaſtio, come per Lydio è certo che inteſe l'Hypolydio; ò pure che la mollitie, che gl'aſcriue, non

s'habbia

s'habbia ad intendere quanto al Tuono (ch'era più tosto allegro, & spiritoso) mà quanto alla diuisione delle voci qual douea esser in quel tempo, come si raccoglie da Ateneo, molto minuta; & per conseguenza effeminata: ancorche la specie, che ci racconta Aristide Quintiliano non sia del tutto tale; mà più tosto intera, secca, & austera; perche intese della maniera vecchia, che come appresso vedremo, era molto diuersa dalla più moderna. Ateneo dell'Harmonia Doria scriue così: ἡ μὲν δωρὶς ἁρμονία τὸ ἀνδρῶδες ἐμφαίνει καὶ τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ ὑ διαχυμένον ὅ δ'ἱλαρὸν ἀλλὰ σεμνὸν ἁρμονία καὶ σφοδρόν ἐστι δὲ ποικίλον ὑ δὲ πολύτροπον. *L'Harmonia Doria veramẽte mostra hauere del Virile, e magnifico; & appartiene anzi seuera, & veemente, che dissoluta, & allegra, & non molto variata, nè vaga.* Le quali cose ottimamente si riconoscono nella sua antica specie Enarmonica, riferita da Aristide. Et tali erano appunto i costumi di quella gente; che ne' Lacedemonij massimamente, di stirpe Dorica, lungamente si conseruarono. Il canto de gl'Eolij (dice l'istesso) era gonfio, superbo, & alquanto voto; cioè semplice, e secco, quale conueniua à quella Natione (trà i popoli della quale i Tessali erano i principali) che faceua gran professione di caualleria, d'hospitalità, di banchetti, e d'amori; huomini per altro non troppo astuti; mà sinceri, altieri, & audaci; quali potrebbonsi giudicare hoggi i Lombardi. Quanto a' costumi de gl'Ioni (intende de gl'Asiatici) dice che si scorgeuano manifestamente ne' Milesij (principal Città di quel paese) i quali erano corpulenti (& perciò orgoglioſi) audaci, contentiosi, & pertinaci; non molto cortesi, & amici de' forestieri; & nel conuersare poco trattabili, & giouiali: onde la loro Musica (parlando de gl'antichi Ioni) non era nè florida, nè allegra; mà più tosto austera, & secca: nondimeno haueua non sò che del grande; & perciò molto si confa-

ceua

ceua con la Tragedia. Contuttociò l'Armonia de' più moderni Ioni fù molto diuersa da quella, & conforme à i costumi di quella gente (che s'erano rammolliti assai nelle delitie dell'Asia) diuenne poi molto lasciua, & effeminata. Mà prima di procedere auanti, quì noto alcune cose. Prima che è molto credibile, che quell'austerità di costumi de gl'antichi Ioni in gran parte l'hauessero portata dall'Attica, quando trappassarono il mare; i popoli della quale non douenено degenerare dalla qualità di quella terra; per lo più arida, & sterile; & poco frequentata da i forestieri. Secondo, che con quelle tre generationi Greche simbolizzano assai le tre principali nationi di Spagna. La Castigliana antica con la Doriese: la Portugheſe con l'Eolia (con la quale comunica anco assai nella proprietà della fauella; come in quell'Aon, che vsa spesso) & l'Arragoneſe con la Ionica. Terzo, che à torto è stato tassato in questa parte Ateneo con tutti gl'antichi da vn moderno, che con questa mutatione del Tuono Iastio ci vogliono dar ad intendere delle cantafauole; quasi che non sia credibile, che col mutarsi i costumi, & vsanze in vn paese, vi s'alteri anche la Musica. Non parue già così al Diuino Platone, & altri Sauij antichi; i quali giudicarono, non pure che s'alteri la Musica dalla mutatione de' costumi; mà che le leggi, l'vsanze, & i costumi riceuino grand' alteratione dal tramutarsi le Musiche; & l'Armonie in altra forma. E cosa assai nota, che nel Tuono Frigio si modulauano i Ditirãbi, poema, che si cantaua, e danzaua Coricamente al suono de' Pifferi nelle solennità di Bacco (le lodi del quale per lo più conteneua) con molto strepito & allegria; & talmente gli si confaceua quell'Armonia, che Filosseno, prouandosi, per tentare cose nuoue, di modularne vno nella Doria, non gli riuscì; mà tirato dalla natura di quello, fù costretto finalmẽte à comporlo nella

la Frigia. Non ſtarò poi à riportare quello, che raccontano alcuni de' marauiglioſi effetti di tal' Harmonia; come dell'hauere guarito la ſciatica; commoſſo Aleſſandro a prendere l'armi &c. perche altroue in più opportuno luogo ne hò diſcorſo, & eſſaminato diligentemente il tutto. Appuleio *lib.* 1. *floridorum* queſte proprietà giocondamẽte attribuiſce à i varii Modi. *Tibicen quidam fuit Antigenidas omnis vocula melleus modulator, & idem omnimodis peritus modificator, ſeu tu velles Aeolium ſimplex, ſeu Aſium varium, ſeu Lydium querulum, ſeu Phrygium religioſum, ſeu Dorium bellicoſum*: doue ſenza dubbio per Aſium inteſe il Modo Ionico, ò Iaſtio: perche l'Ionia fù la principal parte dell'Aſia minore propriamente detta. Al Frigio attribuiſce l'aggiũto di Religioſo, ò perche s'adopraſſe aſſai ne' ſacrifizij; ò per eſprimere quello, che i Greci (& Luciano nel caſo noſtro) dicono ἐνθεον; che più toſto vuol dire eccitatiuo al furore Diuino. Al Dorio poi attribuiſce la proprietà di Bellicoſo, prendendolo forſe in vece di ſeuero, & generoſo. Luciano ſimilmente par che diuarij vn poco, doue introducendo Timoteo Sonator di piffero, che da molti vtili auuertimenti ad Harmonide ſuo ſcolare; & gli ricorda nel ſonare, che eſprima le proprietà di ciaſcuna Harmonia; attribuiſce alla Doria: τὸ σεμνὸν il graue, e maeſtoſo: alla Frigia τὸ ἔνθεον l'infuriato: all'Ionica τὸ γλαφυρὸν il vago, & ornato: & alla Lidia τὸ βακχικὸν il Bacchico: che pare, che ſia il medeſimo ch'il τὸ ἔνθεον, & non conuenga al Lidio. Mà credo che Luciano conſideraſſe nell'Armonia Lidia l'acutezza del Tuono; che per cagione della tenſione, gli dà viuacità: & anco il ſentirſi allegra per cagione della ſpecie; con che s'accoſta quaſi alla natura del Frigio: il quale è ſimilmente allegro, e viuace; mà non tanto ſoaue. Oſſeruiſi anco, che all'Iaſtio tutti d'accordo attribuiſcono la vaghezza, ò varietà:

La quale si scorge anco nell'antica specie riferita da Aristide (dico così, perche stimo, ch' egli c' habbia rappresentato il più antico, e semplice ;& non il più moderno, e florido) poiche trà pochi interualli vi si troua gran varietà ;essendoui tutti i cinque minimi, & incomposti; che nascono da i tre Generi (come notò Plutarco nel libro dell'E I) La Diesi Enarmonica, il Semituono, il Tuono, il Semiditono, e'l Ditono. Quanto a quello poi che dice Cassiodoro per bocca di Theodorico Rè de' Gotti, che questo Tuono assottigli l'intelletto, & solleui la mente al desiderio delle cose celesti, ciò si deue annouerare trà quelle chimere, & imaginationi metafisiche, che da alcuni, così antichi, come moderni si recano in materia de' Modi. Più verisimile è quello che scriue Quintiliano (& viene accennato anco da Tolomeo, & da Iamblicho nella vita di Pitagora) de' Pitagorici, che sueglia-tisi la mattina, hauessero per vsanza con l'Armonia Doria di scacciare la grauezza rimasta dal sonno; & eccitarsi à ripigliare i lasciati studij; & cõ l'Ipodoria la sera rasserenare l'animo dalle cure, & fatiche del giorno; & placidamente prouocare il sonno: non che l'Ipodorio hauesse natura in tutto diuersa dal Dorio; come crede il Zarlino: mà perche la grauità istessa de' suoni è prouocatiua in certo modo della quiete, e del sonno. Et ciò mi si rende tanto più credibile, che i Pitagorici; come quelli, che per la maggior parte erano di schiatta, & di lingua Dorici, fecero sopra tutti gl'altri grandissima stima di cotal Harmonia; nè credo che all'altre s'applicassero. Questo è ben certo per testimonianza di Iamblico, ch'il loro Maestro preferì assai à gl'altri dialetti Greci, il Dorio (come anco l'Harmonia Doria all'altre) per hauer in certo modo dell'Enarmonico; & esser composto di vocaboli grandi, & sonori; in vece che l Ionico, & l'Eolio, & molto più l'Attico

tico partecipauano assai dell'accentuatione Cromatica: le quali cose si dicono metaforicamente; mà con molta conuenienza; perche effettiuamente trà i Modi principali chi hà maggiore simpatia con vn Genere, & chi con vn'altro. Clemente Alessandrino seguendo l'opinione d'Aristosseno, vuole, che il Genere Enarmonico conuenga grandemente alle Harmonie Doriche (come alle Lidie si conosce proportionatissimo il Cromatico) & alle Frigie il Diatonico; perch'è più vehemente, & teso i Greci dicono *Syntono*, che non bene si volta dal Zarlino *acuto*; perche non è vn Genere più acuto dell'altro: auuenga che le corde (le mobili cioè) del Diatonico siano più tese, ò acute dell'Enarmoniche. trà le quali sono mezzane le cromatiche: & perciò scriue Aristosseno che ne i suoi tempi haueuano cominciato à dilettarsi delle modulationi più tese; συντονότεραις μελοποιίαις per voler addolcire il canto; trattenendosi anco assai nel Cromatico. Questo genere poi come diceuo, non minor proportione hà col Modo Lidio, che l'Enarmonico, e'l Diatonico con gl'altri due: si come facendo la comparatione frà i tre Modi Greci, con l'Ionico hà conuenienza il Cromatico; & con l'Eolio il Diatonico. Hor vedute che habbiamo le proprietà diuerse, che s'assegnano a i Modi, non sarà se non bene, che andiamo ricercando se vi sono quelle cõtrarietà, e dispareri trà gli scrittori, circa il numero, & ordine loro, che alcuni si figurano; per hauer forse giusto pretesto di disprezzarli, & rifiutarli. Mà prima vorrei, ch'il discreto Lettore supponesse con noi alcune massime, & principij, tanto ragioneuoli, che non possono essere più; imperoche stabiliti questi, facilissimamente, & senza alcuna dissimulatione, s'accordano tutte queste pretese contrarietà. Primieramente si dee far gran differẽza da quelli che *ex professo* trattano di Musica, & di proposito ne scriuono; à quelli,

che ſolamente di paſſo nè dicono qualche coſa; & per ornamento de' loro ſcritti; come alcuni Poeti, & Sofiſti; poiche ſe trà i primi ſi trouaſse qualche diſparere, ſarebbe da tenerne conto; mà non già trouandoſi frà i ſecondi; ò ſia in riguardo dell'vno con l'altro, ò de i profeſsori di que ſta facoltà. Secondo ſi dee fare diſtintione de' Tempi: perche ne gl'antichiſſimi i Modi non furono gl'iſteſſi ſempre che di poi così quanto al numero, come all'ampiezza de' Siſtemi, ò quanto alla diuiſione de gl'interualli. Terzo deueſi auuertire la diuerſità delle Sette; che trà i Muſici Greci furono moltiſſime (& molte ſe ne raccontano nel Comento di Porfirio ſopra Tolomeo) & delle opinioni particolari, che molti hebbero circa queſta parte. Quarto, debbiamo ricordarci, che molti vocaboli talvolta ſi pigliano in ſenſo più generale, & talora in più riſtretto, & particolare; ſecondo che torna à propoſito; & che l'iſteſsa coſa hauente diuerſi vocaboli, ſi nomina bene ſpeſso da chi con queſto, & da chi con quello. Se bene dunque Platone fà mentione ſolamente di ſei Modi, ò Armonie, non ſegue però, che anco in quel tempo non ve ne fuſsero più; mà tanti gli baſtarono, & faceuano à propoſito per lui: ò perche erano i principali, e quelli che comunemente s'adoprauano per le voci; riſeruandoſi gl'altri ſolo per gl'inſtrumẽti; ò perche ſotto alcuni di quelli, come generali, ne comprendeuano anco altri più particolari; come ſotto il Frigio, l'Ipofrigio. Giulio Polluce non s'accorda altrimenti con Platone nel numero, e diſcorda ne' nomi; mà al contrario; perche nomina l'Eolia Armonia di più; nè alcuna è nominata da lui Continua: mà ſi bene Syntonolydia, come da Platone: & hà fallato l'Interprete; al quale non 'douea badare il Zarlino; mà al ſolo teſto. Che poi Polluce non gli regiſtri tutti, non è miracolo: perche non fù eſattiſſimo ſcrittore; & ſecondo,

che

che s'incontraua in vna cosa, ò in vn'altra leggendo i più antichi autori, le raccoglieua; senza curarsi di replicare qualche volta il medesimo; & di tralasciarne molte. Aristide Quintiliano poi è molto accurato, & doue parla de tempi antichi riporta quelli, che allora s'vsarono, e doue de secoli più freschi, gli registra tutti; come fanno Alipio, Martiano Capella, Censorino, Cassiodoro, & simili, che *ex professo* scriuono di Musica, comunque si sia, ò in compendio, ò diffusamente: & se alcuni ne pongono 13. altri 15. già si è detto perche. Gaudentio, Bacchio, Cleonide (o sia Euclide, ò Pappo) e simili autori di compendij per ordinario ne põgono sette; perche seguono in ciò il parere di Tolomeo; & doue ne nominano alcun altro, seguitano allora la dottrina d'Aristosseno, & de gl'Aristossenici; verbi gratia, detto Aristide, dal quale pare che tutti quei compendij, & introduttorij siano stati cauati. Luciano, & Appuleio fanno mentione solo de' principali; perche così tornaua più à proposito à quello che trattauano; come anco il non hauer nè meno rassegnato tutti questi. Quanto à Plutarco dice bene il Zarlino, che egli ne commemorò tre, come principali nel libro della Musica; mà potcua aggiugnere che nel libro de E I ne nomina cinque parimente principali, perche in qualche senso tali sono solamente il Dorio, Frigio, & Lidio; come più antichi diuersi, & fondamentali; & in qualche senso i cinque mezzani: ciascuno de' quali ha vn corrispondente di sopra, & vno di sotto. Quelli poi che mentouarono solo quelli tre Dorio, Iastio, Eolio; lo fecero perche aderirono à Heraclide; ancorche la pratica fusse contra loro. Or che se ne troui alcun altro singolarmẽte nominato da qualche autore; come il Missofrigio di Clemente Alessãdrino, ciò non rileua niente; perche sono, ò inuentioni, ò opinioni particolari; che non impediscono la corrente

della

della dottrina, & pratica comune. Et così anco noi vediamo hoggi, che molti aggiungono à gl'otto Tuoni Ecclesiastici, quello che dicono Misto. Che poi vn Poeta, come Pindaro, ò Horatio, habbia fatto mentione d'vn Modo, & non d'altri; che importa questo? forse che così facendo, escludeuano gl'altri? Oh quante parole in darno sparse al vento! Maggior cagione di dubitare circa la proprietà de' Modi prendono alcuni da certi versi di Statio nel libro 6. Thebaid.

Cum Signum luctus cornu graue mugit adunco
Tibia, cui teneros solitum producere manes,
Lege Phrygum moesta.

Doue significa ch'era solito d' accompagnarsi i fanciulli morti alla sepoltura al suono del ritorto piffero Frigio la cui aria era mesta. Ilche par che contrarij à tante autorità addotte da noi, che non assegnano altrimenti all'Harmonia Frigia, la qualità di mesta, & funebre; mà più tosto di spiritosa, & allegra. Io non dirò in risposta che in ogni Tuono, & Harmonia si poteuano, & si possono cantare, & sonar cose malinconiche, & allegre (mà con gran differenza però) e che anco nel Tuono Lidio, ancorche fusse più allegro del Frigio, furono cantate taluolta cose meste, & lugubri; mà quello che mi pare molto verisimile, è, ch' essendo i sonatori di piffero ne' più antichi tẽpi per la maggior parte Phrygi di natione, come riferisce Plutarco; & chiamandosi però ne' funerali, v'adoprassero quella sorte d'instrumenti, che gl'erano più familiari; bẽche non del tutto proportionati per quell'offizio; alche tuttauia doueuano rimediare, modulando arie il più che poteuano meste, e lagrimeuoli, in quel loro Tuono, & instrumenti. Mà se alcuno, non contentandosi di questa solutione, vn'altra ne recherà più verisimile, volentieri à quella m'appiglierò. Quãto all'ordine di numerare i Modi

veramente

veramẽte nõ è Thema tale da perderci molte parole; per che anco il Zarlino confeſſa, che trà quegl'autori, ch' trattarono de' Modi incidentemente, non s'hà da por mẽte, ſe v'è diſcrepanza; & io aggiungo, che ne meno frà gl'altri, che ne ſcriſſero di propoſito, importa molto che vi ſia qualche differenza; poiche à chi piacque cominciare da gl'acuti; à chi da graui; & ad altri da mezzani, come principali, & più antichi. Or giudichi dunque il giuditioſo Lettore ſe hebbe ragione il Zarlino di replicare due volte (cioè nel cap. 3. & nel 6. della quarta parte dell Inſtitutioni) che da queſte aſſertioni de gl'antichi, quanto al numero, ordine, & proprietà de' Modi, *non ſe ne poſſa cauar altro, che confuſione di mente*. Reſta che vediamo hora come queſti Modi da gl'antichi fuſſero adoprati. Se bene tutti gl'inſtrumenti ſi poteuano aggiuſtare ad ogni Modo, ò Harmonia, tuttauia v'era gran differenza: perche ad alcuni meglio ſi confaceua vno, ad altri vn'altro. Et però la Lyra, & la Cithara, che haueuano del graue, & del nobile; comunemente s'accomodauano alle cantilene Doric; & gl'inſtrumenti da fiato alle Phrygie, e Lydie; & perciò molto à propoſito diſſe Horatio.

Sonante miſtum tibijs carmen Lyra,
Hac Dorium, illis Barbarum.

Benche vſi in ciò qualche licentia poetica; perche ſe quella miſtione ſi faceua in vn medeſimo tempo, la cantilena Doria, & la Frigia, malamente ſi poteuano accordare inſieme; perche queſto è priuilegio de gl hodierni preteſi Tuoni, di poterſi accordare inſieme. Mà ne gl'antichi, & veri Tuoni, non interuiene queſto; poiche trai corriſpondenti, come trà il Dorio, & l'Ipodorio, ò il Miſſolidio, vi ſi può fare qualche accordo; & trà i diſſimili appena; come trà il Dorio, e'l Frigio: & trà i diſparati (per così dirli) neſſuno; come trà il Dorio, e'l Lidio, ouero

l'Ipolidio

l'Ipolidio. Porfirio nel comento ſopra Tolomeo riferiſce che i Citharedi di queſti quattro ſoli ſi ſeruiuano, Iaſtio, & Iperiaſtio; Lidio, & Ipolidio: & l'iſteſſo vien confermato dall'innominato Compilatore delle coſe di Muſica ch'è nella Vaticana. La qual coſa à giuditio mio ſi deue intendere di quelli, che propriamente ſonauano, e cantauano ſopra la Cithara; benche queſta voce κιθαρῳδὸς cõprenda anco quelli, che ſonauano di Lyra, & ſopra eſſa cantauano; poiche pare veriſimile, anzi è certo per altre autorità, che in queſta almeno ſi ſonaſſero i Modi Dorij, & Ipodorij &c. & tanto più, ch'era inſtrumento più graue. & di ſuono più profondo, & virile della Cithara, come atteſta Ariſtide Quintiliano; & conſeguentemente molto atto alle Melodie Dorie. Il medeſimo Innominato ſcriue, che i Sonatori de gl'Organi Hydraulici (eſſo gli chiama ὑδρέγυναις) ſi ſeruiuano di queſti ſei, dell'Hyperlydio, Hyperiaſtio, Lydio, Phrygio, Hypolydio, Hypophrygio: & che quei Muſici che profeſſauano l'arte del Ballo (οἱ τῆς ὀρχηστικῆς ἀσχημόνους μιμητικοὶ) adoprauano tutti queſti ſette, Hyperdorio, Lydio, Phrygio, Dorio, Hypolidio, Hypophrygio, Hypodorio: che ſono i ſette comuni, & riceuuti da tutti. Mà da quello, che riferiſce dell'Hyperlydio, ſi conoſce che furono meſſi in pratica anche li due aggiũti da gl'Ariſtoſſenici; benche tenuti comunemente per ſuperflui. Nè è marauiglia; perche anco la Pratica hodierna gl'autoriza per molto vtili. Per eſſempio i Cornetti, che chiamano alla Quinta, ſi direbbono da gl'antichi del Tuono Iperfrigio; & altri Inſtrumenti, che ſi dicono alla Quarta baſſa, dell'Ipodorio. Il medeſimo Innominato rapporta vna coſa notabile de' luoghi della voce; onde ſi conoſce che gl'antichi Greci haueuano qualche coſa d'equiualente alle noſtre quattro Parti, Baſſo, Tenore, Contralto, e Soprano: peroche dice, che i luoghi della

voce

voce ſono quattro, ὑπατοειδὴς Hipatoide; nel quale colloca-uano cinque Tetracordi due Hypolydij, due Hypophrygi, & vno Hypodorio. Μεσοειδὴς Meſoide; nel quale ne poneuano tre; Due Dorij, & vn Phrygio. Νητοειδὴς Netoide, che ne comprendeua parimente tre, due Miſſolidij, & vno ὑπερβολαίων, cioè delle corde ſupreme. ὑπερβολοειδὴς, l'Iperboloide; che s'intedeua per tutto lo ſpatio che cominciaua dal l'Hypermixolydio in sù. Le quali coſe altroue più diſtintamente da me ſi dichiarano. Quì voglio anco notare che ſi come tutti i Modi più generali doueuano hauere i ſuoi flauti, ò pifferi particolari, così non era neceſſario, che gl'haueſſero tutti gl'altri. Per eſſempio trattandoſi di due Tuoni correlatiui, i più acuti, ò più graui ſi poteuano ſonare con gl'inſtrumenti, che ſeruiuano à' mezzani, & principali; già che poca mutatione vi biſognaua fare; cioè di due b. molli, ò dieſi ♯: verbigratia il Tuono Miſſolidio ſi poteua ſonare con poca difficoltà col flauto Dorio; variando ſolo le dita in due pertugi; quando ben hauceſſero voluto ſonare in conſonanza: imperoche quella ſorte di flauto, che nel Dorio ſeruiua al Contralto, nel Miſſolidio poteua ſeruire al Tenore: & per il contrario nell'Hypodorio ſeruiua per Tenore, quella che nel Dorio ſeruiua per Baſſo. Polluce dimoſtra poi in queſte parole. Καὶ ἁρμονία μὲν αὐλητικὴ Δωριστὶ, Φρυγιστὶ, Λύδιος, καὶ Ἰωνικὴ καὶ συντονολυδιστί· ἧν αὖ ἕκαστος ἐξεύρε, che in ciaſcuna di queſte cinque Armonie, Doria, Frigia, Lidia, Ionica, & Syntonolydia vi fuſſero i flauti proprii. Et l'iſteſſo credo dell'Eolio; benche non vi ſia nominata: poiche quella ſorte d'inſtrumenti, come hoggi gl'Organi erano i fondamenti de' Tuoni, ò Harmonie, come dicemmo di ſopra.

DISCORSO PRIMO
DELL'INVTILE OSSERVANZA
De' Tuoni, ò Modi hodierni.

Al Signor

GALEAZZO SABBATINI

A Bergamo.

E bene dal saggio, che hò dato fino adesso dell'Eccellenza de gl'antichi Tuoni, si con la dottrina, & consi-deration loro; come con gl'instru-menti nuoui, & modulationi, che sopra di essi v hò fatto comporre: & che à gl huomini di perspicace in-telletto douerebbe bastare l'occa-sione, che hò dato loro di considerare da se la confusione & poca vtilità di questi moderni; e'l gran perdimento di tempo, che portano seco, con tante regole, & eccettio-ni; riconoscendo in somma, che altro non sono che vn-a ombra de gl'antichi; tuttauia perche tutti non arriuano cosi subito à comprendere queste cose; & molti nõ si par-tono cosi presto da certe loro opiniomi inueterate, ben-che le riconoschino per falsе, hò giudicato bene di ristri-gnere in vn Discorso à parte alcune mie osseruationi in-orno à questa materia; sottoponendole massimamente,

al

al giuditio di V. S. la quale hà vnito in cosi eccellente grado la parte hiſtorica, & ſpeculatiua di queſta nobiliſſima profeſſione, con la pratica, & operatiua; & nel viaggio, che fece vltimamente à Roma, ſi compiacque di vilitarmi, & farmi partecipe della ſua amicitia: la quale però non intendo, che gli ſerua di motiuo à celarmi gl'errori, che vi poſſono eſsere; perche non gliel'inuio, come ad amico; mà come à giudice competente; acciò ſe gli pare che i veri, & antichi Tuoni meritino d'eſsere rimeſſi nel poſſeſſo, che ingiuſtamente gl'è ſtato leuato da queſti nuoui, & adulterini; con l'autorità che poſſiede meritamente trà i Muſici, vi s'adopri tanto più volontieri: dichiarandomi pero, che l'intention mia non è d'introdurli nelle coſe Eccleſiaſtiche; alle quali meglio è diceuole quella ſorte di Muſica ſemplice, & poſata, che ſi ſente nel Canto Piano, & in qualche parte del Figurato, che queſta altra patetica, laſciua, & variata: poco in vero conueneuole alla Chriſtiana grauità, & modeſtia. che più preſto mi pare, che troppo ſe gli ſia attaccato à queſto ſtile, di quella miſtura di Tuoni, che ſotto nome di Melodie Cromatiche da 100. anni in quà s'è introdotta. Hor per venire al propoſto ragionamento, dico primieramente che gl'hodierni impropriamente ſono chiamati Tuoni; non gli conuenẽdo in ſenſo alcuno queſto nome, come ſi può vedere da i quattro ſignificati che hà queſta voce appreſſo Cleonide Muſico Greco nel ſuo Introduttorio, & Ariſtide Quintiliano; autori ſenza fallo autentici in queſta arte: il primo de' quali dinota vna voce, ò ſuono; come quando i Poeti chiamano la Lira *Heptatonos*; perche hà ſette corde. Il ſecondo ſi piglia per vn'interuallo; cioè la differenza, ò eccelso della quinta, ſopra la quarta. Il terzo ſignifica vn'Armonia, ò Conſtitutione di voci diuerſa dall'altre nel graue, & nell'acuto; come è il Dorio,

Frigio &c. Il quarto è quando noi diciamo che vno canta in tuono più alto, ò più basso, cioè forte, ò piano, come quando Vitruuio dice, che i *Citharœdi cum superiore tono volunt canere, aduertunt se ad scenæ valuas, & ita recipiũt ab earum auxilio consonantiam vocis*. Or che nessuno di questi sentimenti conuẽga à i moderni Tuoni, e manifesto perche se bene si segnano con chiaui più alte, e più basse nella Scala, ò Sistema, questo però poco importa: perche d'ordinario non si cantano in voce, ò tensione più acuta, ò più graue. E se taluolta ciò si fà, è per accidente; & non con quella distanza, che mostrano d'hauere l'vno con l'altro, che se talora s'accompagna il canto con l'Instrumento, si cerca quanto si può di cantare ogni sorte di modulatione nell'istesso Tuono, & nel più commodo: e se si trasporta detta modulatione nel graue, ò nell'acuto, ciò si fà à capriccio; & non con quella distanza, che naturalmente hà l'vno dall'altro: anzi il più delle volte quelli che si segnano in chiaui più alte, si cantano più nel graue, & al contrario. Dico di più, che se bene si cantassero in quell'istessa tensione, che mostrano le loro chiaui; per esempio l'ottaua di D *la, sol, re* (ò Tuono primo) vn interuallo di tuono, ò seconda maggiore, più graue della specie d'E *la, mi* (ò terzo Tuono) non per questo meritano il nome di Tuoni: perche non essendo altro che parti d'vn medesimo Sistema, la continuatione che fà vn'ottaua con l'altra, compone quasi vna modulatione medesima: la quale se noi consideriamo intera, non si dirà mai che non si canti nel medesimo Tuono; se partitamente; anco molte Salmodie d'vn solo versetto, benche ristrette frà poche corde, hanno la prima particella più alta, ò più bassa di Tuono della seconda. Nè vale à dire, che non si possono chiamare di Tuono diuerso; perche non procedono per due diuerse ottaue: poiche poche modulationi

lationi si trouano, ò siano sacre, ò profane, che non eccedino, ò siano più ristrette dell'ottaua; & tuttauia se gli assegna vn Tuono particolare. Delche accorgendosi que gl'istessi, che ò gl'hanno moltiplicati, ò fattoci particolare studio, confessano impropriamente chiamarsi Tuoni. Vedasi il Glareano libro primo cap. 11. Gregorio Fabro lib. 1. cap. 17. Il Tiard nel solitario secondo. Il Salinas lib. 4. & altri. Male anco gli conuiene il nome di Modo (nè altro significa *Modus* appresso i Latini, che *Tropus* appresso i Greci; & in nostra lingua *Maniera*) perche non è tanta la diuersità trà ciascuno di loro (almeno in molti) che si renda quasi sensibile. E qual diuersità mai si sente trà l'ottauo, e'l primo? senza parlare de i dodici. Mà che dico dell'ottauo, & del primo? qual differenza s'ode frà il primo, e'l secondo? Mi diranno, ch'il secondo è più graue vna quarta, & di specie diuersa. Rispondo che l'essere più graue di nome, e non d'effetti; & (mi dichiaro meglio) il notarsi più graue, & cantarsi nell'istesso modo, non rilieua niente, perche è giusto come dire che alcune combinationi di vocali, che si proferiscono con vn semplice suono, siano dittongi. Che siano poi di specie diuersa, come lo conoscerò, se la modulatione non v'arriuerà, ò passerà le otto voci? come lo conoscerò, se in vna modulatione assai lunga vna delle due estreme corde, che rinchiudono quell'ottaua, vna volta, ò due solamente si tocca? Mi risponderanno, che bisognerà guardare alla cadenza finale. Or questa sì ch'è vna delle più strane cose del Mondo, & proprio come dire, che per discernere vn Lione da vn Cauallo, bisogni guardarli la coda. che se al pouero animale sarà stata tagliata, non si potrà conoscere di quale specie sia? & se alla modulatione mancherà l'vltima nota, non s'hà poter discernere di qual Modo è composta? Infelici Modi, se non s'hanno à poter riconoscere

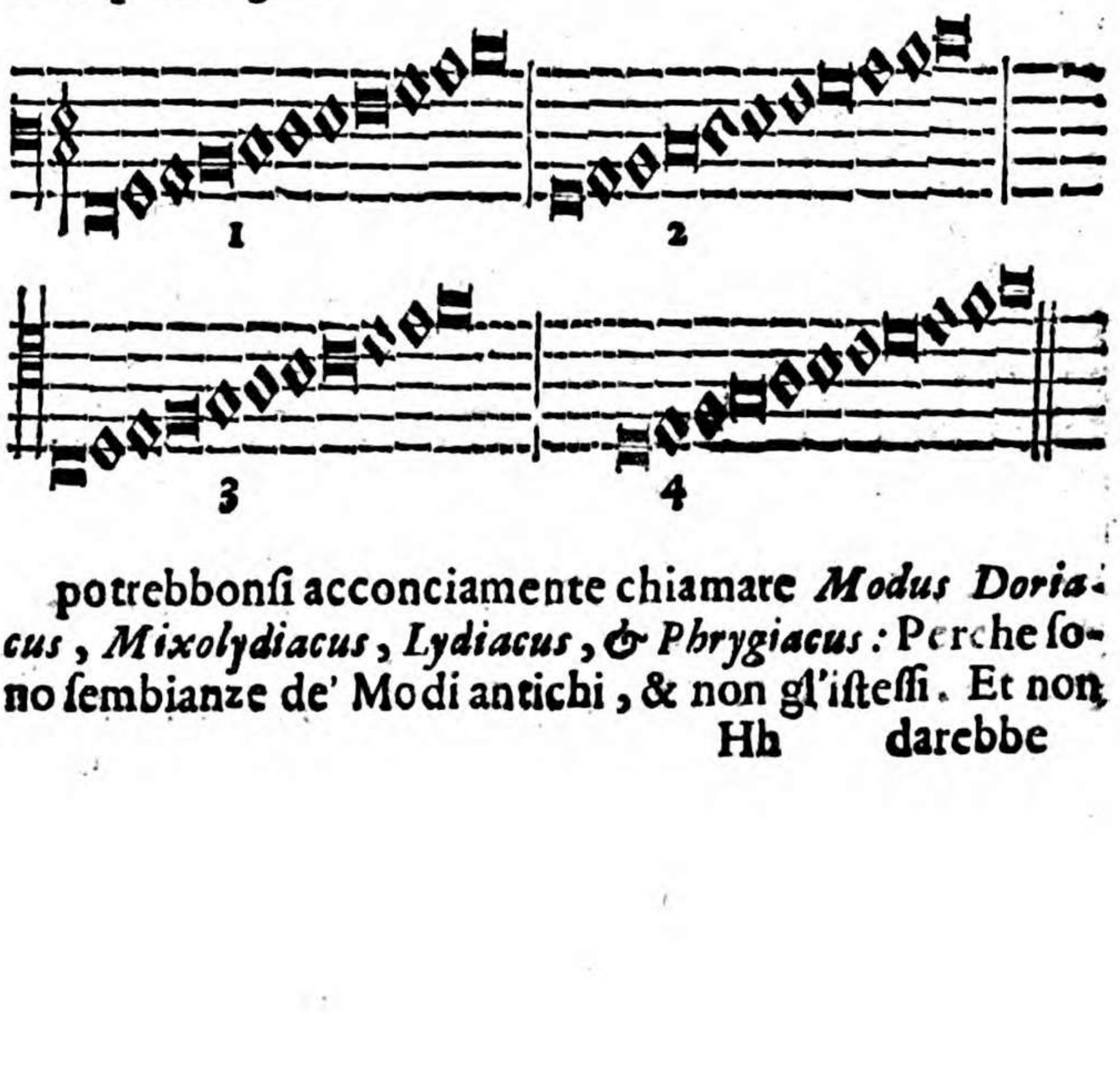
scere dal procedere loro, & da quelle differenze speciali, ò generiche, le quali si sentono diuerse nell'arie, che si cantano. Or perche queste diuersità procedono dalle quattro specie di quinta, prima *mi*, *fa*, *sol*, *re*, *mi*; seconda *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*; terza *vt*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*; quarta *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* (le quali distingueuano con buon ordine li quattro Tuoni antichi Ecclesiastici, come si può vedere appresso il Gaffuro) fino à quel termine le cose caminauano bene. Poiche quei quattro Modi, ò maniere (che così molto meglio s'appellauano, che Tuoni) erano sufficientissimi a differentiare ogni, & qualunque sorte di Salmodia; ò altra modulatione Ecclesiastica: massime le più antiche de' Salmi; Inni, & Antifone, che nella primitiua Chiesa pare che solamente si cantassero. Et si deue credere, che in quel tempo ancora fussero detti quattro Modi da quei sapientissimi, & santissimi huomini, Ambrosio, Gelasio, Gregorio, & gl'altri, osseruati, & stabiliti; poiche in effetto cõtengono tutte le diuersità di cadenze (alle quali massimamente si guarda) di semituono, d'vn tuono, di due tuoni, di tre tuoni: cioè di *mi*, *re*, *vt*, *fa*. Et non si può negare che in dette Salmodie, & altre modulationi Ecclesiastiche antiche, non si senta gran diuersità d'aria: la quale da altro non nasce che dalla diuersa collocatione de' tuoni, & semituoni: & questo è il Modo che Bacchio definisce breuemẽte così μοῦσις ἐμμελὴς σχῆμα: cioè *vna specie di vocitantabili frà loro connesse*: Or tanto più doueuano contentarsi quei Musici antichi moderni delle quattro specie di quinta, senza voler sottilizar più inanzi, & ricercare quelle dell'ottaua, per moltiplicare detti Tuoni inutilmente; quanto essendo stati introdotti principalmente per i Salmi; l'intonationi di questi più tosto si suol trattenere dentro i termini della quinta, che dell'ottaua. Mà che dico i Salmi? i balli

li hodierni,& l'altre canzoni più arioſe,dentro queſti medeſimi termini,poco più, ò manco,ſi contengono. Non dico però che non fuſſe à propoſito di conſtituirli nell'ottaue intere, come fecero;aſſegnando quella di D *la*, *ſol*, *re*, al primo;di E *la*, *mi*, al ſecondo;di F *fa*, *vt*, al terzo; & di G *ſol*, *re*, *vt*, al quarto: mà che non doueuano paſſar più oltre; già che in queſte quattro ottaue ſi rinchiudono tutte le quattro ſpecie di quinta. e ſe pure voleuano aggiugnere à ciaſcuno vna quarta nel graue, non doueuano curarſi per queſto di moltiplicare il numero loro;mà più preſto formarli d'vna Vndecima ciaſcuno;quale era anco l'eſtenſione de'più antichi Greci;come oſſeruò Tolomeo lib. 2. cap. 6. la qual diuerſità baſtaua per ogni ſorte di Muſica, così Eccleſiaſtica, come profana: eſtẽdẽdoſi il primo da A ſino al d. il ſecõdo dal B ſino all'e. il terzo dal C. ſino al f. & il quarto dal D. ſino al g. E pure anco in queſta maniera ſi circolaua di quarta in quarta. Mà l'ambitione di coloro, & il prurito, che haueuano d'imitare i Greci, fece che volſero, come loro, chiamare l'ottaua A, a, *plagius proti* (plagale del primo) l'ottaua B, b, *plagius deuteri* (plagale del ſecondo) l'ottaua C, c. *plagius triti* (plagale del terzo) l'ottaua D, d. *plagius tetarti* (plagale del quarto) & così il ſecondo principale,diuentò terzo, il terzo quinto, & il quarto ſettimo; & l'ottauo con gran diſordine (perche diede poi occaſione di moltiplicare gl'altri quattro) ſi trouò hauer la medeſima ſpecie del primo. Nè di queſto ſi contentarono quegl'Arcimuſici antichi moderni, così Greci, come Latini: mà volſero di più nominarli con quegli ſpecioſi vocaboli,di Dorio, Frigio, Lidio &c. o perſuadendoſi che fuſſero i medeſimi (come ſi può credere de' Latini che furono più rozzi, & ignoranti) o pure parendogli à quelli molto ſimili; come douettero forſe giudicare i Greci, ap

preſſo

presso i quali restaua pure in quei tempi qualche scintilla dell'antica eleganza, & dottrina. Mà ne' nostri per molti secoli doppo l'inuasione de' Longobardi, regnò talmente l'ignoranza, che si perse quasi ogni notitia dell'antica Musica. E come solo Boezio si leggeua; questi nè anco era inteso troppo bene, come la lettura sola di quegli autori moderni, che ci sono rimasti, ne può far fede; parlo di Guidone Aretino, Bernone Abbate Augiense, & simili autori, per lo più Tedeschi, e Francesi: d'alcuni de' quali si troua qualche opera, più considerabile per curiosità, che per vtile che se ne caui: & de gl'altri il nome solo c'è restato. Or facil cosa è, confrontando costoro con Boezio, il vedere, che quanto v'è di buono, tutto l'hanno pigliato di peso da lui; e che, se la specie dell'Ipodorio si troua sola drittamente collocata frà le corde A, a, non è marauiglia; perche Boezio espressamente l'assegna trà la corda Mese, & la Proslambanomenos. E se l'altre non si raffrontano co i Modi antichi nè meno debbiamo marauigliarcene: perche non era loro facile il comprendere il vero senso di quelle parole. *Has igitur constitutiones si quis totas faciat acutiores, vel in grauius totas remittat secundum supradictas Diapason consonantiæ species, efficiet Modos sept ẽ: quorũ nomina sũt hæc: Hypodorius, Hypophrygius &c* mentre la pratica di essi Modi molti secoli prima s'era dismessa, si ne gl'instrumenti, come nelle voci. Onde auuenne che per li Modi antichi, furono prese le sette ottaue che cominciano d'A *re*, all'in sù, in vn medesimo Sistema, ò Scala; non potendo cader loro in pensiero, che ogni Modo, hauesse il suo Sistema particolare. Et i più moderni: i quali conobbero, che Boezio parlaua d'alzar gradatamẽte i Sistemi interi, si crederono non vi fusse altra diuersità di quella che consiste nel graue, ò nell'acuto; la quale è differenza di Tuono semplice; & non d'Armonia, o Modo

do all'antica. Vedasi il Zarlino al lib. 6. de Supplem. cap. 4. Il Gallilei & gl'altri migliori scrittori. Dunque da i falsi presupposti di quei Musici antichimoderni douerēmo noi cauarne due cose: l'vna è che se tanto hebbero à cuore di praticare gl'antichi Tuoni; benche n'haueſſero così poco biſogno, ment:e allora non si praticaua quasi altra musica, che l'Ecclesiastica; molto più deue premere à noi il ristaurargli, e vederli ridotti nel primo stato: mentre in questo dottissimo secolo fiorisce tanto la Musica Secolaresca; & la Scenica massimamente hà cominciato à risorgere. l'altra è, che se quelli che accrebbero i Tuoni da quattro sino à otto, non hebbero altra mira che d'imitare gl'antichi, non essendo riuscito questo loro fine, sarebbe espediente di ridurli al numero di prima; per sfuggire vna infinità di regole vane, & d'inutili osseruationi; che senza proposito ingombrano la memoria de' poueri studiosi. Queste quattro specie di quinta, d'ottaua, ò d'vndecima (che tutto torna al medesimo) le quali si vedono nella sottoposta figura



potrebbonsi acconciamente chiamare *Modus Doriacus*, *Mixolydiacus*, *Lydiacus*, & *Phrygiacus*: Perche sono sembianze de' Modi antichi, & non gl'istessi. Et non

darebbe fastidio, che si cantassero, come si fà, nell'istesso Tuono di voce; anzi così torna meglio; perche alla natura, ò proprietà di queste specie, ò Modi, non si confà quella distanza, che tengono l'vno dall'altro. Per essempio nõ conuiene al Modo Missolidiaco, o secondo, il cantarsi vna seconda più alto del Dorio (che supponghiamo si canti nel Tuono più naturale, e commodo) perche si renderebbe la modulatione più spiritosa, & allegra, contro il suo genio, e proprietà (i Greci lo dicono ἦθος) anzi meglio li starebbe, che si cantasse vn tuono, ò mezzo tuono più graue del primo, ò Doriaco: quanto era distante il Missolidio sotto il Dorio ne gl'antichissimi tempi (che cosi la lãguidezza gl'accrescerebbe mestitia) ò pure vna quarta più alto, come fù ne' tempi più floridi: perche questa gran diuersità d'acutezza (che poco conuiene ad vna medesima voce) è atta ad esprimere le strida, & i lamenti molto disperati, e lugubri. E ciò serua per essempio anco de gl'altri. Queste quattro specie d'Vndecime, ò Diapason diatessaron S. Bernardo le chiama *Manerias* nella prefatione, che si troua dell'Antifonario Cistercienle ricorretto da lui: la quale m'è stata cortesemente comunicata dal dottissimo Signor Leone Allatio; volendo che ciascuna abbracci due Modi, come egli li chiama più volentieri, che Tuoni.

Mà tornando vn passo adietro; acciò meglio si conosca la confusione, e perdimento di tempo, che porta seco quest'osseruanza de gl'hodierni Tuoni; vediamo vn poco, quanto siano facili à riconoscersi nelle modulationi, per le quali furono ordinati. Confessano i più periti di questa professione, come P. Maillard Maestro di Cappella di Tornay in Fiandra, autore per altro di qualche eruditione, e giuditio (il quale vn grosso volume compose solo per prouare, che ixii. Modi

di

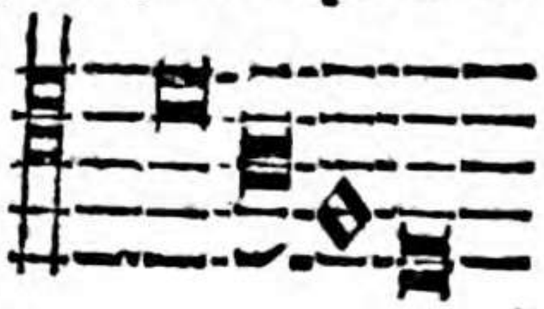
di ſono diuerſi da gl'otto Tuoni) che non ſi poſſono co-
noſcere le Intonationi de' Salmi, ſenza mirare alle Antifo
ne di ciaſcuno (perche contengono più corde; & comin-
ciano ſempre dalla nota dominante di quelli) riguardan-
do maſſimamente alla nota finale: perche ſenza queſta
non ſi farebbe niente. Or quando i Salmi ſi cantauano,
ſenza antifone, come nella primitiua Chieſa (ilche pare,
che ſi caui da Balſamone ſopra il canone 17. del Concilio
di Laodicea) ò ſe non ſi cantaſsero più, come ſi potrebbe
in ciaſcuno diſcernere il Tuono, ò Modo loro proprio?
E che ſtrana regola è queſta, che per conoſcere la ſpecie
d'vna coſa, biſogni attaccarla ad vn'altra! Queſto è appun-
to (per ſtare sù la medeſima comparatione di prima) co-
me ſe, per conoſcere vn'animale diuiſo per il mezzo, non
baſtaſse la parte dinanzi con la teſta, ſenza vnirli la parte
di dietro!. Tralaſcio molti verſi Leonini, che vſano per
aiuto della memoria in tante loro regole, e precetti. Mà
vorrei che mi diceſsero, come l'intonatione, ò Aria (poi-
che Intonatione chiamano la prima parte d'vna Salmodia)
del terzo Tuono, ſia della ſpecie d'E *la*, *mi*: poiche ſe
guardiamo alla nota dominante, queſta è C. *ſol*, *fa*, *vt*:
ſe al Siſtema, vediamo la modulatione compreſa frà que-
ſta quinta G, D: *vt*, *ſol*. le quali coſe ſono contrarijſſime
alla ſpecie, ò Modo d'E *la*, *mi*. La ſeconda Salmodia ſi-
milmente la riducono alla ſpecie d'A *la*, *mi*, *re*; benche
la nota dominante ſia F; conforme di natura al C. e'l ſuo
Siſtema queſta quinta C. G; *vt*, *ſol*, ſimile alla ſopradet-
ta; & parimente diuerſiſſima da queſta *re*, *la*, propria del
primo, & ſecondo Tuono. Mà ſe guardiamo, mi diranno,
all'vltima nota dell'antifona il tutto ſi ſalua. e ſenza que-
ſto puntello tutta la fabrica di tante loro regole anderebbe
à baſso. Mà parebbe pur ragioneuole, ch'il Tuono, al-
meno ſeparato dal Modo, douеſse eſser giudicato dalla

nota dominante, nella quale si trattiene più la modulatione; & pure nè in minima parte ciò riesce: perche hauendo per esempio il primo Tuono la nota dominante A *la, mi, re*; & il secondo F *fa, vt*, vi si vede la distanza del ditono; & non della quarta. Et se vogliamo fare qualche paragone trà gl'Autentichi medesimi, dominando l'A *la, mi, re*, nel primo, *la corda* b *mi*, douerebbe dominare nel terzo; & non la C. *sol, fa, vt*; ch'è distante per terza. E quanto meglio sarebbe, mirando, come vorrebbe il douere, insieme alle Cadenze, Nota dominante, e Sistema della semplice Salmodia, farne il giuditio dalle quattro specie di quinta: che cosi facilmẽte riconoscerẽmo, che la prima, e settima Salmodia, sono della prima specie ò *Modus Doriacus*. La quarta della secõda specie, ò *Modus Mixolydiacus*. La seconda, & terza, della quarta specie, ò *Modus Phrygiacus*. La quinta, & ottaua partecipano della terza, & quarta; cioè del Modo Frigiaco, e Lidiaco: & la sesta può essere dubbio se sia della terza, ò della quarta specie; per contenersi frà tre corde sole. Et però non sò intendere, come hauendo così poche corde, sia atta ad esprimere cose amatorie, & lamenteuoli, come dice il Zarlino: & che sia poi tanto contraria al suo Modo; ch'è la specie di G. *sol, re, vt*, diuisa da C. *sol, fa, vt* (che secondo lui è il secondo) mentre questo, come egli afferma, è tanto allegro, che i Compositori, quando vogliono fare vna cantilena allegra, nõ se ne partono. Mà forse alcuno si marauiglierà della specificatione, ch'io fò de' quattro Modi principali: parendo loro, ch'io contradichi à i miei medesimi principij; & alle specie, che gl'assegnano gl'antichi Musici Greci; mentre io assegno, per esempio al Modo Dorio, ò Doriaco, la specie D, d. con gl'Ecclesiastici, & non questa E, e; ch'io attribuisco al Mixolidio. Mà di ciò niuno si marauigli: perche, se

bene

bene l'ottaua D,d. considerata semplicemente è anzi Frigia, che Doria; tuttauia diuisa dalla corda A, è più tosto Doria: essendo che la sua parte principale è la quinta *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*; propriamente Doria; & non la quarta, *re*, *mi*, *fa*, *sol*; propria del Frigio: onde è che gl'antichissimi Greci, come nota Aristide Quintiliano, constituiuano il Modo Dorio in questa nona D, e. E per l'istessa ragione l'ottaua E, e. più tosto è Missolidia, che Doria, quando è diuisa dalla corda b *mi*, & non da A *la*, *mi*, *re*, per essere la quinta *mi*, *fa*, *sol*, *re*, *mi*, speciale del Missolidio. Perciò queste quattro ottaue con l'aggiunta delle loro quarte da basso, dimostrano meglio la loro speciale forma, e maniera: perche l'A, è propriamente corda Doria; il b Missolidia; il C. Lidia; & il D. Frigia. Il tramutar poi queste specie dal b quadro al b. molle, non solo, non gli varia i Modi; mà più tosto li forma più puri, & proprij. Perche l'ottaua D, d. si muta in questa A, a; che è più speciale del Dorio; la E, e. in questa B, b; & così l'altre. Mà ne gl'hodierni, & comuni, massime volendone otto, ò dodici; questa corda b più tosto serue per accrescere le difficoltà, & i contrasti; mentre l'vno tiene, che muti il Modo, & l'altro nò: & alcuni grauemente si dolghino, che molti canti Ecclesiastichi siano stati temerariamente mutati, per causa di detta corda: *per quam* (dice S. Bernardo nella sopradetta Prefatione) *multis erroribus Musicam maculauit ineptorum præsumptio.* Ne minori contrarietà d'opinioni si trouano circa quelle voci, che oltre l'ottaue, quasi per vna certa licenza, si concedono à i Tuoni, di sotto, ò di sopra: essendoci alcuno in ciò più ritenuto; altri più largo, & liberale; senza assegnare però alcuna ragione sufficiente, & adequata dell'opinione loro. Et in questo proposito hò notato, ch'in vn trattato manoscritto di musica assai antico nella Libreria Vaticana

ticana Vol. 1471. si dice, ch'il primo Tuono hà sopra la sua ottaua vn tuono propriamente, & sotto, vn tuono per licenza. Item di sopra vn semiditono per licenza. Onde si vede, che ne meno in quei tempi erano d'accordo in questo. mà molti più dispareri in questo fatto si posson vedere appresso il Glareano lib. 2. De' dodici poi, che diremo? Se poca varietà si troua trà gl'otto, molto minore; & quasi nessuna, trà i dodici si riconosce. E se nelle semplici modulationi (cioè senza concento) quale è il canto piano, & Ecclesiastico, questa moltiplicatione si reputa per inutile, molto più vana, e soperchia si deue giudicare in riguardo de' concenti, ò compositioni di più voci; ne' quali non si possono discernere i sette Modi; non che i dodici, senza mirare alle corde finali; con ridicola, & fallace congettura: dico ridicola, per le cagioni allegate di sopra, fallace: perche se il Compositore per qualche suo capriccio, ò per alterare l'aria di qualche soggetto, che ciò richieda, l'vltima cadenza sola farà, per essempio, nel primo, & secondo Tuono; & tutte l'altre nel terzo, & quarto, molto male si potrà fermare il giuditio sù l'vltime note. Di piu par superflua diligenza l'assegnare per corde cadentiali le mezzane della quinta; non solo perche sempre sono d'vn Modo diuerso dalle principali, che rinchiudono, ò diuidono l'ottaua; mà perche senza mentouarle ogn'vno sà che in vna cadenza la quinta si può diuidere da vna delle parti del concento (siano pure tre, quattro, o quante si vuole) purche l'ordine delle Consonanze lo comporti. Secondo; perche se si disporranno tutte le dodici specie con le quattro corde cadentiali, compreseui anco quelle; verbi gratia, nel primo, molte, come assolutamente inutili; saranno rifiutate da i Musici; per essempio quelle che hanno la quarta



nel

nel graue: & altre, come poco grate, faranno anch'esse disprezgiate; come quelle che hanno la terza minore da basso, o la terza maggiore sotto la quarta: à talche il numero si ridurrà à molto poche. Quale sproposito è dunque il moltiplicare i Modi, specificandoli con quelle diuisioni essentiali, la maggior parte delle quali restino inutili, e vane? Terzo, il piu delle volte in alcuna delle Parti si mette il ♮ Cromatico; con che si muta il sito delle due terze; ponendosi di sopra, quella, ch'era di sotto: onde se la diuisione della quinta è parte della cadenza; questa per cõsequenza si muta; & mutandosi la cadenza, si muta il Modo: perche se anco nelle voci di mezzo, si muta il Modo; cõ l'aggiunta del segno ♮ (ilche non auuiene al Tuono come si puo vedere nel Compendio facc. 33) molto piu ciò segue nelle cadenze: le quali maggiormente diuersificano l'arie, che nel progresso delle cantilene. Che diremo poi d'alcuni, che hauendo composto varij concenti à piu voci, secondo i dodici Modi, per mostrarsi intelligenti, vno chiameranno del primo, l'altro del secondo? E come crederemo, che possino differentiare i plagali da i suoi Autentici? se vogliono che si rimiri all'vltima noa del Basso; oltre che le note non sono se non sette, o otto, & i Modi dodici, à cio s'oppone la regola, che la piu graue nota dell'autentico debba anco seruire per la cadenza del suo plagale; che fanno dunque (vedete di gratia la sottigliezza d'alcuni Contrapuntisti) fanno finire il Basso del Plagale in ottaua piu sotto; acciò la modulatione sia piu graue, che nell'Autentico *Sedde octauis idem iudicium*. Dunque &c. Non deuo poi passare con silentio vn'altro errore de' Moderni in materia de' loro Modi; di giudicare piu presto la proprietà, & natura loro in riguardo del concento, che della Melodia; come quando il Zarlino, dice ch'il terzo Modo hà vn certo mezzano effetto trà il

mesto,

mesto, e l'allegro, per cagione del Semiditono, che s'ode nel concento sopra le corde estreme della Diapente, & della Diatessaron; imperoche si sentono diuersi, l'vno dall'altro in virtù del lor semplice procedere, & aria; senza considerarui le consonanze, & l'accompagnamento di più Parti. Et altrimenti vna melodia sola, non accompagnata da altre voci, ò instrumenti, verbigratia vna Salmodia, non hauerebbe proprietà alcuna particolare d'allegro, mesto &c. E pure molto meglio si conosce la natura, & proprietà de' Modi in vna voce sola, che in concento di molte. Oltre che la ragione del Zarlino poco rileua, anco secondo le massime de' Moderni, che vogliono, che dalle cadenze si giudichino, & si diuersifichino i Modi: poiche il Semiditono nelle cadenze non si pone di sotto: doue non solamente rende il Concento mesto; mà dimostra certa terminatione imperfetta. Non fia dunque marauiglia, se hauendo così poca differenza trà loro, questi nostri Modi, *il* Gallilei dicesse, che nel nostro modo di comporre, sono troppo due Modi; non che otto, ò maggior numero: & ch'i Musici d'hoggi confessino, che ciascun Modo si può accomodare ad ogni cosa; come anco dice il Glareano nel lib. 2. cap. 27. ch'è vn dire tacitamente, che non sono d'alcuna vtilità. Or queste repugnanze, incertezze, & confusioni, considerate da alcuni sono cagione, che non si quietano altrimenti in questo numero: perche à chi paiono troppi; & à chi pochi: essendoci stati insino di quelli, che non ci vorrebbono altra differenza, che del ♭ quadro, & del ♭. molle; mediante la quale si persuadono, che i Modi siano due soli: non auuertendo, che così più presto si riducono ad vn solo: poiche l'istesse modulationi, che si cantano per ♭. molle, con mutar la chiaue si possono cantare per ♭ quadro. Altri ne ammettono parimente due soli; mà vor-

rebbono

rebbono, che la differenza si prendesse dall'hauere il concento nella parte più graue *la* terza maggiore, ò la minore, come se i Modi non si potessero conoscere, senza il concento; & se le modulationi, per essempio della specie di D. *la*, *sol*, *re*; & d'E *la*, *mi*, non hauessero gran diuersità trà loro; ancorche amendue habbino la terza minore di sotto. Altri per il contrario vorrebbono, che si multiplicassero di numero, cõ far distintione del diuerso sito del tuono maggiore, & minore; come se si facesse frà loro differenza nelle melodie, & sinfonie; & quando anco si facesse; fusse tànto sensibile, che potesse fare diuersità di Modo. Oltre che pongono alcune combinationi, nelle quali molte consonanze false s'incontrano, in sino trà le corde simili per natura; come trà F. & C, & trà G. & D. Altri per moltiplicare ambitiosamente le specie d'ottaua, ne recano alcune; nelle quali si continuano sino à quattro tuoni; & due semituoni sono distanti vna terza: non auuertendo, che solo in qualche passo d'vna melodia si trouano queste progressioni insolite d'interualli; & non per tutta la modulatione: & però non possono formare vna particolare specie d'ottaua, ò Armonia. Altri poi vi sono, che sei Modi constituiscono: altri quattordici: altri noue; altri ventiquattro. Mà meglio pigliano la cosa per il suo verso i Sonatori di Liuto; i quali tanti Modi, ò Tuoni assegnano quante sono le specie dell'ottaua, e quante corde diuerse entrano in essa: benche ne' Modi, ò specie simili, & simbolizanti si seruino (& con molta ragione,) indifferentemente delle cadenze proprie di questo, & di quello. Ilche riuiene quasi à quel che, dice il Glareano de' Liutisti de suoi tempi, che si seruiuano di tre Modi soli, cioè dell' *vt*, *re*, *mi*: che sono le note cardinali, & differenze de gl'antichi tre, & generali, Lidio, Frigio, Dorio. All'incertezza delle opinioni aggiun-

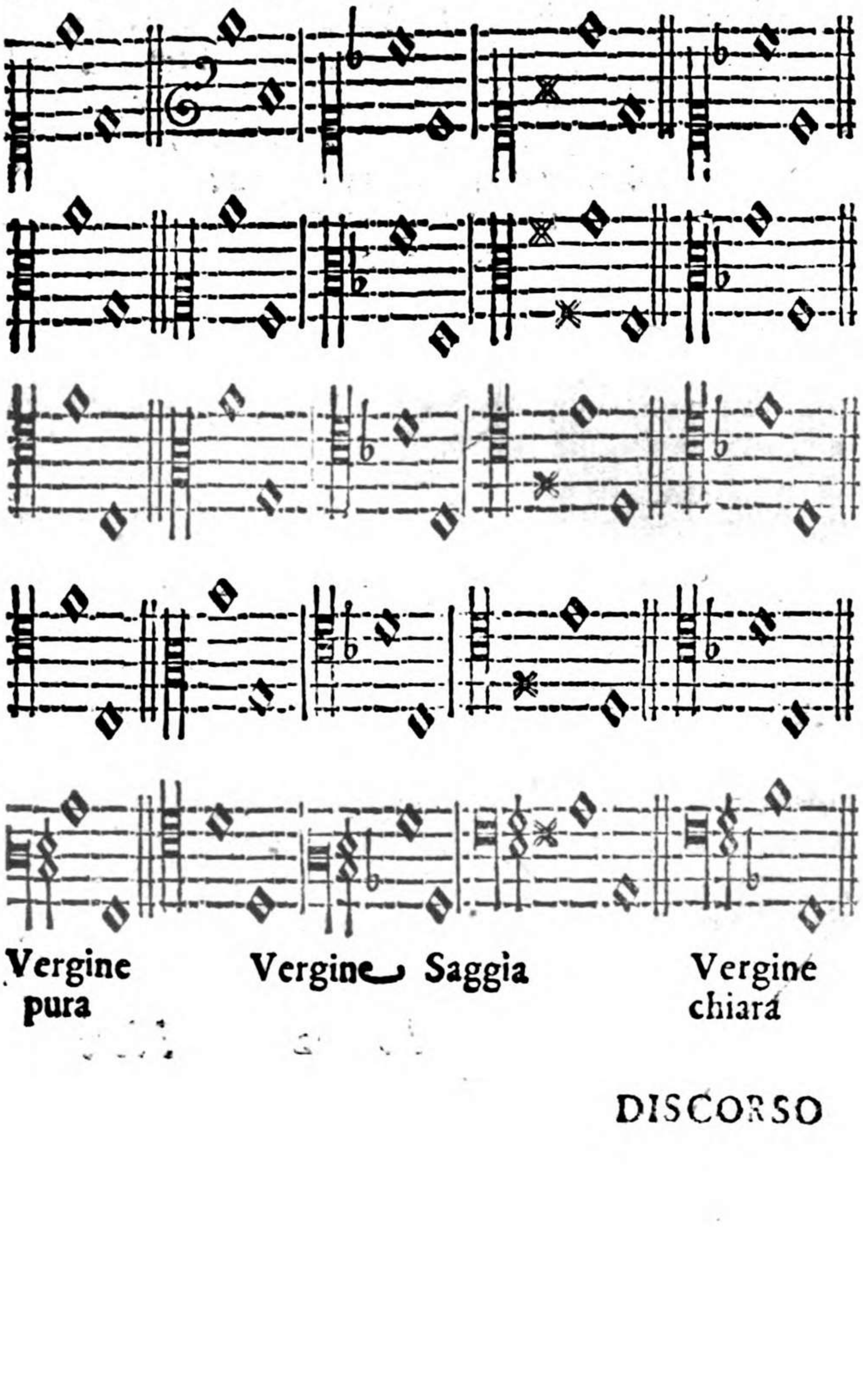
gasi l'incõmodità delle Trasportationi; senza le quali poche compositioni hoggi si cantano; la qual cosa reca qualche disturbo à i Sonatori; massime, quando le trasportatione sono di quelle più difficili, come di seconda, di terza minore, & maggiore. Oltre che pare vna grande stranaganza, che i concenti segnati dal Compositore più graui, trasportati poi, si cantino per ordinario più acuti di quelli che non si trasportano; mà si cantano semplicemente, come stanno. Per essempio questo Madrigale del Palestrina, anzi del Petrarca, *Vergine pura* si canta à Roma, & nel resto d'Italia, come stà. Or supponendo, che si canti, come si fà, nel Tuono Dorio, & più commodo à tutte le parti, douerebbe quest'altro *Vergine saggia* (il quale perche è segnato all'alta, come dicono, & riuscirebbe troppo scommodo, se si cantasse, come stà) nel trasportarsi alla quinta bassa, ch'è la maniera più consueta di trasportatione, cantarsi nel medesimo Tuono di *Vergine pura*: ilche se succeda, si giudichi dall'estreme note graue, & acuta, di tutto il Madrigale, & di ciascuna Parte ne gl'essempij, che seguono. Imperoche trasportãdosi il Concento vna quinta più giù, la più graue corda di esso si trouerà essere F *fa, vt*: la quale se è nel Tuono più commodo, & Dorio, quella non potrà essere dell'istesso; mà dell'Ipoiastio. Mà se alcuno mi dira, che facẽdosi la trasportatione di quarta sotto, allora il Madrigale *Vergine saggia*, tornerà nell'istesso Tuono di quello di *Vergine pura* (come nell'esempio si vede) io replicherò che se così quei due si canteranno nel Tuono Dorio, quest'altro *Vergine chiara* (il cui Basso scende fino in F *fa, vt*, due tuoni più giù) non si canterà altrimenti in quel Tuono commodo, e Dorio; mà nell'Ipoiastio suddetto: si come si potrà dire, che questo, *Vergine santa* si canti nell'Ipocolio: già che il suo Basso si termina di sotto in G. *sol*

re,

re, vt. La quale diuersità di Tuoni sarebbe comportabile, & lodeuole, se facesse il Concento più acuto, e più graue, doue il soggetto lo richiede tale, come succedeua ne' Tuoni antichi. Mà il male è, che il più delle volte si canteranno, non dico più graui quelli, ch'il Compositore hà segnati più acuti; mà in Tuono graue, e rimesso quel soggetto, che richiede più tosto la Melodia più tesa, viuace, & allegra; & per il contrario in Tuono più acuto & sforzato, quelle parole, che richiederebbono il contrario.

Note estreme di tutte le cinque Parti in tre Madrigali del Palestrina.

come stà. come stà. alla 5 bassa. alla 4. bassa. come stà.



Vergine pura — Vergine Saggia — Vergine chiara

DISCORSO SECONDO

Sopra le Conſonanze

Al Padre

MARINO MERSENNE

A Parigi.

L miglior acquiſto, ch'io ſtimi d'hauer fatto ne' viaggi intrapreſi da me per varie occaſioni, è la conoſcenza, & amicitia di perſone dotte; che più per loro cortesia, che per alcun mio merito, ne hò riportato: frà i quali perche hò ſempre singolarmẽte ſtimato V. Riuerenza, per la ſua grandiſſima peritia nelle coſe Matematiche, & vniuerſale eruditione; & per hauer adornato maſſimamente la Muſica di tante ſue belle oſseruationi, & eſperienze; hò reputato à grand'honore, & ventura mia, ne' due vltimi viaggi che hò fatto in coteſto Regno, l'eſsermi insinuato nella ſua buona gratia: di cui hauendomi ella dato tante caparre; maſſime con inuiarmi sì corteſemente de' frutti de ſuoi nobiliſſimi ſtudij, e molte proliſse lettere appartenenti alle più belle materie di queſta facoltà (alle quali hò corriſpoſto nel miglior modo, che le mie occupationi m'hanno permeſso) hò creduto douer anco farne conſapeuole il Mondo, e la poſterità, con publicare il preſente Diſcorſo nel quale familiarmente hò ſpiegato alcuni miei con-

cetti

cetti circa la principale, & più nobil materia della facoltà Musicale; ch'è quella delle consonanze: nel cui fertilissimo campo, hauendo V. Reuerenza fatto così gran raccolta di nuoue, e bellissime speculationi, che altro mi restaua di fare se non spigolando quasi in quà e la, restringere in vn picciolo fascio alcune mie poche osseruationi?

Per procedere dunque con qualch'ordine in questo Discorso, prima vediamo, che cosa sia consonanza: perche di ricercare primieramente, come pare che richiederebbe il metodo, se ci siano consonanze, la breuità di questo Discorso non lo permette. Dico dunque, che consonanza (in Greco συμφωνία) e vna soaue vnione di due suoni diuersi nel graue, e nell'acuto: ò pure secondo Boezio *Consonantia est acuti soni grauisque mistura, suauiter vniformiterque auribus accidens*. Dissi due suoni, per escludere l'aggregato di più consonanze; come quando si odono tre, ò più voci tutte diuerse; & rispondentisi con varij rincontri consonanti: in latino *multiplex concentus*: & in Greco πολυσυμφωνία. Or tutti quasi sono d'accordo, che cosa s'intenda per consonanza: mà non già quanto al numero: imperoche chi ne mette più; e chi meno. I moderni prattici, pensandosi forse d'arricchire con questo la musica; l'Vnisono stesso pongono nel numero delle consonanze. Mà costoro s'ingannano di gran lunga: perche l'vnisono è più tosto principio di consonanza, che consonanza: come l'vnità è principio del numero, & non numero: oltre che doue non è differenza d'acuto, & di graue, la definitione della consonanza, non gli conuiene. Comunemente dunque fette si sogliono assegnare le consonanze, e con questo ordine: prima la Diapason, hoggi detta ottaua: seconda la Diapẽte, ò Quinta: terza la Diatessaron, ò Quarta: quarta il Ditono, ò terza maggiore: quinta il Triemitonio, ò Semiditono, ò pure terza mino-

re:

re: sesta la Senaria, ò Essacordo, ò sesta maggiore: & settima finalmente la Senaria, Essacordo, ò sesta minore. Et cosi corrisponde il numero delle consonanze à quello delle voci diuerse della Diapason: perche l'ottaua non è altro, che vna ripetitione della prima; come la nona della seconda; la decima della terza &c. Dalche nasce, che le consonanze, che si trouano oltre l'ottaua, non si reputino diuerse dalle rinchiuse in essa; & si chiamino replicate; come è noto à ciascuno, che habbia qualche tintura di Musica. E assai manifesto anco, che l'ottaua nasce dalla Dupla: la quinta dalla Sesquialtera. la quarta dalla Sesquiterza: la terza maggiore dalla Sesquiquarta: la terza minore, dalla Sesquiquinta: la sesta maggiore dalla Superbipartiente tre, & la minore, dalla Superbipartiẽte cinque e che di dette proportioni la prima sola è molteplice; le quattro seguenti superparticolari; & le due vltime superpartienti: & che dalle più semplici proportioni, & più comprensibili dall intelletto, & dall'imaginatiua, nascono le consonanze più belle, e più soaui. Or benche questo numero sia tanto ragioneuole, & ben fondato; non vi mancano però di quelli, che per troppa sottigliezza escludono da questo numero la Diapason; chiamandola per la sua gran semplicità, & vnione de' termini, Aequisonanza & non Consonanza: fondandosi, credo io, in questo, ch'ella s'accosta quasi più all'vnisono, che all'altre consonanze; cioè alla Diapente, che gli segue in ordine; si come altri per il contrario, con troppo rozzo metodo procedendo, rifiutano trà le consonanze la Diatessaron: de' quali appresso si dirà. Mà prima è da sapere, che i Greci, & antichi Teorici, considerando ogni cosa con molta accutezza di termini, & sottigliezza di metodo, diuisero le cõsonanze in tre ordini, ò gradi; chiamando le prime Antiphonæ συμφώνους; ch'io esprimo in latino *Aequisonæ*, & non

obsonæ,

obsona, come traduſſe il Gaza; perche quell'ἀντί. non vuol dire in quel luogo contrarietà; ma equiualenza, ò ſimilitudine. nel qual ſenſo Homero chiamò alcuni Heroi Ἀντιθέους. Et queſte ſono la Diapaſon, con le ſue replicate; alle quali diedero acconciamente queſto nome; per quella grand vnione de' termini, che le fà parere quaſi vn ſuono ſolo. In ſecondo luogo poſero le paraphone παραφώνους (in latino le chiamo *Penæquiſonę*) doue quel παρὰ ſignifica vicinità, & ſimilitudine; & non diſsembianza; benche corriſponda talvolta al *præter* de' Latini: ſotto queſto nome inteſero la Diapente, con le ſue replicate: perche è tanta la ſoauità di queſta conſonanza, che s'auuicina alla Diapaſon nell' vnire cosi bene, & con dolce miſtura i ſuoi termini, ò ſuoni. Tutte le altre poi col nome generale, diſsero *Symphonæ* Συμφώνους; cioè conſonanti: l'aſtratto de' quali nomi è Antiphonia, Paraphonia, & Symphonia: *Aequiſonantia*, *Penæquiſonautia* (ſiami lecito di chiamarla cosi) & *Conſonantia*: alle quali precede l'Homophonia, *Vniſonantia*. Et di queſti termini ſi ſeruì Ariſtotile, & quelli altri del ſuo ſecolo. mà Tolomeo, e gl'altri meno antichi, l'Vniſonanza la chiamano *Iſotonia*, & l'Equiſonanza *Homophonia*. Mà comunque ſe le chiamino, l'eſſerſi ſeruiti quei celebri, & Claſſici Autori della voce Συμφωνία in ſignificato generale, & ſpeciale (ne è marauiglia; perche neſsuna lingua, per abbondante che ſia, hà tanti vocaboli quante ſono le coſe, & i noſtri concetti) ragioneuol motiuo può eſsere à noi, di comprendere trà il numero delle conſonanze anco l'Ottaua, ò *Aequiſonantia*, ſenza far tante diſtintioni: maſsime perche neſsuno eſclude da queſto numero la Quinta, ò *Penæquiſonantia*: benche non ſia *Conſonantia*; prendendo queſta voce nel ſenſo più particolare. Mà bel capriccio per certo fù quello di Gio. de Muris riferito da V. Paternità nel lib. 4. de'

ſuoi

suoi Harmonici: il quale fù tanto vago d'accrescere il numero delle consonanze, che osò di riporre trà esse (oltre molte altre) la vigesimaterza maggiore; cioè il tuono aggiunto alla Trisdiapason: per essere la sua proportione molteplice, & noncupla, come di noue a, vno: benche ne escluda la decimasettima maggiore: la quale, lasciamo stare che sia vna delle più soaui all'orecchie, non è meno di proportione molteplice di quella; anzi di più semplice, & nobile, cioè della quintupla $\frac{5}{1}$. Mà perche questa è farina di quel secolo barbaro, & ignorante (nel quale tuttauia l'hodierna pratica hà fitte le sue radici) & le sue ragioni sono impertinentissime, basterà ciò che se n'è detto. Alquãto più fondamento hà la disputa della Quarta: la quale si cerca da molti, se veramente sia Consonanza: vedendosi, che da vna banda s'esclude da i Prattici: dall'altra comunemente s'ammette da i Teorici. Dissi comunemente, & non vniuersalmente: perche alcuni ci sono, che s'accordano in ciò co' Prattici: mà pochi però, & di poco grido; ò di quei secoli così rozzi. Di questa controuersia; perche non mi pare malageuole ad accordare, dironne alcuna cosa: benche sia stata trattata assai dottamente da Andrea Papio in vn libretto, ch'egli ne compose à posta, intitolato *pro Diatessaron siue de Consonantijs*, stampato in Anuersa nel 1581. & dal Zarlino istesso nella terza parte cap. 5. delle Institutioni; & da V. Paternità nell'opera Latina, & nella Francese. Quelli che la tengano per Dissonanza, si fondano massimamente nell'autorità de' primi Contrapuntisti. Primi dico, ò per antichità; come Francone da Colonia, ò per reputatione; come Pietro Aron: & nell'esperienza che la fà riconoscere alquanto duretta, & poco à proposito per le compositioni à due voci. Gl'altri poi si fondano nell'au-

torità di tutti gl'antichi Filosofi, & Musici, che concordemente pongono la Diatessaron trà le consonanze; & in molte, & importanti ragioni: le quali breuemente, conforme al nostro instituto, s'accéneranno. Quanto all'autorità, è certo, che nõ solo tutti gl'antichi sono d'accordo in questo; mà anco tutti gli Scrittori moderni di qualche pregio; come il Zarlino, il Salinas, il Gallilei, & simili: anzi la pongono di più trà le perfette: nelche però mi pare veramente, ch'eccedino troppo. Non starò à fare vn lungo racconto di tanti valenti huomini; per non partirmi dalla breuità; & perche ciascuno gli può vedere da se citati nel mentouato capitolo dal Zarlino, & dal suddetto Andrea Papio: benche molti altri vi se ne potrebbono aggiugnere. Risparmiamoci dunque questa fatica; mentre con vna sola parola possiamo sodisfare à chi ricercasse quali siano gl'autori antichi, che pongono la quarta trà le consonanze: bastando di dire, che tutti quelli, che di Musica hanno scritto; ò sia *ex professo*, ò incidentemente. Quanto alle ragioni, molte & importantissime se ne possono addurre in fauor suo: alcune delle quali; mà breuemente recherò in campo. Primieramente la ragione de' numeri lo dimostra; perche se quelli intervalli sono consonanti, che nascono dalle più semplici, & comprensibili proportioni; perche, se la Sesquialtera, che forma la Diapente; & la Sesquiquarta, che forma il Ditono, sono sufficienti à rendere quelli intervalli consonanti; perche, dico, hà da essere di tanto deteriore conditione la pouera Sesquiterza (ancorche sia mezzana in ordine trà quelle due) che non possa produrre vn'intervallo consonante. Secondo niuno intervallo dissonante si può modulare cõ vn'altra consonanza, ò sia nel graue, ò nell'acuto; & tuttauia ciò si pratica nella quarta: dunque non si deue re-

putare

putare per dissonanza. La maggiore si proua facilmente, discorrendo per tutti gl'interualli dissonanti, seconde, settime, falsе quinte, tritoni, e che sò io? niuno de'quali si modula, nè con le voci, nè con gl'instrumenti aggiũto, ò vnito all'ottaua, quinta, terze, seste &c. La minore dalla pratica stessa resta euidente: perche la quarta si modula sopra la quinta trà gl'estremi d'vna Diapason: & non solo fà bel sentire; mà rende forse il più bel concento, che di tre voci possa comporsi: similmente si modula vnita alla terza frà gl'estremi della sesta, con soauissimo concento parimente. Nè vale a dire, che posta la quarta sotto la quinta faccia tristoeffetto, & non contenti l' orecchie perche altro è dire, che vn'interuallo sia consonante, ò dissonante; altro, che sia posto, ò non posto al suo luogo: si come non è l'istesso συμφωνία, & Ευσυμφωνία. La quarta posta sotto la quinta non fà buon'effetto, perche non è collocata al suo luogo, e secõdo la ragione de'numeri harmonici; come dottamente proua il Zarlino; mostrando, che alle consonanze primarie, & più perfette, conuiene respettiuamente il luogo più graue; conforme all'ordine, che tengono i numeri naturalmente collocati. Nè ciò segue perche la quarta non possa mai stare nel graue, anzi debba essere sempre sostentata, per così dire (i prattici impropriamente dicono coperta) da vn'altra consonanza; perche si come il suo luogo è sopra, & non sotto la quinta, & similmente sopra, e non sotto la terza minore; così accoppiandosi col ditono, ò terza maggiore, il suo luogo è la parte inferiore; & non la superiore. ilche non solo si proua dalla ragione de' numeri; mà dall'esperienza istessa dell'vdito si conferma: perche molto più soaue rende il concento posta di sotto, che di sopra: marauigliandomi certamente, come i nostri Prattici, che deferiscono

tanto all'vdito, & al diletto (il quale dicono eſſere il ſolo fine della Muſica) con tutto ciò al diſpetto dell'orecchie, & del ſenſo iſteſſo, per non partirſi dalle maſſime de' loro Maeſtri, ſi faccino ſcrupolo ne' concenti vocali d'adoprare la quarta nel graue. Diſſi ne' concenti vocali; perche in molti inſtrumenti; come nella Lira, & nella Chitarra, ſi ſente tal conſonanza collocata nel graue cõ gran ſodisfattione dell'vdito. Dalche ſi comproua maggiormente, che ella è veramente non ſolo conſonanza; mà che s'adopra conſonantemente; ne' modi, quaſi che s'adoprano le altre; & che non è vero quello che dicono alcuni, che ell habbia ſempre biſogno di puntelli, & d'eſſere ſaluata, come ſogliono dire. Confeſso bene, che paſsando ad eſsa con interualli ſeparati, e diſtanti, vi ſi ſente qualche durezza. Mà da ciò ſi proua *ad ſummum*, ch'ella è conſonanza alquanto dura; ò più toſto debole, & ſfuggeuole (come la chiama Ariſtoſseno appreſso Plutarco ἐξίτηλος) mà non che ſia diſsonanza. & quindi è ch'à due voci non s'vſa: & non ſenza cagione; maſſime potendoſi adoprare tante altre conſonanze in ſuo luogo. Con tutto ciò, per dirla liberamente, in certi luoghi, doue il ſenſo delle parole pare, che toleri qualche durezza, ò altra ſtraordinaria riſonanza, crederei, che ſi poteſse taluolta adoprare ſenza ſincopa, & ſimili remedij; mà per moti congiunti, & in tempi non molto lenti. Terzo ſi proua queſta verità; perche accordandoſi, come oſserua il Zarlino, due corde d'vn inſtrumento perfettamente in quarta, rendono dolciſſimo concento: alche niuna diſsonanza in alcun modo ſe gl'appreſsa. Quarto, tutti gl'interualli diſsonanti, pur che nõ ſiano vicini, ſono difficiliſſimi ad intonare, come ſi proua nelle ſettime, none, falſe quarte, falſe quinte &c. mà la quarta s'intuona con tanta facilità, che non può eſsere

maggio-

maggiore. Quinto diuidendosi l'ottaua in tre modi: primo in quinta, & quarta: secondo in terza maggiore, & sesta minore: terzo in terza minore, & sesta maggiore: non è ragioneuole che se nelle due vltime diuisioni, che sono più imperfette, & posteriori per natura, & origine, amendue gl'interualli sono riceuuti per consonanti, non debba farsi l'istesso nella prima diuisione, ch'è la più perfetta di tutte. Sesto, si proua l'istesso per vna ragione fisica e manifesta all'orecchie, & à gl'occhi stessi, mediante l'esperienza. Quando si suonano insieme due canne dell'organo disonanti, si sente certo ribattimento di suoni spiaceuole all' vdito; che assai inditio ne dà della loro poca vnione: & ciò anco succede se, percotendosi due corde disonanti nel Liuto, s'accosta l'orecchia alla Tauola dell'instrumento: ilche non seguendo, quando due voci in quarta perfetta risuonano, resta euidente, che non sia altrimenti disonanza. Per il contrario, quando perfettamente due corde sù qualche instrumento sono accordate in quarta, toccandosene vna, si vede leggiermente muouersi l'altra. Ilche non auuiene altrimenti, quando sono distanti per seconda; per settima; ò altra simile dissonanza. Dunque la quarta deue riporsi nel numero delle consonanze. Et se bene quel moto è molto debole, ciò non importa: perche nè anco dalle terze prouiene più gagliardo; mà solo dell'vnisono, dall'ottaua, dalla quinta, & dalle loro replicate assai sensibile si produce. Quanto, poi ad alcune autorità, che recano il Zarlino, e'l Papio d approuati autori; i quali hanno adoprato in alcuni passi delle loro compositioni la quarta consonantemente, io non ci fò gran fondamento: perche s'è consonanza, non tanto pare, che gli debba suffragare l'essere alcune volte stata praticata, come tale, quanto pregiudicare la paucità di que

sti

sti essempi . Nè anche habbiamo tanta carestia di proue, che vogliamo valerci dell'esperiẽza, che adducono il Zarlino , e'l Salinas, d'hauer vdito l'vno in Venetia, l'altro in Napoli, adoprarsi la quarta nel graue da i Greci ne' loro concenti vocali, con molto loro diletto, e de gl'altri, ch'erano presenti: massime perche, ò la quarta era sotto la quinta (che non credo, perche poco gusto harebbe dato) ò sotto la terza ; & questo si può conoscere ogn'ora ne gli instrumenti fare buonissimo effetto . Basta, credo, che si sia prouato assai, ch'il tenere la quarta, per disonãza, è cosa, che sente troppo la barbarie de' secoli passati. Nè mi quietano quelli, che col dire, che sia mezzana trà le consonanze, & le dissonanze, si pensano, come si dice, di saluare la Capra, & i Cauoli; perche si da bene vna consonanza, che sia migliore, & più perfetta d'vn altra, & alcune dissonanze peggiori, & più ingrate; & altre meno: mà il mezzano, & indifferente non stimo che possa trouarsi nel caso nostro . Nè anco è da riceuere quel modo di parlar goffo d'alcuni, ch'ella sia consonanza in Teorica; & dissonanza in Pratica: perche oltre che la Teorica, & la Pratica non sono altrimenti contrarie; credo che si sia pure prouato à bastanza, ch'ella s'adopra anco consonantemente da i Prattici Segue appresso la considera-tione delle Terze, & delle Seste; le quali comunement e si tiene dalla scuola de' Musici, che non siano state con osciute nè praticate, come consonanti da gl'antichi, ben che non così habbia creduto il Salinas; scrittore veramente tale, che fà dubitare se sia stata maggiore in lui, ò la saldezza del giuditio, ò la profondità dell'eruditione. Questi espressamente dice lib. 2. cap. xi. che *His consonantijs semper vsi sunt homines, & semper vtentur, tam in cantu, quam in modulationibus, quæ in Musicis fuit instrumentis.*

Mà

Mà che dico il Salinas? Di questa medesima opinione sono stati il Magliard, Pontus du Tiard, Gio. Froschio citati dal medesimo Magliard cap. 19. della prima parte, tutti & tre eruditi, & giuditiosi scrittori, e'l Gallilei istesso in vn suo Discorso stampato nel 1589. & altri forse, che per hora non mi souuengono. Nel che tengo di sicuro, ch'essi habbiano colto nel segno, & tutti gl'altri si siano ingannati all'ingrosso. Et benche ciò sia per parere à molti vn gran Paradosso, tuttauia se si pōdererāno le ragioni ch'io sono per allegare; ancorche non siano Dimostrationi Matematiche, spero che ciascuno di maturo giuditio cōcorrerà dalla mia. Primieramente in alcune Diuisioni de Tetracordi, come nell'Enarmonica d'Archita, autore antichissimo, & nella Cromatica di Didimo, si trouano poste nel terzo interuallo (come mostro più à lungo nel Trattato sopra il Genere Enarmonico) queste proportioni $\frac{5}{4}$ & $\frac{6}{5}$ che sono quelle delle due terze, maggiore, & minore. Or essendo quelle tali diuisioni le più belle, & praticabili di qualunque altra, per la facilità maggiore con che si trouano gl'interualli consonanti, che i disonāti; & essendo stati quei due Musici di grandissima stima in quei secoli; chi potrà mai dubitare, che non siano quelle, che s'adoprauano in pratica? anzi, quando pure fusse stato praticato, come vogliono alcuni (mà con poca probabilità) quella specie d'Enarmonico, che pone nel terzo luogo l'interuallo del Ditono disonante $\frac{9}{8}\frac{1}{4}$ composto di due tuoni maggiori, come può mai essere, che qualche volta, almeno per disgratia, non fusse succeduto loro d'accordare la terza, & quarta corda del Tetracordo per il Ditono consonante $\frac{5}{4}$; & riconosciuta la sua soauità, non l'hauessero poi abbracciato, in vece del disonante; pigliando quindi ardire di seruirsene anco ne' cō-

centi

centi ordinarij, e Diatonici? & tanto più che sapeuano ancor seruirsi in essi delle Disonanze: come si caua da Seneca, doue descriuendo il Luso Teatrale de' suoi tempi, & la moltiplicità d'instrumenti, onde si componeuano le Sinfonie, dice così nell' Epistola 84. *In commissionibus nostris plus cantorum est quàm in Theatris olim spectatorum fuit: cum omnes vias ordo canentium implenit; & cauea aneatoribus cincta est, & ex pulpito omne tibiarum genus organorumque consonuit, fit concentus ex dissonis.* Et l'istesso si caua anco da vn passo di Plutarco riferito da me nel sopradetto Trattato sopra il Genere Enarmonico. Di più sarebbe stata superflua tãta moltiplicità di corde in molti degl'antichi instrumẽti, se le sole cõsonãze, che dicono perfette, vi fussero state adoprate. Il Simico haueua 35. corde, come attesta Ateneo: l'Epigonio 40. il quale fù inuẽtato da Epigono Ambraciota, che fù il primo à sonare con amendue le mani, senza l'vso del Plettro: onde è forza che toccasse molte corde insieme (come si vede anco in certi bassi rilieui sonarsi da alcune sonatrici con ambe le mani) e per conseguenza, che vi si sentisse anco la varietà delle consonanze. L'organo antico ancora, come fa fede Tertulliano citato da me nel Compendio, haueua grandissimo numero di vocij; & la Cithara stessa ne' tempi di Quintiliano, come egli medesimo afferma, gran numero di corde: le quali poco necessarie sarebbono state, se i concenti erano, come alcuni scioccamente dicono, così poueri, & scarsi. In oltre tutta quasi la varietà della Musica nasce da queste consonanze dette imperfette: & da esse procede l'energia, & efficacia in muouere gl'affetti: perche le consonanze minori sono flebili, & meste; & tali rendono i concenti; & per il contrario le maggiori; che sono allegre, & spiritose: conuenendo in

somma

somma il ditono, e la sesta maggiore alla Musica Diastaltica; & il semiditono con la sesta minore, alla Systaltica: si come all'Hesychastica & graue, le quinte, e le quarte maggiormente si confanno. Come dunque poteuano gl' antichi rendere le loro Musiche così patetiche, & efficaci (come autori grauissimi affermano che l'haueuano) senza l'vso di queste consonanze? E se le nationi barbare istesse, che habbino qualche spezie di canti, & di suoni, se ne seruono ne' loro concenti, come potrà credere alcuno che i Greci, & Romani, che furono nelle cose loro così auueduti, & sottili, non le haueßero conosciute? Perche dunque mi dirà alcuno, se gl'antichi conobbero le terze, & le seste per consonanze, non le riceuono in quella classe; mà tutti concordemente pongono la Diatessaron per l'vltima, & minima consonanza, & in specie Aristosseno dice nel libro de gl'Elementi Harmonici, che tutti gl'interualli compresi nella Diatessaron sono dissonanti. Di ciò non debbiamo marauigliarci: perche di mille libri di Musica, ch'erano al Mondo, prima della distruttione del Romano Imperio, appena a' tempi nostri vno n'è peruenuto: & trà questi niuno, che della pratica fauelli *ex professo*. Che se tutte l'opere d'Aristosseno haueßimo, ò qualche cosa di Didimo, tengo di sicuro, che ci chiariremmo di questa verità. Mà è pure gran cosa, dirà alcuno, che di quei pochi, che ci restano nè pure vno faccia mentione delle terze, & seste consonanti. Non è gran cosa questa altrimenti: perche tutti poco, ò assai seguirono i principij; Massime, ò modi di parlare Pitagorici nelle cose musicali; ancorche molte altre sette assai diuerse in questa facoltà, sorgessero di poi, come c'insegna Porfirio nel Commento sopra Tolomeo. E ciò per la grand'autorità che hebbe Pitagora, & i suoi seguaci trà i Professori di Musica (ben-

che quelli attendeſſero più alla ſpeculatiua, che alla pratica) perche furono i primi à ſcriuere, & à ſcoprire i più bei ſegreti di eſſa. E queſt'iſteſſo vediamo auuenire hoggi; perche eſsendo cosi vniuerſalmente riceuuta la dottrina d'Ariſtotile nelle materie di filoſofia, quell'iſteſſi, che gli fanno contro, & formano nuoue, ſette, ſi ſeruono per lo più delle ſue Maſſime, & modi di parlare. Di più perche non s'hà da credere, che gl'antichi adopraſsero conſonantemente le terze, e le ſeſte (poſto che non le nominaſsero tali) le gl'hodierni Prattici nel fatto della Diateſsaron, come diſcorremmo di ſopra, tengono l'iſteſso ſtile di non riceuerla trà le conſonanze; benche come conſonanza ſe ne ſeruino? Aggiungo, che come oſſeruò il Salinas, ſi trouano alcuni luoghi d'autori, ne' quali pare che inclinaſsero à riceuere anco le imperfette trà le conſonanze; ſe bene non ardiuano d'affermarlo ſcopertamente. Per qual cagione poi non riceueſsero i Pitagorici le conſonanze ſeconde, dette imperfette, ſe mi ſi dimanderà, dirò che ciò nacque dalla loro troppo ſmiſurata, & ſuperſtitioſa affettione, che portauano alla ſemplicità; & dalla ſomma veneratione in che haueuano il numero quaternario detto da loro τετρακτὺς: onde non riceuerono per conſonanze (ò più toſto forſe non degnarono di conſiderarle) ſe non le rinchiuſe dentro tal numero, & prodotto dalle tre prime ſpecie di proportione moltiplice; & dalle due prime di proportione ſuperparticolare: à ſegno, che ſe bene ſapeuano, che ogni interuallo aggiunto alla Diapaſon ritiene l'iſteſsa natura, & qualità; tuttauia non accettarono per conſonanza nè meno la Diapaſondiateſsaron, hoggi detta Vndecima; perche non è la ſua ragione nè molteplice, nè ſuperparticolare; mà ſuperpartiente, come trà otto, & tre. Nel che s'affatica molto

Tolomeo

Tolomeo di mostrare il loro errore: benche fusse più presto vna certa ostinatione, & singolarità di parlare, che ignoranza. Dalche si propagò frà i Teorici l'vso di non chiamare consonanze, se non le prime, & forse sole conosciute, & considerate da Pitagora; auuengache i suoi seguaci per auuentura hebbero notitia anco dell'altre. Possiamo aggiugnere vn'altra ragione, per la quale non conoscessero le terze, & le seste consonanti; & è che si credeuano di cantare, & sonare il Diatonico Ditonico; cioè quello che procede per due tuoni maggiori, & vn Lemma; nel quale effettiuamente le terze, & le seste si sentono per esperienza dissonanti all'vdito; & per ragione de' numeri si conoscono tali: come nel discorso *Sopra qual specie*, &c. più à lungo hò mostrato. Altri portano opinione, come fà il Zarlino nel preambolo delle sue Dimostrationi, che gl'antichi non hauessero sentito tali consonanze ne' loro luoghi; & perciò non potessero far buon'effetto; & nol facendo, non le riceuessero per consonanze. Mà poco in vero ciò hà del probabile: perche il dire, che l'antico Sistema non eccedesse xv. voci, ò corde, è vn parlare equiuoco: perche se intendono, ch'il Sistema scritto, & distinto in ciascuna corda con proprij vocaboli, non eccedesse detto termine, dicono il vero: mà se credono, ch'il Sistema artificiale de gl'instrumenti, non s'estendesse più oltre; in questo s'ingannano: come di sopra s'è detto. Et quando non hauessero hauuto sì fatti instrumenti, ben poteuano farne l'esperienza nelle voci humane; accoppiãdo insieme voci grauissime, & acutissime con altre mezzane di gradi diuersi. In oltre se bene per la massima Harmonia, che contiene tutte le consonanze, & è contenuta dal numero senario, si richiede il Sistema Disdiapason-diapente, cioè di due ottaue, & vna quinta (nel quale le

due terze si trouano frà le tre vltime voci verso l'acuto ; doue veramente rispondono meglio, che in ogn'altro si- 20)tuttauia se frà i termini d'vn'ottaua sola,nõ che di due, saranno talmente collocate,che la terza maggiore tenga il luogo da basso, la minore il mezzano, & la quarta,quel di sopra, renderanno tanto grata Armonia, che sarà bastante à far riconoscerle tutte per consonanze buone; quãdo alcuno prima non vi hauesse pensato. Di poi dato che gl'antichi non hauessero mai prouato queste consonanze nel più eccellente accompagnamento; come quando in vn concento à sei sono collocate ne' debiti luoghi;perche non poteuano farne la proua frà due corde, & voci sole? che cosi anco si sente manifestamente la loro soauità, & dolcezza, massime nel Ditono; al quale conuiene benissimo quello,che dice il Signor Gallilei della quinta, che temperando la sua dolcezza con vn spruzzo d'acrimonia, pare che insieme soauemente baci, & morda: ò pure diciamo noi, che rassomigli à quel vino, che hà insieme del dolce, & del piccante: doue la Diapason partecipa del dolce solamente; & la sesta maggiore del solo piccante. Non molto verisimile dunque, anzi del tutto improbabile, mi si rende questa opinione del Zarlino. Più verisimile mi parrebbe vn'altra ragione: la quale m'è caduta più volte in pensiero, & è questa. Poteuano gl'antichi in tanti secoli, che fiorì la Musica, & da huomini sottilissimi, & curiosissimi con infinite esperienze, & speculationi fù coltiuata, hauer osseruato, che tutti gl'interualli interposti frà le due terze, Sesquiquarta, & Sesquiquinta; & parimente frà le due seste, Maggiore, & Minore, apariscono, ò sono consonanti; perche rendono molto grata, e dolce Armonia; cioè che qualunque parte del Semituono minore $\frac{2}{2}\frac{5}{4}$ (ch'è la differenza di dette due, terze, ò seste) aggiunta alla minore, ò detratta dalla maggiore

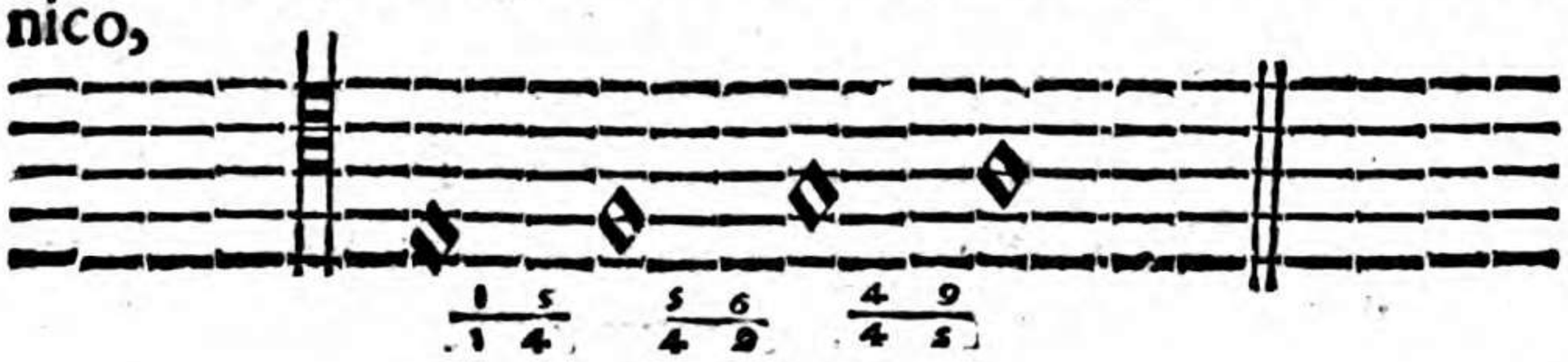
giore l'altera sì rendendola, ò più allegra, ò più mestamà non la cambia, con farla di consonante dissonante. E di ciò non è malageuole l'esperienza; perciochè se disp ste nel Canone due corde in terza minore, ò maggiore, si spingerà à poco à poco vno de' Ponticelli insino, che si senta la consonanza opposta; ò pure si faccia l'istesso con vn'Violino, tenendo ferma vna corda di qualsiuoglia altro instrumento distante per vna delle terze; & spingendosi nell'istesso modo il dito innanzi, ò indietro nel detto Violino, s'arriui à i termini della terza opposta; si sentiranno manifestamente le due corde risonare, & vnirsi soauemente in tutti i rincontri, che si trouano nella latitudine, & distanza del detto Semituono Sesquiuigesimo quarto: che (per la proprietà d'ogni continuo di potersi diuidere in parti infinite) sono innumerabili; benche le differenze sensibili à picciolo numero si possino ridurre. la quale è proprietà particolare di questa sorte di consonanze dette imperfette: perche nell'altre non succede il medesimo: sendo, che l'ottaue, le quinte, & le quarte per poco che s'alterino, nel più, ò nel meno, di consonanti diuentano dissonanti; & benche, se l'alteratione sarà poca, come ne gl'hodierni instrumenti, si potrà sopportare, & l'orecchie appagarsene; tuttauia se sarà alquanto notabile, come d'vn comma, ò mezzo comma, troppo spiaceuole si sentirà. Osseruata dunque da gl'antichi in genere questa proprietà delle terze, & delle seste; & quello che più importa, praticandone alcune di questa sorte; verbi graria, nel Sintono Equabile di Tolomeo, la Superbipartientenona $\frac{11}{9}$ prodotta dalla Sesquidecima $\frac{1}{10}$ (ch'è la ragione della Parhypate F. alla Lichanos G) & dalla Sesquinona $\frac{10}{9}$ (ch'è la ragione della Lichanos G, alla Mese, a) & è diminuita dalla sesquiquarta, ò terza maggiore

re

re giusta,per quest'interuallo $\frac{3}{5}\ \frac{3}{2}$ & raccogliendo da ciò l'instabilità, & incertezza, per cosi dire,di queste terze, & seste, hebbero qualche pretesto, almeno apparente, di non chiamarle, & tenerle per vere consonanze; ancorche se ne seruissero nelle loro compositioni,& concenti: quantunque meglio harebbono fatto, considerando darsi scambieuolmente la mano,nel fatto delle terze(senza parlare per hora delle seste, perche sono,come se quele di quelle) la ragione, & il senso, di tenerle assolutamẽte per consonanze; come effettiuamente credo, che da molti le riconoscerемmo essere state tenute, se in maggior copia gli Scrittori antichi di Musica a' tempi nostri peruenuti fussero, & praticate come tali; se qualche reliquia di quegl'antichi concenti hoggi si ritrouasse. Or sia come si vuole,la dirò pur liberamente,quando io douessi perdere affatto la gratia de gl'hodierni Contrapuntisti,più degni sono di scusa gl'antichi di reputare per dissonanze le terze, & le seste, che costoro,la quarta:nel che concorreranno meco,s'io non m'inganno,tutti quelli,che si muouono dalla ragione,& non stanno attaccati à certe loro opinioni anticipate; massime se potranno hauer la patienza di ponderare anco queste altre ragioni.E tanto necessaria cosa nelle progressioni delle voci, che di quattro in quattro si corrispondino per la proportione Sesquiterza (eccettuato sempre il luogo del Tritono) che quando ciò nõ seguisse, si sconcerterebbe ogni cosa: poiche tutte le melodie si reggono sù questi due cardini della Diapente, & della Diatessaron, come più particolarmente hò mostrato nel mio Trattato Francese intitolato Nouuelle Introduction de Musique, che con vn Ristretto della materia de' Tuoni, fù da mè vltimamente inuiato à Parigi per istamparsi. Non hanno già questo priuilegio le Terze:per

che

chequando bene vn'Armonia non habbia alcuna Seſqui-quarta nè Seſquiquinta, tuttauia vi ſi può cõporre qual-che melodia,&farui qualche cõcẽto,ò ſianui le terze mez zane in luogo di quelle, come in queſta ſpecie di Diato-nico,



nella quale non s'incontrerà in luogo neſſuno nè la terza maggiore, nè la minore giuſte; ò nè meno queſte; mà diſſonanti; come nel Diatonico Ditonico. Concede-ranno forſe che l'vſo della Seſquiterza è più neceſsario in riguardo della melodia, che quello della Seſquiquarta,& Seſquiquinta; mà non riſpetto al Contrapunto,ò concẽ-to; & queſto anco gli prouo cosi. Ne' concenti à più voci non ſi può fare coſa buona ſenza la quarta,ò Seſquiter-za: mà ſi può ben fare ſenza le due terze, Sesquiquarta,& Seſquiquinta; prendendo per eſsempio in lor cambio la $\frac{4}{3}\ \frac{2}{4}\ \frac{0}{3}$ che ſi troua trà il *mi*, e'l *ſol*, & la $\frac{4}{4}\ \frac{2}{0}$ che ſi troua trà il *ſol*, e'l *mi*, aſcendendo nella ſopradetta diuiſione. dunque la quarta è più neceſsaria, che non penſano, an-co per vſo del contrapunto; & le due terze comuni meno aſsai di quello che giudicauano. Di più voglio moſtrare, che la quarta s'adopra conſonantemente, doue le terze non ſi potrebbono vſare. Quando vn Compoſitore fà v-na fuga alla quarta, ò trà la voce, & l'inſtrumento, ò trà le voci da per loro, che altro fà ſe non vn'accordo, & con ſonanza, dico di quella ſorte, che i Greci, come ſi caua da Teone, chiamano κατὰ συνέχειαν *Per ſucceſſionem*, ò *Secundum prius, & poſterius*? Mà laſciando queſta ſorte

di

di consonanza da banda, perche è credibile, che seruendosi gl'antichi musici consonantemente delle terze, & delle seste maggiori, minori, & mezzane, nominassero con qualche proprio vocabolo questi soaui accordi; tenuti forse per mezzani trà le vere consonanze, & le dissonãze, è probabile forse che li chiamassero συγχορδίας; perche si poteuano, & soleuano battere insieme, come le consonanze proprie, ò con altro proportionato vocabolo. Or aggiunghiamo qualche cosa in fauore delle consonanze mezzane; già che sino adesso poco, ò niente sono state conosciute, & considerate. Quantunque come dicemmo, tutti gl'interualli, ò terze mezzane frà la Sesquiquarta, & la Sesquiquinta, si possono riceuere per consonanti, causando quella soaue vnione de' loro termini, in che consiste l'essere consonante, tuttauia, perche tutte le facoltà abborriscono l'infinito, & indeterminato: & perche si sente, che quelle riescono più sonore, & harmoniose, che con numeri certi, & determinati si possono dimostrare massime di proportioni più semplici, & perfette (benche generalmente siano superpartienti) tutte quelle debbono entrar in consideratione, che si producono da qualche Diuisione del Tetracordo (in che consiste la varietà de' Generi, & delle specie, ò colori) che sia vtile, & praticabile; & autenticata, ò dal nome dell'inuentore, ò dall'vso moderno: come succede alla nostra $\frac{5}{4}\frac{6}{5}$ originata dalla vera diuisione Enarmonica, & alla sopradetta $\frac{11}{9}$ prodotta dal Diatonico Equabile. Mà perche tutti gl'interualli, che non siano sensibilmente differenti, s'hanno à reputare per vn medesimo in materia di Prattica; stimo io che tutte queste terze mezzane (& l'istesso s'intende delle seste loro correlatiue) si debbino ridutre à vna, & che per l'auuenire s'habbino à registrare dai Musici tre terze

diuerse

diuerse; & così tre seste; per praticarle, & seruirsene, secondo le loro occorrenze, & conforme alla specie, che haueranno frà mano. Mà quanto ad annouerarle frà le altre consonanze, ò nò, lasciamone il giuditio à persone più dotte, & accreditate: che quanto à mè, sono tanto poco ambitioso d'essere tenuto inuentore di nuoue consonanze, che più presto gli darei il voto contro; per cagione di tanta varietà, che possiedono. Stimo bene, che non potranno sfuggire vna gran nota d'ostinatione, quei Musici, che ricuseranno di seruirsene, ò le stimeranno dissonanze; mentre, & la dispositione de' numeri, & la proua del senso le rende così segnalate frà gl'interualli; questa nostra $\frac{5}{4}\frac{6}{5}$ massimamente, che hà tante singolarissime conditioni. Et in vero, chi può negare, che non se ne arricchisca la Musica; mentre questa Terza partecipa insieme del brusco, & spiritoso della maggiore; & del dolce, & languido della minore? à segno, che ogni perito cantore, che v'habbia fatto l'habito potrà ageuolmente distinguerle frà di loro. Vedasi l'vso, che possono hauere nel Trattato sopra il Genere Enarmonico. Mà parmi di sentire alcuno, che s'opponga à questa nouità, con dire, che molte altre Terze si possono assegnare; verbi gratia, vna composta di due tuoni minori: l'antico ditono composto di due maggiori $\frac{8}{6}\frac{9}{8}$: vna del tuono minore, & del semituono maggiore: vna del tuono maggiore, & del semituono minore: vna del tuono maggiore, & del semituono detto da alcuni Massimo, cioè di questa proportione $\frac{2}{2}\frac{7}{5}$; & simili: mà facile è la risposta à questo dubbio; perche, ò saranno mezzane di proportione trà la $\frac{6}{5}$, & la $\frac{5}{4}$; cioè maggiori della minore, & minori della maggiore; & saranno consonanti: ouero maggiori della Sesquiquarta, ò minori della Sesquiquinta; & saranno dissonanti. Et così si dice, che la composta di due tuoni mi-

nori è veramente mezzana, & consonante; come che poco diuersa dalla Sesquiquarta; per essere diminuita solo d'vn comma: mà l'antico Ditono è dissonante; benche d'vn solo comma ecceda la medesima Sesquiquarta: & parimente la composta del tuono minore, & del semituono maggiore; ch'è vna Sesquiquinta diminuita d'vn comma: sicome la composta del tuono maggiore, & del semituono minore è molto più dissonante, & lontana dalla Sesquiquinta; per essere diminuita dell'interuallo $\frac{128}{125}$ tenuto da' moderni per il diesi Enarmonico. Mà la composta del tuono maggiore, & del semituono $\frac{27}{25}$ è consonante; non essendo altro, che la Sesquiquinta accresciuta d'vn comma. E per tanto si potrà chiamare non pure terza mezzana; mà se cosi piacerà, vna terza minore accresciuta: perche più se gl'accosta, che alla maggiore: ilche succede anco alla Superbipartientenona $\frac{11}{9}$: & per contrario la nostra $\frac{5}{4}\frac{6}{5}$, & anco la composta di due tuoni minori, si potranno anco dire vna terza maggiore diminuita; perche gli sono più vicine, che alla minore. Cercano poi alcuni, perche oltre la Sesquiquinta non si possa procedere più auanti nel medesimo ordine di proportioni superparticolari: riconoscendosi chiaramente la sua prossima, Sesquisesta $\frac{7}{6}$ per dissonante. Il Salinas ne hà discorso con molta sottigliezza, & curiosità, conforme al suo solito, nel cap. 14. del lib. 2: & però à lui si potrà hauere ricorso: che in vece di questo, voglio recare in campo vna nuoua osseruatione, che hò fatta intorno alla qualità delle consonanze, & altri interualli; acciò sia meglio ponderata; & decisa da chi hauerà l'orecchia più esquisita, & più raffinato il giuditio. Hò notato dunque, che quella qualità diuersa, che si sente trà gl'interualli, non pure consonanti, mà dissonanti, nasce non solo dalle cinque sorti di proportione, molteplice, superparticolare, superpar-

superpartiente, molteplice superparticolare, & molteplice superpartiente; mà anco da altre differenze più speciali, & meno note. Ognuno sà, che dalle molteplici nascono le più perfette; & tengono la parte virile, conforme anco alla dottrina de' Pitagorici; che teneuano il numero impari per maschio, & più perfetto; come si vede nella Diapente $\frac{3}{2}$, & nel Ditono $\frac{5}{4}$; & per il contrario nella Diatessaron, & nel Semiditono; che sono più imperfette, & hanno il numero pari di sopra $\frac{4}{3}$, $\frac{6}{5}$. Quelle sono anco per natura allegre, come il ditono suddetto $\frac{5}{4}$: ò anco crude; come la sesta maggiore $\frac{5}{3}$:& queste meste, come la terza minore $\frac{6}{5}$: ò anco languide; come la sesta minore $\frac{8}{5}$. Di più si può conoscere con l'aiuto del Monocordo, che quegl'interualli, che seguono la serie della $\frac{5}{5}$, come $\frac{7}{6}$ $\frac{8}{7}$ &c. partecipano d'vna certa qualità di suono, che simboleggia con gl'interualli precedenti; & che se bene non sono consonanti; hanno però non sò che del grato: & tanto più, quanto meno se n'allontanano: & che similmente la Sesquisesta $\frac{7}{6}$ hà del crudetto; & la Sesquisettima $\frac{8}{7}$ del languido. Parimente, ripigliando vn'altro capo di proportioni; cioè quello delle Superpartienti; & cominciando dalla prima $\frac{3}{2}$, forma della sesta maggiore; & continuando $\frac{7}{5}$ $\frac{9}{7}$ &c. troueremo, che tutte hanno del crudo, e simboleggiano frà loro in certa qualità di suono particolare: eccettuatene sempre quelle, che sono frà le due terze, come $\frac{11}{9}$, ò trà le due seste: che riusciranno sempre più dolci, & soaui. Nel medesimo modo facendoci da vn'altro principio; cioè dalla Sesquitripartiente cinque, $\frac{8}{5}$ forma della sesta minore, & initiale delle proportioni superpartienti, di numero pari; & soggiugnendoli $\frac{10}{7}$ $\frac{12}{9}$ &c. troueremo, che partecipano tutte dell'istessa qualità di certa languidezza. Quanto all'ordine douuto alle consonanze, per cagione della loro perfet-

tione, ò intelligibile, ò sensibile che sia, mi rimetto a quello, che ne scriue V. Riuerentia nel libro *De consonantijs:* doue ne parla, non meno dotta, che curiosamente. Quanto à mè, si come non farei difficoltà di posporre la quarta alle due terze; così non ardirei d'affermare, se sia d'anteporre, ò nò, alle due seste: perche se (parlando, quanto al senso) io odo la quarta nel suo giusto accordo, da vna banda mi pare più soaue della sesta maggior; come quando si prendono solitarie; & dall'altra, considerandole in vn concento à due, mi pare che risponda meglio la sesta. Nè alcuno si marauigli, ch'io preferisca le terze alla quarta; benche anteriore in ordine, & più perfetta di proportione; perche manifestamente ella si conosce più ingrata all'orecchie. Più adequata ragione di ciò, per mio credere, non si può addurre, che con dire, che hauendo ogni consonanza la sua correlatiua in ordine alla Diapason (dalla diuisione della quale si producono) & trouandosi accoppiate, quasi con certa coniugale armonia; la meno perfetta è quasi vn supplemento, & accidentale concomitanza della principale, & più nobile. Et quindi è, che prendendo la Diapente per sua parte, tanta perfettione dalla Diapason; poca ne può rimanere per la sua compagna Diatessaron. Nella seconda diuisione, ò seto dell'Ottaua, quanto meno di perfettione piglia per se la terza maggiore, tanto più ne resta alla sesta minore; & così meno disparità è trà loro (& l'istesso s'intende frà la terza minore, & la sesta maggiore) che frà la quinta, & la quarta: & ciò dico, perche alcuno non s'induceste da ciò à definire indubitatamente, che le seste siano più perfette della quarta: peroche, acciò questo procedesse, bisognerebbe, che tutto il concento dell'ottaua diuisa in terza, & sesta fusse così soaue, & armonioso, come quello della quinta, & della quarta: & pure v'è assai che dire. Si può

anco

ancó dubitare, ſe la Duodecima ſia più perfetta, & ſoaue della Quinta,& la Decima maggiore più della Terza. Mà hauendone trattato V. Paternità con tanta diligenza, & eruditione, non hò niente che aggiugnerui. Queſto ſi, ch'io voglio coſi di paſſo auuertire(eſſendo coſa appartenente alla pratica)che ſicome la quinta vuol ſtare ſotto la quarta, & la quarta ſotto la terza maggiore, & ſopra la minore;coſi anco accompagnandoſi la quinta con le due ſeſte, è facile à riconoſcere per via d'eſperienza, come de' numeri, ch'il ſuo luogo è ſotto la maggiore, & ſopra la minore: dalche ſi vede, che l'iſteſſa proportione, che hanno le terze con la quarta,l'hanno le ſeſte cõ la quinta. Vero è,che di queſti tre accompagnamenti,il primo ſi ſente peggiore di tutti, quando ſtà al roueſcio; cioè quando la quarta è ſotto la quinta:più tolerabile il ſecondo, quando la quarta ſtà ſotto la terza minore,ò ſopra la maggiore: & meno di tutti ſpiaceuole il terzo, quando la quinta è poſta ſotto la ſeſta minore, ò ſopra la maggiore. Quanto alle cagioni delle conſonanze; tre per parer mio,ſe ne poſſono addurre. Vna Metafiſica, la ſeconda Fiſica, & la terzaMatematica;delle quali diſcorreremo ſommariamẽte. la cagione metafiſica è queſta. Tutte le coſe in alcuni gradi ſono trà loro più conformi, ò più difformi, ò vogliamo dire più vicine, ò lontane. Or ſe l'eterna, & Diuina prouidenza non haueſſe ſtabilito, che dall'Vniſono ſi procedeſſe all'ottaua, quaſi come dal centro alla circonferenza, ò dall'vnità al numero denario; & che dentro a queſti termini ſi trouaſſero altri riſcontri, ò relationi conſonanti; & che l'iſteſſi ſi trouaſſero replicati ſopra l'ottaua, & le ſue repliche;ne ſarebbe ſeguito, che quanto più le voci ſi fuſſero diſcoſtate dall'vniſono, tanto più ſi ſentiſſero diſſonanti,ingrate,& ſproportionate trà loro.Il che harebbe tolto ogni fondamento de' concenti, & Armonie.

nie. Mà per il contrario la somma Sapienza dispose *ab æterno* la natura de'suoni in modo, che rassembrando quasi la sua Diuinità, sicome non può l'intelletto partendosi dall'Vnità per riuolgersi alla Trinità, nõ ritornare sempre circolarmente al considerare quella sempliciſſima Vnità; cosi non può la progressione delle relationi harmoniche partirsi dall'vnisonanza, senza riuolgersi circolarmente di tratto in tratto, quasi all'istessa vnisonanza, mediante gl'incontri della Diapason, & sue repliche: onde ne nascono tante altre belle speculationi, & corrispondenze, che troppo lunghe sarebbono à raccontare. La cagione Fisica consiste in quella grata vnione de'suoni portati ordinatamente al timpano dell'orecchie, mediante quelle circolationi, che fà l'aria percosa; quasi come nell'acqua si vede; le quali, quanto più sono commensurabili trà loro (ilche dipende dal numero di quegli impulsi vicendeuoli, ò vibrationi, che fanno i corpi sonori percossi) tanto più le consonanze si sentono perfette, & soaui: la qual cosa è stata ingegnosamente dichiarata dal Signor Gallilei nel Dialogo primo de' suoi Discorsi, & Dimostrationi intorno alla Mecanica, & i mouimenti locali, per via d'alcuni pendoli di proportionate lunghezze sospesi da vn chiodo; & alquanto diuersamente da V. Paternità; cioè per via delle vibrationi stesse, che fanno le corde più, ò meno acute, & graui: benche queste Dimostrationi non m'appaghino pienamente l'intelletto; poiche in quel medesimo instante, ch'il battimento si fà, ò almeno i suoni si odono, il senso, & l'intelletto discernono il consonante, & dissonante; & la soauità di quello, & la spiaceuolezza di questo; & tuttauia quell'instante, ò momento è anteriore per ordine di natura à quell habitudine, ò commensurabilità, che hanno frà loro; etiandio le prime vibrationi de' corpi sonori, ò pure dell'aria sonante: onde pare che

si

si debba ricèrcare qualch'altro principio fisi c o più intrinseco delle consonanze, & dissonanze Mà la cagione Matematica è notissima, perche nasce dalle proportioni, che hanno trà loro i corpi sonori; & per conseguenza i suoni stessi; ò consistino nella qualità, come volle Teofrasto, riferito da Porfirio sopra gl'Harmonici di Tolomeo, ò nella quantità, come piacque à Tolomeo istesso: le quali proportioni, ò habitudini; benche si fondino nella quantità continua, ò sia secondo la lunghezza, ò la mole, ò il peso; tuttauia, perche si misurano, & dimostrano co i numeri: & perche le suddette vibrationi c'hanno gran parte, alla quantità discreta, par che si riferischino. Resta, che per sodisfare alla curiosità di quelli, che si dilettano delle comparationi nella Musica, quando sono adequate; & perche si veda la molta corrispondenza, che hanno i gradi di Harmonici, con tutti gl'Enti; noi ne facciamo vn Paralello, disponendo tutte le voci, ò interualli in sei gradi, con mostrare l'Analogia, che hanno con tutte le cose, così in generale; perche in altrettãti ordini quelle parimẽte si distribuiscono; come in particolare questo con quello. Primieramente l'Vnisonanza (ch'è il primo grado delle voci) corrisponde à Dio: perche, sicome quello è il principio vnico, & vero di tutte le cose, & infinitamente più perfetto di esse; così l'Vnisono è il principio di tutti gl'interualli, & quasi infinitamente distante da loro: essendo in certo modo infinita la distanza dall'vnità al numero. Secondo l'Equisonanza si paragona à gli Angeli; perche, sicome quelli più d'ogni altra creatura s'accostano alla perfettione Diuina; anzi alcuna volta nella sacra scrittura sono chiamati Dei. *Ego dixi Dij estis, & Filij excelsi omnes*; così gl interualli Equisoni s'appressano più d'ogni altro alla perfettione dell'vnisono; & molte volte per l'vnisono si prendono. Terzo i Penequisoni s'aggua-

gliano

gliano à gl'Huomini: perche, come quelli s'auuicinano molto à gl'Equisoni nell'eccellenza dell'accordo; così la natura humana s'appressa tanto all'Angelica, mediante l'intelletto, & l'anima separabile dal corpo, che possiede, ch'il Regal Profeta disse *Minuisti eum paulominus ab Angelis*: & tuttauia, sicome l'Angelo è vn semplice spirito, & l'huomo vn composto di spirito, & di corpo; cosi apparisce l'Equisonanza vn semplice suono; & la Penequisonanza più manifestamente fà discernere la compositione del graue, che si prende per il corpo: & dell'acuto, che risponde allo spirito; per la sua leggerezza, & celerità. Quarto gl'interualli specialmente detti Consoni, simbolizano con gl'animali irragioneuoli, & Bruti; si per la corrispondenza de' gradi, come perche à tali interualli parimente non si dà altro vocabolo, che quel del genere; & i Bruti cõ general vocabolo si sogliono chiamare Animali; prescindendo, come dicono i Logici, da' Ragioneuoli. Quinto gl interualli Cantabili, detti da' Greci Emmeli, come il tuono, semituono &c. paragonare si possono à i Vegetabili, ò piante; non solo per la corrispondenza de' gradi; mà anco, perche da essi si compongono gl'interualli consoni; come la Vegetatiua, & le sue facoltà entra nella compositione de gl'animali: & sicome vi sono alcune piante mezz'animali, dette da' Greci ζωόφυτα, come le Spugne; cosi d'alcuni interualli cantabili si dubita da molti, se siano consonanti, ò dissonanti. Sesto, & vltimo, gl'interualli Incantabili, detti da' Greci Ecmeli, che propriamente son quelli, che consistono in proportioni sorde, & non dimostrabili co' numeri, si riferiscono all'infima classe de gl'Enti; che sono le cose materiali, & inanimate; non solo perche sono le più imperfette di tutte; mà perche vna sola diuisione riceuono; ch'è la quantitatiua; verbi gratia vn sasso d'vna canna si diuide in due

mezze

mezze canne, come quegl'interualli solo materialmente diuidere si possono, per via delle mezzane proportionali, & Geometricamente; & non per numeri: doue i Cantabili più diuisioni ammettono: perche oltre la Geometrica, riceuono la diuisione Harmonica; verbi gratia, vna Sesquinona si diuide nella Sesquidecimaquinta, & nella Sesquiuigesimaquinta; come i Vegatibili, oltre la diuisione Materiale, riceuono anco l'Organica: perche vn tronco d'vn arbore per essempio, che sia d'vna canna, si può diuidere in due mezze canne; & di più in corteccia, midollo, fibre &c. Per aggiunta di questo Discorso voglio, che facciamo mentione d'vn opinione strauagante d'alcuni; i quali tengono, che due voci dissonanti, Armonicamente tramezzate da vna terza voce, se insieme risoneranno, siano per far grata, & concorde mistura; à segno che diuerranno consonanti: persuadendosi tanta efficacia nell'vnione scambieuole de' due termini estremi col mezzano, che habbia virtù d'vnire consonantemente gl'estremi medesimi. Mà questa ragione è di picciolo momento: perche se vogliamo argomentare *à pari*, si come la Quinta raddoppiata, cioè vna Nona maggiore diuisa in due Quinte; benche habbia il termine mezzano, che s'vnisce con gl'estremi con vna proportione tanto perfetta, quanto è la Sesquialtera, nõ consuona; perche gl'estremi non hanno proportione harmonica trà loro, cioè bastante à produrre consonanza; come si può vedere in questi termini della Nona maggiore tramezzata geometricamente, & diuisa in due Quinte 9. 6. 4. così non è ragioneuole, che gl'istessi termini tramezzati Armonicamẽte; verbi gratia; cõsì CXVII LXXII LII debbino consonare trà loro, per quell'vnione (benche d'altra sorte) che hanno col mezzano; mentre gli manca la sopra-

45 differenza 20 differenza

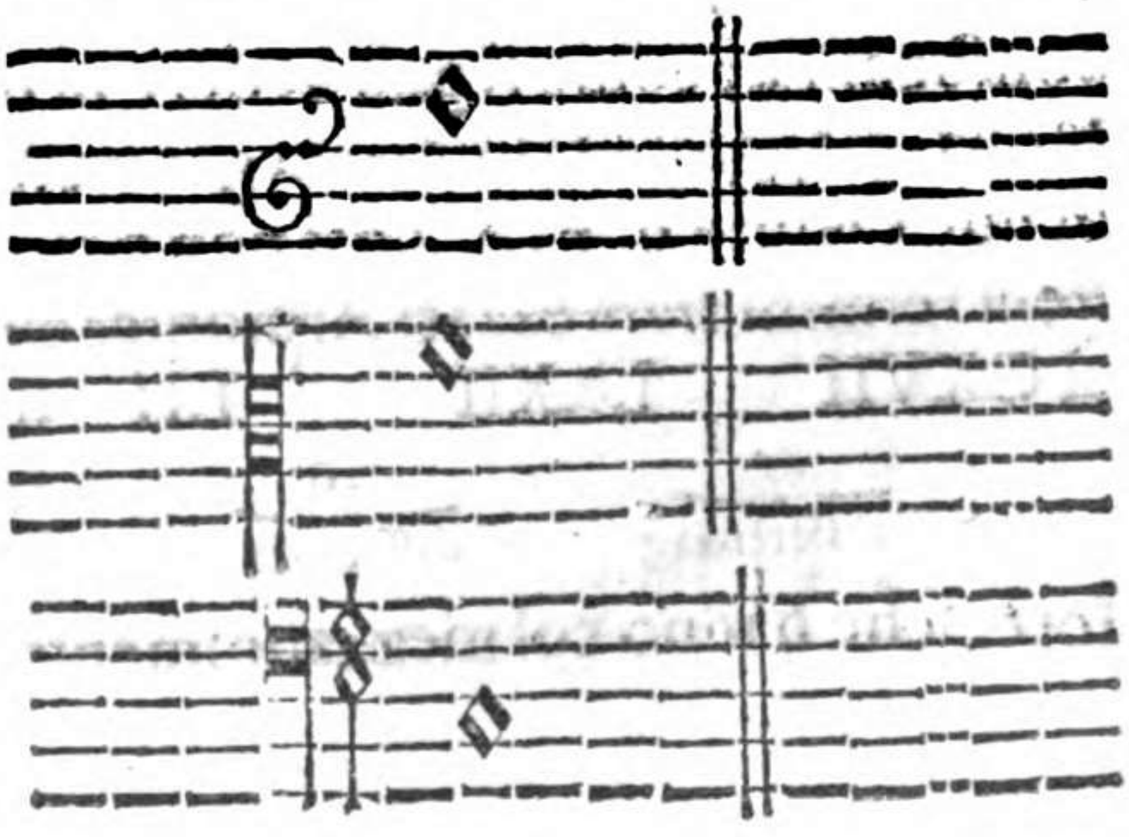
detta conditione, d' hauer ragione trà loro produttrice di consonanza. E però diuidasi, come si vuole questa proportione Dupla Selquiquarta $\frac{9}{4}$; perche è discordante ne' termini, sempre produrrà tre voci dissonanti. Per il contrario, se vna ragione consonante, per essempio la Sesquialtera, sarà tramezzata harmonicamente; come qui 15. 12. 10. doue vna Quinta è diuisa nella terza maggiore nel graue,

F A C

& nella minore nell'acuto; ciò gl' accrescerà più grata vnione delle voci, ò maggiore perfettione di consonanza: & per esprimerlo con vn termine Greco, aggiugnerà *l'Eusymphonia* alla *Symphonia*. Si che, se procede la parità, possiamo imaginarci al più, ch'vn interuallo dissonante, se sarà Armonicamente tramezzato, debbia riuscire alquanto meno spiaceuole all'vdito: mà consonante non già. Del che, se alcuno vorrà chiarirsi, con l'esperienza (che quanto à mè non degnerei farne la proua) potrà ageuolmente effettuarlo nella Quadrupla Sesquialtera $\frac{9}{2}$, cioè la decimasesta maggiore (due ottaue, e vn tuono maggiore) armonicamente tramezzata da vn'altra voce con questi numeri.

LXXXXIX XXXVI XXII

63 differenza 14 differenza



che ridotta a' termini prattici, si troua frà queste corde c, xf, d; cioè con le note comuni; le quali pongono nel graue

ue vn' Vndecima aumentata per vna diesi Enarmonica $\frac{3}{1}\frac{2}{2}$; & nell'acuto vna sesta maggiore d'altrettanto diminuita. Or'essendo il maggior termine di questa proportionalità il numero 99. con poca fatica si può nel Monocordo diuidere vna corda prima in cinque, poi in dieci parti; & l'estrema di queste in dieci particelle, delle quali lasciandone vna, haueremo il proposto numero; & gl'altri parimente in due altre corde eguali; & accordate all'vnisono facilmente si potranno pigliare: et segnando i luoghi doue cadono dette sectioni; & applicandoui altrettanti ponticelli, si potrà da chi che sia vederne l'effetto.

DISCORSO TERZO

Sopra la Diuisione eguale attribuita ad Aristosseno

Al Signor

PIERO DE' BARDI

De' Conti di Vernio à Firenze.

A notitia, che hebbe il Signor Giouanni, di felice memoria, Padre di V. S. Illustrissima dell'antica Musica, & la stima, che meritamente ne fece, fù per la maggior parte cagione di quel miglioramento così notabile, che vediamo hauer fatto questa Professione da 40. anni in quà, nell'espressione de' sensi, nella buona pronuntia delle parole, & nel gratioso procedere delle Melodie: poiche da quelle dotte, & piaceuoli adunanze, che in casa loro si faceuano da i giouani nobili, & da i migliori musici Fiorentini, sappiamo esserne vscito quel bello, & vago stile Monodico, detto comunemente Recitatiuo; col quale tanto si segnalarono il Galilei, il Caccini, il Peri; & tanti altri di poi, che à gara hanno composto in questo stile; & propagatolo in poco tempo per tutta Italia; come sò d'hauerne altroue più diffusamente ragionato. Mà

nel

nel preſente Diſcorſo hò voluto eſſaminare vn'opinione importante di queſta facoltà, vſcita per mio credere prima di Lombardia, e poi nutrita, & creſciuta maſſimamente in Firenze noſtra Patria. il quale m'è parſo di douere inuiare à V. S. Illuſtriſſima, per l'hereditaria inclinatione, che hà verſo queſta nobil facoltà: acciò, ſe gli parrà che le mie ragioni ſiano così vere, come elle ſono chiare, & euidenti; per l'autorità, che meritamente poſſiede frà coteſti virtuoſi, m' aiuti con la ſua incomparabile corteſia, & piaceuolezza à diſingannarli in queſta parte. Poiche è veramente coſa degna d'ammiratione, che tutti li moderni autori, che di coſe appartenenti alla Muſica hãno ſcritto *ex profeſſo*, ſiano caduti in queſt'errore di perſuaderſi, che gl'inſtrumenti di manico; quelli cioè ch'hanno le voci diuiſe in ſemituoni, mediante i taſti; come Liuti, Tiorbe, Viole, Lire, Chitarre, & ſimili, habbino li detti ſemituoni eguali; & che queſta ſia la diuiſione, ò Armonia praticata già da Ariſtoſſeno, & ſuoi ſeguaci: et che ſenza farne alcuna proua, ò eſſame, gl'vltimi ſi ſiano laſciati tirare ciecamente dall'autorità de' primi; con tutto che ſia facilisſimo di moſtrare il contrario: eſſendo queſto vn'errore popolare de' più ſolenni, che regnino in queſta profeſſione. nella quale (come da queſto ſolo ſi può conoſcere) pochiſſimi Scrittori di conto ſi ritrouano; & quelli pochi non hanno potuto ſapere ogni coſa. Spero dunque, che quando con ragioni chiare, & palpabili hauerò conuinto di falſità queſta Maſſima; non ſarà alcuno tanto oſtinato, che voglia ſoſtenerla; & non ſi marauigli, che così lungamente habbia regnato queſt'errore; & che da 150. anni in circa, che la Muſica, con l'altre nobili profeſſioni, cominciò à pigliare vn grand'aumento, neſſuno ſe ne ſia accorto. Mà per venire alle proue, il propoſto Tema è di tal natura, ch'egli ammette molto meglio l'Eſ-

perienza,

perienza, & la Pratica, che la Dimostratione, & la Teori-
ca perche, si come non si può dimostrare *a priori*, ch'i
semituoni in detti instrumenti siano trà loro eguali, cosi
nè anco si può prouare dimostratiuamente, che non sia-
no: perche se io mi vorrò fondare sù le proportioni, di-
cendo, che le consonanze deuono consistere nelle loro
ragioni, o habitudini; le quali escludono ogni egualità Fi
sica, ò Geometrica; mi ti potrà egualmente rispondere,
che non consistendo le consonanze in vn punto indiuisi-
bile (poiche non si discerne al senso la differenza, ch'è
trà la dupla esatta, & trà questa $\frac{2}{1}\frac{0}{0}\frac{0}{1}$) quindi è, che se
bene da cotal diuisione eguale le consonanze non si fan-
no di quell'vltima esattezza inalterabile, sono però, mo-
ralmente parlando, come si dice, tanto giuste, che l'o-
recchie ne restano pienamente appagate. Perciò prenden
do vn'altro camino più facile, & breue; & lasciando da
banda la speculatione, farò per via del senso, conoscere
quanto costoro si siano ingannati. Prendasi qualsiuoglia
di questi instrumenti, sia Liuto, Chitarra, ò Viola, po-
co importa; & si consideri vn poco, come vi stanno col-
locati i tasti; & vedasi, se è vero, ch'il terzo semituono sia
maggiore di spatio materiale del secondo: et se è tale ve-
ramente in tutti gl'instrumenti, mi dichino vn poco, co-
me è possibile, che sia eguale d'interuallo; cioè vn semi-
tuono della medesima grandezza del secondo? chiara co-
sa è, che per continuare sopra vn manico più semituoni,
ò altri interualli eguali di suono (cioè distanza Armonica,
secondo il graue, & l'acuto) bisogna, che proportional-
mente scemino verso l'acuto; & che quanto il secondo è
minor di sito del primo, tanto il terzo sia minor del secon
do; & se tre semituoni (cioè interualli d'vn manico diui-
so) vicini saranno d'egual distanza materiale, è euidente
ch'il più acuto; perche è di maggiore proportione, sarà

anco

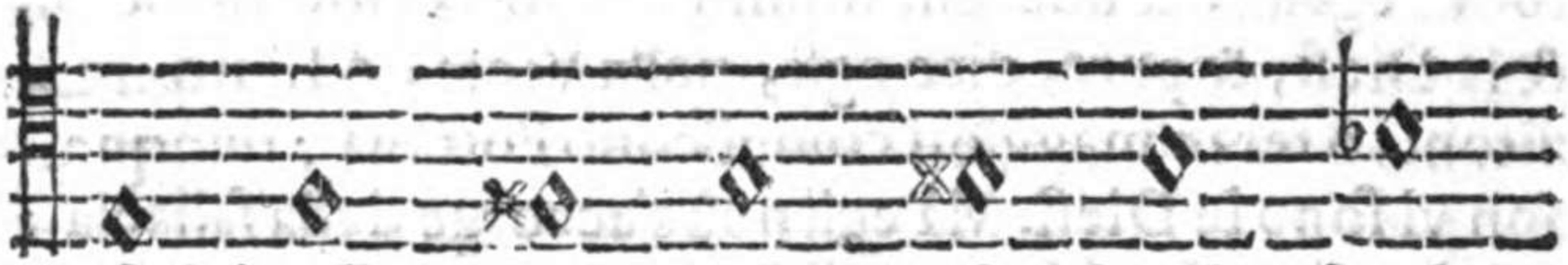
anco di maggior interuallo, ò diſtanza Muſicale del ſecondo, & il ſecondo del primo. Or ſe di più il terzo ſi vede eſſere, non pure eguale di ſito; mà maggiore del ſecondo, ne ſegue chiaramente, ch'egli ſia non poco, & d'vna differenza quaſi inſenſibile; mà notabilmente maggiore d'interuallo Armonico. Dalche ſi conoſce manifeſtamente, che li detti tre ſemituoni, ſono così ordinati; prima il maggiore, poi il minore, & poi ſimilmente il maggiore; & che queſta differenza ſi troua non ſolo ne gl'inſtrumenti di taſti; mà anco in queſt'altri di manico. Nè altrimenti ſi poteuano diſporre: imperoche formando alcune corde à voto in queſt'inſtrumenti il *mi*, per eſſempio la quarta delle Viole comuni E *la*, *mi*, il proſſimo ſemituono douea eſſere maggiore, qual'è l'ordinario, & Diatonico *mi*, *fa*. Et di qui naſce, che ſonandoſi per lo più nel Liuto, modulationi Diatoniche, & non Cromatiche, non ſi trouerà quaſi mai ſeguire immediatamente doppo l'1, il 2, nell'Intauolatura Italiana, ouero il c. doppo il b. nella Franceſe; perche ſarebbe vn ſemituono minore cromatico, e ſtraordinario. Et perche di queſte quattro voci C. D. F. G la prima, & la terza richiedono doppo ſe più toſto il ſemituono minore, che il maggiore (eſſendo per eſſempio più naturali, & ordinarie queſte voci 𝄪C, 𝄪F, che b D, b G) & la ſeconda, & quarta, più toſto il ſemituono maggiore; perche ſono più naturali le voci b E, b A, che queſte 𝄪D, 𝄪G, quindiè, che molti inconuenienti, & imperfettioni ſi ſentono in queſti medeſimi inſtrumenti; biſognandoui talvolta adoprare il ſemituono minore, per il maggiore, ò al contrario; & che nelle Muſiche Cromatiche, ò altre ſtraordinarie, ſegnate con molti dieſi 𝄪, & b molli; per eſſempio in quelle del Principe di Venoſa, ſi ſentono talvolta molti riſcontri di conſonanze tanto imperfette, che

l'orecchie ne restano grandemente offese. Al che hanno cercato di remediare alcuni, con aggiugnere vn tastino ne' luoghi del semituono maggiore; massime nel primo; con che lo diuidono nel minore, & nell'eccesso; ch'è la vera Diesi;& propriamente la Minima. Mà se i semituoni fussero eguali (come costoro vogliono) si come le compositioni ordinarie, & Diatoniche, se ne sodisfanno, ancorche douerebbono esser maggiori, cosi anco le Cromatiche, & straordinarie potrebbono contentarsene in luogo de' minori, che taluolta adoprano. E pure si sente (come ognuno potrà farne la proua da se) che alcune cōsonanze segnate con simili corde accidentali, sono notabilmente alterate, & discordanti: per essempio la terza, ò decima maggiore di D *la*, *sol*, *re*, solleuato (𝄪 D) sopra il B *mi*; la quale è molto più grande del douere: perche hà tre semituoni maggiori, & vn minore; in vece d'hauerne due d'vna sorte, & due dell'altra. Il primo è maggiore dal B fino al C. il secondo parimente maggiore dal C. terza corda à voto, fino al primo tasto (che perciò forma la voce bD. & non 𝄪 C) il terzo solo minore dal primo tasto al secondo, D: & il quarto parimente maggiore dal secondo tasto al terzo, che forma la voce b E, & non la 𝄪 D; ch'è quello del quale discorreuamo di sopra. Or qui se bene il sottilissimo Salinas và formando vn'argomento *ab impossibili*, per prouare questa egualità de' semituoni, non conclude però niente; mentre noi gli concediamo quello, ch'egli adduce per assurdo, & impossibile. si come dunque ne' Cembali vi sono le Diesi, ò *implicitè*, ò *explicitè*, come egli dice; cioè in potenza, come in quelli, che non hanno i tasti neri spezzati; ò in atto, come in quelli, che gl'hanno; cosi anco nella medesima maniera l'hanno i Liuti, Viole &c. in potenza, come le Viole comuni; in atto, come quelle, che hanno quel tastino di

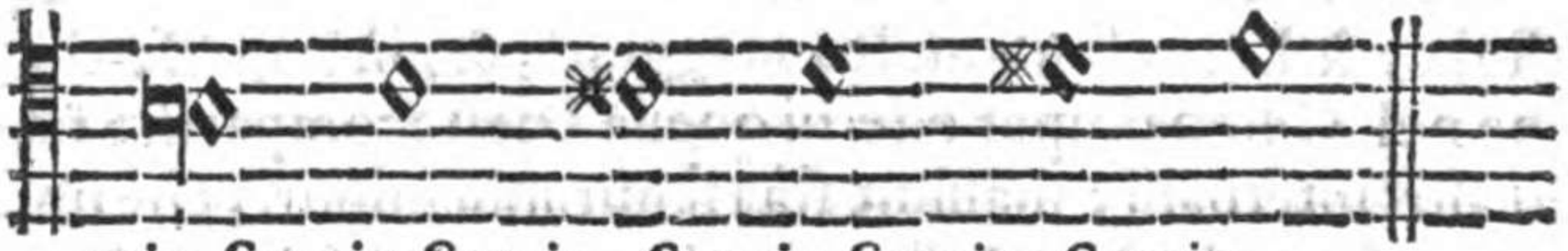
più

più, e'l noſtro Violone Panarmonico. Mà per moſtrare, che nella Viola non vi ſiano le Dieſi (ò in atto, ò in potenza) & conſeguentemente vi ſiano i ſemituoni eguali (la quale ſequela ſi concede) egli ſi ſerue di queſto mezzo termine, con dire, che tre ditoni; come ſi vede nel Cébalo, non compiſcono l'ottaua: la quale contiene cinque tuoni eguali, & due ſemituoni maggiori, cioè vn tuono, & la Dieſi; & pure, dice egli, nella Viola, ò Liuto tre ditoni, ò terze maggiori compiſcono l'ottaua: dunque non vi ſono le Dieſi. Mà egli non s'accorge della fallacia: poiche allora ſarebbe vera l'illatione, quando quei ditoni del Liuto, ò Viola fuſſero eguali à quei del Cembalo: il che ſi vede manifeſtamente eſſere falſo; perche nella Viola, & Liuto ſono molto maggiori, & più imperfetti, che nel Cembalo; per eſſerui quella Dieſi ſcompartita frà gl'altri interualli; maſſime frà i ſemituoni minori, che noi confeſſiamo in detti Inſtrumenti eſſere accreſciuti; mà nõ però tanto, che arriuino à vn gran pezzo à i maggiori. Mà vediamo, come proceda l'argomento, ch'egli fà ſu'l fine del capitolo 28. lib. terzo. Eſſendo, dice egli, il terzo taſto della ſeconda corda nella Viola (egli comincia dalla più ſottile) vn'ottaua ſopra la quarta à voto (chè C. *ſol, fa, ut*) & conſeguentemente facendo anco l'ottaua la medeſima ſeconda corda al quarto taſto, ſopra la quarta al primo; è forza, ch'il medeſimo interuallo ſia dal terzo taſto al quarto, nella ſeconda corda, che dalla quarta à voto al primo. mà perche ſi ſuppone, che dal ciglietto, ò capotaſto al primo taſto ſia il ſemituono maggiore, dunque parimẽte ſarà maggiore dal terzo taſto al quarto *quoniam de octauis idem eſt iudicium*. et pure queſto ripugna all'ordine de' ſemituoni, che ſi ſuppongono alternatiuamente diſpoſti, vn maggiore, & vn minore; perche eſſendo maggiore dal ſecondo taſto al terzo, quello che ſegue

dal terzo al quarto, deue essere minore. dunque l'istesso sarà maggiore, & minore: ch'è impossibile. Mà il buon Salinas si fonda sù due presupposti falsi: l'vno è, che due semituoni maggiori nelle Harmonie diuise per semituoni, non si possino seguire: ilche pure dalla figura quì posta si conosce esser fallo.



Semit. Semit. Semit. Semit. Semit. Semit. Se-
mag. min. mag. min. mag. mag.



mit. Semit. Semit. Semit. Semit. Semit.
min. mag. min. mag. min. mag.

Procedendo questo dall'essere amẽdue maggiori quei semituoni, che compiscono l'ottaua, con li cinque tuoni: & perciò, credo io, si vede in quella sorte d'instrumenti, che d'ordinario il quarto semituono non è tanto disegua-le al terzo, quanto il secondo al primo. L'altra suppositione, in che egli s'inganna, è che il medesimo semituono non faccia mai l'vffizio di maggiore, & di minore in questi instrumenti. Et pure il contrario dimostrammo, doue parlammo delle terze, & decime maggiori. In somma (per dare, come vna regola generale à conoscere il valore de' tasti in questa sorte d'Instrumenti) ne' tre primi semituoni si vede, quasi per tutto osseruato l'ordine scambieuole d'vn maggiore, d'vn minore, & d'vn maggiore: come accennai di sopra: nel quarto poi si conosce maggiore va-

riatione,

riatione, che in tutti gl'altri: & pare, che ſia proprio, come ſi dice, la pietra di ſcandalo in queſto ſpartimento: poiche, ſe bene comunemente tiene luogo ancor eſſo di maggiore; tuttauia in qual che inſtrumento, vediamo che s'accoſta aſſai al ſemituono eguale: mercè, che gli conuiene ſpeſſo fare l'vffizio del minore; come nel Liuto alla ſeſta corda; doue forma il ſemituono b ♭. ſe bene tale ſemituono nell'Accordo perfetto s'auuicina al mezzano: eſſendo di proportione $\frac{2}{1}\frac{9}{2}\frac{5}{5}$: ch'è vn comma di più del ſemituono minore, & ſeſquiuigeſimoquarto. Mà nell'altre quattro corde ſuſſeguenti; perche tal ſemituono cade trà il ♯ dieſi, e'l b molle, molte volte ſerue all'vno, & molte all'altro: dalche ne ſeguono le imperfettioni ſuddette. E ben vero, che più s'appreſsa al maggiore, che al minore. Et però ſi ſente vn tuono aſsai accreſciuto frà il ſecondo, e'l quarto taſto: anzi ne' manichi di cetera meglio ſcompartiti ſi vede, che poco diuaria dal terzo: la qual coſa auuertendo (benche per pratica, & in confuſo) gl' artefici di queſti inſtrumenti, ſogliono comunemente toglier via detto taſto; almeno nelle corde acute: già che nella quarta, che cade in E *la*, *mi*, ò in a *la*, *mi*, *re*, ſecondo diuerſi accordi, non ſi vede ſeguire inconueniẽte alcuno dalla continuatione di due ſemituoni maggiori cioè trà il ſecondo, e'l terzo: & frà queſto, e'l quarto, che corriſpondono à queſte voci ♯ F, G, b A, ouero ♭, c, bd: doue nelle corde acute, par ch'habbino voluto leuar l'occaſione di far quel tuono aumentato dal ſecondo al quarto taſto, quando vi fuſſe. Di modo, che eſſendo la prima & più ſottile corda della Cetera à voto D *la*, *ſol*, *re*, & al terzo taſto F *fa*, *vt*; perche vi manca il quarto taſto, non vi ſi troua l'F *fa*, *vt*, ſolleuato; come corda cromatica; nè il G *ſol*, *re*, *vt*, abbaſſato, come corda poco ordinaria: la quale mancanza di taſto ſarebbe molto ſcom-

moda nella seconda corda c *sol, fa, ut*: poiche in detto tasto caderebbe la voce e *la, mi*, ordinaria,& Diatonica; se non fusse, che l'istessa voce si troua nella prima corda: mentre non è distante della seconda più d'vn tuono: le quali cose mi marauiglio, chè fin'ora non siano state osseruate. Gl'altri semituoni, che seguono poi, par che alternatiuamente procedino per vn minore, vn maggiore &c. Mà se alcuno non si sodisfarà di queste esperienze, potrà per vn'altra strada venire in cognitione di tale diseguaglianza. Accordato, che haurà vn Liuto, ò Viola, prẽda vn'instrumento di 13. corde, & di dodici semituoni eguali, diuisi geometricamente con le x1. mezzane proportionali, ò altrimenti; in guisa che la prima con la decimaterza corda faccia l'ottaua; la quale accordandola con vna del Liuto, ò della Viola, vada poi confrontando le voci di mezzo, vna per vna, d'amendue gl'instrumenti. Ilche fatto egli conoscerà manifestamente due cose: l'vna è, che quasi nessuna voce de' duc instrumenti s'accorderà insieme, & vi sarà grandissima differenza d'accordo. L'altra, che in questo instrumento, geometricamente diuiso nessuna consonanza quasi vi si trouerà: & riuscirà del tutto impraticabile. Per il contrario, se alcuno confronterà detta ottaua d'vn Liuto, ò Viola con vn Cembalo participato; anzi con vn temperato all'Accordo perfetto, ò altro instrumento simile, facendo il paragone principalmente de' semituoni, poca differenza vi trouerà. Il nostro Violone Panarmonico è anco attissimo à far conoscere questa verità. Imperoche hauendo attualmente la differenza del semituono maggiore, & del minore; & aggiustandosi i suoi tasti per l'appunto con le voci del Cẽbalo; se si paragonerà toccandosi i suoi tasti doppij (che sono gl'ordinarij, e che formano i semituoni maggiori sopra le corde a voto) con vna Viola, ò Tiorba; pochissima

sima, & quasi nessuna differenza v'apparirà. Mà se si cõfronteranno i tasti semplici, che formano i Semituoni minori, ò pure se n'interporrà vn'altro frà amendue, per formare i Semituoni eguali, allora si conoscerà quanto tali voci s'allontanino da quelle della Viola. Vana dunque si deue reputare la fatica di quelli che con diuidere il tuono in quattro parti ò Diesi eguali (come intendo hauer fatto vltimamente in Francia vn Monsicur le Maire Sonatore di Liuto per testimonio dell'erudito Padre Mersenne) hanno creduto di restaurare il Genere Enarmonico; & comporre modulationi eccellenti; nel che confesso anch'io d'essermi ingannato, quando io feci fare la Lira Barberina, prima d'hauer sufficiente peritia di queste materie: imperoche hauendo fatto diuidere quella tastiera, che serue alle corde d'ottone, in quarti di tuono egualmente diuisi, riconobbi esser tale diuisione imperfettissima; & appena poteruisi trouare alcuna consonanza; onde fui costretto à mutarla. Tale anco riuscirebbe quella del Vicentino di cinque parti eguali; se si riducesse in pratica; & molto più quella di Monsieur Titelouze appresso il medesimo Padre Mersenne; che pretese di spartire il tuono in trè. Poiche in effetto la natura dell'Armonia è tale, ch'ella aborrisce quanto può, ogni spartimẽto eguale, & Geometrico. Onde è stato anco pena perduta quella del Zarlino, del Salinas, & del Gallilei; i quali con lunghe, & faticose operationi, hanno insegnato il modo di diuidere geometricamente i manichi, & tastiere de gl'Instrumenti; supponendo di seguire in ciò la scuola, & principij d'Aristosseno. Mà come anco in ciò costoro si siano ingannati; insieme con tutti quelli, che tengono, che gl'antichi si seruissero in pratica de' semituoni, & quarti di tuono eguali; hora è tempo di dimostrare. Aristosseno Tarentino, come ben sanno gli eruditi, hà soprauan-

zato

zato di gran lunga quanti mai hanno scritto di cose Musicali: sì per il gran numero, & varietà de' libri, ch'egli vi compose (de' quali appena alcuni pochi fragmenti hoggi n'habbiamo) come per la sua varia eruditione, & l'opere innumerabili, ch'egli lasciò nell'altre facoltà: & per hauer apparato la Filosofia dalla bocca d'Aristotile medesimo, & la Mattematica da i più illustri Pitagorici: onde perciò la sua dottrina fù abbracciata senza contrasto da tutti i prattici: & chiunque scrisse doppo lui, ò *exprofesso*, ò incidentemente, di cose Musicali, ne fece sempre honoratissima mentione. Contuttociò, ò sia per la gara, che regna d'ordinario frà i litterati, ò per non l'hauere inteso, ò non voluto intendere, è stato ripreso in molte cose da Tolomeo: sottilissimo scrittore in vero, & grandissimo Mattematico: mà non da paragonarsi in modo alcuno ad Aristosseno nelle cose di Musica. Ne sono mancati à i tempi nostri virtuosi ingegni, che per affettione d'vn tal personaggio, hanno preso, come si dice, à spada tratta à difenderlo. Frà l'altre oppositioni, che gli fà Tolomeo (benche il Zarlino seguendo la versione del Gogauino, dica contra gl Aristossenici) vna si è, ch'egli non facesse bene à porre la consonanza Diatessaron di due tuoni, & mezzo: contra il quale canonicamente dimostra, ch'il semituono (che con due tuoni compone questa consonanza) è meno della metà. Proua similmente, che la Diapason è minor di sei tuoni, & simili altre cose: le quali è da credere, che Aristossemo consumatissimo nella scuola Pitagorica, ottimamente sapesse. Carlo Valgulio Bresciano huomo molto erudito, & versato ne gl'autori Greci di questa facoltà, lo difende con dire, che se bene il tuono per via di numeri (cioè harmonicamente) non si può diuidere in due parti eguali: tuttauia si può diuidere Geometricamente, ò per via di linee, & della quantità discreta, mo-

strando

ſtrando in certo modo, che gl'argomenti di Tolomeo ſono calunnioſi, & ſofiſtichi. Il Gallilei poi và ſottilizando con dire, ch'egli non diuideua il tuono, come ſemplice Mattematico nella quantità continua: mà come Muſico nel corpo ſonoro, la qualità del ſuono, & non la quantità della linea, ò corda, ò ſpatio, che lo vogliamo dire, in parti eguali: nelche vien meritamẽte ripreſo dal Zarlino. Mà noi crediamo in altra maniera meglio fondata, & più vera, poterſi difendere la di lui dottrina. Imperoche indrizzando tutte le ſue fatiche alla pratica, & come quello che primariamente deferiua al ſenſo, & ſecondariamente alla ſpeculatione, partendoſi in ciò da i Pitagorici (le maſſime de' quali non vedeua per tutto corriſpondere all'eſperienza) volle anco nel modo di parlare conformarſi co i Prattici de ſuoi tempi. Onde chi gl'haueſse dimandato, che coſa è tuono? hauerebbe riſpoſto eſſer quell'interuallo, con che la Diapente eccede la Diateſſaron, & non à guiſa de' Pitagorici vn'interuallo, che naſce dalla proportione Seſquiottaua: & perche i Prattici di quel tẽpo, nel quale diligentiſſimamente queſta facoltà s'inſegnaua, ſi ſeruiuano molto acconciamente della Dieſi, come miſura comune di tutti gl'altri interualli: eſſendo queſto il minimo che ſi poſſa cantare; perciò miſuraua anch'egli le conſonanze, & interualli maggiori in queſta guiſa: dicendo, per eſſempio, che la Diateſſaron è vn interuallo di due tuoni, & mezzo, ò di dieci Dieſi. La Diapente di tre tuoni, & mezzo, ò di quattordici Dieſi: & così gl'altri. E di ſimile metodo ſi ſeruì non ſolo doue le Dieſi ſono pari: mà anco doue ſi prendono in numero impari, & ſi diuidono: come egli fà diuidendo il Tetracordo del ſuo Diatonico molle, con aſſegnare al primo interuallo due Dieſi, tre al ſecondo, & cinque al terzo: & nel cromatico detto Emiolio, egl'aſſegna i due primi interualli

terualli d'vna Diesi & mezza ciascuno: & il rimanente di sette. Il qual metodo, che sia stato molto conforme alla buona pratica di quel tempo, si può conoscere da questo, che, come egli dice nel secondo libro de gl'Elementi Harmonici, il flauto Lidio era distante, secondo alcuni artefici dal Frigio, tre Diesi, ò quarti di tuono: & l'antico Diagramma vniuersale de' Tuoni restaurato da noi cõ la correttione del testo d'Alipio, era diuiso per maggior commodità in tanti spatij eguali (Boetio gli chiama pagellas, i Greci σχίσματα) quante Diesi sono dalla più graue voce dell'Ipodorio alla più acuta dell'Iperlidio. Nè per questo debbiamo credere, che gl'antichi adoprassero in pratica quest'interualli di semituoni, & Diesi eguali: se bene quãdo si modulino sino à due Diesi eguali, come si fà nell'Enarmonico Genere, non da fastidio: purche da esse si cõponga il nostro semituono, detto maggiore $\frac{6}{5}$: & la ragione è, perche quanto alle consonanze prime (quinta, & quarta) non lasciano per questo d'essere giuste; come è necessario: & l'altre (cioè terze, & seste) non essendo nè maggiori, nè minori; mà in quel mezzo; poco importa, che siano più, & meno diminuite, ò accresciute: poiche in ogni modo, ò sono consonanti, ò si posono adoprare consonantemente; come altroue hò dimostrato. E che gl'antichi in pratica non si seruissero di questa egualità d'interualli assai per mio giuditio si proua da quello, che diceuo disopra della grandissima imperfettione delle consonanze, che ne segue: troppo aliena dall'esattezza di quei sublimi ingegni. Et tanto più, che i più comuni instrumenti, & più nobili, come la Lira, & la Cithara haueuano le corde in aria, & non si tasteggiauano, come il Liuto: il quale però fù conosciuto da gl'antichi; come ne fanno fede due bassi rilieui di quell'età: ne' quali si vede scolpito. Che se ad alcuno parrà, che cotali interualli eguali,

guali, perche non si riduceuano in atto, non potessero ragioneuolmente far l'vffizio di misura comune de' maggiori interualli, costui s'inganna all'ingrosso: perche l'istesso segue in alcune monete; verbi gratia nel soldo; il quale, se bene in qualche paese è moneta imaginaria, tuttauia serue benissimo per misura, ò particella di monete maggiori. Ilche voglio confermare anco con vn'altra similitudine. Quando noi sapessimo di certo, quante miglia per l'appunto siano da Roma à Viterbo; da indi à Siena; & da Siena à Firenze; ò per essere state anticamẽte misurate con esattezza, ò altrimenti; poco darebbe fastidio, ch'elle non fussero poi eguali, & esattamente scompartite, come non sono: & similmente le Poste: perche tanto seruono à i viandanti: i quali non misurano le loro giornate col numero delle miglia; mà con gl'alloggi, & altre occasioni: & così anco faceuano gl'antichi Musici; & hoggi fanno i Moderni; gouernando la serie delle loro melodie, con le Posate, per così dire, delle Consonanze, che debbono essere giuste; senza darsi briga di qual misura siano i loro tuoni, ò semituoni: poiche la natura stessa del Concento gli sforza à farli giusti. Niuno, credo io, dirà che la Musica, che s'vsaua à tempo del Gaffuro, & del Glareano, fusse diuersa dalla nostra; ò che il loro semituono vsuale, fusse differente dal nostro; & tuttauia gli scrittori di quel tempo lo chiamano minore, prẽdendolo per il Limma; & supponendo che si cantasse il Diatonico Ditonieo, ò Pitagorico; come che poi il Fogliano, & appresso gl'altri, habbino conosciuto, ch'egli è veramente maggiore; & di proportione Sesquidecimaquinta. Aristosseno dunque vedendo esser poco necessaria per la pratica quell'esatta notitia de gl'interualli Musicali (che professauano i Pitagorici) massime dissonanti:

poco vi badò; & vsò alcuni modi di parlare, che diedero poi occasione à i suoi emuli di calunniarlo. Mà se hoggi hauessimo i suoi scritti, sono sicuro, che non vi troueremmo stabilita, questa egualità in pratica, come ne anco si troua ne' suoi Elementi Harmonici (che di tante sue opere soli, quasi ci sono restati, & non interi) benche ei si serua del termine di metà, & simili, quando parla de' tuoni, & semituoni. E chi sà, ch'egli non s'inducesse anco à questo, dall'hauer vdito qualche differenza nel canto di questa, & quella natione, quanto à i semituoni: la quale mi pare verisimile, che si trouasse in quei tempi, per la gran diuersità, che haueua vn popolo dall'altro in tutte le cose, e per conseguẽza nel modo di cãtare: benche il Zarlino, & altri tenghino per fermo, ch'il solo Diatonico Sintono, sia il naturale. Mà che mi risponderanno costoro, s'io gli fò vedere vn passo del medesimo autore, che conferma chiaramente il mio parere? Verso la fine del primo libro de gl'Elementi, hauendo detto in proposito del Tetracordo Enarmonico, che tutto quello, che può fare la voce è di modulare due Diesi nel graue, & non più; & verso l'acuto, ò sopra di esse, intuona almeno quello, che resta della Diatessaron (detrattone cioè le dette due Diesi (soggiunge queste parole. Τὸ δ'ἐστιν ἥπερ ἐκτριπλάσιον τῆς ἐλαχίστης διέσεως, ἢ μικρῷ πλὴ παντελῶς ἢ ἀμελωδήτῳ ἔλαττον: cioè. *E tale interuallo è ottupla* (cioè otto volte più grande) *della minima diesi* (cioè Enarmonica) *ò in somma d'vn tantino & incantabile, minore*. Le quali parole assai palesano, com'egli conobbe, ch'il Ditono, che s'intonaua per terzo interuallo Enarmonico, giustamente parlando non arriuaua à otto Diesi di quelle, che si modulauano ne' due primi interualli; perche componeuano il semituono maggiore, quattro de' quali eccedeuano detto ditono. Il che

non

non haurebbe potuto dire, se in pratica hauessero intonato vn semituono eguale, spartito in due diesi, come fino adesso i Musici hanno creduto. E se questa proua non basta, portiamone vn'altra in campo d'vno de' suoi principali seguaci, cioè d'Aristide Quintiliano; i tre libri del quale forse altro non sono, che vn sommario dell'opere Musicali di quello. Questi nel primo libro, doue descriue tutti gl'interualli, che s'adoprano nella Musica, dice così. Τούτων δὲ τῶν διαστημάτων ἐλάχιστον, μέν ἐστιν ὡς ἐν μελῳδίᾳ δίεσις ἐναρμόνιος· ἔστι δὲ ὡς πλείστου εἰπεῖν, τὸ τοῦτο διπλάσιον; cioè *Di questi interualli il minimo, quanto appartiene alla melodia (ò al cantare) è la diesi Enarmonica: di poi il semituono doppio di quella, per parlare grossamente.* Onde si vede essersi gl'antichi Aristossenici benissimo accorti, che propriamente parlando, & esattamente misurando gl'interualli, vn mezzo tuono giusto, non arriuaua à due diesi Enarmoniche. Vn'altro argomento efficace in confermatione di questa verità, si può pigliare dal Diagramma vniuersale antico; il quale ordinatamente contiene tutte le voci di ciascun Tuono, con quelle distanze, che frà essi s'interpongono: & è con tale artifizio disposto, che se bene ogni Sistema Disdiapason comprende 48. diesi, 24. semituoni, & 12. tuoni, in apparenza eguali, se guardiamo alle linee, & caselle nella carta; tuttauia si conosce, che essattamente parlando, non possono reputarsi per eguali; anzi che diseguali trà loro si modulauano. Indizio di questo certissimo ce n'è il vedere, che non tutte le voci, che si trouano paralelle, & nella medesima drittura, hanno i medesimi segni; anzi alcune sì, & altre nò: poiche in effetto si vedono hauere i medesimi segni quelle, che realmente nella pratica delle voci, & de gl'Instrumenti, erano vnisone; & diuersi quelle, che non erano vnisone.

Per esempio, douunque le voci, ò corde del Tuono Dorio, corrispondono à quelle dell'Ipodorio, con la medesima nota s'esprimono: verbi gratia, questa N ♯ è segno della Proslambanomenos del Tuono Dorio, & della Lichanos Hypaton dell'Ipodorio: le quali, perche sono vnisone, si segnauano con l'istessa nota. Per il contrario, prendiamo il segno ɔ 3. dell'Hypate Hypaton dell'Ipoiastio; ch'è il primo di quelli, che s'incontrano paralelli, con le voci, ò corde dell'Ipodorio; & vederemo, che s'incontra col b ω segno della Parhypate Hypaton Hypodoria: & con tutto ciò sono diuersi; perche in realtà non erano nella medesima tensione: benche per commodità della pratica si ponessero nella medesima drittura, & paralelli. E ciò si proua in questo modo. è certo, che l'Armonia Ipofrigia è vn tuono più acuta dell'Ipodoria: dunque l'istessa distanza è frà i loro termini; così nel graue, come nell'acuto: & però vediamo, che la Proslambanomenos Ipofrigia hà l'istesso segno 3 ε, che l'Hypate Hypaton Hypodoria. Questa distanza di tuono, si diuide dal Tuono Ipoiastio, mezzano trà amendue, in due semituoni diseguali: onde è forza, che sia più vicino all'vno, che all'altro: à qual dunque s'accosterà più? all'Ipofrigio: & però l'Ipoiastio si chiamaua anco Ipofrigio più graue; & non Ipodorio più acuto: onde à quello s'accostaua per il semituono minore, & all'Ipodorio per il maggiore: & con quello haueua più voci comuni, & vnisone (come si vede nel Diagramma) che con l'Ipodorio. Questa conuenienza si scorge benissimo trà la Mese del Tuono più acuto, & la Trite del Tuono prossimo più graue: & perciò alternatiuamente hanno l'istesso segno, quando sono vnisone; ò diuerso, quando non sono. Così noi vediamo, che la Trite dell'Ipodorio è vn ϒ, la Mese dell'Ipoiastio vn x, la

la Trite dell'Ipoiastio vn ♦, & la Mese dell'Ipofrigio parimente vn ♦. E con quest' ordine si procede sino al più açuto Iperlidio. Dalche si può conoscere, che alcuni Tuoni erano da i loro propinqui distãti per il semituono maggiore; come il Dorio dall'Ipolidio, il Missolidio dal Lidio: altri per il minore; & così anco i meno principali, cioè l'Iastio, & l'Eolio, co' loro subordinati, da vn lato haueuano il semituono maggiore, come l'Iastio dal Dorio; & dall'altro il minore, come l'istesso dal Frigio. La quale differenza, se non fusse stata oseruata da gl'antichi; mà si fussero anco in pratica seruiti de' semituoni eguali; prendendo, verbi gratia, l E *la*, *mi*, col b. molle, per il D *la*, *sol*, *re*, col diesi ⧖, ò al contrario (come credono alcuni che si faccia nel Liuto) che occorreua moltiplicare tanto i segni? mentre vn medesimo poteua seruire per tutte quelle voci, che nel Diagramma s'incontrano paralelle? Nè alcuno credo di sano giuditio attribuirà quest'errore à gl' antichi; i quali si vede, che non moltiplicarono le cose, senza necessità. Or perche alcuni Sonatori di Liuto, & di Tiorba con vana presuntione cercano di persuadere à i giouani, ch'il loro instrumento, è il più perfetto di tutti; & che vi è tutto quello, che si troua ne' Cembali spezzati; & nelle nostre Viole Diarmoniche: e tiamdio la diuersità de' veri Tuoni; e'l Genere Enarmonico stesso; io gli auuertisco à non prestare così leggermente fede à queste chiacchiere; mà prima di creder nulla, farne fare la proua chiara, & euidente. Ciò dico: perche non basta toccar quattro, ò cinque botte piene; & poi dire, che vi fanno tutte le consonanze, che sono ne' Cembali spezzati; mà bisogna farli fare il paragone à voce per voce, nel Liuto, ò Tiorba (che quanto alla diuisione non differiscono) col Cembalo; & di qualche consonanza separata; à voler che

restino

restino chiariti; poiche è troppo euidente, che quella voce, che adoprano per 𝄪 d. à fare terza maggiore sopra il b *mi*, non gli può seruire per b *e* à far con elsa la quinta, sotto il b *fa*, di b *fa*, b *mi*, essendo troppa la differenza, ch'è trà di loro; cioè poco meno di due commi: la quale non sò vedere, come presumino, che non guasti la cõsonanza; mentre la metà d'vn comma, per opinione de' migliori Musici è sufficiente à guastarla. mà come si dice, ogn'vno tira l'acqua al suo molino: con questa differenza però, che i galant huomini la vogliono pura, & chiara: mà certi Ciarlatani l'intorbidano à posta; perche non sia facilmente riconosciuta. Nè il dire, che la Tiorba, e'l Liuto sarebbono instrumenti molto imperfetti, & non vi si potrebbe sonare ogni cosa, gli suffraga punto: poiche è ageuole à rispõdere, che questi instrumenti di manico nõ sono, nè più perfetti, nè più imperfetti d'vn Cembalo ordinario, senza gli spezzati. dalla participatione del quale tanto poco s'allontanano, che appena si conosce: come per esperienza si può vedere. E si come nel Cembalo semplice si può sonare ogni cosa; mà con molte imperfettioni, doue occorrono melodie Metaboliche, ò variate di diesi 𝄪, & b. molli, l'istesso, & non più ne' suddetti instrumenti di manico può praticarsi. Al che se non è stato auuertito sin'ora, ò postoui rimedio, con aggiunta d'altri tasti; ciò è seguito perche nel passato secolo, poco s'attendeua à queste melodie metaboliche; le quali haueßero bisogno di due voci: per essempio, trà il D, & l'E, ò trà il G, & l'A. Mà perche alcuno di questi, che non vorrebbono vedere nuoue perfettioni nella musica (alle quali, ò per l'età, ò per l'ostinatione loro, non possono accomodarsi) per saluare questa pretesa perfettione de gl'Instrumenti di manico, m'hà replicato, che cõ l'aiuto del dito si

può

può supplire, quanto bisogna, à qualunque interuallo; & per conseguenza vi si possono trouare quelli, che attualmente non vi sono formati da i tasti, voglio auuertire gli studiosi, che questa è vna mera impostura: prima perchè se bene nella Viola, ò Tiorba, per essempio, si possono con prolungare il dito oltre il tasto, inacutire le voci di qualche poco; tuttauia ciò à pena riesce in volerle abbassare. Secondo perche non è possibile far questa alteratione, se non in vna corda sola. Terzo perche non si può fare d'vna misura certa, & determinata: anzi hora riuscirà più, hora meno. E benche ciò si faccia nel Violino, questo è suo priuilegio particolare; per cagione della breuità delle corde; & per conseguenza de' semituoni, che potentialmente vi sono: onde, per poco che si spinga il dito auanti, in vece del semituono minore, vi si forma il maggiore. Quarto perche non si possono fare queste alterationi in tempi veloci; & nelle note lunghe ancora nõ riesce di farle ne i primi loro incontri (perche l'vdito non può giudicare di primo lancio, doue si richiedino) mà doppo, che l'orecchie hanno di già riceuuta la percossa, & l'offesa da quegli affronti poco consonanti: offesa, che tanto più si renderà sensibile, quando accaderà nelle principali, ò primarie consonanze, che dicono perfette: le quali non si sfuggiranno per l'auuenire da i Musici in certe corde pellegrine, & insolite (che hanno bisogno di tale aiuto) essendosi hormai auueduti, che sono vere corde Diatoniche, come l'altre; benche prese come in presto fuor del Tuono naturale, ò fondamentale delle cantilene.

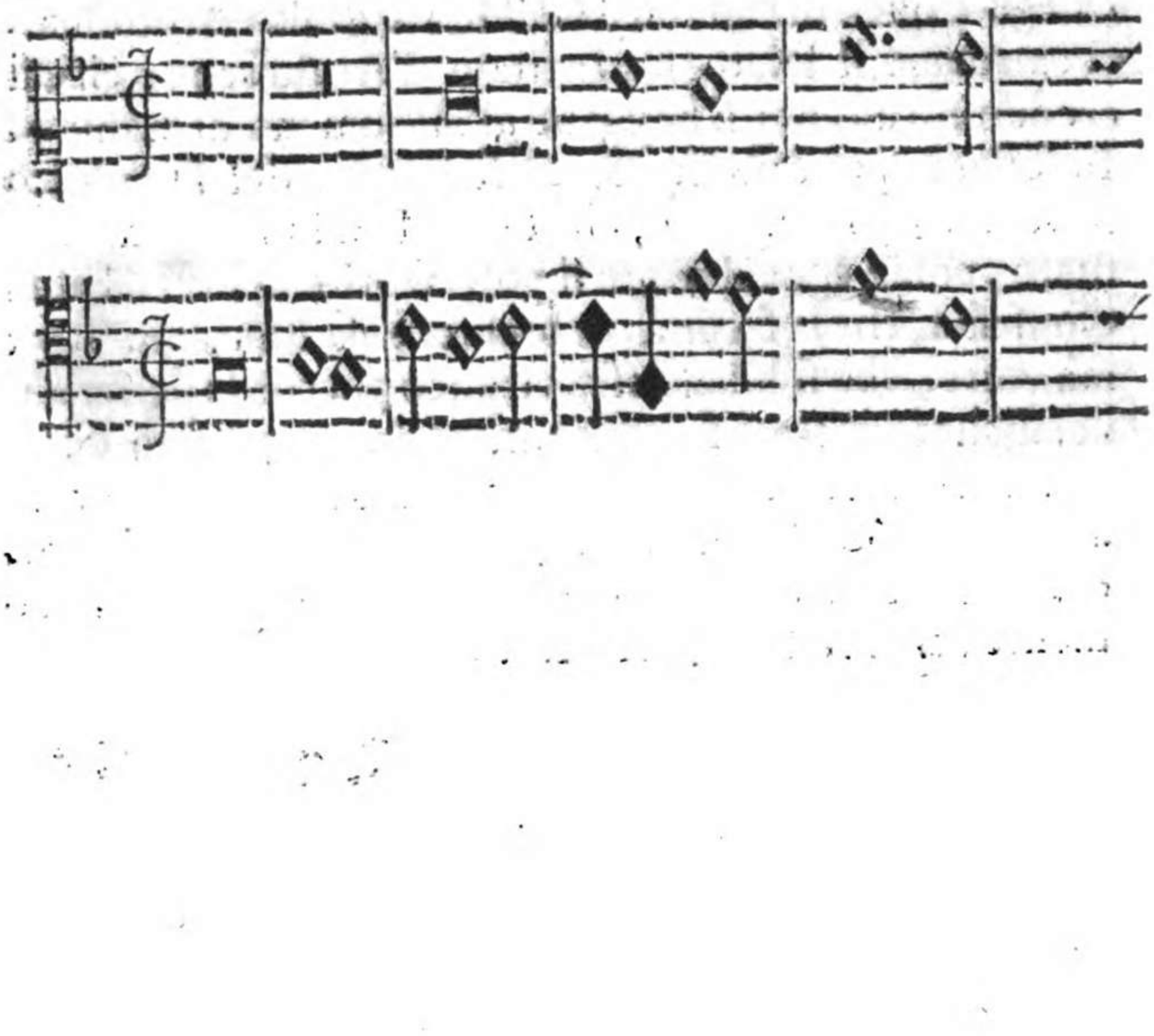
Doppo d'hauer fatto il presẽte discorso vn musico principale & intendente, mio amico, m'hà fatto vedere vn Cembalo vltimamente comparso in Roma, di forma & tastatura non diuerso da gl'altri; mà accordato con i semi-

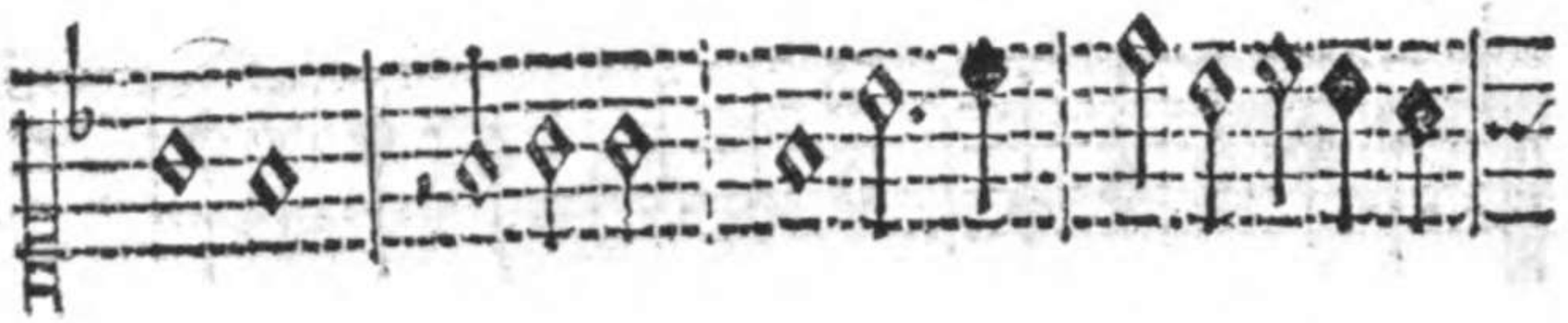
tuoni

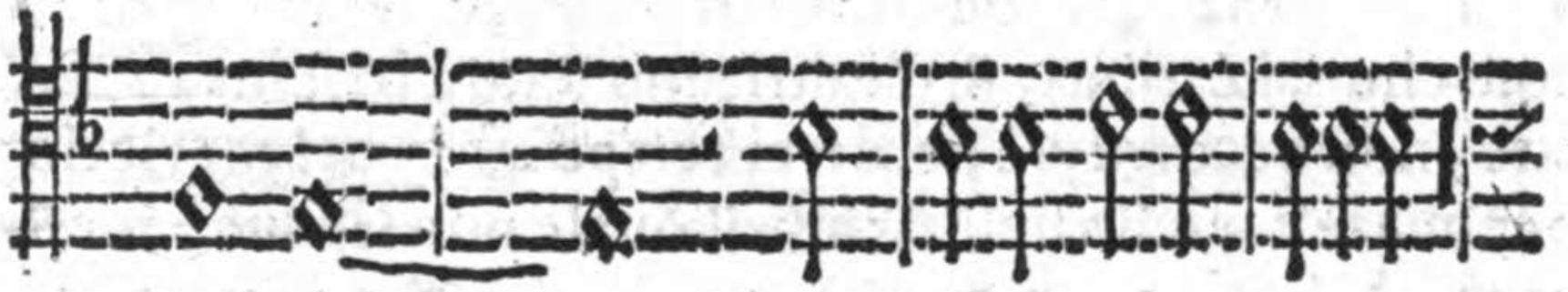
tuoni eguali. La qual cosa ad alcuni compositori hà dato nell'humore in estremo, per la facilità, che di prima vista promette: parendogli, che sia qualche grande, & nuouo segreto nella Musica. Mà costoro non sapeuano forse, che simil cosa da molti, & molti, è stata tentata per il passato: & che, se facesse buon'effetto, è vn pezzo, che sarebbe stata riceuuta, & stabilita; perche la facilità, & breuità piace a tutti. doue l'imperfettione grande delle terze, & seste, che vi si sente; & la mala intonatione, che farebbono quelli, che vi cantassero sopra, è causa, che questo Accordo non è stato, nè sarà mai riceuuto: onde essendo stato pochi anni sono, prouato in Parigi da vn certo Monsieur Gallè (come scriue il curioso, & erudito Padre Mersenne) ne gl'Organi, & Clauicembali, non fù altrimenti accettato: per la grande alteratione, che si sentiua; massimamente nelle terze; & la picciolezza de' semituoni; che nelle cadenze reflesse del Soprano *fa*, *mi*, *fa*, troppo offendeua. Et in vero alterandosi in questo modo le consonanze poco meno che d'vn comma, come poco fà accennai, qual buon'effetto, se ne poteua mai aspettare? Nè gioua il dire, che le quinte pure si spuntano, & tuttauia si sopportano: perche l'alteratione, che si fà delle quinte nel comune accordo participato è pochissima cosa in comparatione di questa: quale nè anco hà le quinte giuste (perche allora s'accorderebbe il Diatonico Ditonico) mà poco più perfette delle comuni. Nè è da credere, come alcuni dicono, che à lungo andare, quando l'orecchie vi saranno assuefatte, debbino contentarsi d'interualli così strani, & insoaui; essendo cosa, che repugna à i principij naturali, & alla proportione, che hanno le cose sensibili co i sensi. E perciò mai auuerrà, per essempio, ch'il fiele per l'assuefattione si renda grato ad vn palato,

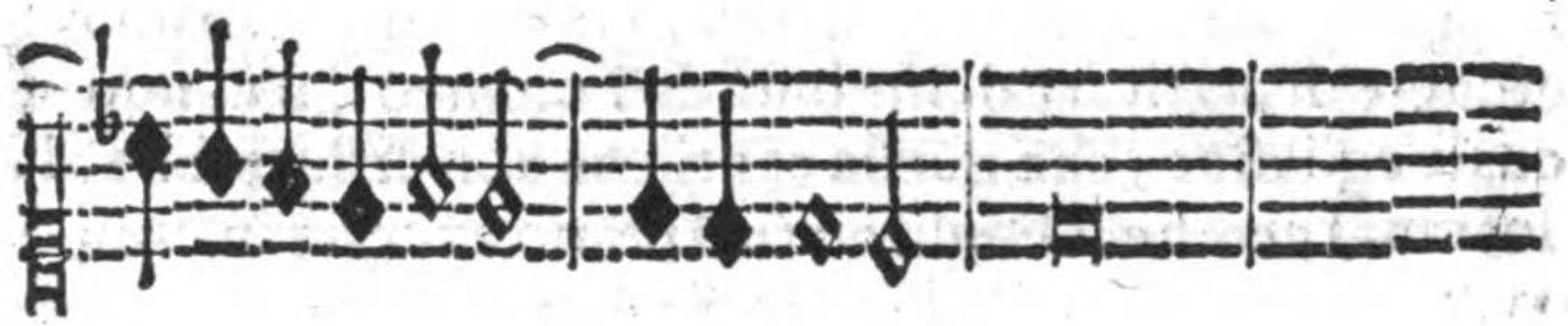
lato, non corrotto, quanto il mele istesso. Tralascio la difficoltà, che trouano costoro in mettere in pratica questo loro accordo: nel quale mai si sodisfanno; incolpando sempre, ò l'instabilità delle corde, ò del tempo: perche finalmente con qualche operatione Geometrica, & facile, à ciò si potrebbe rimediare. Mà quello, in che fò più riflessione è, che (come hà notato molto bene il gentilissimo Signor Pietro della Valle) gran perdita farebbe la musica, togliendosi via la differenza del diesi, & del b. molle; & per conseguenza da gl'affetti allegri, & de' mesti; & molto più, che tutti gl'altri Instrumenti, per hauer la differenza del semituono maggiore, & minore, affatto discorderebbono da questi (che si potrebbono dire ὄργανα ἀμμουσία) & non si potrebbono mai praticare insieme; come per esperienza si può conoscere nelle Viole; accordandone vna, con vno di questi Cembali, temperati secondo questa nuoua, & Pseudaristossenica inuentione. Che e' non sia poi nuouo in Teorica, conoscasi di qui, ch'egli è quell'istesso, ch'il Gallilei, & gl'altri Aristossenici chiamano il Diatonico Incitato d'Aristoseno; ch'essi crederono adoprarsi hoggi ne gl'instrumenti di manico. In sostanza poi è simile, & quasi l'istesso del Diatonico Ditonieo, ò Pitagorico; che in vn'altro Discorso hò mostrato, come ageuolmente si posa sentire nel Cembalo. Confesso, che la facilità, & breuità è da stimare molto; mà vorrei, che si bilanciasse vn poco più con la perfettione: ilche se costoro facessero, non solo non preferirebbono tale Accordo al comune participato; mà anteporrebbono à questo il Perfetto: il quale con pochissima fatica di più, si può praticare; come hò mostrato assai chiaramente nel Cembalo, & nelle Viole.

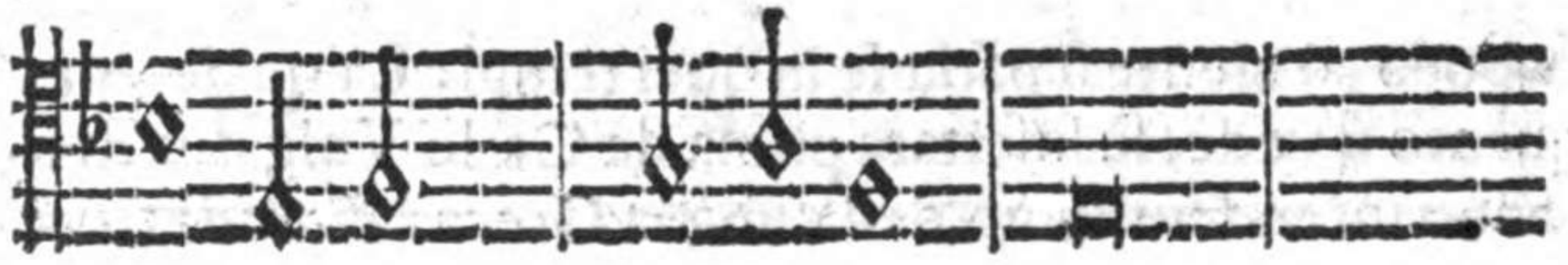
Hor perche alcuni si credono di persuadere, ch'il Diatonico preteso d'Aristosseno hoggi si canti, & si suoni ne gl'Instrumenti di manico, per via di certa congettura, che cauano da vn Duo d' Adriano; il quale apparentemente resta in settima, voglio che esaminiamo vn poco la cosa come stà: perche, se bene questo loro argumento è tanto debole, & (vaglia à dire il vero) impertinente, & sciocco, che qualunque persona di mediocre ingegno fornita, & di qualche peritia delle materie Armoniche, può agevolmente compréderne da se la fallacia; tuttauia perche i semplici almeno non vi s'ingannino, come l'esperienza m'hà insegnato che auuiene, non sarà fuor di proposito il far questa digressione. Il Duo dunque d' Adriano, è quello, che segue: che si pone da noi qui spartito, acciò meglio s'osserui il suo procedere; & tutti i suoi interualli, cosi *secundum altitudinem*, come *secundum longitudinem*.











Non hà dubbio alcuno, che l'intentione d'Adriano nō è stata, che nell'atto del cantare le Parti restassero in settima; nè tampoco, che alla ventesimaprima casella, per esempio, battessero insieme vn'interuallo così dissonante, come è il Tetratono, ò quinta aumentata, ò superflua, che la vogliamo chiamare. Mà qual sia stato il suo fine, molti variamente n'hanno discorso nel secolo passato; & fattoui sopra mille speculationi, & misterij; che per mio credere non caderono mai nella mente d'Adriano. Frà gl'altri riferisce l'Artuso vna lettera d'vn certo Gio. Spadaro, scritta da Bologna à Pietro Aron; doue doppo vn lungo, & rozzo discorso, và concludendo, ch'il concento resta non in settima; mà in vna ottaua aumentata d'vn comma. Mà perche tutta questa dottrina è fondata in principij falsissimi (come che si pratichi l'Accordo perfetto; & che s'adopri il Diatonico Ditonieo, & ch'il comma sia la differenza del semituono minore, & del maggiore) cose che dal Zarlino, & da altri sono state à bastanza refutate, non occorre più perderci tempo. Mà bel capriccio per mia fè è quello dell'Artusi: il quale non sapendo risoluersi chi habbia ragione frà quelli, che poco auanti lui disputarono sopra qual specie di Diatonico sia quella, che hoggi si pratica, & confessando, ch'Adriano non douea credere di praticare il Sintono di Tolomeo (secondo il quale egli dice, che questa cantilena non arriuerebbe all'ottaua) perche il Fogliano fù il primo à recare in campo questa dottrina; nulladimeno l'annouera trà gl'Aristossenici: benche di questa nuoua dottrina pseudaristossenica, ò mente si parlasse in quei tempi. La quale, per quanto si vede, fù suscitata prima da Carlo Valgulio Bresciano intendentissimo della lingua Greca, & traduttore dell'opusculo di Plutarco de Musica; & maggiormente

poi

poi dal noſtro Gallilei. Or baſta; l'Artuſi non volendo pigliarla con neſſuno, và dicendo, che ſe bene i moderni tengono, che la ſpecie di Diatonico, che ſi canta, òſuona, è la Sintona di Tolomeo, pure tuttauia alcuni terr āno che ſia quella d'Ariſtoſſeno. Di che ce ne fà fede M. Adriano con queſto canto. Bella proua per certo. Mà vediamo, come proceda: egli aſſeriſce dunque, ch'il Tenore entrando nella ſuddetta ventesimaprima caſella in vece di modulare il C *ſol, fa, vt*, col b. molle (come la nota è ſegnata) modula il b *fa*, b *mi* (parlando col volgo così ambiguamente) cioè il b *mi*; ch'egli ſuppone vn ſemituono eguale più acuto del b. *fa*, precedente, & vltima nota della ventesima caſella: qual voce, ſecondo queſta dottrina è l'iſteſſa con C. *ſol, fa, vt*, abbaſſato col ſegno b; & la ſeguente nota f. *fa, vt*, vuole, che ſi cambi in e *la, mi*; perche il detto Tenore ſcenda di quinta; & per conſeguenza la detta prima nota di queſta ventesimaprima caſella faccia feſta minore ſotto il Soprano; & la ſeconda faccia decima. Ilche concediamogli, che ſi faccia nelle voci, per non vſare cauillationi; benche potrebbe dire alcuno, che la detta prima nota s'intuoni b. *fa*, come la precedente, ò quando pure s'intuoni b *mi*, ſi ſcenda poi di quarta in F *fa, vt*, dieſato, & non di quinta in E *la, mi*: poiche ſe non ci milita altra ragione, che di ſaluare i ſemituoni eguali, perche non ſi potrà fare così bene quel ſalto di quarta, come di quinta; maſſime; perche in quel modo l'intonatione non ſi diſcoſterà tanto da quella, che ſi ſegna? Mà la verità è pure, che tutta queſta alteratione ſi fà per la difficoltà d'intonare queſti interualli ſtrauaganti, & inſoliti; come è il ſalto di ſemidiapente, che cade trà le dette due note: aggiuntaui maſſimamente la durezza del Tetratono, che ſi ſente nel Contrapun-

to

to, & gl'altri interualli dissonanti, che seguono, di Tritono, & di tre None consecutiue; da i quali sfuggendo naturalmente la voce, si lascia tirare da i più propinqui, facili, & consonanti. E cosi si deue credere; anzi tener per certo, che stando ferma la modulatione del Soprano, il Tenore tocchi veramente la corda di *mi*, in vece della C *sol*, *fa*, *ut*, abbassata; facendo sesta minore, & poi quinta sotto il Soprano; & susseguentemente poi tre decime &c. per terminare cosi la prima, come la seconda parte, in ottaua perfetta; & non in settima. Il che stante, è cosa indubitabile, che questa compositione è fatta per le voci, & non per gl'instrumenti di qualunque sorte siano. E perciò nó poco mi son marauigliato dell'Artusi prima, & poi d'alcuni, che l'hanno fatta sonare sù le Viole; poiche oltre l'essere hoggi mai assai chiarita la diuersità de' semituoni ne gl'instrumenti di manico medesimi; quando bene anco fussero eguali nelle Viole, non sò vedere, come la terminatione di questo Duo s'habbia à fare diuersa da quella ch'è segnata. Imperoche se noi prendiamo la nona nota del Tenore, ch'è vn e *la*, *mi*, acuta, & supponghiamo, che si cãti giusta, come è necessario; non precedendoli alcuno interuallo strano, che sforzi, ò alteri l'intonatione, è certo, che l'vltima nota di questa medesima parte perche si segna in E *la*, *mi*, graue, sarà distante giustamente per vn'ottaua. Or perche le voci rinchiuse dentro que sti termini comunque si spartischino, ò in semituoni diseguali, ò eguali, rationali, ò irrationali, & in somma maggiori, ò minori, & come si vuole, non possono allargare ò restrignere detto interuallo, ò distanza di Diapason, ne segue di necessità, che, se si canterà, & sonerà giusto, cioè come si segna, le parti resteranno in settima: poiche il Soprano finisce in D *la*, *sol*, *re*. E perche con le voci so-

le

le è quasi impossibile di cantare il Duo, come è segnato; confesso, che finiranno in ottaua. Mà quanto à gl'Instrumenti; se si sonerà, per essempio su'l Cembalo Triarmonico, ò Hessarmonico; perche vi sono tutte le voci (potendosi trouare fino il C, col b. molle, con alterare vn tantino il ♭ *mi*, Enarmonico) non hà dubbio, che s'intonerà, come è segnato: & l'istesso seguirà in vn Cembalo ordinario; & nelle Viole: eccettuate però quelle voci, che non vi si trouano: verbi gratia, la detta C. *sol*, *fa*, *vt*, bemollata. le quali però non deuono, nè possono impedire, che quelle, che precedono, ò seguono, se si trouano ne gl'instrumenti, non si suonino, come stanno: per essempio il b. *fa*, dauanti, & l'F *fa*, *vt*, appresso. E però mi parue vn'esperienza ridicola, quella che fece vltimamente vno di questi Prattici (non sò per qual fine) facendo sonare questa compositione con due Viole; non come stà segnata; mà come s'altera dalle voci cantando la. E quanto all'Artusi possiamo dire, ch'egli habbia fatto, come chi per voler mostrare che vn'angolo d'vna fabrica sia dritto, & non ottuso, ò acuto, si seruisse della Regola, ò Squadra Lesbia; ch'era di Piombo, & si poteua allargare, ò restrignere, come si voleua. Possiamo anco cauarne questa conclusione per certissima, che Adriano non habbia hauuto altra mira in questo Duo, che di comporre per mero capriccio, & bizzarria, vn concento, che non si possa cantare, come si segna.

DISCORSO QVARTO
Sopra il Violone Panarmonico
Al Signor
PIETRO DELLA VALLE.

Sfendosi degnata V. S. Illustrissima d'honorare le mie fatiche, & inuentioni in materia di Musica, col praticarle frà i primi: anzi con impossessarsene di proposito, prima d'ogn'altro; e cõporui diuerse modulatiuoni ad vna, & più voci; & così lunghe: come breui, & con farsi fabricare vn Cembalo Hessarmonico; & vn'Violone Panarmonico; era ben ragioneuole, ch'il Discorso fatto vltimamente da me sopra questo Instrumento, vscisse fuora, sotto la scorta del suo celebratissimo nome; già che per suo mezzo s'è fatto conoscere, & vdire da quasi tutti i più intendenti Professori di Roma; ch'il Lunedì Santo concorsero à gara all'Oratorio del Santissimo Crocifisso: doue da cinque de' migliori Cantori di questa Città, furono cantati i suoi non meno diuoti, che leggiadri versi sopra la sacra Historia d'Esther, da lei medesimamẽte modulati in varij Tuoni, con l'accompagnamento di detti due Instrumenti; & ascoltati, con incredibil gusto, & applauso de' personaggi più sensati, discreti, & giuditiosi; che in grandissimo numero vi si trouarono. Prego dunque V. S. Illustrissima à porgere benignamente à questo mio, benche rozzo

Discorso

Diſcorſo il ſuo fauore; già ch'ella gl'hà contribuito la materia, & l'occaſione: nel quale vedrà anco, come per paſcere la curioſità di molti, v'hò aggiunto alcune altre ſorti d'Accordi ſtrauaganti, & ſino adeſſo non praticati.

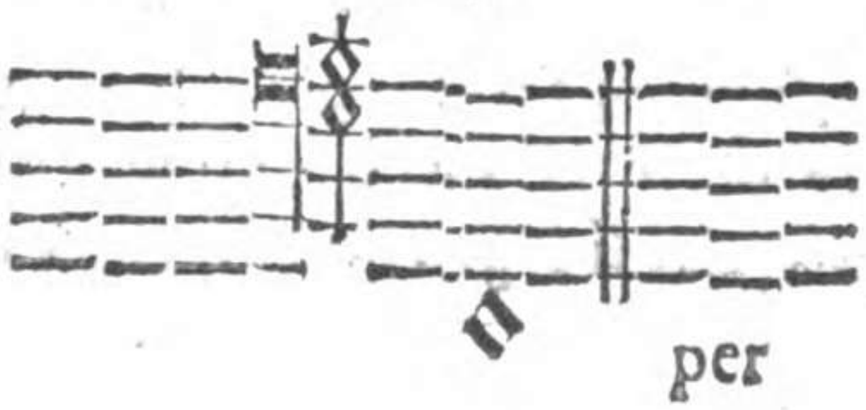
Hauendo io conoſciuto la grand'eccellenza de gl Inſtrumenti d'archetto, maſſime per la reſtauratione della buona, & antica Muſica; ho giudicato, ben'impiegata ogni ſpeſa, & fatica, ch'io faceſſi in perfettionarli; & trouarne di nuoue foggie, ſcompartimenti, & accordi. Eſſendoſi dunque fabricati alcuni Cembali con due, & tre taſtature, conforme alla mia inuentione; & conoſcendo per la pratica, che hò de gli ſtudij Harmonici, che accordandoſi le Viole comuni al Tuono, ò taſtatura Doria, malamente vi ſi troueranno le voci corriſpondenti al Tuono, ò taſtatura Frigia; & molto meno alla Lidia, ò Ipolidia; m'è riuſcito di farne fabricare vn'altra ſorte; nella quale tutte le voci di ciaſcun Tuono ageuolmente, & in perfettione vi ſi trouino: alla quale perciò ottimamente s'adatta il nome di Panarmonio, ò Panarmonico: voce preſa dai Greci, & in particolare da Platone; il quale chiama *Organa Panarmonia*, quelli inſtrumenti, che ad ogni Armonia, Tuono, ò Modo s'adattano. Et ancorche le noſtre Diarmoniche potrebbono in qualche maniera ſeruire; tuttauia ciò non riuſcirebbe così ageuole, come vorremmo; & come è conueneuole all'inſtituto noſtro, di non recare in campo ſe non coſe ageuoli à praticare: poiche vi biſognerebbono alcuni tatti di più: i quali nelle Viole comuni recherebbono anche maggior confuſione, & difficoltà. Or perche tal ſorte di Violone era da noi deſtinata principalmente per l'accompagnamento de' Baſſi continui, & per vſo delle Scene, doue mirabilmente cóuiene, l'habbiamo fatto fabricare di notabil grádezza;

acciò si senta in vna Sala grande, & piena di gente; & nó resti offuscato da vno di questi Archicembali di forma grande, e di molti Registri; & si possa anco posare in terra, mentre si suona, senza hauerlo à tenerlo solleuato có le gambe. Quelli dunque, che habbiamo fatti fare sono di palmi sette, & vn dito, misura di Roma, dal fondo del corpo sino al ciglietto: de' quali, quattro & vn dito, ne occupa la lunghezza del corpo; & il restante il Manico. La foggia è trà la Venetiana, & l'Inglese; che c'è parsa la più bella, & commoda di tutte. Mà perche l'vso del Tuono Frigio richiede l'aggiunta d'vn altro tasto nello spatio del primo semituono, & del Lidio, ò Ipolidio, vn'altro di più nel secondo; considerando che la moltiplicatione di tanti tasti renderebbe la pratica di tal'instrumento troppo faticosa, & difficile; con ottimo rimedio, s'io non m'inganno, s'è proueduto à questo inconueniente; disponendo le prime sette corde, come nell' Arpa, tra loro distanti per grado; & l'ottaua sola distante dalla settima, vna Diatessaron, come nelle Viole comuni: sì per maggior estensione del Sistema; come perche vna corda sola, ò due, con poca fatica si possono toccare in più frequenti luoghi, che d'ordinario non si fà: & per essere sottili, non solo non peggiorano; mà più tosto migliorano di suono, con diminuirsi verso l'acuto. Questa dispositione dunque ne reca questo di commodo, che tre soli tasti sono bastanti per le prime sette corde; onde in questa parte il Violone riesce più facile d'ogni altra sorte: benche in contracambio la nouità dell'accordo generi alquanto di difficoltà particolare; aggiuntoui il bisogno, che vi è di girare l'instrumento più spesso, che gl'altri. Tuttauia la grã paucità de tasti, & così distãti trà loro, prepondera à mio giuditio alla nouità dell'accordo nell'ageuolezza

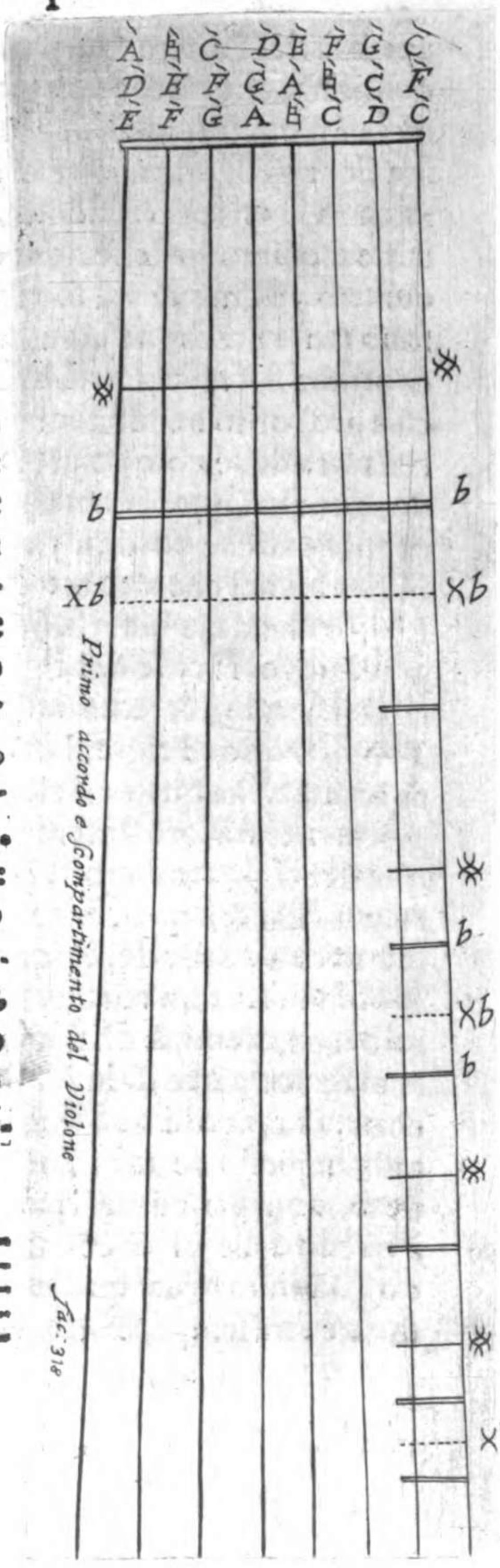
uolezza del Sonare. Oltre che douendo ſeruire per i Baſſi continui (che poche volte vſano tempi veloci) ogni mediocre Sonatore, di prima viſta li potrà praticare, & con mediocre eſſercitio ſonarui anco ſopra le note veloci: ſenza che v'è vn'altro rimedio, quando il girar la Viola riuſciſſe ſcommodo nelle note nere; di ſeruirſi ſolo delle quattro, ò cinque più ſottili: perche baſtano; & l'altre ſono tante profonde di ſuono, che più toſto ſeruono per contrabaſſi, che per baſſi ordinarij; & perciò non ſono anco à propoſito ne' mouimenti veloci: i quali ripugnano alla natura delle coſe graui. Da queſta diſpoſitione di grado, due altri buoni effetti poi ne ſeguono. L'vno è che la riſonanza delle corde à voto rieſce ſempre più grata, & ſpiritoſa: nel che s'auantaggia aſſai l'Arpa ſopra il Liuto. L'altro che dalla diuerſa ſituatione delle quattro ſerie, ò gradi di voci; cioè del ciglietto (ò corde à voto) del primo, ſecondo, & terzo taſto, poſti ſecondo l'ordine de' Tuoni, Dorio, Frigio, Iaſtieolio, Lidio, ne naſce qualche diuerſità nella qualità del ſuono; che gli rende tanto maggiormente frà loro differenti. La prima terminatione dunque del ciglietto, ſerue alle voci del Dorio, & ſuoi correſponſali; & à qualchuna del Frigio. La ſeconda del primo taſto à quelle del Frigio; & à qualchuna del Lidio, & Ipolidio. La terza del ſecondo taſto all'Iaſtio, Eolio, & loro dipendenti. & finalmente la quarta del terzo taſto alla maggior parte del Lidio, & Ipolidio. Per maggiore chiarezza, & ordine ſi potranno poi differentiare queſti taſti in queſto, ò altro ſimil modo. Il ſecondo (ch'è quel de' b. molli per eſſere il più neceſſario, & corriſpondente à quello delle Viole comuni, ſi potrà far doppio all'ordinario. Il primo (ch'è quello de' dieſi) ſi potrà conueneuolmente fare ſemplice. Il terzo (che ſi ſegna co i Dieſi, & b.

molli

molli, X b) si potrà similmente fare scempio; mà con minugia tinta in qualche colore (che s'accenna da noi co'pūti) osseruando l'istesso ordine anco in tutti i tasti della settima, & ottaua corda: come dalla presente figura meglio si potrà cōprendere: doue le lettere poste sopra le corde à voto mostrano le tre più conueneuoli maniere d'aggiustare quest'instrumento al Sistema de gl'altri (massime dell'Archicēbalo di tre ordini, ò Cembalo Triarmonico) & delle voci humane: potendosi commodamente, nella prima corda, per esēpio mettere l'E *la*, *mi*, il D. *la*, *sol*, *re*, & l'A *la*, *mi*, *re*: il qual E *la*, *mi*, per essere questo instrumento mediante la sua grandezza capace di voci molto profonde, lo ponghiamo corrispondente al C. *sol*, *fa*, *vt*, grauissimo, che qui si vede



per

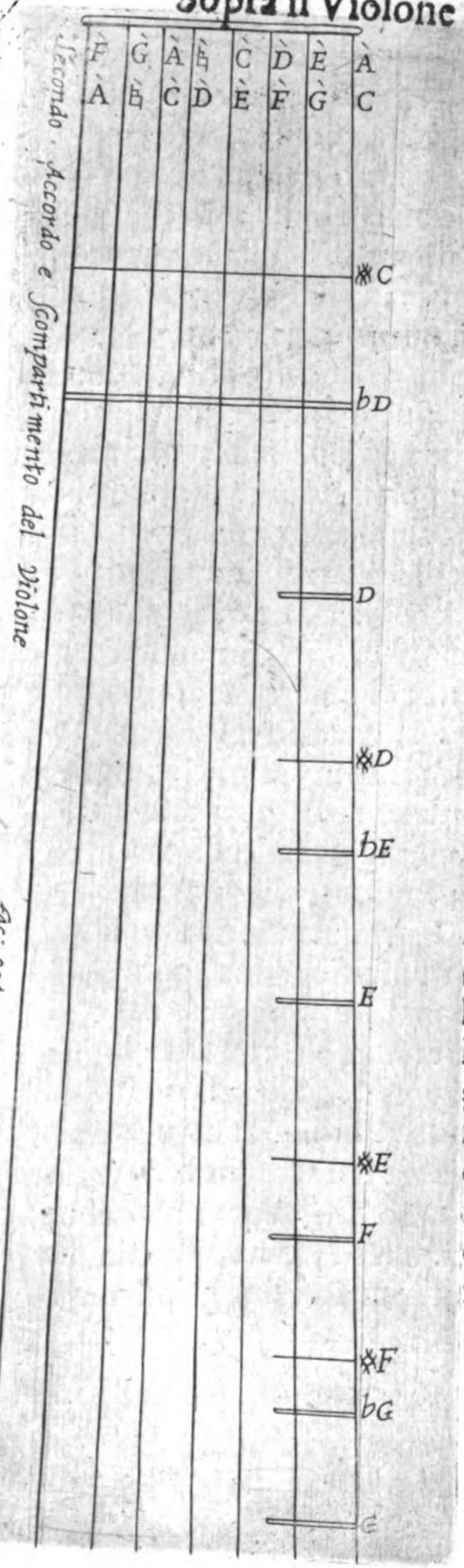


per la distanza, che si suppone frà il Tuono Dorio, e'l Coristа di Roma: dalla qual nota cominciano ordinariamẽte i Cembali comuni. Il D *la*, *sol*, *re*, poi dell'istessa serie si suppone vn tuono più giù (se vorremo armare il Violone di corde più grosse) ò pure vnisona alla sopradetta nota; quando voleßimo porre il Sistema Dorio vn tuono solo sotto il Coristа di Roma. Mà l'A *la*, *mi*, *re*, si potrà similmente porre vna quinta, ò vna quarta sotto la sopraposta nota C, del Tuono Coristа: ò quando non voleßimo, ò non poteßimo, per cagion delle corde, scendere tanto baßo, si potrà porre vn ottaua più sù; cioè sopra l'E *la*, *mi*, predetto; che corrißponderà all'F *fa*, *vt*, sotto la chiaue del Baßo. la qual baßezza baßterà bene per il Tuono Dorio; mà per l'Ipodorio vorrebbe eßere più profonda. Sopra i taßti della ßertiera, & ottaua corda non ci habbiamo poßte le lettere; mà solo i ßegni d'alzamento, & d'abbaßamento ♮, b, X b: perche ciaßcuno vi poßa à ßua elettione poruenᵉ vna de'tre ordini, qual più gli piacerà. La taßtiera sì, perche la mano ßcorra meglio per il manico libero da'taßti (eccettuatone quello, che ßi fà doppio) come per la commodità de'tagli, ßi potrà far ßtaccata dal manico; & coprirla d'ebeno (come habbiamo fatto noi) fuor che ne'contorni, ò eßtremità; doue ßi potrà incaßtrare vna lißta d'auorio; si per ornamento, come per commodità di poterui ßegnar ßopra le lettere con l'inchioßtro. Mà ße eleggeremo più toßto di far corrißpondere le corde à voto alla terza taßtatura dell inßtrumento; cioè al Coriſta di Roma, & al Tuono Frigio (la qual maniera fù praticata ßu'l principio nel Violone, che facemmo, fatto fare per V. S. Illußtrißßima, come più commoda, & ßpedita) queßto vantaggio, prima n'acquiſteremo; che per eßere queßto Tuono mezzano trà il Dorio, & il Lidio (al quale corrißponde

l'Ipoli-

l'Ipolidio) con minor numero di tasti potremo far l'istesso: perche non ci s'incontreranno le voci segnate cosi Xb : anzi basteranno gl'ordinarij diesi X, & b. molli: & per conseguenza l'aggiunta d'vn tasto solo per tuono ; oltre gl'ordinarij ; il quale diuiderà ogni semituono maggiore nel minore, & nella diesi, ò differenza loro. Et le corde riusciranno anco di più proportionata grossezza ; & le voci di conueneuole profondità, se accorderemo la prima corda in A *la*, *mi*, *re* ; vn semiditono sotto il principio del Cembalo, come s'è fatto nel detto instrumento : poiche dal D. quarta corda, potremo prendere il termine più graue del Sistema Frigio : dalla terza C quello del Dorio : & dalla seconda B quello dell'Ipolidio : rimanendo la prima poco necessaria ; & quasi supernumeraria ; con acquisto di gran facilità ; per essere l'vso di quella, insieme con l'altre alquanto difficile ; rispetto al gran giro delle corde : & perche con le sole cinque, ò quattro più acute, come dissi di sopra, si potranno sonare Bassi ordinarij delle compositioni comuni, che s'vsano. A segno, ch'il Violone in questo modo non sarà più difficile de gl'ordinari ; anzi più facile assolutamente ; eccettuato quel poco di difficoltà, che nasce dalla distanza de' tasti. Mà meglio forse si comprenderà il tutto dalla figura, che segue.

In questa applicatione di chiaui non douerebbe il Basso delle modulationi Frigie scendere più giù del D. *la*, *sol*, *re*, quarta corda ; si per maggior ageuolezza del sonare ; perche non bisognerebbe girare il Violone : si per lasciar luogo à gl'altri Tuoni inferiori, fino all'Ipofrigio ; che comincierà dalla prima corda. Mà perche detta voce D. *la*, *sol*, *re*, nell'Intauolatura del Basso, che nella quarta riga hà F. *fa*, *vt*, ò si segnerà troppo alta, se si porrà nella riga di mezzo, dimostrando allora la voce vnisona



Fac: 321

ſona della melodia vocale; ò troppo baſſa ſe ſi ſegnarà all'ottaua baſsa ſotto vna linea aggiunta, ciò potrebbe forſe dar faſtidio à qualchuno. Mà io per mè non farei difficoltà di ſegnare quelle poche note, che occorreſſero all'ottaua baſſa ſotto le cinque righe più toſto, che all'alta; per eſprimere giuſtamente il Tuono, in che ſi canta, ò ſuona. Ben'è vero, che tornerebbe meglio, che la più profonda corda del Concento Frigio fuſſe il G. *ſol, re, vt*, ſegnandola alla prima linea, rimanendo 3. ò 4. altri luoghi di ſotto per i Tuoni inferiori. Mà per vnir'inſieme tutte queſte commodità, ſaluando maſſimamẽte vna giuſta groſſezza delle corde, come s'è fatto nel Violone di V. S. Illuſtriſſima, biſognerebbe che il Tuono di Roma fuſſe più graue vna quarta; ò per dir meglio, s'applicaſſe alle corde del Siſtema artificiale, come lo chiama il Zarlino, vna quarta più giù: cioè che gl'inſtrumenti cominciaſſero da F. *fa, vt*, & non da C. *ſol, fa, vt*,

ui; & cosi si saluerebbe ogni cosa benissimo: & l'Accordo del Violone potrebbe cominciare dal D. Se poi volessimo, che la prima, & più grossa corda di questo instrumẽto, fusse il termine graue dell'Ipodorio, allora bisognerebbe, ch'il Frigio si terminasse nella quinta; & che ingrossandosi le corde tutte, il Sistema s'abbassasse vn tuono: & riuscirebbe anco tal grossezza assai proportionata all'instrumento. Del restante in questo spartimento il tuono si diuide in tre parti, come ne' Cembali, che dicono spezzati; con quel medesimo ordine d'vna diesi minima, (per essempio X C, b D) frapostà frà due semituoni minori. Il qual ordine procede per tutti i tuoni: & ne' semituoni maggiori del Tuono fondamentale (verbi gratia E F) che si diuidono in due parti, sempre si troua prima il semituono minore, & poi la diesi detta. La qual'osseruatione, benche appartenga solo à i Teorici; tuttauia serue mirabilmente anco per la Pratica di sonare, & di trouare sonando con facilità tutte le voci; quando il Pratico non sia del tutto sprouisto di Teorica. mà nel primo scompartimento il tuono si diuide in quattro parti; con tale ordine, che prima s'incontra similmente il semituono minore indiuiso; poi vn'altro semituono minore diuiso prima dalla diesi minima, & poi da vn Diaschisma: & finalmente vn'altra diesi minima. alle quali diuisioni, se s'aggiugnesse quella del primo semituono minore (compreso dal Capotasto, & dal primo tasto) diuidendolo col Diaschisma verso il termine graue, ò il Capotasto, & con la diesi verso l'acuto (ilche si fà prendendo, verbi gratia, nel semituono maggiore G, b A, il minore dal termine b A. verso il graue, & formãdo la voce, ò tasto X G) allora riuscirebbe il tuono diuiso in cinque parti: ch'è l'vltima, & minima diuisione, che si possa vtilmente praticare ne gl'instrumẽti.

ti. Quando poi alcuno voleſſe aggiuſtare il Coriſta di Roma al Tuono Dorio, & nõ al Frigio; con tutto ciò mi parrebbe eſpediente, ch'il Violone rimaneſse ſempre accordato al Frigio; per non hauer neceſſità d'aggiugnerui vn altro taſto, quando s'accordaſse al Dorio; per trouarui alcune voci del Lidio, ò Ipolidio. Poiche tuttauia ſi potrebbe accompagnare con l'Organo, ò Clauicembalo, & con gl'altri Inſtrumenti accomodati al Coriſta; mutandoli però l'accordatura, & le chiaui; & ponendo la prima corda in F *fa*, *vt*, & l'altre riſpettiuamente; come nella figura dimoſtra l'ordine ſuperiore delle lettere: con fare anco ſeruire le medeſime corde; & alzando ſolamente per vn ſemituono le voci mobili; cioè i *fa*, & i *ſol*, & cãbiando anco i taſtini ſemplici ne' doppij, ò al contrario, doue ſi tramuta l'ordine de' dieſi ne' b. molli, & corde naturali, ſe cosi vorremo. E in queſta maniera, quando alcuno vorrà adoprare queſto Violone in cõſonanza d'altri inſtrumenti Coriſti; potrà ſeruirſi dell'Accordo, ò Armonia principiante da A *la*, *mi*, *re*; & cosi anco, quando vorrà accordarſi con la taſtatura Doria, accommodata al Coriſta, nel Cembalo Triarmonico. Mà quando hauerà da ſonare Compoſitioni miſte di varij Tuoni, meglio ſarà di ſeruirſi dell'Armonia d'F. *fa*, *vt*; ſonandoui il Frigio naturalmente, e'l Dorio accidentalmente, cioè con l'vſo di quattro b. molli; come ſi vede nel Compendio alla facciata 34. & in queſta maniera potrà ſcendere la Melodia Doria, ò Ipodoria, ſino alla prima corda, che virtualmẽte è A *la*, *mi*, *re*; & l'Ipofrigia, ſino alla ſeconda ſolamẽte; che naturalmente è vn G *ſol*, *re*, *vt*; cioè ſino alla prima linea del Baſso ſegnato con la chiaue d'F *fa*, *vt*, alla quarta. Vn'altra ſorte d'Accordo ſi può anco praticare in queſto inſtrumento; il quale, perche abbraccerà più

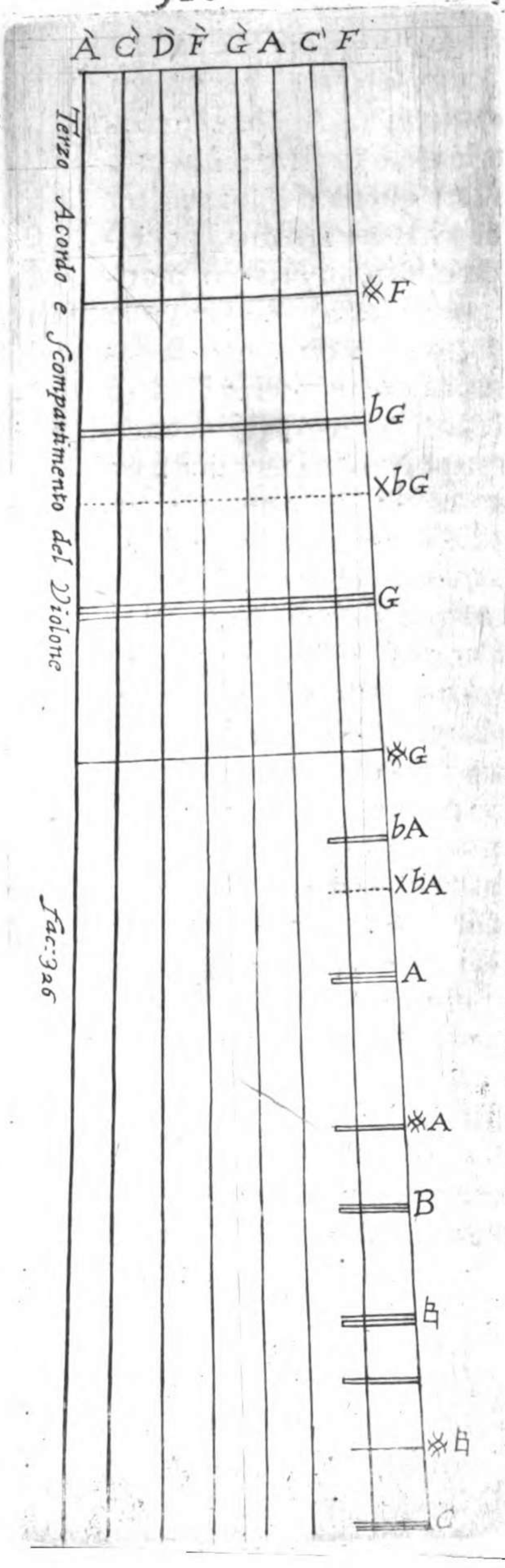
gran Sistema, & maggior numero di voci; meglio s'adatterà ad ogni Tuono, ò tensione: potendosi molto meglio far seruire all'Ipodorio, al Dorio, & al Misolidio; con quella diuersità, che appresso si vedrà. Or l'Accordo, & distributione delle voci potrà essere questa. Cominciando la prima corda da A *la*, *mi*, *re*; si potranno far seguitare l'altre cinque in distanza di tuono, & di terza minore, secondo la serie delle voci cosi A, B, D, E. &c. prendendo in questo modo la via di mezzo: perche si tralascia il semituono, come interuallo troppo vicino; e'l Ditono come troppo remoto: acciò non riesca, ò il Sistema troppo corto, ò il numero de' tasti troppo grande. La settima poi si potrà rimuouere dalla sesta vna Diatessaron, & altrettanto l'ottaua dalla settima. Or quando vorremo sonare con questo instrumento nel Tuono Ipodorio; leuando via l'ottaua, per maggior commodità, potremo seruirci delle prime sette: quando vorremo praticare il Dorio, togliendo via la prima, adopreremo l'altre sette: quando il Misolidio, togliendo amendue le prime, ci seruiremo delle sei rimanenti. Et in tutti questi modi haueremo, quante voci ci bisognano. Potremo anco praticare questa cosa in altra guisa: cioè metteremo distanti la quinta, & la sesta similmente vna Diatessaron: & per sonar l'Ipodorio, leuando le due vltime, praticheremo le sei prime sole. Per sonare il Dorio, togliendo via le due estreme, ci seruiremo delle sei di mezzo: & per il Misolidio finalmente, lasciando le due prime, adopreremo le sei rimanenti. Mà perche il Dorio è vna quarta sopra l'Ipodorio; e'l Misolidio vna quarta sopra il Dorio, meglio tornerebbe, quanto à gl'interualli, di mettere la prima, la seconda, & la terza trà loro distanti vna Diatessaron, & altrettanto l'ottaua dalla settima, & frà l'altre di mezzo il tuo-

no,

no, ò il ſemiditono, ſecondo che occorrono. Mà perche le corde groſſe ſono più difficili à taſteggiare; nè taſteggiate rendono il ſuono così netto; più ci par conueneuole di taſteggiare per vna quarta le tre, ò quattro più acute. Mà quando pure voleſſimo ſaluare queſta diſtanza ne' termini graui delle corde; ſe doppo hauere armato, per eſſempio, il Violone al Tuono Ipodorio, vorremo praticarui ſopra il Dorio; & per maggiore facilità toglier via la prima corda del Siſtema Ipodorio A; & così anco la ſeconda C; & in luogo della ſeconda, porre la terza D; & in luogo della terza, la quarta, & così l'altre; & le quelle, ch'erano diſtanti per quarta, non potranno auuicinarſi trà di loro per terza minore, ò per tuono, le cambiaremo. Volendo poi praticare il Miſſolidio, prenderemo per la ſua prima, ò più graue voce, la quinta corda del Siſtema Ipodorio G; che fà vna ſettima ſopra l'A; collocandola nel ſecondo, ò terzo luogo; ſecondo che ci parrà più cõmodo; & di poi l altre tre; & conſecutiuamente ve n'aggiugneremo altre più ſottili; framettendo quelle che bi-
logneràà, come ſopra. Or perche xv. voci ſono ſufficientiſſime à ciaſcuna Parte; maſſime per vn ſolo Tuono; la più commoda, & ſpedita maniera di tutte, ci par queſta; d'accordare tutte le ſette prime cord e per tuono, & ſemiditono, cominciando dall'A, & con la ſettima l'ottaua in Diateſſaron: la quale per la pratica dell'Ipodorio ſi toglierà via; per il Dorio ſi leuerà la prima; & per il Miſſolidio la prima, & la ſeconda: diſponendoſi tutte; come nella figura ſeguente.

Doue auuertaſi, che ſi può bene à ciaſcuna corda aſſegnare altre chiaui, & lettere, che le notate quì; mà è bene però mantener per tutto le medeſime diſtanze: acciò le corde rieſchino egualmente teſe. Et perciò volendoſi

traſportare



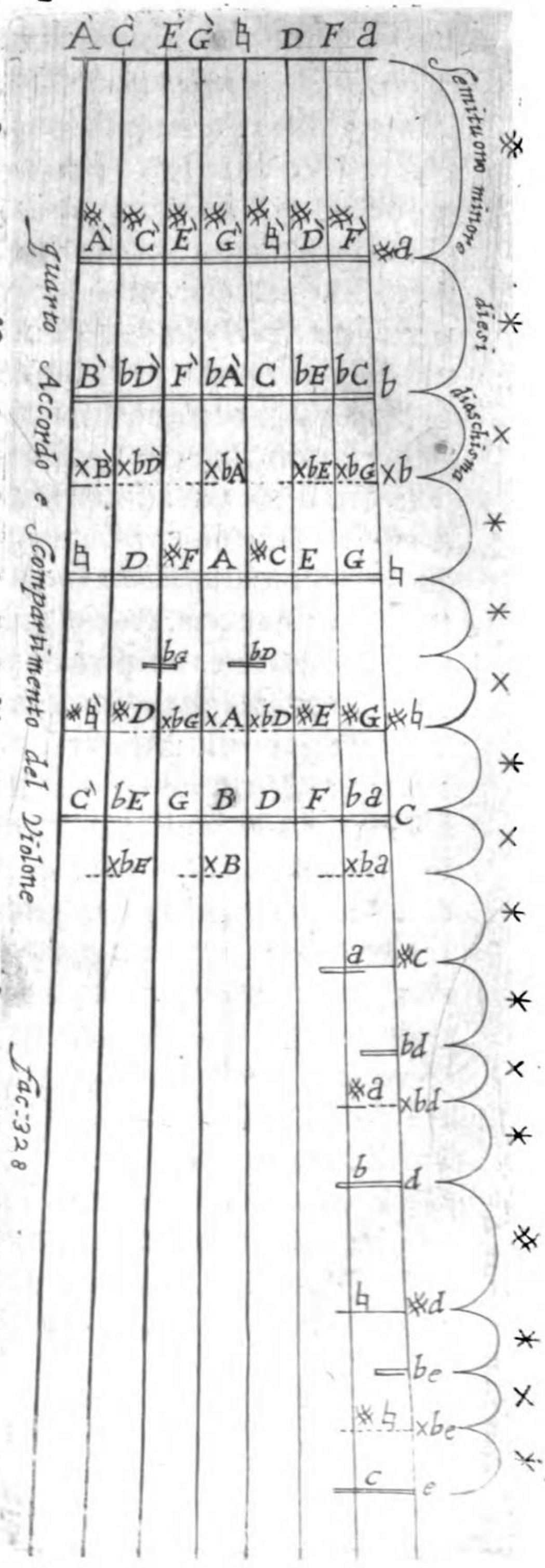
trasporrare il Sistema alla quarta sopra, ò alla quinta sotto, si potrà cominciare dal D *la*, *sol*, *re*; & nella quarta corda porre il b *fa*, (Trite Synemmenon) acciò detta corda tanto sia distante dalle sue vicine nell'vno, & l'altro modo. Et parimente, se vorremo trasportare il Sistema vna seconda solamẽte; & cominciarlo dal G, porremo nella seconda, & settima corda la medesima voce b. *fa*; & nella quarta, & ottaua l'E *la*, *mi*, col b. molle; ilche manterrà insieme i medesimi interualli trà le corde, & la medesima specie. Notisi anco, ch'il quarto tasto, & i suoi corrispondenti verso l'acuto; perche vi cadono le voci principali, & fondamẽtali del Tuono, si sono posti triplicati; il secondo, & suoi corrispondenti, che seruono à i b. molli, si sono disegnati doppij; il primo, & il quinto, & gl'altri, che seruono à i die si semplici: & il terzo finalmẽte più de gl'altri straordinario, & che serue alla classe de diesi

dieſi ſemplici X, & b. molli co' taſtini ſuoi corriſpondenti, ſi ſono ſegnati con le linee punteggiate, per eſprimere con eſſe altri taſti ſemplici; mà di minugia tinta in qualche colore. Vn'altra ſorte d'Accordo, ottimamente quadrerebbe à queſto inſtrumento; & per il maneggio dell'archetto più d'ogni altro forſe riuſcirebbe commodo, & aggiato. il quale per queſto, & per la ſua nouità, & altri riſpetti, merita d'eſsere dichiarato. Queſto contiene per tutto frà due corde propinque l'interuallo di terza: onde ne ſegue, che le due eſtreme corde ſi trouano diſtanti, per vna quintadecima. ch'è il vero Siſtema grande, & perfetto delle voci humane per ciaſcun Tuono: al quale ſe aggiugneremo vna diapente taſteggiata sù l'vltima corda haueremo il Siſtema intero d'vna Diſdiapaſondiapente, ò decimanona: & ſe di più porremo l'ottaua dalla ſettima diſtante per vn'altra quinta; haueremo il Siſtema d'vna ventuneſima, che conterrà tutte le voci de' ſette Tuoni principali. Mà perche queſto inſtrumento è deſtinato principalmente per la parte del Baſso, baſterà per parer mio (volendo anco, che ſerua per tutti i Tuoni) che contenga la Diſdiapaſondiapente nel modo ſopradetto. nel quale, oltre l'ampiezza maggiore del Siſtema, la facilità accennata di ſopra per vſo della mano, ſarà molto conſiderabile: la quale conſiſte in queſto, che i due moti dell'archetto dritto, & roueſcio (i Greci li direbbono *Anacruſis*, & *Catacruſis*) ſi poſsono vicendeuolmente ſcambiare in ciaſcuna corda; procedendo per le voci, ò gradi propinqui d'vna ottaua: in guiſa che quelle à voto ſi toccheranno ſempre in vn modo; & le taſtate, nell'altro. Vero è che per contracambio ci ſono queſti diſauuātaggi: l'vno è la moltiplicità de' taſti, & delle voci; che rende il negozio alquanto difficile. L'altro, ch'in vn me-

deſimo

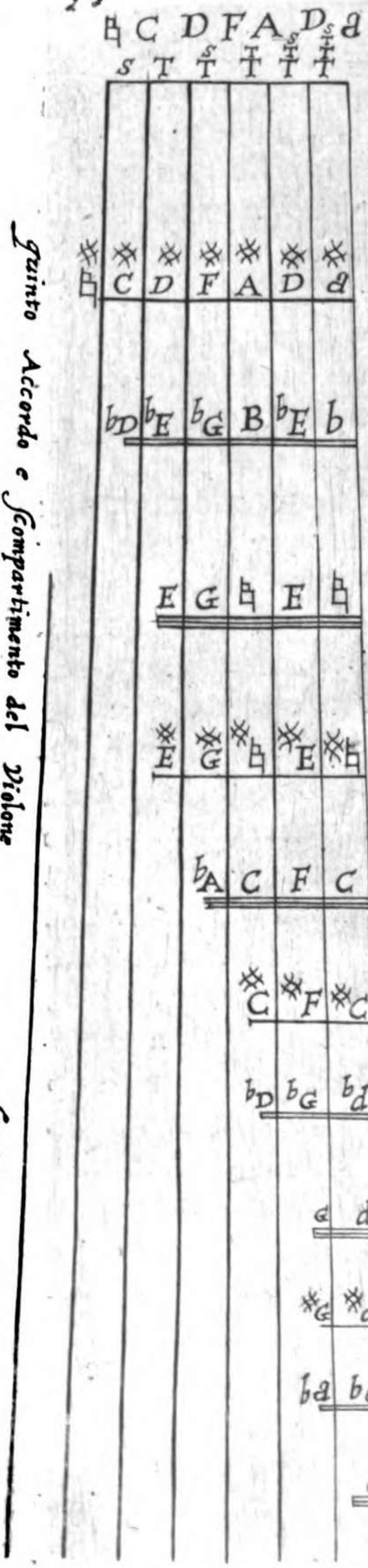
desimo riscontro si trouano delle voci di diuerse sorti; per esempio delle naturali, frà le segnate col b. molle, ò frà quelle, che hanno il diesi ✕; & che se non vorremo ammettere le voci, che si notano col segno X, assolute; perche non si trouano nella connessione de' Tuoni, Frigio, e Lidio col Dorio; sarà espediente (per non accrescere la difficoltà fuor di proposito) di seruirci di parecchi tagli nella tastiera, e d'interrompere i tasti in qual che luogo, come dalla figura presente si può vedere.

Doue è da notare anco vna cosa, hoggi poco osseruata, cioè che in queste minute diuisioni d'Instrumenti, che impropriamente dicono Enarmoniche, la diesi minima, & il Diaschisma, quasi per tutto alternatiuamente si seguono (come ne' comunali instrumenti succede ne' semituoni maggiori, e minori) de' quali interualli, si come il primo è l'eccesso, ò differenza de' detti due semituoni;



ni; cosi il secondo è la differenza del semituono minore, & di detta diesi minima; doppo i quali seguono il comma, & lo schisma; poco però, ò niente vtili per la pratica, se non farse per l'Accordo perfetto: nel quale solo credono alcuni (mà fuor d'ogni ragione) che anco questi due (diesi minima, & diaschisma) si debbino ammettere. E questa è la diuisione, che cercaua D. Nicola (se diuidessimo anco quei semituoni minori, che qui restano indiuisi) benche per altra strada, & non buona; cioè dell'equalità de gl'interualli; & con falso scopo di rinouare i Generi, & non i Tuoni.

Ci sarebbe anco vn'altra maniera d'accordo nuouo, & proportionato à questa foggia di Violone: il quale, per quello che vale, voglio espor*re*, ad vso publico: rimettendone il giuditio (come fò volentieri d'ogni altro mio trouato) à i periti Sonatori, & all'esperienza istessa: non hauendo io hauuto tempo d'esprimétare ogni cosa. In quest'accordo gl'interualli frà le due corde vanno sempre crescendo dal graue all'acuto: perche vi pongo la seconda corda vn semituono più acuta della prima: la terza vn tuono sopra la seconda: la quarta vna terza minore sopra la terza: la quinta vna terza maggiore sopra la quarta: la sesta vna quarta sopra la quinta: & la settima finalmente vna quinta sopra la sesta: perche stimo, che sette corde possino bastare: se bene chi hauerà curiosità d'ammettere anche il Tritono; perche tutti gl'interuallii creschino per semituono, potrà aggiugnerui l'ottaua; facendola distante dalla settima per vna Diapente; cioè sette semituoni; & la settima dalla sesta per il Tritono suddetto, ò sei semituoni: onde la prima corda potrà essere vn B *mi*, ouero E *la*, *mi*, se la progressione sarà di b. molle, come dalla figura seguente si vede.



Doue si può osseruare, ch'ogni sorte generale di cõsonanza si troua frà due corde tramezzate da vn'altra: perche la prima con la terza risponde in terza: la seconda con la quarta risp̃de in quarta: la terza con la quinta, in quinta: la quarta con la sesta in sesta: & la quinta finalmente con la settima in ottaua. Questa dispositione hà tale commodità, che le corde più grosse meno si tasteggiano; e le sottili più: come è veramente conueniente; facendosi anco proportionatamẽte più corte co'tasti; quasi à foggia dell'Arpa. Per leuar poi ogni superfluità; & rendere la tastiera più praticabile, e spedita, si possono far terminare i tasti gradatamẽte in fino à quelle corde *inclusiue* doue seruono, con aiuto de' tagli, che vi si vedono segnati. Mà notisi che nell'essempio che si pone, il tuono si diuide solo in tre parti (per non ingõbrare la tastiera cõ tãti tasti, e diuisioni, e rendere la pratica di questo accordo troppo

troppo difficile) & però nonvi si potrà sonare il Lidio, ò Ipolidio: tuttauia vi sarà tanta diuersità di Tuoni, se si saprà conoscere, che grandissima varietà vi si potrà far vdire.

La dispositione di quest'accordo poi è tale, che ritrouandosi la maggior parte del Sistema dalla parte di fuori, se ci vorremo seruire solo delle vltime corde, & più acute, ò per ragione del Tuono, ò per commodità di non hauere à girare la Viola, poco scapito si farà; per la poca distanza, ch'è trà le prime, & più graui corde. Quanto all'vso, crederei, che non douesse essere inutile per sonarui le Parti di mezzo: & anco la soprana, quando s'accomodasse ad vna Viola di forma più picciola. Mà per la Parte del Basso meglio riuscirebbe il Violone descritto di sopra cõ vno dei due primi Accordi; rispetto alla distanza troppo grande, che in quest'vltimo s'incontrerebbe trà alcune voci. Mà le compositioni proportionate à questa sorte di Concerto saranno quelle, che secondo questa rinouata pratica procedono per diuersi Tuoni, ò Armonie, quãdo invn solo Sistema inspessato s'elegga di sonarle. Per le quali senza dubbio detto Violone riuscirà assai facile; massime leuandogli quei tasti, che formano le voci notate cõ questo segno X b, appartenenti al Lidio, ò Ipolidio fondato nel Dorio. Oltre che l'istesso corpo d'instrumento, senza mutar'altro, che alcune corde è tasti, si potrà adoprare anco nel modo consueto, & comune. Tutti li sopradetti Accordi si possono per maggiore facilità far participati, col pareggiare i tuoni, come ne gl'instrumẽti ordinarij; mà cõ questo vãtaggio di più, se parliamo de' due primi, che hãno le corde disposte gradatamẽte, che gli possia modare l'istessa participatione per l'appũto de' Cembali, Organi, Harpe, & simili; la quale, come dottamente

dimostra il Buttrigari, & l'esperienza istessa, è diuersa da quella de' Liuti, Viole, & simili instrumenti di manico: & perciò è impossibile, che s'accordino mai perfettamente insieme, come si può conoscere paragonandoli voce, per voce; & sonando con amendue le sorti, verbi gratia, vna Viola con vn Cembalo, botte piene, & adagio; & nō come per ordinario si fà, continue diminuationi in tempi veloci: ilche non lascia conoscere quella differēza, che v'è: la quale è veramente picciola, mà però molto considerabile, se paragoniamo il perfetto con l'imperfetto. Nè gioua il dire, che col dito si possono supplire le consonanze in questa sorte d'instrumenti. Prima perche ne' Liuti, & Tiorbe, doue si toccano più corde insieme, ciò non si può fare; & nelle Viole poi, benche si possa praticare doue conuiene accrescere le consonanze, non si può già fare l'istesso, doue per il contrario bisogna diminuirle. Vedasi dunque di quanta importanza sia l'inuentione di questo Violone Panarmonico: nel quale, oltre la risonanza maggiore, & il poterui sonare tanti Tuoni, ò Armonie, quest'acquisto vi si fà di più, ch'è la perfetta vnione con gl'instrumenti di tasti. Quindi è, che per metterui i tasti poca manifattura ci anderà; perche hauendo vn Cembalo cō i tasti spezzati esattamēte accordato, basterà fermarli ne' luoghi, che rendono giustamente quelle medesime voci del Cembalo. Ilche se alcuno vorrà tentare nelle Viole comuni, non gli riuscirà il negozio; perche i tasti non verranno ne' loro giusti luoghi. Nè quì si parla della perfettione, che nasce da' tasti aggiunti per vso di varij Tuoni; poiche quando bene si togliessero via quelli, & si lasciassero solo gl'altri, che corrispondono à quelli delle Viole comuni, dico, che molto meglio, che quelle non fanno, si sentirà vnirsi il nostro Violone col Cembalo, ò cō l'orga

no

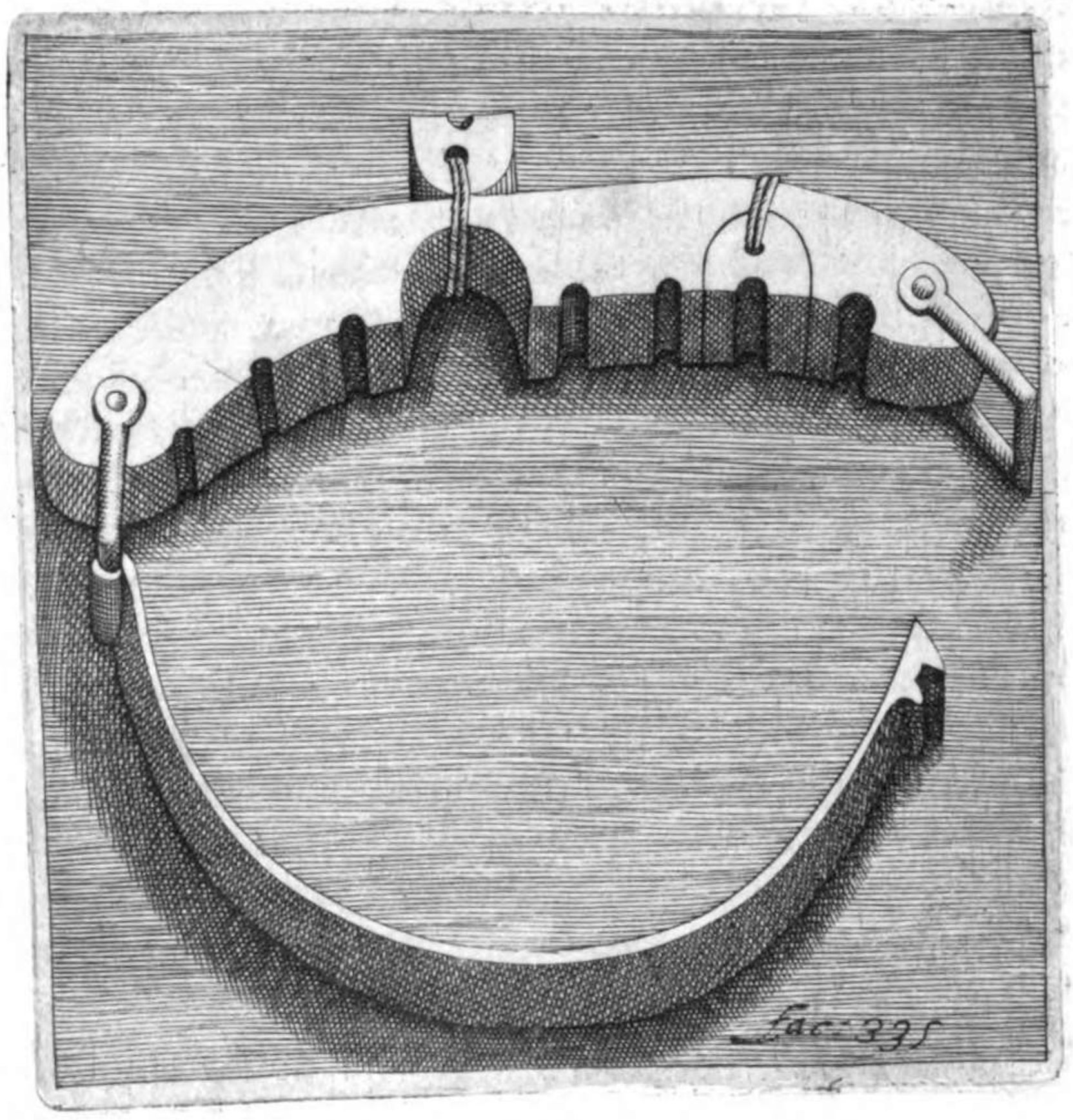
no. La qual cosa chi nõ vorrà credere, potrà chiarirsene dalla proua. L'vso poi differente di questi tre Tuoni, Ipodorio, Dorio, Misolidio, che seruono per sonare alla quarta bassa, al Coristа, & alla quarta alta; non solo è vtile, perche le melodie, ò arie si sentino più variate, & ciascuna habbia il Tuono conueneuole alla sua natura, & proprietà; mà perche i concenti s'odino più pieni, e meglio regolati; nn essendoui le voci estreme troppo lontane frà loro: dal che i concenti riescono voti, & poco vniti: ilche segue per essempio, quando s'ode la duodecima in luogo della quinta. Il trasportare riesce anco più facile in quest'instrumento, che nell'altre Viole; poiche la serie continuata delle voci sole fondamentali del Tuono (& nõ interrotta dall'accidentali) & formate tutte in vn'istesso sito, cioè del Capotasto, questo auantaggio ne dà. Peressempio, s'io vorrò trasportare la modulatione vna quarta nel graue, collocherò con la fantasia la D *la, sol, re*, quarta corda, in A *la, mi, re*, prima; & per conseguenza E *la, mi*, in B *mi*; & così l'altre naturali; senza hauere à fare riflessione all'accidentali, collocando, verbi gratia, E *la, mi*, col b. molle in B *fa*; F *fa, vt*, col diesi in C *sol, fa, vt*, col diesi &c. Resta che diciamo qualche cosa del modo d'accordare questo instrumento; per commodità di quelli, che non sono cosi pronti à dare ripiego alle cose nuoue. Nella prima maniera dunque d'accordo, ch'è cõforme à quello dell'Arpa (la quale proportionatamente può seruire per tutte) si potrà tener quest'ordine. Incominciando da E *la, mi*, quinta corda, & temperando questa al suono d'vn Cembalo, ò d'altro instrumento, vnisona con la voce C, del Tuono Coristа; da essa si potrano poi commodamente regolar l'altre, con l'accordo di quinte, ò anco d'vnisoni; tirando la corda prossima più

acuta

acuta F,& accordandola à voto con l'E, al secondo tasto; ò pura la sua vicina di sotto D, toccandola al quarto tasto cõ l'E *la,mi*,à voto;& cosi l'altre. Mà il più sicuro modo è per quinta; accordando in secondo luogo la prima corda A, con la detta E. di poi s'accorderà l'ottaua di questa, toccando la settima corda similmente al quarto tasto. Sotto questa s'accorderà in quinta la corda D, *la*, *sol*, *re*, à voto: & perche la settima G, si trouerà accordata sotto essa, s'accorderà la C. *sol*, *fa*, *vt*, similmente in quinta; & sopra essa l'vltima corda c in ottaua; sotto la quale s'accorderà poi la sesta F, in quinta: & finalmente la seconda ß, si potrà accordare in vnisono con le sue prossime, ò con la prima al quarto tasto, toccando essa à voto; ò pure con la terza à voto, toccando essa al secondo tasto. Finalmente vn'altra inuentione voglio insegnare per facilitare maggiormente questo instrumento, per altro di tanta importanza, & perfettione, che pochi se li possono cõ ragione paragonare. Poiche le corde à voto nel Tuono Lidio non si toccano mai nella seconda maniera d'Accordo, & in loro vece s'adoprano quelle del primo tasto; con vn'ordigno, che ricinga il manico, & la tastiera, calcando le corde nel detto sito, & facendole terminare dal medesimo primo tasto, si può commodamente supplire all'vfizio della sinistra mano; sgrauandola dall'obbligo d'hauer à calcare di continuo il dito indice sopra la tastiera; ò pure con la cima di esso ad ogni poco premere hor questa, hor quella corda. Quest'ordigno si può chiamare vna Fibbia, & in latino *fibula*, & in Greco ἀγκτὴρ: l'effetto del quale è seruire, come di capotasto posticcio, & diminuire il tratto delle corde, con maniera molto spedita, inacutendo tutto il Sistema. Loderei anco, che si facesse in modo, che si potesse applicare al secondo tasto, cioè quel

lo

lo de' b. molli; nel quale cadono per lo più le voci dell' Tuoni, Iaſtio, & Eolio: nel quale ſito ſi potrà adoprare per ſonare quelle modulationi, che procedono maſſimamẽte per i b. molli della taſtatura Doria. Queſto ſi può adoprare, quãdo ſi vorrà ſonare il Violone, ò con Cembali, ò con altri inſtrumenti, ò pure da ſe, nel Tuono Lidio, ò Ipolidio ſeparatamente. mà quando ſi vorranno praticare le mutationi in altri Tuoni; & ſonare melodie metaboliche, tornerà meglio ſeruirſi della mano: poiche queſta fibbia non ſi può mettere, & leuare così preſto, & ſpeditamente, come biſognerebbe: la cui figura è tale.



Questa è composta d'vn pezzetto d'auorio della grandezza che si vede: il cui giro interiore (ò superficie concaua) s'è aggiustato alla larghezza, & conuessità della tastiera frà il primo, & il secondo tasto. In essa sono incauati otto canaletti à trauerso; ciascuno de' quali stringe vna delle otto corde; & però tutti sono di differente grãdezza, à segno che l'vltimo dalla mano dritta, che serue per il Canto vien pochissimo incauato · ad effetto, che le corde vẽghino meglio terminate, & rendino il suono più netto. Nè solamente può seruire questo ordigno, perche tutte l'otto corde s'inacutischino per il semituono minore, ò maggiore, secondo che s'applicherà al primo, ò secondo tasto; mà anco per inacutirne, & calcarne alcune, & lasciarne altre libere, & risonanti per tutta la loro lunghezza dal Capotasto: ilche si fà incauando vn pezzetto dell'istesso auorio attorno à quel canaletto, ò sito di corda, che non si vorrà toccare, mà lasciare libera (come si mostra nella terza, & nella quinta) percioche legatisi detti pezzetti con vna minugia doppia attorno al ceppo della fibbia; quando non vorremo che operino, mà lascino le loro corde libere, si riuolgeranno dalla parte di sopra, come nella seconda corda si vede. La parte inferiore poi di questo ordigno, consiste in vn cerchietto d'acciaio, che recigne il manico del Violone: & perche stringa più, & meno, & si possa applicare à qual de due tasti vorremo, hà da vn capo due denti; l'vno de' quali (inserendosi in quell'anelletto) stringe più, & l'altro meno.

DISCOR-

DISCORSO QVINTO

Sopra il Violino Diarmonico, & la Tiorba a tre manichi

A' Signori

DOMENICO, ET VIRGILIO

Mazzocchi.

Rà tutti gl'Instrumenti Musicali ma rauiglioſa veramẽte è la natura del Violino: poiche niuno ve n'hà che in tanta picciolezza di corpo, e pau cità di corde, contenga così gran diuerſità di ſuoni, d'Armonie, & d'ornamenti melodici; e che me- glio eſprima la voce humana, non ſolo nel canto (nel che comunica pure con alcuni ſtrumẽ ti da fiato) mà nella fauella iſteſſa: la quale imita così be- ne in quei velociſſimi accenti, quando da perita mano vien maneggiato, ch'è coſa degna di ſtupore: & queſta è ſua particolariſſima dote: come anco l'vnirſi così bene con tutti gl'altri ſtrumenti, ò ſiano da corde, ò da fiato, che qualunque orecchia, per delicata che ſia, pienamẽ- te ne reſta appagata. Ilche non auuiene di leggieri nell al- tre ſorti; in quelle maſſime che hanno diuerſa participa- tione; come bene ſanno gl'eruditi Teorici. E ciò ſucce- de nel ſolo Violino, per conteneruiſi in potenza ogni ſor

te di diuisione, & d'intervalli; e tutti i Generi, e Modi; per non hauer le sue voci determinate,& fisse, come quasi tutti gl'altri. Si che possiamo dire, ch'e' sia il Compendio di tutta la Musica, & il condimento d'ogni sorte d'instrumenti Musicali. La qualità anco della sua risonanza è mirabile: perche è gagliardissima, & dolcissima insieme; & partecipa di tutte le proprietà più segnalate della Musica: come del flebile, & languido; dell'allegro, e spiritoso; del temperato, & graue: anzi dell'Entusiastico, ò vogliamo dire attrattiuo, & estatico: qualità, che poco si conosce ne gl'altri Instrumenti di corde; mà più in quelli da fiato, come Trombe, Pifferi, & Cornetto: al quale il Violino tanto s'appressa, che alcuna volta l'vno dall'altro malamente si discerne. In somma egli rappresenta, quando è in mano d'vn perito Sonatore, la dolcezza del Liuto, la soauità della Viola, la maestà dell'Arpa, la veemenza della Tromba, la viuacità del Piffero, il querulo del Flauto, il patetico del Cornetto; & quasi ogni varietà, che nella gran macchina dell'Organo, con mirabil'artifizio si sente. Vna cosa sola mancaua à questo instrumento, che la varietà dell'Armonie (nel possesso delle quali con le nostre fatiche habbiamo rimesso la Musica, doppo tanti secoli, che s'erano affatto smarrite) malamente vi si poteua praticare. Poiche essendo tanta la diuersità delle corde, & sproportione d'interualli, che frà alcune si troua, come trà la Doria, & la Lidia; trà la Frigia, & l'Iastia; & formandosene altre col segno d'alzamento, detto diesi ✕, quasi per tutto; altre per il contrario con quello d'abbassamento, ò b. molle; & essendo la distanza frà questi picciola in riguardo del sito delle dita; mà grande assai per stonare, & guastare l'Armonie, non è mai possibile, ch'in vn solo Sistema, & ordine di corde questa varietà

si polsa

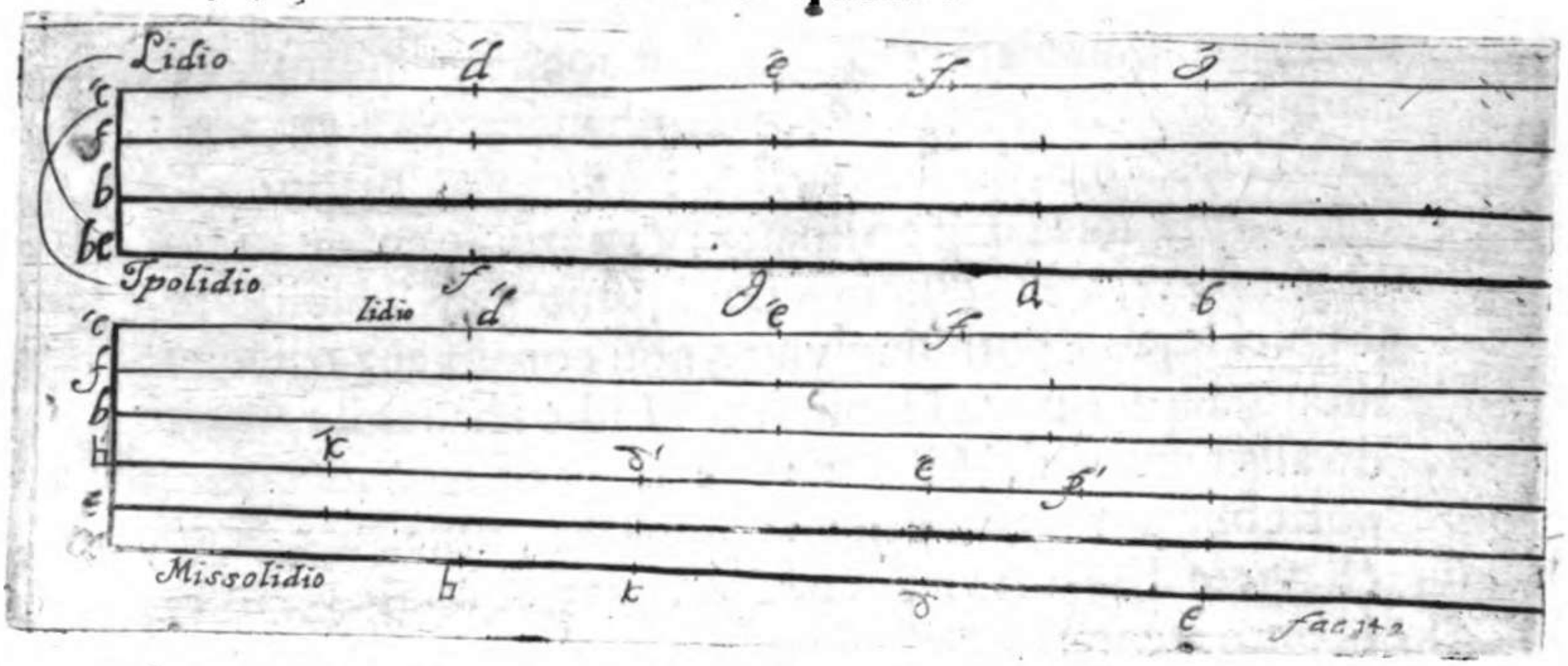
si possa formare da qual si sia peritissimo Sonatore. Habbiamo creduto dunque di potere rimediare à ciò, & raddoppiare la perfettione di quest'instrumento con accoppiare due Sistemi insieme, nella maniera, che le SS. Vostre vedranno nel presente breue Discorso: il quale hò voluto, che frà gl'altri porti in fronte il nome loro, così celebre, & vniuersalmente stimato in questa Città, Regina del Mondo, non solo per l'eccellente peritia, che possegono d'ogni sorte di Musica; mà anco, e forse molto più, per quella natural modestia, e gentilezza di costumi che straordinariamente si scorge ne gl'animi, volti, & attioni loro; e che gli rende grati, & amabili, non pure a gl'Eminentissimi, & Eccellentissimi Principi, à i quali seruono; mà à tutti quelli, che la virtù pregiano, & honorano. A ciò m'hà mosso anco vna certa conuenienza, che trouo frà questo nobilissimo instrumento, & la professione loro: non tanto perche praticando le Signorie Vostre tutte le sorti di Melodie così sacre, come profane, ninna ve n'hà, che da essi non possa perfettionarsi, & abbellirsi, quanto perche dimostra con la discordante concordia de' due Sistemi, & insieme la loro fraterna vnione, & l'egual leggiadria de' loro componimenti, benche in stile, & maniera tal volta diuersa.

Il Violino Diarmonico con altri molti instrumenti Musicali da noi inuentato, hà conseguito questo nome, per esserui insieme congiunti due Sistemi, ò Armonie diuerse: ilche in maggior numero far non si potrebbe. L'vtilità, che può riceuerne la Musica, è senza dubbio grandissima; benche sia di poca manifattura, & di molta agevolezza nel praticarlo: poiche oltre l'accompagnamento, che potrà dare alle voci; massime per vso delle scene, come si dice nel Discorso seguente, potrà accordarsi non so-

lo col nostro Violone Panarmonico,& con le Viole Diarmoniche; mà anco con i Cembali Diarmonici, & Triarmonici; & con altre sorti d'Instrumenti, che alla giornata si metteranno in vso. Mà perche questi sei Tuoni, Hypolydio, Dorio, Iastio, Frigio, Eolio, Lydio; possono bastare per ogni cosa; ò pure sette con l'aggiunta del Missolidio (non essendo molto à proposito per le voci, gl'altri troppo acuti, ò troppo graui) tre diuersi Violini potranno commodamente seruire; mentre habbino sei corde ciascuno, diuise in due Sistemi: perche si possono accoppiare due à due, ponendoui massimamente quelli distanti trà loro per il semituono maggiore; i quali mezzanamẽte si comunicano insieme; cioè più di quelli, che sono remoti per il semituono minore; come l'Iastio, e'l Frigio (i quali per non hauere alcuna corda comune, poco sono atti all'vscite scambieuoli dall'vno nell'altro) & meno di quelli, che s'allonranano per vn tuono; come il Dorio, e'l Frigio; che di sette corde ne hanno tre comuni; & si possono con qualche studio sonare in vn'istesso Sistema. L'accordo si potrà fare all'ordinario di quinte per tutto; per non restringere troppo i Sistemi; acciò commodamẽte vi si possa sonare in ciascuno vna decimaterza almeno; & arriuare, cosi piacendo, fino à vna decimaquinta. Et in questo modo anco caderanno le voci principali di ciascuno, nelle corde à voto; & perciò porremo la prima del Dorio, per esempio, nella chiaue D, *la*, *sol*, *re*: la seconda in A *la*, *mi*, *re*: & la terza in E *la*, *mi*: perche se accordassimo le due prime all'E, & al ♮ s'incontrerebbe la terza in f *fa*, *ut*, col diesi, voce straniera. Nel primo dunque collocheremo il Dorio con l'Iastio; il quale si potrà applicare alla musica quieta, & ordinaria; & perciò di grandezza, & di tensione di corde non douerà allontanarsi

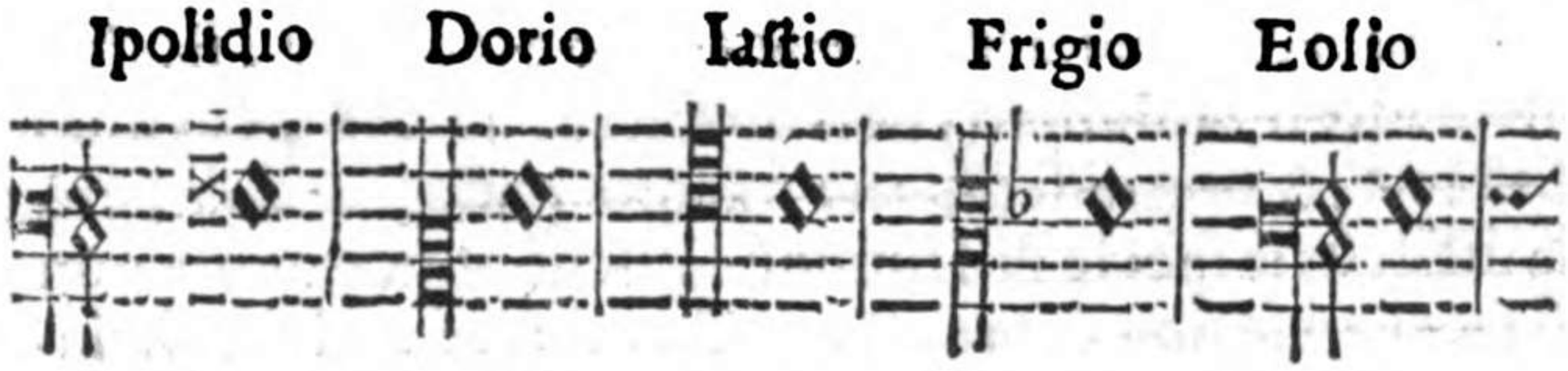
tanarsi dalla maniera consueta. Il secondo conterrà l'Armonia Frigia, & l'Eolia: & perche hauerà relatione alla musica spir.tosa, & allegra, si potrà eleggere di forma alquanto più corta dell'ordinario; & porui le corde vn poco grossette; accio diuenghino alquanto più del solito tese. Nel terzo si potranno vnire, non con distanza di semituono; mà di quarta l'Ipolidio, e'l Lidio; hauendo risguardo alla breuità de' Sistemi: poiche per altro amendue si potrebbono praticare in vn medesimo. Questo si potrà eleggere di forma vn poco grandetta, & con le corde alquanto meno tese del solito; per applicarlo alla specie di musica languida, & rimessa. Nel qual'anco (& forse meglio) si potrebbono porre quattro corde al solito; praticando in vn medesimo Sistema amendue i detti Tuoni; ò pure con due Sistemi similmente l'Ipolidio, con l'Ipoeolio; benche siano tanto sproportionati trà loro d'interualli, & di voci. Mà volendo saluare la parità con gl'altri, per hauer sei Tuoni in tre instrumenti, si potrà vnire insieme il Lidio col Missolidio, nella maniera, che segue.

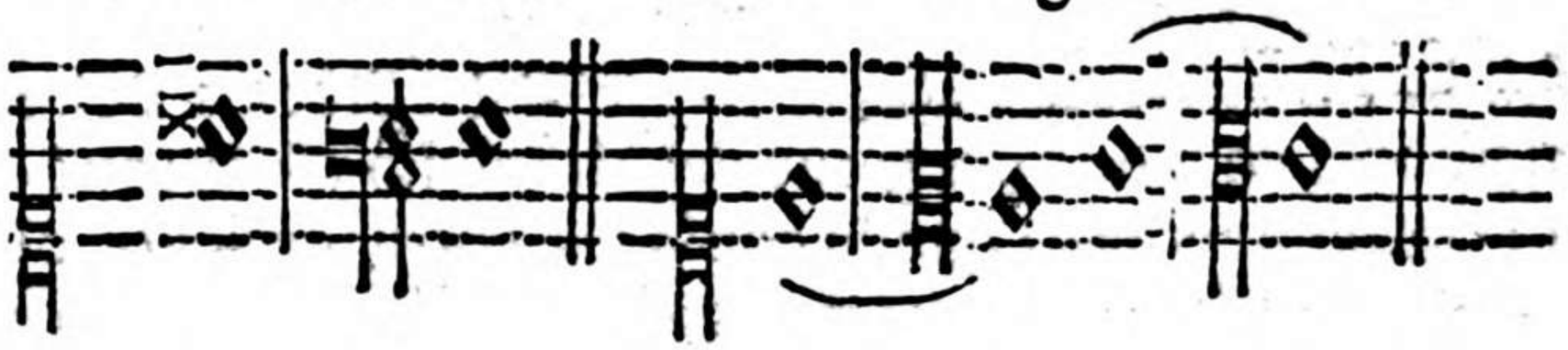
Facia 341



In queste figure conuien notare alcune cose, per bene intenderle. Prima, che dalla parte di fuori, ò verso l'acuto, si sono posti i Sistemi più principali, & vsitati; hauendosi hauuto risguardo alla commodità del sonare: benche siano più graui de' loro compagni. Secondo, che si come habbiamo cominciato il Sistema Dorio in D. *la*, *sol*, *re*; & il Frigio nel C. *sol*, *fa*, *vt*, così è stato conueneuole di cominciare quello del Lidio nel B *fa*: acciò mãtenga la sua distanza di tuono dal Frigio; non seguendone da ciò inconueniente nessuno; per essere questa corda naturale nel Lidio, & nell'Ipolidio. Terzo, che oltre li due Tuoni accomodati naturalmẽte in vn medesimo Violino, due altri vi si possono sonare trasportati co' segni accidentali, cioè con li quattro diesi; verbi gratia, nel Sistema Dorio si può sonare il Frigio; & nell'Iastio, l'Eolio. Si che con due Violini, l'vno di sei corde, & due Sistemi; l'altro di quattro, all'ordinario, sei Tuoni, ò Armonie commodamente si potranno praticare. Per accordare poi ciascuno di loro potremo seruirci, ò del Violone Paarmonico, ò del Cembalo Triarmonico: & per ricordarsi meglio della corrispondenza d'vno con l'altro, hauer' in promote seguenti tauole.

Nelle





Nelle quali tutte le note, che appariſcono paralelle, s'intendono anco eſſere vniſone. Mà perche alcune voci non naturali, mà traſportate, ſono difficili da formare, maſſime nel Violino, che non hà i taſti; anzi perche vi ſi douerebbono paragonare ſolo le voci, che rendono le corde à voto; & non potendoſi ciò fare ne' Tuoni poco comunicabili trà loro; per conſeguenza debbiamo fare capitale di quelli, che hanno maggiore comunicatione: per eſſempio, meſſo che haueremo nel ſuo Tuono il Siſtema Dorio; potremo aggiuſtare il Frigio, accordando il C. *ſol, fa, vt*, prima corda di queſto, in ottaua ſotto l'E *la, mi*, terza corda di quello (Dorio). Accordato il Frigio, aggiuſteremo ſimilmente il Siſtema Lidio; facendo ch'il B. *fa*, prima corda di queſto, corriſponda in ottaua ſotto il D. *la, ſol, re*, terza corda di quello (Frigio) Il Miſſolidio poi potremo ſimilmente aggiuſtare col Dorio; ponendo l'E *la, mi*, ſeconda corda di quello, ò pure il b *mi*, terza corda del medeſimo, in ottaua ſopra il d *la, ſol, re*, prima corda, ò l'a *la, mi, re*, ſeconda corda riſpettiua.

rispettiuamente di questo (Dorio). Accordati questi quat tro Tuoni, facilissimamente potremo accordare l'Eolio, mediante il Missolidio; perche si seruono del medesimo Sistema; & non differiscono trà loro (assegnandoli però la medesima specie di Diuisione, ilche anticamente non si faceua) se non come gl'otto Tuoni moderni Ecclesiastici: e'l modo sarà questo. Accorderemo la terza corda dell'Eolio (*a, la, mi, re*) in ottaua sopra la prima del Missolidio (similmente *a, la, mi, re*) & cosi il Sistema Eolio si trouerà vn tuono più graue del Missolidio; & altrettãto ciascuna corda di quello con la sua corrispondente di questo. Finalmente potremo aggiustare l'Iastio all'Eolio; accordando il b *mi*, terza corda di quello, in ottaua sopra il g. *sol, re, ut*, prima corda di questo. Et cosi con poca fatica gl haueremo accordati tutti. Mà perche nel Sistema Eolio si troua anco il Missolidio, senza alcuna variatione, come si è detto; meglio sarà, per mio consiglio, disporre il terzo Violino con quattro corde; & seruirsene per li due Modi Ipolidio, & Lidio (senza curarsi della commodità, che daua detto Tuono Missolidio di poter'accordare, mediante esso, il Sistema Eolio, con le corde à voto) ponendo la sua corda più graue in E *la, mi*, col b. molle per saluare la distanza, che deue hauere col Dorio, come nella quarta figura di sopra.

E cosi senza alcuna mutatione si potrà prẽdere in esso il Tuono Lidio nella seconda corda, vna quinta più sù, ò volendo saluare le giuste distanze, vna quarta sola; cominciando da a *la, mi, re*, col b. molle nella medesima, prima corda. Et in questa maniera con due Violini soli, l'vno di sei corde, & due Sistemi, che contenga due Tuoni (il Dorio, & l'Iastio) nelle corde naturali, & altrettanti (il Frigio, & l'Eolio) nelle trasportate: & l'altro di quat-

tro

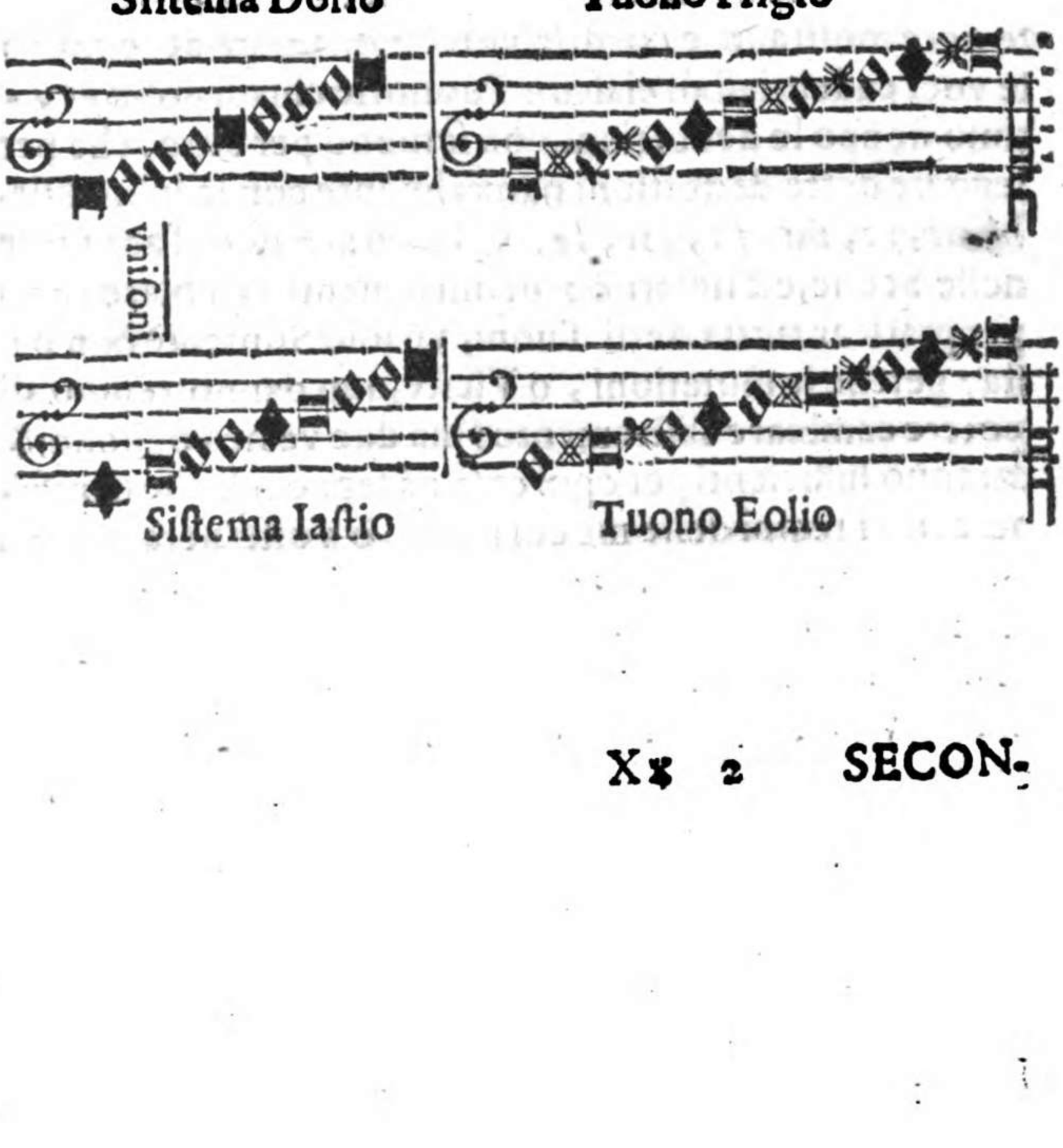
ero corde, che contenga nella prima, seconda, e terza naturalmente l'Ipolidio; & nella seconda, terza, e quarta, il Lidio trasportato, si potranno praticare quasi tutte le più belle, & importanti varietà della Musica. Quanto all'armare, ò mettere in corde detti instrumenti, & Sistemi, bisogna auuertire alla distanza, che hà vn Tuono con l'altro, ottaua con ottaua, & non voce con voce. Per esempio, se noi haueremo vn'Violino accordato al Corista di Roma, & vorremo aggiustarli il Tuono Frigio, la cui prima, & più graue corda sia *d la, sol, re*; se vorremo poi armarlo al Dorio, ricordiamoci che la sua prima voce sarà vn'E *la, mi:* la quale, se bene è vn ditono sotto l E *la, mi*, Frigia; tuttauia non mireremo à ciò; mà all'essere detta voce vnisona al C *sol, fa, vt*, Frigio: & per conseguenza vn tuono solo più graue di detta corda *d. la, sol, re*. & questa però sarà la distanza, che hauerà la voce prima, & initiale, cioè la più grossa corda del Sistema Dorio, in risguardo del Frigio; che per conseguenza riuscirà più sottile, che se si pigliasse vn ditono, ò terza maggiore sotto, quanto è dall'E *la, mi*, Dorio, all'E *la, mi*, Frigio: & l'istesso rispettiuamente s'hà da intendere de gl'altri: di modo, che l'accrescimento (quanto alla bassezza, ò grauità) che fà il Sistema Dorio sotto il Frigio, è d'vn tuono intero: dell'Iastio sotto il medesimo, di mezzo tuono: & dell'Ipolidio finalmente vn tuono, e mezzo. Il quale accrescimento conuiene poi scompartire trà l'ingrossamento delle corde da vna parte, & l'allungamento dall'altra; come s'accennò di sopra; & come si discorre nel Compēdio intorno alle canne dell'Organo. Oltre li predetti accoppiamenti di due Tuoni, ò Sistemi nel Violino, altre maniere ci sarebbono ancora vtili, e praticabili; le quali per breuità si lasciano; & per dar'anche campo à gl'altri

d'inuentarne delle nuoue. Mà vna non ne posso tacere; la quale forse à qualchuno darà più nell'humore, che la sopradetta; perche s'accosta più alla Disposition de' Cembali Diarmonici, & Triarmonici, che fino adesso si sono fabricati; ne' quali il Dorio, e l Frigio hanno le loro harmonie naturali; & l'Iastio, & l'Eolio co' segni, e tasti accidentalmente disposte. Sù questo modello dunque possiamo accoppiare insieme nel Violino il Sistema Dorio col Frigio, e non con l'Iastio, con la debita distanza di tuono; che nell'istesso modo v'haueremo due Armonie naturali, & due accidentalmente disposte: perche nel Sistema Dorio si potrà anco sonare l'Armonia Iastia, & nel Frigio l'Eolia. Questa seconda maniera hauerà questo di vantaggio, che potrà seruirsi dell'istessa intauolatura di quella, che serue à i Cembali sopradetti: mà nella prima bisognerà tramutarla quanto al Frigio, & l'Iastio: perche quello si douerà notare co' segni accidentali; & questo naturalmente, al contrario dell'intauolatura de' Cembali; rimanendo sempre il Dorio segnato naturalmente, & l'Eolio accidentalmente: saluo però, che nel primo modo l'Eolio (sonandosi nell'Iastio) si segnerà con quattro ✕ diesi, & nel secondo (sonandosi nel Frigio) con cinque b. molli. Di più in questa seconda maniera si potrà, & si douerà far qualche distintione nella tensione delle corde, meglio che nella prima; facendosi più tese quelle del Frigio: sì per renderlo più spiritoso, come perche non venghino troppo sottili, per l'acutezza del Tuono: già che haueranno l'istessa misura, per la commodità di sonare. Quest'altro vantaggio ci sarà ancora, che più facilmẽte si potranno accordare insieme i due Sistemi: poiche basterà far rispondere in ottaua la terza corda del Frigio sotto il Canto, ò prima del Dorio. Mà per contrapeso ci

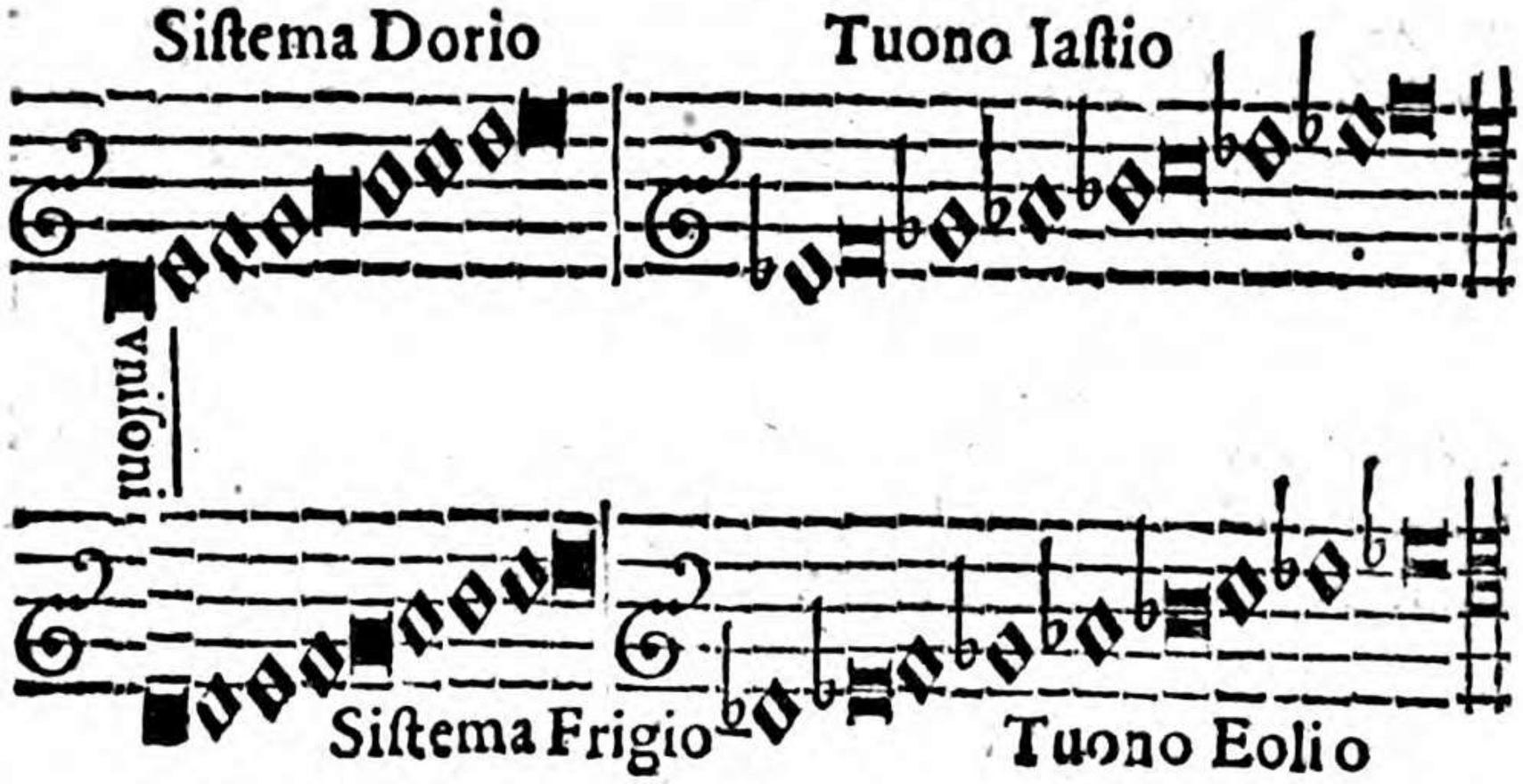
sarà

sarà questo disauantaggio, ch'il formare i Tuoni accidentali (Iastio, & Eolio) sarà alquanto più difficile nell'atto del sonare (facendosi ciò con cinque b. molli) che nel primo modo; doue il Frigio, & l'Eolio si formano rispettiuamente, nel Dorio, & nell'Iastio, con quattro ✕ diesi. Mà perche meglio si comprenda l'vna, & l'altra disposizione, aggiugneremo quì l'intauolatura d'amendue con noue voci per ciascuna: le quali ne' Sistemi naturali si comprendono nelle due quinte rinchiuse frà le tre corde à voto: oltre le quali si può continuare la modulatione verso l'acuto per quattro, ò cinque altre voci almeno su'l Canto, ò corda più sottile.

PRIMO MODO



SECONDO MODO



Qui debbonsi osseruar'alcune cose. Prima, che le note nere mostrano le corde à voto: le quadrate accennano le voci cadentiali di ciascun Tuono: le chiaui poste in vltimo doppo le deduttioni, non seruono per altro, che per leggere dette deduttioni naturalmente con le solite sillabe *vt, re, mi, fa, sol, la*. Quanto al modo d'adoprare nelle Scene, e Theatri questi instrumenti, è chiaro che per praticar tutti i detti Tuoni, vn solo Sonatore non basta: perche le mutationi, ò Vscite, non danno tempo di potere cambiare Instrumento; mà due ve ne vogliono; & saranno sufficienti per ogni cosa; à segno che se si misureranno i tempi delle modulationi, ò s'osserueranno le parole, che si cantano, e si terrà cosi la destra, come la sinistra mano pronta al suo offizio, cõ quella celerità istessa si potranno fare le mutationi, che si fà da vn solo Sonatore in vn Cembalo Diarmonico, Triarmonico ò, Tetramonico,

monico,&c. Per maggior perfettione di queſt'inſtrumento, loderei anco, che ſi faceſse qualche diſtintione nella materia delle corde: acciò ſi ſentiſse maggior'varietà trà la riſonanza d'vn Tuono, & quella d'vn altro. Et perciò tengo, che farebbe buon'effetto, mantenendoſi le corde di minugia in quel Siſtema, che vorremo ſia più ſpiritoſo, accomodare l'altro con corde di ſeta cruda ritorta: le quali acconcie in certa maniera da noi ritrouata, rendono vn buoniſſimo ſuono; & per altro s'vſano ne' Regni della Cina, & di Perſia: doue le corde ſottili de gl'inſtrumenti d'altra materia non ſi fanno.

Or perche alcuni virtuoſi inuaghiti di queſto nuouo ſtile di muſica, à imitatione del Cembalo Triarmonico, hanno deſiderato vna Tiorba con tre manichi, per poterui cantare ſopra queſte affettuoſe modulationi metaboliche: frà i quali il primo à farne fabricare è ſtato il Signor Bartolomeo Nicolini, che con la ſua profonda, & ſoauiſſima voce, & l'eccellente peritia del canto, che poſſiede rapiſce gl'animi de gl'aſcoltanti, e rinoua l'eſsempio dell'antiche, & heroiche melodie, hò giudicato bene di diſcorrerne alquanto. Le Tiorbe dunque, che ſi ſono fatte contengono ordinatamente tre Siſtemi; cioè l'Ipolidio di ſopra; il Dorio, e Coriſta nel mezzo, e'l Frigio da baſſo; con altrettanti manichi, che proportionatamente ſi diminuiſcono, vniti ad vn medeſimo corpo: & tanto trà loro diſtanti, che la ſiniſtra nel taſteggiare le corde ageuolmente vi poſsa capire, & ſcorrere per tutto. L'accordo principale di ciaſcun Siſtema è il comune di ſei corde frà vn A *la*, *mi*, *re*, & l'altro: che col b *mi*, nella terza corda aſcende ad vna nona: con queſta differenza però, ch'il Siſtema Frigio è più alto due tuoni, ch'il Dorio; & l'Ipolidio più baſso due ſemituoni: e queſto hà tre contrabaſſi;

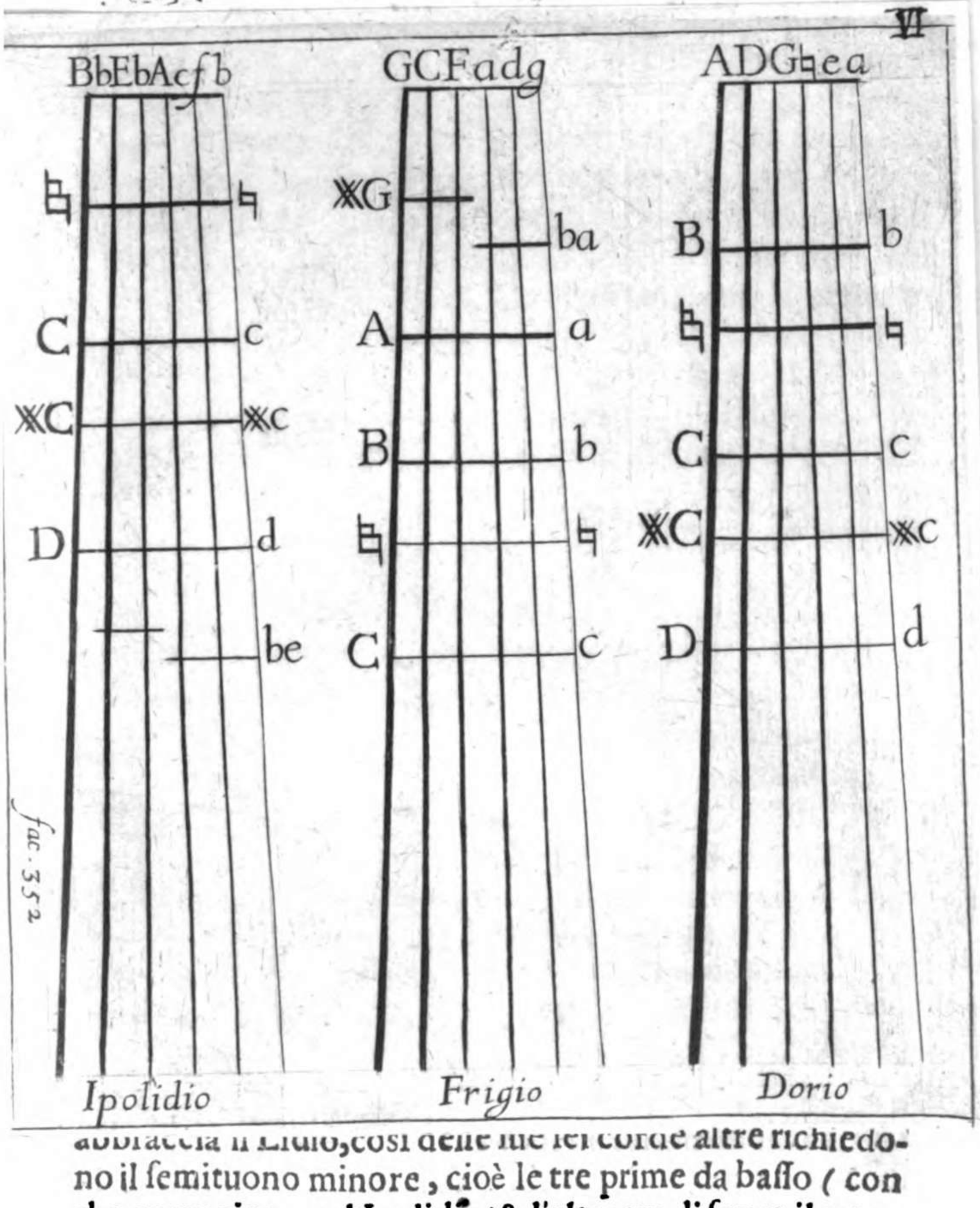
bassi; cioè bE, F, G: il Dorio ne hà quattro, D, E, F, G; e'l Frigio cinque, C, D, E, F, G. Et in questa maniera formandosi in ciascun Tuono vn solo Sistema con le corde tastate, & con l'aggiunta de' Contrabassi, riescono tutti tre con la loro conueneuole distanza, & proportione, l'vno con l'altro; incominciando anco dalle corde cardinali: che tale è anco l'E *la*, *mi*, col b. molle, nell'Ipolidio; mentre il Dorio cominci in D. *la*, *sol*, *re*. Inuentione veramente ingegnosa del Signor Pietro della Valle: con la quale si conseguisce vna gran facilità di sonare: senza, che bisogni fare in questo instrumento vn nuouo studio; già che le corde principali vi si tastano nell'istesso modo per tutto; & nelle medesime chiaui sono situate. Qanto al concordare insieme questi tre Sistemi, più modi vi sono; mà il più facile, e spedito mi pare questo; perche consiste frà due corde à voto. Accordare il G *sol*, *re*, *vt*, Frigio col B *mi*, Dorio in vnisono: & volendo poi accordare l'Ipolidio, si faccia rispondere parimente in vnisono l'F *fa*, *vt*, di questo col B *mi*, del Frigio: che da queste corde tutte l'altre poi si regoleranno. Del resto tre cose ci noto; prima che le corde del Dorio douerebbono essere mezzanamente tirate; quelle dell'Ipolidio alquanto meno, & del Frigio più di tutte: come mostrai nel Cõpendio, parlando delle Viole Diarmoniche. secondo, che se bene il manico Ipolidio, per esser più lungo, haurà i tasti più grandi del Dorio, e'l Dorio più del Frigio (la qual differenza recherà forse qualche poco di difficoltà) tuttauia se nelle compositioni s'osseruerà verso l'acuto quella conueneuole distanza, e terminatione de' Sistemi, che si troua da basso; i tasti medesimi si verranno in certo modo à pareggiare: perche il manico Ipolidio si tasteggia più sù di tutti; meno il Frigio; e mezzanamente

il

il Dorio. terzo, che non torna male, che l'Ipolidio, il quale hà tre cordoni ſoli, ſi troui dalla parte di ſopra; doue per neceſſità le corde, perche meno partecipano del corpo, hanno minor riſonanza. la qual perdita ſarebbe maggiore, ſe vi fuſſe vno de gl'altri due Siſtemi, che hanno i cordoni in maggior numero. Mà ſe alcuno eleggerà più toſto che ciaſcun Siſtema habbia diuerſità di chiaui, e'l medeſimo numero di contrabaſſi, cioè quattro (che, ſenza fallo ſarà molto meglio) potrà, ſenza variare niente nel Dorio, proportionatamente alterare gl'altri due; mã tenendo però il medeſimo accordo, ò diſtanza trà le corde à voto: che così quel poco di fatica, che vi ſarà di più, tutta toccherà alla memoria, & non all'operatione della mano. Ne daremo l'eſſempio nell'accordo del Liuto; che ſenza dubbio è più bello, meglio regolato, e più ripieno di conſonanze, che quello della Tiorba. Il quale, ſe riuſcirà ſcommodo in queſto inſtrumento di tre manichi, per la multiplicità delle corde, che vi ſi raddoppiano; ò ſi potranno porre ele ſcempie; in loro vece accomodarui l'accordo della mandora (ch'è come vn Liuto in compendio) il quale è molto commodo, e bene ordinato; & con quattro ſoli ordini di corde, comprende maggior Siſtema che la Tiorba: perche contiene da baſſo vna quinta; nel mezzo la quarta; & di ſopra la terza maggiore. Et quanto alla forma ſi può fare grande, ò piccola come ſi vuole. Mà i tre accordi del Liuto procedono; come nella figura ſeguente.

Doue noterà il diligente lettore alcune coſe. Prima, che la Diſpoſitione, ò Accordo ordinario s'applica al Siſtema Frigio: perche gli ſi confà più, che à gl'altri. Secõdo, che quanto alla collocatione de' taſti nel Dorio, non ſi varia coſa alcuna: poiche le ſue corde à voto richiedo-

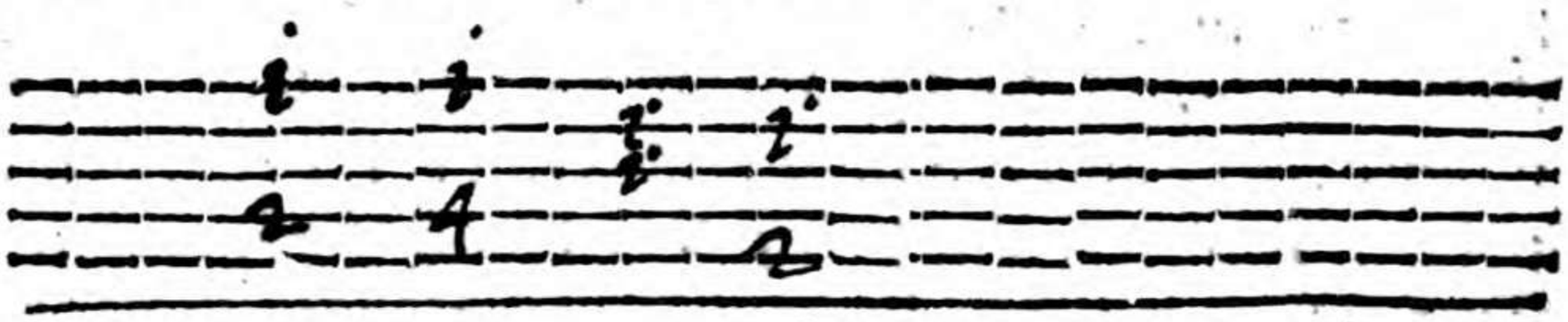
no



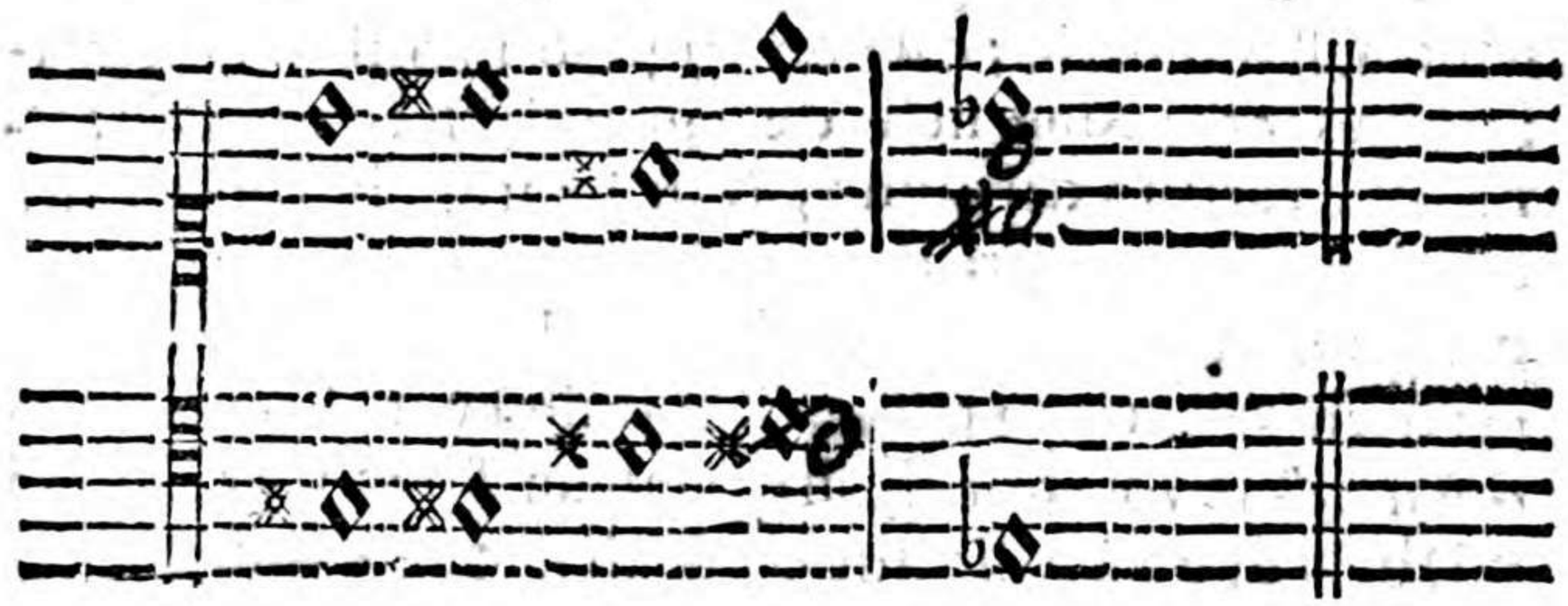
abbiaccia il Liuto, così delle sue sei corde altre richiedo-
no il semituono minore, cioè le tre prime da basso (con
che comunica con l'Ipolidio) & l'altre tre di sopra, il mag-
giore, à guisa del Dorio: e però si potrà fare vn breue ta-

glio

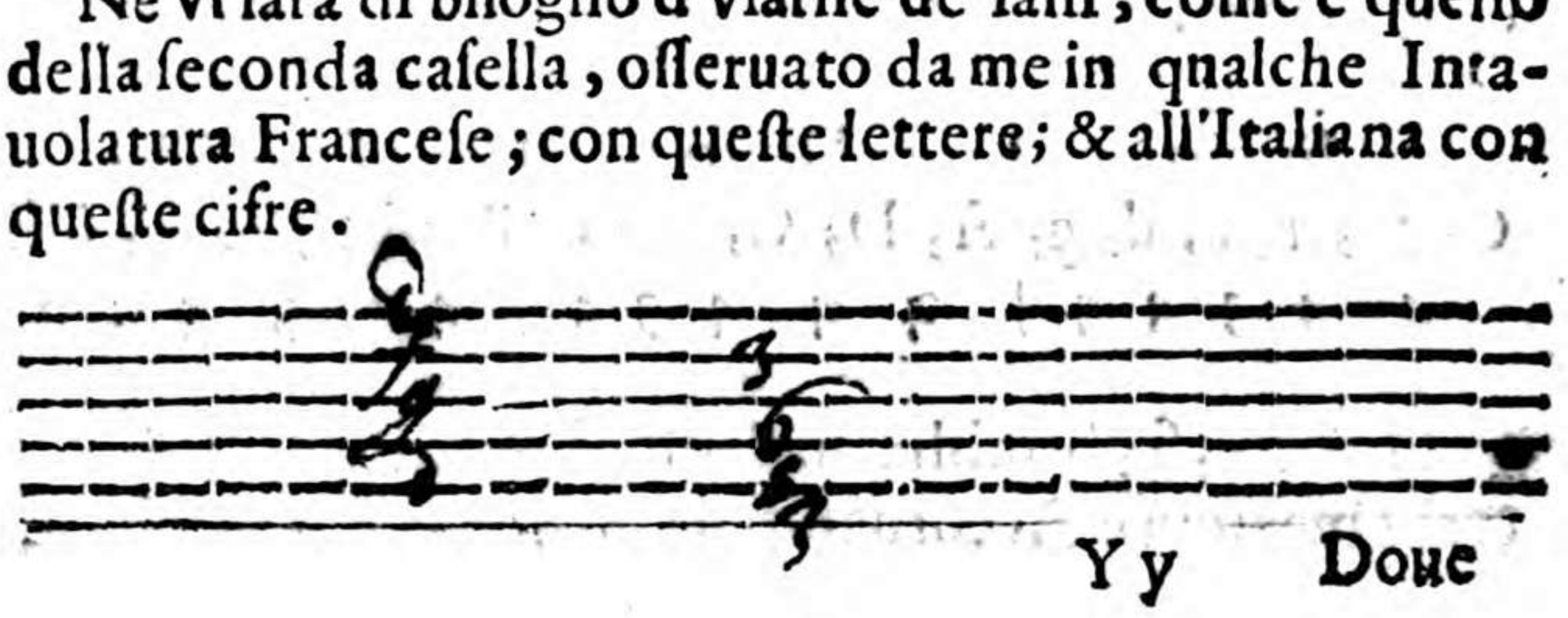
glio nel mezzo, per metterui due differenti tasti: con che le consonanze del Liuto si perfettioneranno assai; & non vi nascerà quasi difficoltà alcuna nel sonare; perche negl'altri tasti non occorrerà farui questa manifattura. Et se bene qualche riscontro vi si trouerà falso; tutto però tornerà all'istesso: poiche in contracambio vi nasceranno altri riscontri buoni; che nel comune spartimento de' tasti non s'vserebbono: verbi gratia, questi.



che corrispondono à queste note della prima casella.



Nè vi sarà di bisogno d'vsarne de' falsi, come è quello della seconda casella, osseruato da me in qnalche Intauolatura Francese; con queste lettere; & all'Italiana con queste cifre.



Doue si vede adoprato il sesto tasto, ch'è vn D *la*, *sol*, *re*, solleuato (in vece dell'E *la*, *mi*, abbassato) che fà vn ottaua falsa. Dal che possono conoscere i Professori di questa sorte d'Instrumenti di manico, che non sono di quella perfettione, che si pensano; oltre quello, ch'in vn'altro Discorso n'hò trattato di proposito. Secondo da questo spartimento si può riconoscere, che è verissimo quello, ch'io dissi altroue, che all'Armonia Lidia (& Ipolidia per conseguenza) più che all'altre Armonie si confà il Cromatico; già che il primo tasto vi forma il semituono minore, & Cromatico; come alla Doria l'Enarmonico, più che all'altre è diceuole; & al Frigio il Diatonico. Terzo, se alcuno volesse di più qualche diuersità d'Accordo in questi tre Sistemi; frà molti, che si potrebbono vsare, i più idonei mi paiono quelli, che meno si allontanano dall'ordinario; e si contengono in Sistemi d'eguale grandezza; come nelle tre seguenti, il secondo, & il terzo, che variano dal primo, & ordinario, in hauer l'vno tre quarte continuate da basso, & l'altro di sopra; come quasi auuiene nel concerto delle viole: ch'è il modo, che mantiene, più che si può, nelle corde à voto le chiaui ordinarie, & le voci principali di ciascun Tuono. Trà i quali il Dorio douerà nelle due corde di mezzo cominciare dal semituono minore, rimanendo gl'altri due spartiti, come sopra.

Frigio	Dorio	Ipolidio
G, C, F, a, d, g,	A, D, G, c, e, a	B, bE, G, c, f, b.
4 4 3 4 4	4 4 4 3 4	4 3 4 4 4

Quarto, si potrebbe applicare à questi instrumẽti vna terza maniera d'Accordatura, la quale participerebbe del

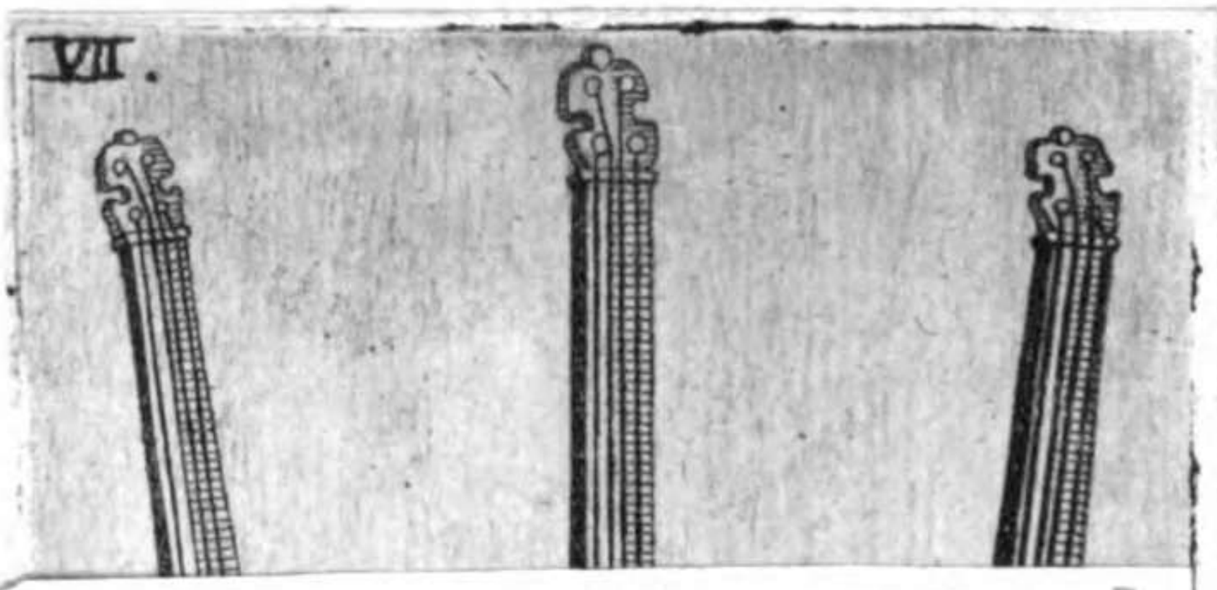
le

le due dette: della prima quanto alla disposition delle corde principali, ò tastate; che si manterrebbe in tutti tre la medesima; e della seconda, quanto alla temperatura de' cordoni, ò contrabassi; che sarebbe diuersa conforme alla qualità de' Tuoni. Il Sistema dunque principale del Frigio, si fonderà nelle medesime corde, ò chiaui che quello del Dorio; mà vn tuono più acuto: & l'Ipolidio similmente; mà vn semituono più graue: cominciando tutti da A *la*, *mi*, *re*, in sù. Et così haueranno la sola diuersità di Tuono, & non d'Armonia; la quale se gl'aggiugnerà poi nel sonare, col prendere nel Frigio l'F *fa*, *ut*, e'l C *sol*, *fa*, *ut*, Cromatici, in vece de' Diatonici; & nell' Ipolidio, con toccare tutti li tre diesi delle corde Mobili F, C, G, che così si formeranno, benche accidentalmente, le loro proprie specie. Et i contrabassi d'amendue similmente si potranno considerare, come accidentali: se bene nell'accordo corrisponderanno alle loro voci naturali, come quì si vede.

Contrabasso del Frigio					dell'Ipolidio			
D,	E,	✕F,	G,		D,	E,	✕F,	✕G,
C,	D,	E,	F,		bE,	F,	G,	A,

Et in questo modo la prima corda tastata del Frigio, d'A *la*, *mi*, *re*, diuenterà G *sol*, *re*, *ut*, & dell'Ipolidio B *fa*, continuando amendue all'in sù l'ordine, ò Armonia de quattro cordoni. Et à questa disposition ottimamente s'adatterebbe vn'accordo molto particolare, facile, & esattissimo; che altroue piacendo à Dio in occasione delle Viole d'Accordo Perfetto si dichiarerà. Quinto, se alcuno cercherà di più qualche forma particolare; e commoda per questa sorte d'Instrumento Triarmonico, po-

VII.



trà seruirsi della seguente, poco diuersa da quella della Chitarra Spagnuola; mà di corpo molto maggiore; e col fondo più tosto conuesso, che piano: la quale, per essere ristretta nel mezzo, riesce molto commoda per arriuare à tutte le corde. I manichi con essere eguali di fronte da capo, & auuicinarsi da basso verso il corpo (il quale è anco più largo di sopra) & con hauere le biscberiere lisce, & senza cartoccio, contribuiscono ad vna forma più vaga; & rendono le corde, & l'instrumento più sonoro, & leggiero; & più maneggeuole, & maggior largura alla sinistra di sopra, & ageuolezza in toccare le corde con la destra da basso: come ognuno da se può conoscere. Deuesi anco far'il corpo quanto si può grande, & lungo, & i manichi corti; sì perche meglio sia contrapesato, come per rendere la rifonan

za de' Contrabassi più piena, & simile à quella delle corde principali: la quale nelle Tiorbe, & Arciliuti, che s'vsano adesso, per la souerchia lunghezza de manichi, non dà molto gusto all orecchie: conoscendosi poco piena, & polputa; mà in vn certo modo secca, & di qualità diuersa da quella, che rendono le corde, che più partecipano del rimbombo del corpo. Et perciò qui ne nasce vn'ottima corrispondenza, che quel Sistema, che meno partecipa della risonanza del corpo per lo lungo in contracambio maggior parte ne occupa per lo largo; come si vede nel Frigio paragonato all'Ipolidio, participando il Dorio mezzanamente dell'vno, & dell'altro. Quanto al nome si potrà chiamare, se cosi piacerà. Vn Chitarrone (senza ricercarne de' più strauaganti) che meglio forse gli cõuiene per cagione della sua forma, che alla Tiorba: la quale si può contentare del suo, circa l'origine della quale vedasi quello, che ne scriue Alessandro Piccinini in vn suo libro d'intauolatura del Liuto. Mà se alcuno gusterà d'vn nome più capriccioso, potrà almeno per scherzo, & ironia, chiamare questo instrumento vn Cerbero: alludendo alla forma di quel fauoloso cane infernale, con tre capi, & vn corpo; & prendendone il significato figuratamente: poiche quanto il latrato di quello era spiaceuole, & spauentoso; altrettanto grata, & soaue riuscirà l'Armonia di questo. Sopra che se vorremo filosofare fauoleggiando, potremo imaginarci, che se bene quelle tre teste fussero state di mole, e grandezza diseguali, & conseguentemente di Tuono diuerso; contuttociò, perche nell'Inferno non v'è ordine, ò Armonia alcuna (che tutta procede dal celeste Regno) non solo non facessero alcuna consonanza trà loro; anzi rendessero più tosto i più

strani

ſtrani, e ſpiaceuoli interualli del Mondo (Ecmeli gli dicono i Greci) Da i quali cercherà d'allontanarſene quanto potrà l'accorto Muſico, & Citaredo; con accordare perfettamente queſte tre Armonie frà loro; ſe non vorrà eſſer tenuto egli ſteſſo vn Cerbero Infernale.

DISCORSO SESTO
SOPRA
IL RECITARE IN SCENA
con l'accompagnamento d'Instrumenti Musicali.

All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signore,

Il Signor

DON CAMILLO COLONNA.

NOn hò creduto poter secondar meglio i generosi pensieri di V. Eccellenza, & quel desiderio, ch'ell'hà di resuscitare nel suo Principato Academico, l'antica gloria del nome Romano; almeno nella maestà, & squisitezza de' più eruditi spettacoli, quali sono gli Scenichi, & in specie i Tragichi, che col fare alquanto di reflessione oltre quello, che ne hò discorso in vna opera à posta (bẽche solo abbozzata, e non finita) intorno al canto Scenico; & specialmente intorno all'accompagnamento de gl'instrumenti, con la semplice Recitatione di fauella; per quanto però mi concede vn Discorso tumultuario, nato frà cento sorti d'occupationi, e disturbi di mente; più tosto dall'ardente desiderio, che tengo di seruirla, & dalla stima, ch'io fò delle sue nobilissime, & heroiche qualità,

che

che da alcuna ambitione d'ostentare rara, & pellegrina eruditione. benche veramente il mio genio sia portato à certa sorte di studij reconditi; & comunemente, quasi derelitti: conoscendo di poter forse in questi giouare più al publico, ch'in altri più graui in apparenza, mà ambitiosamente abbracciati da molti. Però lasciando da banda molte cose, che si potrebbono dire della diuisione delle voci in tre specie, Continua, come è quella della semplice fauella, Interuallata, quale si ode nel vero canto; & Mezzana, come quando si recitano i Poemi, per testimonianza d'Albino Musico Latino appresso Boetio: & che differenza sia trà la Continua, & l'Interuallata (del che ne accenna alcuna cosa Aristosseno su'l principio de'suoi Elementi harmonici) & in che consistino gl'accenti, & in particolare quelli della nostra lingua Italiana; & in che differisca la sua pronuntia dall'antica, dell Idioma Latino & Greco; e da che nasca quella gran diuersità d'aria, che si sente nella loquela de' Francesi, & Spagnuoli (la quale per altro hà stretto parentado con la nostra) & simili altre cose tralasciando (delle quali altroue ne hò discorso, con qualche curiosità) dirò, che hauendo V. Eccellenza col suo sagace ingegno riconosciute molte imperfettioni, che si sentono nell'hodierna Musica de' Teatri, che dicono Recitatiua, & in tale occasione essendoli state soggerite da me molte vtilità, & buone conseguenze, che porterebbe seco lo stile, che teneuano gl'antichi, di non far cantare nelle Tragedie i Diuerbij, ò Colloquij; mà solo i Cori, & alcuni Soliloquij affettuosi, che diceuano Cantici; & alla difficoltà, che muouono alcuni, che non darebbe forse intero gusto il trapassare dalla semplice fauella al vero canto, hauendo risposto, che à questo anco c'era rimedio; poiche si poteuano adoprare alcuni Instrumē-

ti anco, mentre gl'Attori fauellano semplicemente in Scena; resta che per sodisfare à i cenni di V. Eccellenza (che appresso di me tegono luogo d'espressi cõandameti) io discorra alquanto di questa materia, rimettendo però sempre il tutto al suo finissimo giuditio; & di questi altri virtuosi Signori Academici; & all'esperienza istessa; ch'è giudice senza appello; quando à lei legitimamente si ricorre.

L'imperfettione maggiore di questa hodierna Musica Teatrale consiste, per mio credere, principalmente in questo, che le parti de i Drammi, meno affettuose, come sono le Narrationi, & Discorsi, massime lunghi, & anco tutti i Colloquij, non si possono vestire di tale melodia, che presto non generi tedio, & fastidio ne gl'vditori: imperoche se si compone ariosa, & variata assai di corde, & cadenze, non sà à proposito altrimenti: anzi sarebbe, come se vn Segretario in materia di negozio, volesse riempire la lettera di concetti, & ornamenti Rettorici. Se si sà semplice, & ricercante poche corde, come comunemente s'vsa (& non senza ragione) presto ne segue il tedio, & satietà sopradetta: poiche quella similitudine di cadenze, hà non sò che di sazievole, che molto dispiace à chi nõ è della musica innamorato affatto; & in certo modo non appariscè nè canto, nè fauella; mà vn terzo contrafatto; che corrompe il naturale; & con poco d'artifizio il ristora. Alla quale maniera di canto, conuiene molto bene, quello che disse Cesare ad vn mal recitante. *Si canis, recitas; Si recitas, canis.* Et se vogliamo giudicarne senza passione, vediamo per esperienza, che di gran lunga più ci diletta vno, che con buon garbo fauella, che se di tale melodia si serue. Nè è marauiglia: perche le cose naturali di rado, ò non mai, ci vengono in fastidio; doue

le forzate, & insolite presto c'attediano: come auuerrebbe, se per vna mezz'hora vedessimo saltellare, ò ballare chi che sia, con poca varietà di figure, ò mutanze; che senza fallo c'attedierebbe: done il vedere, ancorche lungamente, passeggiare alcuno, non ci da noia altrimenti: perche è cosa naturale, & ordinaria. Or che meno diletti questa sorte di musica, che il parlare ordinario, quãdo bene egualmente vi s'accompagnasse il conueneuole gesto; credo che in gran parte nasca dal mancarui quei piegamenti di voce, o siano ascendenti, ò discendenti, che si sentono nella fauella, & s'esprimono col Violino: i quali *Plasmata* si dicono da gl'antichi autori, come Quintiliano: se bene da gl'interpreti; forse tale vocabolo non è inteso. l'vso de' quali piegamenti; benche adoprati souerchiamente, & doue non bisogna (come ben spesso far sogliono quelli, che recitano i Poemi Latini) si senta assai noioso; tuttauia contribuisce gran parte della dolcezza alle melodie, quando sobriamente s'adopra; come si conosce nel canto humano, & ne gl'instrumenti da fiato. Quindi auuiene, che non sentendosi tal addolcimento in queste musiche Recitatiue; mentre proferiscono tante sillabe sotto vn'istesso Tuono (ilche Fortunatiano Retore, chiama con voce Greca *Monotonia*) nè meno ricompensandosi questa perdita con quella varieta, che si sente nelle cantilene formate, qual miracolo sarà, se riescono in fatti si tediose? A ciò s'aggiunge l'vsanza, che hanno molti cantori Scenichi, per volere esprimere il parlare familiare (nel che si credono con errore popolare, che consista l'eccellenza di quest'arte) d'abbassare tanto l'vltime sillabe, lasciandole quasi cadere di piombo, che appena si sentono da quelli, che sono sotto la Scena, non che da i più lontani: la qual cosa dà anco tanto maggior

fastidio

fastidio all'orecchie, quanto il transito, che si fà dal canto formato à simili voci languide, è più distante, & percettibile, che quando solo si parla: onde non si può dire che cantino; perche tali sillabe si proferiscono con voce di parlare sommesso, nè che parlino veramente; già che le precedenti sillabe erano formate con voce sospesa, & ferma; quale s'ode nel vero canto. A tal che per parere mio tale confusione, & imbastardimento di canto, & di fauella, non è altrimenti lodeuole (benche l'opinione comune sia in contrario) massime perche bene spesso queste due cose diuerse s'vniscono, ò si mischiano trà loro in quel grado, nel quale più sono lontane; & hanno meno d'affinità; come succede, quando à quelle voci sommesse (che sono il primo grado della fauella) s'accoppiano i Passaggi lunghi; che possiamo mettere per l'vltimo grado del cantare. Nè anco si trouerà mai, che da gl'antichi ciò sia stato praticato, come forse si persuasero quelli; che rimessero sù il cantare in Scena, & lo stile Recitatiuo (il quale però è più conueneuole à i Poemi Heroici, & Rapsodie, che alla vera musica Teatrale) anzi apertamente c'insegna Plutarco nel suo dottissimo opuscolo delle cose musicali, che la melodia Teatrale era più dell'altre variata, & artificiosa. Mà l'errore di coloro, credo che nascesse dal vedere, che la musica Madrigalesca (ch'è hoggi la più stimata, & artificiosa) poco vale in produrre quegli effetti, che dell'antica si leggono: onde si persuasero, che ciò auuenisse per essere troppo ariosa, & poco simile alla fauella comune, & non da altre più vere ragioni: cioè dalla breuità de' versi; da tante repetitioni; & principalmente dall'intessere più arie insieme, in vece di formarne vna sola; con quel più bel procedere di melodia, che si può; & dal far cantare insieme parole diuerse; con mol-

ta perdita dell'intelligenza: oltre il danno, che recano gl'affettati artifizij di fughe dritte, & roueſcie &c. & iſouerchi condimenti di paſſaggi tanto lunghi, & frequenti. che quanto al reſto, l'eſperienza ci moſtra, che per muouere gl'affetti queſta muſica arioſa, & ſimile à i Madrigali (maſſime quando tocca corde di varij Tuoni) è molto più efficace di quella ſemplice, & poco variata, che per la maggior parte ſi ſente nel Recitatiuo. La onde quãto più ſtimo, che ſi debba perfettionare queſta; & applicarla à quelle parti de' Drammi, che ne ſono capaci; altrettãto credo che ſia da diſprezzare quell'altra, che tiene il luogo del vero parlare: non ſolo per le ragioni altre volte da me allegate, di poter cõporre le Attioni Dramatiche di più giuſta grandezza, & di nõ hauere biſogno ſe nõ de Muſici, & cantori eccellenti, & di gagliarda voce, & altre parti neceſſarie per le Azzioni Sceniche; & di riſpiarmare la fatica ad eſſi, & à i Compoſitori; mà anco per diminuire il tedio à gl'Vditori; & accreſcerli il diletto con la varietà dell'attione: & ſopra tutto per renderla più viuace, veriſimile, & efficace ad imprimerſi ne gl'animi de gli ſpettatori; mediante la forza, che ſi ſente hauere vna bella, & leggiadra fauella; accompagnata maſſimamente da buon geſto; & da quel talento in ſomma, che ſi richiede per ben rappreſentare; che rade volte ſi troua ne i cantori. E che queſto ſtile ſi teneſſe da gl'antichi, ageuolmente ſi comprende dalla diſtintione, che fanno i Grammatici antichi de i *Diuerbij*, & *Cantici* nelle Comedie Latine, dicendo eſpreſſamente Donato, che *Diuerbia hiſtriones pronuntiabant, cantica vero temperabantur modis non à Poeta, ſed à perito artis muſicæ factis*: dalla diuerſità, che fà Diomede de i Flauti, che ſeruiuano a' cantici, à quelli che s'adoprauano per i Cori: dalla diffe-

renza,

renza, che pone Aristotile trà le melodie Coriche, & le Sceniche: dall'autorità di Dionigi d'Alicarnasso, doue c'addita vn luogo delle Feniſſe d'Euripide, che non è Coro: & tuttauia ſi rappreſentaua col canto; & da altre moltiſſime proue, che per breuità ſi tralaſciano. Mà che gl'inſtrumenti poi ſi ſonaſsero per tutta l'attione, pare che certamente ſi poſsa raccogliere da molte autorità, & congetture; delle quali alcune ne anderò toccando. Primieramente le inſcrizzioni di Terentio ce ne poſsono far fede con quei modi di parlare, *Acta Tibÿs dextris, ſiniſtris, paribus, imparibus, Sarranis &c.* poiche non hauendo le Comedie Latine i Cori: & vedendoſi i Cantici in Terentio cosi brevi, & corti; ſe per eſſi ſoli, ò trà vn'Atto, & l'altro ſolamente, ſi fuſsero adoprati i Flauti, non parrebbe queſto modo di parlare conueneuole, che la tale Comedia fuſse ſtata rappreſentata con tale, ò tale ſorte di Flauti. In oltre Cicerone ne i libri *de Oratore* atteſta, che molti ſpettatori erano tanto eſperimentati, che dalla qualità del ſuono de' Flauti faceuano congettura qual perſonaggio doueua vſcir fuori, per eſsempio; Antiopa, ò Andromacha; onde è veriſimile, che cominciaſsero à ſonare prima, che vſciſsero gl'Attori; & poi non gli abbandonaſsero mai. Queſto anco par che ſi comprenda da alcuni baſſi rilieui; ne' quali ſi vede vn Sonatore, ò Sonatrice di Flauti attualmente ſonarli, mentre in Scena ſi rappreſenta vn Diuerbio, ò Colloquio: che tale ſenza fallo è quello, che ſi vede d'vn Padrone, che batte vn ſuo ſeruo, & quello che ſi raccomanda.

Oltre che, è anco credibile, che ciò fuſſe praticato dalla diligenza de gl'antichi, per ouuiare all'offeſa, che come dicono, riceuerebbono le orecchie de gli Spettatori per il trapaſſo dal parlare ſemplice, al canto; & da queſto

al

al parlare. Contuttociò intendo, che gran satisfatione dessero già in Mantoua alcune Attioni, fatte rappresentare dal Duca Ferdinando, Principe molto erudito: le quali in certe parti si cantauano; & in altre semplicemente si recitauano senza altro aiuto d'instrumenti: come anco fù rappresentato il Mimo del Padre Stefonio nel Collegio Romano; che tuttauia piacque assaissimo.

Se però V.Ecc.& questi Signori Academici giudicherā no meglio, che s'adoprino gl'instrumenti per tutta l'attione; & mi si dimanderà qual sorte mi paia più proportionata per questo vffizio; senza pensarui niente risponderò quelli d'archetto: poiche de' Flauti, Pifferi, & simili da fiato, non occorre parlarne prima: perche hoggi si sono quasi dismessi. Secondo, perche non essendo le nostre sale di quella capacità à vn gran pezzo de' Teatri antichi, questi possono assai bene supplire al bisogno; perche sono soaui; rassomiglianti la voce humana, & perciò s'vniscono bene con essa; sono capaci di molta varietà; & allungano il suono, quanto si vuole. Eleggerei dunque per me vn Basso di Viola, di profonda, & gagliarda voce, con vn'Violino: instrumento, che con tutti si confà; & se è sonato bene, riesce soauissimo; & molto patetico: rassomigliando in questo i Cornetti, & altri instrumenti da fiato. Il modo poi di sonarli, potrà essere questo. Il Violone douerà seruire per Basso continuo; che consisterà in poche, & lunghe note; sopra le quali il Violino farà quasi continue diminutioni; mentre gl'Attori parleranno. Quelli stessi poi continueranno il loro vffizio, quando comincerà alcun cantico: passando però da quella semplice diminutione à vn contrapunto più artifizioso; & quale si richiederà dalla melodia del cantico. Et perche i Musici si seruono volentieri dell'instrumento di tasti, per la

facilità

facilità di ſonarlo;& perche vi è copia di molte conſonanze, ſi potrà allora opportunamente adoprare il noſtro Cẽbalo Triarmonico, ſenza laſciar però il Violone, e'l Violino; ancorche ſi doueranno bene cambiare i Sonatori, per darli ripoſo; & gl'inſtrumenti ſteſſi, come più à baſſo ſi dirà. Si potrà anco oſseruare, acciò il tranſito dalla fauella al canto, ſia meno apparente che ſi può, ch'il Cembalo nel principio ſi ſuoni chiuſo, & in modo, che dal ſolo Cantore s'oda: ilche ſarà conforme alle maſſime de i rinouatori di queſte muſiche in Fiorenza, molto diuerſe però dallo ſtile antico: eſsendo certo, che i Greci,& Romani, non ſolo non celauano il ſuono de gl'inſtrumenti; mà gl'eſponeuano anco alla viſta di tutti; adornando i Sonatori di ſontuoſiſſime,& leggiadriſſime veſti: ilche forſe non conuerrebbe à i noſtri Cembali, che ſentono troppo dello ſtudio, & della lucerna. Continuando la melodia de' cantici, ſi potrà à poco à poco alzare il coperchio di detto Cembalo acciò s'oda anco da gli Spettatori, etiamdio più remoti; ſenza curarſi di quelli, che giudicano meglio, per naſcondere più la muſica, che la ſola voce ſi sẽta; non conſiderando, che così la virtù, & diletto della melodia ſi perde per la metà. Mà perche alcuno dubiterà forſe, che tale accompagnamento d'inſtrumenti, col ſemplice parlare potrebbe diſtrarre troppo gli Spettatori & farli meno attenti à quello che più importa; ſappia che ciò non ſeguirà; ogni volta che la Sinfonia conſiſta, come hò detto, in perpetue diminutioni: il quale ſuono; perche è tanto veloce, vniforme, & ſenza aria, dilletterà bene qualche poco; mà non potrà per parer mio, diſtogliere la mente de gl'aſcoltanti, ſe non forſe alquanto ſu'l principio; màſſime, ſe la qualità delle coſe, che ſi reciteranno, & la poeſia, & l'attione ſia tale, quale ſi conuiene;

mà

mà doppo che si sarà riconosciuta la semplice vniformità di tal Sinfonia, senza più badarui, s'attenderà al Dramma stesso vniuersalmente da tutti. In somma, perche si fatta Sinfonia non accorderà, nè discorderà gran fatto con la voce, recherà per se stessa qualche diletto; mà non impedirà l'attentione del Teatro: in quella guisa, che i sonagli si confanno bene con tutti i suoni; ancorche habbino qualche differenza di graue, & d'acuto; & non si vede, che generino distrattione, quando s'adoprano da i danzatori; con tutto che siano cosa molto diuersa dal ballo. Il che però meglio si chiarirà con l'esperienza. Mà perche hauendo la fauella humana qualche diuersità di graue, & d'acuto; la quale si può conoscere, & notare da vn sagace Musico, & d'ottima orecchia dotato; & per conseguenza trouarui qualche accompagnamento consonante in alcuno instrumento; e tanto più, che noi vdiamo taluolta esprimersi col Violino alcuni accenti, & parole, che pare proprio, ch'eschino dalla bocca humana; & che taluolta i musici vogliono, che alcune parti delle cantilene si recitino semplicemente, continuando tuttauia l'accompagnamento dell'instrumento; quindi è che forse alcuno si potrebbe imaginare, che questo istesso da gl'antichi fusse praticato; & hoggi anco si potesse rimettere in vso. Mà per dirne liberamente il mio parere, la stimo cosa tanto tediosa, & difficile da mettere in pratica (massime perche è quasi impossibile di pronuntiare sempre vno, ò più versi nell'istessa maniera; & perche la nostra lingua non hà vocali per natura lunghe; & perche quei piegamẽti di voce, che s'odono nella fauella, sono tanto veloci, & sfuggeuoli, à guisa delle campane, che appena si possono comprendere; & compresi che sono, subito scappano; & non come nel vero canto, doue la voce fà le sue posate ferme,

ferme, & ſtabili) che temo grandemente queſt'impreſa, non rieſca ſempre vana, & inutile. E ben vero, che con tutto che ſi ſuoni, ſenza cercare di far conſonanze co'l parlare, pure in certe eſclamationi, & ſimili accenti acuti, & doue la fauella ſi ſente più alterata, & quaſi auuicinarſi al canto, potrà forſe il diſcreto Sonatore, ſe ſarà di ſottile vdito, & preſto di mano, farui col ſuo inſtrumento qualche accompagnamento conſonante. Ilche non potrà partorire, ſe non buoni effetti. Mà ſe, non oſtante queſte difficoltà, tuttauia vorranno queſti Signori Academici, ò altri virtuoſi fare qualche tentatiuo in così nobile impreſa, non è da diſperare del buon'eſſito del negozio; purche s'habbino alcune auuertenze: le quali ſaranno queſte. Prima, che ſi conſulti, & proui queſta coſa con l'interuento di perſone, non ſolo dotate di buon guſto, & ſottile vdito, & pratiche nella muſica; mà ſincere, induſtrioſe, perſpicaci, & di buon giudizio: perche ſe appoggeremo aſſolutamẽte il negozio à certi Muſici da dozzina, è tanta l'ignoranza, l'inuidia, la pigritia, & la baſſezza d'animo, che domina nella maggior parte di loro, che in vece d'aiutare così nobile impreſa (benche non poſſino riceuerne ſe non vtile & honore) più toſto vi metteranno mille oſtacoli; acciò non rieſca, & non ſe ne parli più. Et mi creda V. Eccellenza, ch'io non parlo à caſo; mà sò bene quel che mi dico; per hauerne fatte mille eſperienze, nel comunicare ad alcuni di loro queſti miei ſtudij, & fatiche. Secondo, che ſi faccino l'eſperienze non vna volta ſola, & ſempre ad vna guiſa; ma più, e più volte; & in varij modi: cambiando le perſone che recitano, & la maniera del recitare; il Tuono de gl inſtrumenti; il luogo doue ſi recita; & altre ſi fatte circonſtanze: perche non ſempre ſi può cogliere alla prima nel ſe-

gno; massime in cose nuoue, ò doppò tanti secoli rinouate, con si poche vestigie della loro antica forma. Terzo, che non ci lasciamo ingannare, ò dalla troppa volontà di praticare queste nouità, ò da certe opinioni, ch'hanno alcuni, ch'il buono solamente ci sia restato; & perdutosi quello, ch'era di poco frutto, & vtilità: mà prendendo la via di mezzo, non risoluiamo niente, che non dia intero gusto à persone capaci di darne il giuditio: senza badare à quelli, che misurano ogni cosa co' breuissimi termini del loro intelletto. Oltre queste auuertenze, crederei che alcuni altri requisiti potessero ageuolarci grandemente l'impresa; anzi assicurarne il buon'essito; benche per essere in qualche parte frà noi impraticabili, poco fondamento vi possiamo fare. Prima sarebbe espediente, che gl'Attori fussero molto bene ammaestrati nel canto, & in esso molto sicuri (come doueuano essere gl'Attori Tragichi, & Comici nel secolo antico) & d'vdito pronto, & sottile: poiche è più facile, ch'il Tuono della loro fauella s'accordi, & seguiti il suono de gl'instrumenti, che per il contrario, gl'instrumenti seguitino il Tuono della fauella. il che forse ad vn solo instrumento, verbi gratia il Violino, in mano d'vn espertissimo Sonatore riuscirebbe. Secondo, bisognerà, ch'il nostro Cantore Scenico, ritrouandosi insieme col Musico, di più maniere di pronuntia, & recitatione, ch'egli potrebbe adoprare, ne elegga vna, quale gli parrà migliore, & più stabile, & à lui più naturale, & consueta; & senza allontanarsene gran fatto, la ripeta più, & più volte; ad effetto d'impossessarsene bene, con lungo studio, & essercitio: auuertendo sopra tutto di tener sempre il medesimo Tuono; & non alterarlo, s'è possibile, punto da vna volta all'altra: perche così potrà il Musico notare quelle corde, sopra le quali principalmente

cipalmente ſi fonda la Recitatione, & le ſue parti; & aſſegnarle, come vn Baſſo continuo al Sonatore del Violone; perche le moduli con le ſue belle, & ſoaui arcate, & leggiadre diminutioni, che gli parranno più à propoſito. Terzo, conuien ſapere, che ſe bene gl'interualli, alzamenti, & abbaſſamenti di voce, che ſi fanno fauellando, ſono quaſi innumerabili, & impercettibili; tuttauia ſi riducono tutti à tre gradi: perche prima v'è vn tenore di voce aſſai vniforme, & ſenſibile; ſotto il quale ſi proferiſcono molte ſillabe, con poca; ò neſſuna diſtintione d'acuto, & graue: il che ſi potrebbe latinamente dire *Tenor*. Secondo, vi ſono alcuni alzamenti, ò abbaſſamenti di voce aſſai notabili; verbi gratia, due ò tre per ogni verſo vndenario: i quali cadono per ordinario in quelle ſillabe, che hanno gl'accenti acuti più ſpiccanti, & fiſſi: & tanto ſono più frequenti, & percettibili, quanto che il parlare, & l'attione è più concitata, & patetica: & queſto ſi può eſprimere in latino, con la voce *Canor*. Terzo, vi ſono quei velociſſimi piegamenti di voce, che ſi ſentono maſſimamente preſſo à gl'accenti acuti, così auanti, come di poi; & ſeruono come per tranſiti, & vincoli delle altre due coſe: il che ſi diceua, come accennai di ſopra, Plaſma da i Greci; & in latino potrebbeſi acconciamente dire *Flexio*. Queſti piegamenti hanno grand'analogia col riſonamento continuo, che fà la corda percoſſa, ſino che s'ammutiſce affatto: ſe non che quel rimbombo della corda ſi fà per vn verſo ſolo, cioè verſo il graue, ſecondo l'opinione più comune, & d'Ariſtotile; il quale vuole, che tale riſonanza ſcenda vn'ottaua; ò pure, ſecondo alcuni moderni, s'inacutiſca alquanto. Comunque ciò ſia, ſi ſentono aſſai in quel mezzo canto (per coſi dirlo conforme ad Albino) ò pronuntia de' Poemi, ò anco delle ora-

tioni, quando si recitano, come per lo più si fà con quella maniera affettata, & scolaresca; & meno nel vero canto; doue sono più rari; & nell'ordinaria fauella; doue son più veloci, & sfuggeuoli. Con questi è impossibile, che s'accordino gl'instrumenti; per la loro celerità, & incertezza (però si doueranno far passare, come le disonanze nel contrapunto) mà si bene con l'altre due parti. L'Accordo delle quali, per mio auuiso, douerà essere à più presso di questa sorte. Con le sillabe del *Tenor* (per differentiarle con questo vocabolo dall'accentuate, che si segnano appresso i Greci con l'accento acuto, ò circonflesso; & quelle senza alcun segno, s'intendono hauere l'accento graue, ò Syllabico) douerà per parer mio la parte graue del suono accordarsi comunemente in quinta, & talvolta in ottaua: mà con le accentuate, massime alcune, che contengono certe esclamationi, meglio sarà, che vsi comunemente le seste; & per quanto è possibile con distintione: adoprando le maggiori ne' passi allegri, & viuaci, & le minori al contrario ne gl'affetti mesti, & rimessi. Sopra questa base poi douerà il Violino fabricare le sue diminutioni, come più gl'aggradirà; procurando di star sempre con l'orecchie tese, & d'essere presto di mano; per fare spiccare massimamente le consonanze in quelle sillabe accẽtuate, con qualche nota vn poco più lunghetta; perche anco nel parlare ordinario tali sillabe si sogliono talvolta allungare più dell'altre, & mantenendosi sempre sopra il Tuono del Recitante: poiche cosi facendo, maggior concordamento, & vnione si sentirà trà la voce rinchiusa nel mezzo, & trà gl'instrumenti: concioſiache rinchiudendosi quegl'accenti della fauella frà gl'estremi graue, & acuto dell'ottaue di detti instrumenti, parrà in certo modo, che venghin o terminati; & così si rendino

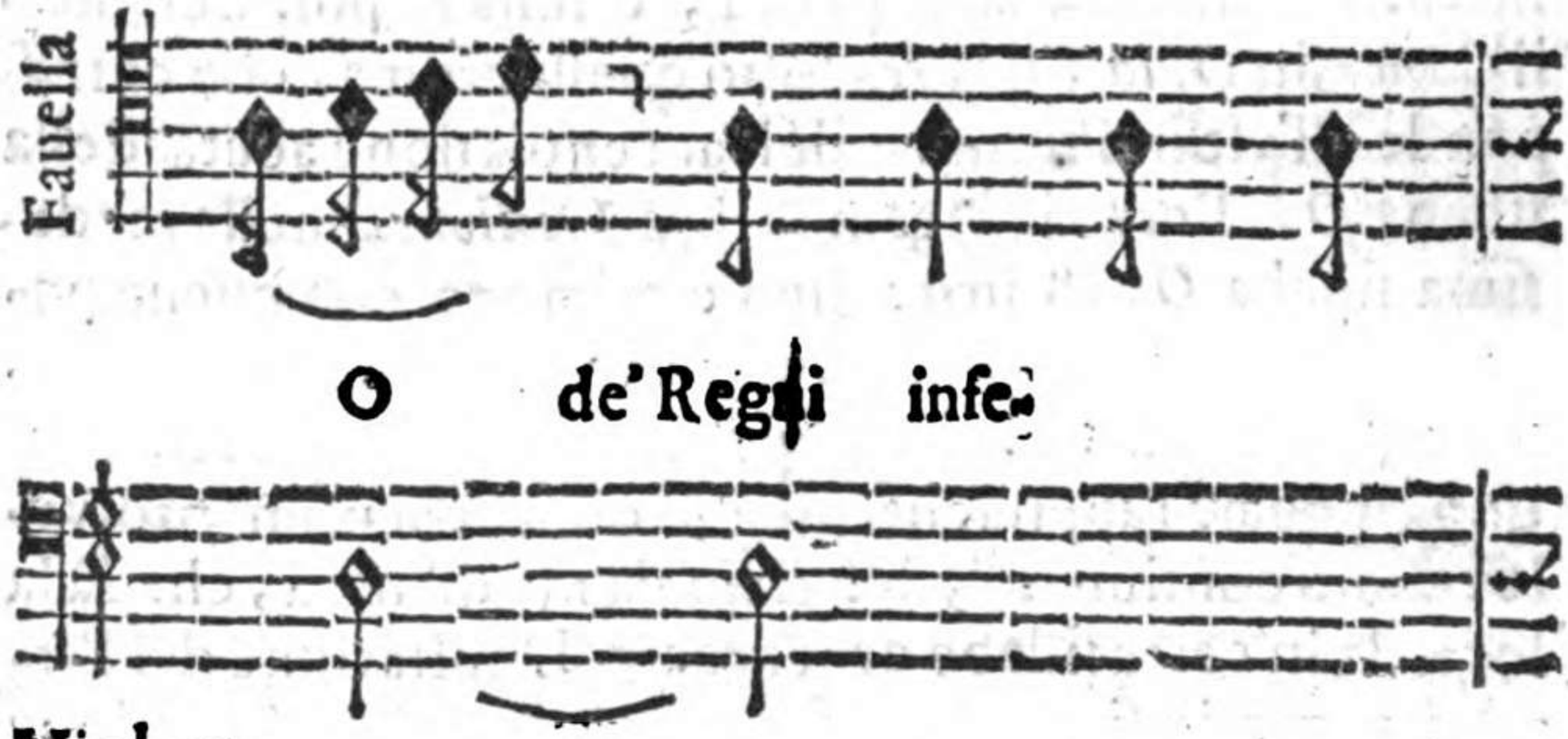
sonori,

sonori, emmeli, & stabili; come le voci del vero canto. Quarto, quando la cosa non potesse arriuare à questo segno di perfettione, ò per mancamento di lungo esercitio, ò di persone à proposito; tuttauia crederei, che tolerabilmente riuscisse; purche gl'Attori fussero di buon vdito; benche non sapessero di musica; & ch'il Sonatore del Basso accordasse il suo Violone al Tuono più comune della fauella del Recitante: facendo in sorte, che non vi fusse trà loro qualch'interuallo strano, & Ecmele: poiche se bene quel Recitante non manterrà la medesima aria de' suoi ragionamenti; tuttauia la variatione che farà, sarà quasi sempre, come pare verisimile, se non per interualli, ò differenze consonanti, almeno per emmeli, & determinate. & in questa maniera, se l'accompagnamento instrumentale con la voce, non darà diletto; almeno non offenderà l'vdito; come succederebbe in due instrumenti, che fussero interamente scordati; perche comunque l'vno si sonasse con l'altro, sempre darebbono grandissima noia à chi gl'ode: mà se saranno d'accordo, & si suoni l'vno gradatamente, & con tempi veloci sopra alcune note più lunghe dell'altro, non darà offesa alle orecchie; con tutto che ciò si faccia à caso, & senza alcuna arte, ò regola; mercè della variatione, & mescolamento delle consonanze con le disonanze: ancorche nel caso nostro ci sia qualche disparità; considerato che ne gl'affronti delle voci disposte Armonicamente, le consonanze sono in maggior numero delle disonanze; doue l'accompagnamento d'vn instrumento accordato; mà sonato senz'arte, con vna voce che fauelli, hauerà sempre i riscontri disonanti in maggior copia, che i consonanti: atteta la diuisibilità infinita de' moti cõtinui della voce, detti da i Greci ἀνέσεις, & ἐπιτάσεις, cioè abbassamenti, ò alzamenti continuati

nuati di Tuono. Ilche però nõ impedirà, che nõ se gli possa dare qualche accompagnamento di consonanza instrumentale, più ; ò meno elattamente; come si è detto; mẽtre che si farà in sorte, che negl'articoli, per cosi dire, ò luoghi più apparenti della fauella, la consonanza si senta; & la dissonanza nel rimanente si nasconda. in quella guisa quasi che fà la parte acuta della Piua col Flauto graue ò Bordone (il che Franchino chiama Bordonizare) & in ogni altra sorte di Diminutione. Quinto auuertisco, che i Recitanti alzino la voce quanto è possibile (il che gl'antichi faceuano di necessità, per l'ampiezza de' loro Teatri) perche cosi ell'hauerà il Tuono più fermo, & apparente; & quegl'accenti acuti, ò graui, più sonori, & sensibili: onde, & più facilmente vi s'accomoderà la consonanza; & meglio si sentirà da gl'Vditori. Sesto consiglierei, che si facesse imitare la voce da gl'instrumenti anco in questo, che doue quella si trattiene nelle corde acute, cosi facessero questi: & per il contrario modulassero più nel graue, quando la voce facesse il medesimo. il che s'intende sempre saluando le buone regole del Contrapunto: poiche questa sorte d'imitatione accrescerà sempre l'vnione, e'l buon accordo di queste parti. Settimo loderei parimente, che la parte di sopra, ò del Violino, imitasse, quanto è possibile, ne' mouimenti, & Ritmi, la loquela istessa: che anche in ciò s'accrescerà la buona corrispondenza d'ogni cosa. Mà perche tutto questo più ageuolmente si comprenda con qualche essempio, vn sol verso ne addurrò per saggio, accomodato ad vna certa pronuntia, con le note corrispondenti ad ogni sillaba, & con le diminutioni distese: le quali però non occorrerà notarle; mà si lasceranno ad arbitrio del Sonatore. Vero è, che per essere parole affettuose, & sententiose (& tali l'habbiamo elette;

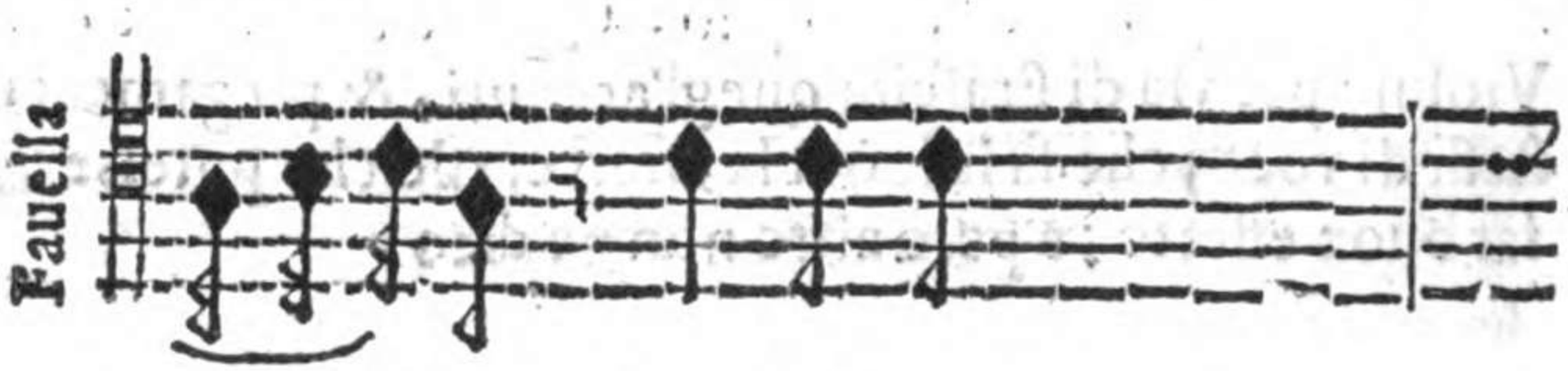
te; perche toccano p ù corde) ſono per auuentura più conueneuoli ad vn Cantico, che ad vn Diuerbio. Or qui notinſi quelle tre diuerſità accennate di ſopra, in queſte poche ſillabe *O de' Regi infelici*. Prima il *Tenor* ſi forma in quelle note d'A *la*, *mi*, *re*: ſotto il quale ſi proferiſcono tutte le ſillabe, dalla prima, & ſeſta in poi. Secondo il *Canor*, in D. *la*, *ſol*, *re*, ſotto quella croma, che corriſponde all'vltimo termine dell accentuatione acuta della ſillaba *O*. Terzo i piegamenti (ò *Flexiones*) nella medeſima ſillaba *O*, & in *li*: che s'eſprimono con quelle poche note veloci aſcendenti di grado, & con la legatura ſotto (detta da' Greci ὑφεν) per mancamento d'altro ſegno, il quale rappreſenti meglio quell'inacutimento velociſſimo continuato, deſcritto da me di ſopra, che fà la loquela in certe ſillabe accentuate. L'imitatione del Ritmo Locutorio ſi può conoſcere nella parola *infelici*; doue il Violino con vna ſemiminima imita la terminatione, che fà detta parola; & in queſta, *Splendida*; la cui prima ſillaba lunga (perche è vn dattilo) s'accompagna nella diminutione del Violino con vna croma precedente ad alcune ſemicrome: benche nella pratica non ſi poſſino oſſeruare tutte queſte minutie. Mà è ben tuttauia, che gl'eſſempij ſiano più eſatti che ſi può. Quanto all'imitare col Violino per via di ſtraſcini quegl'accenti, & piegamenti ſteſſi di voce, che fà la loquela, non credo che poteſſe far buon effetto; e però altro non ne dico.

Violino

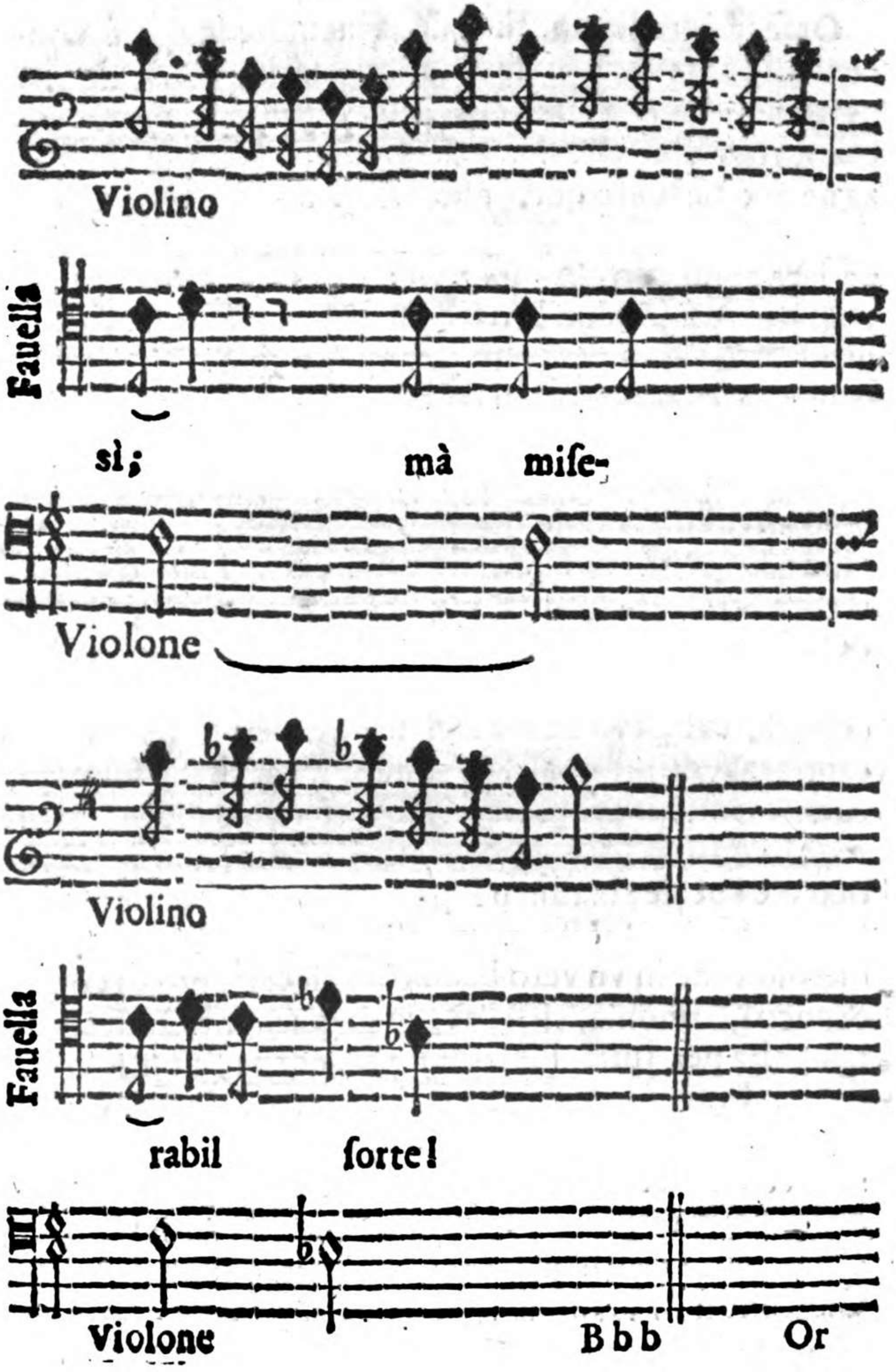

Fauella
O de' Regi infe

Violone

Violino


Fauella
lici splendida

Violone


Violino
Fauella
si; mà mise-
Violone
Violino
Fauella
rabil forte!
Violone
Bbb
Or

Or se noi crediamo, che questa inaudita foggia di concento sia stata conosciuta, & adoprata da gli antichi per le scene (come io terrò di sicuro, quando l'esperienza hauerà mostrato che riesca bene) molta luce, & chiarezza ne può riceuere quel passo della Poetica d'Aristotile, done descriuendo la Tragedia, dice ch'ella si serue del parlare addolcito, ἡδυσμένῳ λόγῳ: il che dichiara che si faceua col Ritmo, con l'Armonia, & col Canto; non con tutte queste cose per tutto; mà variamente. Imperoche comũque ciò s'interpreti da gl'altri, io tengo che la differenza in questo consista, che ne' Cori v'interueniße ogni cosa, il canto, l'Armonia, e'l Ritmo (sotto il quale vocabolo intendo non solo il Ballo, & passeggio numeroso; mà anco i tempi misurati del verso, & del suono instrumentale) eccettuato il Coro stabile; nel quale, in vece del Ballo, & passeggio, v'era solo l'Atteggiamento di gesto pure numeroso: & che ne' Cantici vi fussero l'istesse cose, che nel Coro stabile; toltane qualche differenza de' cantici allegri; ne' quali forse s'adopraua il Ballo formato; & de' Flauti; & del cantare solo, ò insieme molti; & che ne' Diuerbij, ò Colloquij vi fusse il Ritmo; non solo poetico, & vocale; mà anco l'Ipocritico, ò Ballaresco; consistente però più tosto in vn passeggio, e gestimento numeroso, che in vn vero ballo, & sollenamento di corpo; & anco l'Armonia; cioè l'accompagnamento Instrumentale, che per tutta l'Attione procedeua, non solo per lo condimento, & perfettionamento del vero canto, doue s'adopraua; & per addolcimento del parlare, come s'è detto; mà anco per regolamento del gesto, passeggio, & mouimento corporale: nel che erano gl'antichi maraui glioßamente esattißimi: come trà l'altre proue si caua da Cicerone ne' Paradoßi: *Histrio si paulum se mouit extra numerum*

numerum, aut si versus pronuntiatus est syllaba breuior, aut longior, exsibilatur, exploditur; & altroue più diligentemente habbiamo osseruato. Ma perche richiedendo la buona musica Teatrale molte varietà di melodie, & in particolare qualche diuersità di Tuoni, come altroue hò mostrato; & questa non potendosi far sentire con instrumenti ordinarij; mà con l'vso massimamente de' Cembali Polyarmonici, ò di molte Armonie, e Tuoni; come è il Diarmonico, ò Pentarmonico, fatto fabricare da V. Eccellenza, & l Hesarmonico, ò Triarmonico del Signor Pietro della Valle (à i quali malamente posson accordarsi i Violoni comuni) per conseguenza pare che ci bisogni vno di quelli, che si dicono Panarmonici: che s'accordano ad ogni Tuono, ò Armonia; & si sono dichiarati di sopra in vn Discorso à parte; insieme co' Violini Diarmonici di varie sorti: i quali seruono per fare concento con i detti Instrumenti.

DISCORSO SETTIMO

DELLA RITMOPEIA

De' Verſi latini, &

della Melodia de' Cori Tragichi

Al Signor

GIO. IACOMO BVCCARDI.

HAuendomi V. S. con molta inſtanza richieſto il mio parere, circa l'oſſeruanza della quantità delle ſillabe ne' Verſi latini, che ſi mettono in Muſica, & circa il maneggio de' Cori Tragichi; con occaſione delle Troadi di Seneca, che ſi rappreſentano in queſto Carneuale, in gran parte al modo antico; maſſime con far cantare, non tutta l'attione; mà i Cantici, ò Soliloquij più affettuoſi ſolamente (oltre i Cori) d'ordine dell'Eminentiſſimo Signor Cardinale Barberino, noſtro comune Padrone; & Principe intendentiſſimo d'ogni ſorte d'eruditione più rara, & pregiata; volentieri hò condeſceſo à ſi giuſta richieſta. Perche, oltre l'eſſermi dilettato ſempre di queſta ſorte di ſtudij, quanto ameni, e giocondi; altrettanto curioſi, & reconditi, & l'hauer prouato fino del Carneuale, del 1624. in

1624. in due lettioni, ch'io feci nell'Academia priuata di S. Eminenza, che tale era lo ſtile antico, hò anco ſempre procurato, quanto hò poſsuto, in quelle coſe doue ſono ſtato impiegato, di ſecondare, al pari d'ogni altro, i guſti di S. Eminenza; che, come è noto al Mondo, ſempre tendono ad attioni nobili, & virtuoſe: ſenza che l'amicitia, che profeſſo con V. S. m'impone queſt'obbligo di compiacerli non ſolo in queſta; mà in coſe molto maggiori. È tanto più volentieri hò intrapreſo ſeco queſto diſcorſo, che hauendo notitia del ſuo finiſſimo giuditio; maſſime nel conoſcere le più interne bellezze dell'idiomalatino, & ſuoi Poeti, congiunta l'efficacia ſua propria nell'operare, & il poſſedere aſſai bene la pratica Muſicale, hò conceputo grande ſperanza del buon'eſſito di queſt'impreſa: & tanto più per eſſerſi appoggiata la carica della muſica al Signor Virgilio Mazzocchi: in cui non ſaprei dire qual ſia maggiore, ò la peritia del comporre con facilità, e leggiadria; ò la docilità, & piaceuolezza di natura; la quale (à confuſione di certi ignoranti, & preſuntuoſi) ſi come attrae gl'animi di chi conuerſa ſeco; cosi anco l'habilita à riceuere di molti vtiliſſimi auuertimenti da gl'eruditi, che la ſua profeſſione non gl'inſegna. Mi voglio ben reſtrignere à certi particolari ſolamente: vietandomi l'anguſtie del tempo di trattar queſta materia per lo minuto, e metodicamente; come forſe in altra occaſione piacendo à Dio, ſi farà. Supponendo dunque, che ſi ſappia che coſa ſia Ritmo, e quali le ſue ſpecie, e che la Ritmopeia è l'arte iſteſſa di formare varii Ritmi, ò Mouenze: hauendo quella relatione alla Ritmica, che la Melopeia hà verſo l'Armonia; voglio ſtabilire anco altri ſuppoſti, come aſſai noti, e non biſogneuoli di proua. Suppongo prima, che quello, che diciamo Aria in volgare, non bene

ſi può

si può esprimere con vna sola parola, nè in Greco, nè in Latino: perche abbraccia due cose; cioè quello, che i Greci dicono *Melos*, i Latini *Modos*; & il Ritmo, cosi detto da' Greci; che i Latini chiamano *Numeros*; & è veramente parte più principale dell' Aria, che nõ è il Melos; come nella pittura, il Disegno predomina al Colorito: & però da Martiano Cappella con dottrina de' Pitagorici, vien riferito alla parte masculina, come il Melos alla feminile. Et perciò disse colui appresso Virgilio.

Numeros memini si verba tenerem.

Cioè mi ricordo ben dell' Aria; mà non delle parole; pigliando per mancamento di proprio vocabolo, la parte principale per il tutto. Quindi è che quando Proclo, & Suida definiscono il Nomo, specie antichissima di Poesia, che si cãtaua, Τρόπος ᾠδῆς μελῳδίαν ἐχων τακτὴν καὶ ῥυθμὸν ἐσσμένον. *Certa sorte di canto, che haueua vn particolare Melos, & vn Ritmo determinato*, noi più breuemente l'esprimerẽmo in nostra lingua, dicendo, che sia vna sorte d'Inno, ò cantilena con Aria propria. Secondo suppongo che i versi, & ogni sorte di Ritmo, naschino da vna ordinata mescolanza, ò sequela delle lunghe, & delle breui; & che queste si prendono per la metà di quelle: se bene qui c'entra grã varietà; perche si danno de' tempi più, e meno lunghi; & de' breui similmente più, & meno; come anco da gl'antichi fù auuertito: & perciò disse Mario Vittorino, che i Musici ametteuano, *breui breuiorem & longa longiorem posse syllabam fieri*. Et i Grammatici Greci fanno distintione delle breui, & delle lunghe, & delle mezzane; ch'essi chiamano irrationali: attribuendo alle vocali breui per natura, vn tempo, alle lunghe due; & à ciasc una consonante, che con vn'altra non *Liquescat*, come

come dicono i Latini, vn mezzo. Quindi è, che seguendo due consonanti, che non siano muta & liquida, ad vna vocale breue, quella sillaba si tiene per lunga, cosi da' Latini, come da' Greci; & che quando seguono ad vna vocale lunga, come nota il medesimo Vittorino in questa voce θῆσεωνδρος, tal sillaba è molto maggiormente lunga; perche contiene almeno tre tempi. Terzo, suppongo cõforme à i Grammatici Greci, che l'accento acuto accresca la vocale per mezzo tempo: per essempio, s'io proferisco ἐλθέμεν, benche tanto sia vn dattilo, come questo ἔλθομεν; tuttauia nella seconda parola la sillaba ἔλ è più lunga, che nella prima; & la sillaba θο, più corta che θέ. Quarto, suppongo, come si vede manifestamente, che non sempre appresso i Latini l'accento acuto (sotto il quale comprendo anco il circonflesso; perche è misto di quello, & del graue) è congiunto con le sillabe lunghe; anzi spesso cade nelle breui; & molto più spesso appresso i Greci. Quinto suppongo, che la pronuntia della lingua Greca, & Latina, & forse d'altre antiche hoggi smarrite, era molto diuersa da quella delle hodierne, Italiana, Francese, & Spagnuola; perche haueuano differenza di vocali lunghe, & breui; quale appresso di noi non si sente; che l'habbiamo tutte breui: onde ne doueua anco riuscire la pronuntia più maestosa, & graue. Tal pronuntia, se bene alcuni la stimano hoggi impossibile à rintracciare, io sono però di contraria opinione: non parendomi, che si possa dubitare, che quãdo gl'antichi proferiuano *Musa* nel retto, & nell'ablatiuo, nel primo non facessero sentire *la* con vn tempo indiuisibile all'vsanza d'hoggi, verbi gratia cosi *Musa* & in ablatiuo con vn tempo diuisibile in due, in questa forma

forma l'istessa *Mi*; che *Musa* con poca differenza dalla prolatione del vocale reiterata, come in *Mÿ*, nato da per la diuisione, che si fece d'vna vocale lunga in due breui, riceuè pòi l'aspiratione; cominciandosi à scriuere *mihi*, per la difficoltà che si sente in proferire due medesime vocali consecutiue, senza interporui quel rinforzamento di fiato, che si dice Aspiratione. Il che altroue credo d'hauer prouato à bastanza; col paragone anco d'altre lingue moderne, che serbano qualche vestigio di queste vocali lunghe. Sesto, suppongo che ancor nelle lingue d'hoggi vi siano sillabe lunghe per natura, come ne' diftonghi (oltre le lunghe per positione) ma non già le vocali semplici di due tempi: dal quale mancamento nasce, che il Ritmo de' nostri versi si regge solo da gl'accenti, come da essi si formano anco i versi; & che le sillabe accentuate si reputano come lunghe; & ad esse corrispondono, & le seguenti (massime se l'accento è nell'antepenultima) breui; & l'altre similmente breui, ò indifferenti: badādosi poco, anzi niente à quell'accrescimento, che fanno due, ò più consonanti. E perciò vana si dee reputare la fatica di quelli, che nelle tre lingue corrotte dalla Latina, Spagnuola, Italiana, & Frācese hanno cercato di rimettere in vso i versi misurati all'antica; perche si sente per esperienza, che non riescono: come per il contrario barbaro concetto è stato quello di chi hà voluto, in vece di resuscitare l'antica pronuntia, formare versi latini con l'osseruanza sola de gl'accēti alla moderna. Tanto diuersi taluolta sono i pareri de gli huomini. Settimo, suppongo che appresso gl'antichi Musici, se bene misurauano à capello ogni minimo tempo della fauella, come s'è veduto di sopra nelle consonanti; tutauia non doueuano attēdere a simili minutie nelle modulatio

ni

ni del vero canto: del che gran proua ne dà l'hauer hauuto anch'eglino ſegni particolari Ritmici di più tempi, à guiſa de' moderni, come altroue hò oſſeruato; contro l'opinione comune de gli Scrittori; che non credono, che eſſi haueſſero notitia d'altri tempi, che di quei della fauella, & del Metro. Ottauo ſuppongo, che non fuſſe lecito d'abbreuiare le lunghe per natura (cioè proferirle con vn tempo ſemplice, & indiuiſibile, come le breui) nell'atto del cantare; ſi come non era lecito nella fauella: perche ſe alcuno haueſſe proferito *Muſa* nell'ablatiuo, come nel nominatiuo, all'vſanza d'hoggi, ſarebbe ſtato burlato, & tenuto per barbaro, & ruſtico. Nono ſuppongo che gl'antichi (che non cantauano, ſe non poeſie) oſſeruaſſero la miſura delle lunghe, & delle breui; dall'ordine delle quali naſce l'aria del verſo: che altrimenti ſarebbe ſtato ſuperfluo il far tante, & ſi ſottili diſtintioni di piedi, & ſimili altre minutie; perche ſe bene il dottiſſimo Salinas pare che tenga, che gl'antichi Muſici allungaſſero, & abbreuiaſſero le ſillabe à loro capriccio, in quella guiſa che hoggi fanno, cauandolo da quelle parole di Mario Vittorino. *Ad hæc Muſici qui temporum arbitrio ſyllabas committunt in rhythmicis modulationibus, aut Lyricis cantionibus, per circuitum longius extentæ pronuntiationis &c.* tuttauia quelle parole non prouano ciò: mà ſolo, che nel cantare s'allungaſſero i tempi delle vocali cõſueti nella ſemplice fauella, come appreſſo ogni natione ſi fà. E ciò non oſtante, ben ſi poteua tuttauia oſſeruare qualche proportione trà le breui, & le lunghe, che manteneſſe ſalua l'Aria del Metro. Decimo, ſuppongo che fuſſe lecito, non ſolo di fare delle Diminutioni, prendendo, per eſsempio, in vece d'vna Minima, due Semiminimine, & quattro crome &c. mà d'alterare anco in

qualche cosa la detta proportione delle lunghe con le breui; quando così richiedesse qualche particolar rispetto, come per dar maggior leggiadria al canto; togliendoli vna certa secchezza; che, come nelle pitture troppo finite à gl'occhi succede, poco gusto haurebbe dato all orecchie. Vndecimo, suppongo, che i moderni Compositori, quando modulano i versi latini, non osseruano quasi punto la vera, & dritta loro pronuntia: il che nasce, prima; perche pochissimi ne hanno notitia; & poi, perche seguono del tutto l'hodierna pronuntia corrotta; proferendoli per l'appunto come i versi volgari: & forse anco perche si credono, che facendo altrimenti, ne riuscirebbono modulationi poco arioso, & dilettevoli. Duodecimo suppongo, che da quest'vsanza molte gofferie, & disordini ne seguino, & questo in particolare, che certe sorti di versi si confondino con altre diuerse, & totalmente distinte: perche, se per essempio, i modesni moduleranno questo verso,

Pange lingua glorioſi.

senza fallo abbreuieranno la prima sillaba; inuitandoli à ciò la consuetudine di questa pronuntia: onde il verso riuscirà simile à questo,

Age cuncta nuptiali.

benche quello sia Trochaico, e questo Anacreontico. Similmente si trouano alcuni versi; i quali per cagione di certe sillabe comuni, possono essere di diuerse sorti; verbi gratia questo.

Non vltra terras appeto; quæro polum.

Done se la terza sillaba si abbreuia, allungandosi la settima, & la nona; riuscirà Iambico Trimetro; & se per il contrario s'allunga la terza, abbreuiandosi le due dette

diuenta

diuenta Elegiaco; onde chi non vorrà cambiare ſpeſſo vn verſo in vn'altro, douerà molto bene oſseruare la miſurá delle ſillabe; & maſſimamente delle vocali per natura lunghe. Decimoterzo ſuppongo, che non in tutti i luoghi l'inoſseruanza della quantità delle ſillabe, egualmente corrompa la buona pronuntia, & Aria ſpeciale de' verſi; perche verbi gratia, ſe in queſto verſo, parimente Anapeſtico,

Saltatricis vota puellæ.

ſi proferiſce breue (come è ſolito) la ſeconda ſillaba ſi ſente grandemente zoppicare il verſo: mà ſe ſi proferirà cõ la vocale *a*, lunga quaſi raddoppiandola (cioè facendo vn dattilo in luogo d'vn Spondeo) così, *Saltaatricis*, allora riuſcirà all'orecchie col ſuo vero tempo, & miſura: doue nell'hodierna pronuntia *Salta*, ſi proferiſce non come ſpondeo, nè dattilo; mà come Trocheo; & però fà brutto ſentire. Mà ſe bene ſi proferiſce il *Vo* in *Vota* breue non per queſto ne riceue l'vdito tanta offeſa: anzi rieſce tolerabile. E per dar vn'eſsempio de' Giambici, notiſi, quanto ſi ſenta più pieno, & giuſto di tempi queſto,

Victor feroces impetus primos habet.

proferendoſi l'*o*, di *primõs* lunga all'antica, che breue alla moderna. Decimo quarto ſuppongo, che la varietà quaſi innumerabile di verſi, ch'hanno i Greci maſſimamente, e poi i Latini, arrichiſse notabilmente le melodie, comunicandoli molte diuerſità d'Arie, che ſenza queſto aiuto della Poeſia malageuolmẽte verrebbono in fãtaſia de'Muſici. Il che è vno de gl'argomẽti, per i quali ſi proua la preeminenza dell'antica Muſica, ſopra l'hodierna.

Decimoquinto ſuppongo che le pauſe, ò ſilentij poſſino ſupplire l'allungamento delle ſillabe, che douerebbono

essere lunghe, & non sono; come anco osseruò S. Agostino nella sua Musica (la quale egli tratta però assai Grãmaticalmente, per non hauer veduto gl'Autori Greci, che scrissero della Ritmica con grandissima curiosità, & sottigliezza) & doppo lui il Salinas: benche l'interporre le pause fuor de' luoghi, doue la terminatione del senso lo richiede, non mi paia à proposito. Decimosesto suppongo, che si come è in libertà del Poeta di porre per vltima sillaba de' versi, ò vna breue, ò vna lunga; secondo, che più gli torna commodo; benche la ragione del Metro richieda il contrario, così anco possa il Musico à sua volontà, ò allungarla, ò abbreuiarla, come meglio gl'aggrada: perche se lo può fare, come tengo di sicuro, anco ne' luoghi, doue questa licenza al Poeta non si concede, molto più ciò militerà nell'vltime, che si lasciano à suo arbitrio. Mà vediamo qual probabile ragione di ciò si possa addurre. Parrà forse ad alcuno, che questo proceda per il tẽpo, che s'interpone frà vn verso, & l'altro; mà non è così: perche oltre che questa ragione suffragherebbe solo per l'allungamento delle breui, & non per abbreuiamẽto delle lunghe; l'Ode di Pindaro dimostrano d'esser fatte in modo, che poco importerebbe, se si leggessero senza distintione de' versi, à guisa di Prosa, se non fusse per la corrispondenza, che hà l'Antistrofe con la Strofe: perche se bene si compongono di metri; tuttauia si vede, ch'il Poeta non gli cercò tali di proposito; mà se ne seruì, come gli veniuano fatti: essendo tal sorte di Poesia, quasi vna prosa numerosa. Senza che ciò anco apparisce dal frequente troncamento delle parole, che in molte succede per la distintione de' versi. Io direi dunque, saluo sempre vn migliore auuiso, che quest'arbitrario scãbiamento de' tempi nell'vltime sillabe, sia stato introdot-

to

to, prima perche nelle terminationi perfette cosi delle Melodie, che dicono Cadenze, come de' ragionamenti, poco s'attende all'vltima nota, ò sillaba; mà si bene alla penultima. secondo per mera licenza, & facilità di comporre; & tantò più appartenga ancora al Musico; & per conseguenza in quei versi, che di due sono composti, come l'Elegiaco, non altra differenza vi sia in scriuerli interi, come s'vsa per hemistichii; che nel primo modo la sillaba, che fà la cesura, sempre si fà lunga; & nel secondo sarebbe arbitraria. Decimosettimo suppongo, che come n'insegna Aristotile, & gl'antichi Musici, tutti i piedi (che sono parti quantitatiue del metro) naschino dalle tre prime proportioni: prima dalla eguale, che tanto tempo pone nel leuare, quanto nel posare della battuta (che i Greci dicono *Arsis*, & *Thesis*) sotto la quale si comprendono quelli, che in due parti eguali si possono diuidere: tali sono il Pirrichio, lo Spondeo, il Dattilo, l'Anapesto &c. seconda dalla dupla, che produce quelli, la metà de' quali è sempre il doppio dell'altra, come il Giambo, il Trocheo, il Tribraco, gl'Ionici &c. terza dall'Emiolia, ò Sesquialtera: sotto la quale si comprendono quelli, che si diuidono in questo modo, & non altrimenti; che vna parte, ò metà del piede, contenga due tempi, & l'altre: cioè il Cretico, i Peoni, il Bacchio &c. restando perciò quelli, che da altre proportioni nascono, come gl'Epitriti, & l'Amfibraco poco atti alla Poesia, & alla Musica: & comunemente anco esclusi da ogni sorte di metro, & di Ritmo. Decimoottauo suppongo, che i versi semplici, & Primitiui (i Greci gli chiamano πρωτοτύπους) quelli dico, che sono composti d'vn istessa ragione di piedi, come Iambici puri, Dattilici, Trochaici, Peonici, Ionici &c. in questo differischino massimamente dai composti,

posti, & deriuati, verbi gratia, Saffici, Asclepiadei, Elegiachi, Tragichi &c. che quelli si debbino sempre battere, misurare, ò diuidere da vn'istessa sorte di battuta, cioè da quella, che corrisponde al loro proprio Ritmo; & qnesti si possino più liberamente accomodare à diuerse batture, & varietà di tempi; non solo paragonando verso con verso; mà anche vna parte con l'altra. Decimonono suppongo, che la Battuta appresso gli antichi cominciasse dal leuare; cioè dall'Arsis; & hoggi cominci al còtrario dal posare; & che le breui tornino meglio nel leuare, & le lunghe nel posare: & conseguentemente, si come hoggi ne' Ritmi Iambici, si mette auanti qualche pausa, equiualente al posare, l'istesso si facesse da gl'antichi, ne' Ritmi Trochaici; anteponendoui qualche pausa, ò silentio corrispondente all'Arsis, o leuare. ch'è forse quello che Aristide Quintiliano chiama πρόσθεσις. Delle quali due maniere, senza dubbio l'antica era più commoda; più naturale; & più ragioneuole: perche par più conueneuole, ch'il piede, ò la mano prima di cominciare il suo offizio, stia in riposo à basso, che pendente in aria; & che finita la battuta, resti similmente posando più tosto, che sollenata in arte. Ventesimo suppongo, che si come alcuni versi si scandono, ò misurano comunemente da gli antichi Grammatici per *Monopodiam*; cioè dando ad ogni battuta vn piede, & altri per *Dipodiam*, ò *Syzygiam*: cioè accoppiandone due per volta, l'istesso si facesse, & si debba fare dal Musico nel modulargli; militando cosi quì, come iui, l'istessa ragione del proferire più graue e posatamente i più graui, & i più leggieri, più presto; e di scompartire le battute in proportionate giustezze. Quindi è che i Trochaici, & Giambici si misurauano due à due; & perciò il Giambico Senario, ch'è il giusto, & perfetto

si

si chiamò *Trimetro*; che in Greco significa di tre misure, & i Dattilici, & Heroici si misurauano al numero de' piedi: onde è che l'Heroico si chiama Senario, & Hessametro; cioè di sei misure, ò batrute. Il che è tanto ragioneuole, che insin'hoggi da Musici s'osserua, che, doue si mandano più sillabe, ò note per battuta, iui si proferiscono più velocemente, & più adagio, doue in minor numero si pongono. Per essempio nella binaria, ò misura di due semibreui, che si nota cosi C, le semiminime si proferiscono quasi sotto il tempo delle Crome nella misura hoggi più consueta d'vna semibreue, segnata cosi C. Tengasi dunque per sicuro, che regolarmente le sillabe de' versi Heroici si proferiuano cantandosi più lentamente, che ne' Giambici, ò Trochaici. Mà alcuno forse si farà marauiglia leggendo, che gl'Anapestici similmente si scandessern per *Dipodiam*; benche ne' tempi corrispondino à i Dattilici, che si misurano per *Monopodiam*. tuttauia, credo di poterne recar vna ragione assai fondata, & probabile; & è questa. Mi par molto verisimile, che di quattro sorti principali di versi, Dattilici, Anapestici, Giãbici, & Trochaici; li primi come più posati, & applicati d'ordinario à soggetti auco piò graui; si modnlassero più lentamente de secondi suoi corrispondenti; i quali s'accomodauano à materie più leggieri; & massime al passeggio de' Cori; & i terzi similmente, benche eguali di tẽpi à i quarti, si cãtassero comunemẽte più adagio di quelli; che per i balli, & carole soleuano adoprarsi. Ecio par anco che accenni Aristotile, quando nella Poetica dice, ch'il Coro stabile era senza Trochei, & Anapesti. Dunque se bene i Trochaici, & Giambici si seruono della medesima misura, & battuta, con tutto ciò più veloce deue essere in quelli, & in questi più lenta; & similmente più presta,

ò come

ò come dicono hoggi più stretta, ne gl'Anapestici, che ne' Dattilici: auuenga che à questo, come diceuamo, si prouueda con mandarne in quelli vna coppia intera di piedi per battuta. Ventesimoprimo suppongo, che doue i Grāmatici antichi parlano del misurare, ò scandere i versi più in vn modo, che in vn'altro, non sempre debbiamo intenderli della battuta Musicale, & imitarli nell'atto del modulare; mà solo doue il loro dire concorre con la ragione, & con la facilità della pratica. Per essempio, se bene Mario Vittorino vuole, che i Choriambici (i quali per cagione del numero Senario de' tempi, & della loro dispositione, si possono diuidere nella proportione eguale, & nella dupla) si misurino con la battuta eguale; tuttauia, perche l'esperienza mostra, che questo piede corrisponde benissimo à i tempi della Gagliarda comune, la quale si misura meglio con la misura dupla (che hoggi impropriamente chiamano Tripla) che con l'eguale, crederei, che non douessimo in ciò seguirlo altrimenti. Dissi che si misura meglio la Gagliarda comune con la misura ineguale; perche la Romanesca (ch'è pure anch'essa vna spezie di Gagliarda) parimente torna meglio con la battuta ineguale; benche con l'eguale anco potrebbe misurarsi. Del restante il Ritmo Iambico si scorge manifestamente in molte Arie moderne, come nelle Correnti, & nella Moresca Francese; di cui le parole cominciano

Destin qui separez.

si come il Trochaico assai euidentemente appariſce in quelle che dicono *Voltes*. Ventunesimosecondo suppongo, che l'hodierna maniera di segnare i tempi Ritmici, porti seco di molte imperfettioni, & difficoltà in accomodare giustamente i tempi, & i piedi de' versi latini, & particolar-

particolarmente quella legge, ò Regola tanto riceuuta, che la nota, ò note ſeguenti ad vna nota puntata debbono eſſere ſempre del valore del punto: ſe bene molte, come non neceſſarie, ſono ſtate meritamente diſprezzate da i Compoſitori in ſtil Recitatiuo. Con tutto ciò oſſeruando anco queſte leggi, io tengo che co' noſtri ſegni Ritmici ſi poſſa acconciamente eſprimere qualſiuoglia piede, ò verſo; come più à baſſo ſi vedrà.

Sù queſti preſuppoſti, portando auanti il Diſcorſo, voglio che conſideriamo vn poco ſe pare à V. S. quello, che ſi debba oſſeruar hoggi, volendoſi modulare i Verſi latini con giuditio, & ragione; eſſaminando però prima, ſe ſia bene di ſeguire la corrente dell'vſo corrotto, come pare ad alcuni; & frà queſti à qualche perſona per altro di buon guſto, & giuditio; ò pute allontanarſi dal Volgo, con oſſeruare quanto ſi può, la vera, & antica pronuntia nel canto. Quelli fondano la loro opinione, con dire, che regnando hoggi vn vſo cõtrario, chi teneſſe altro ſtile, nõ ſolo ſarebbe burlato; mà comporrebbe le ſue Muſiche, ò Arie poco gratioſe, & grate all'vdito. Mà per dirla liberamente, mi pare, che coſtoro di gran lunga s'ingannino. Imperoche, laſciamo ſtare, che ſe preualeſſe il loro dire, mai ſi ridurrebbono le coſe à i loro principij, non ſtimo ch'vn animo nobile debba ritirarſi dal ben fare, per tema del Volgo ignorante, & maligno; maſſime doue apertamente predomina l'inuidia; & appaſſionatamente ſi biaſima da chi che ſia in altri, quello doue per mancamento di forze, ò ſapere, eſſo non può arriuare. Che le Muſiche poi rieſchino con queſta oſſeruanza poco dilettеuoli, & Arioſe; ciò non è vero altrimenti: anzi più toſto più gratioſe ne diuerranno: purche la compoſitione ſia fatta con maeſtria, & giuditio: come l'eſperienza fara conoſcere,

quando auuerrà mai, che quest'arte s'incontri in persona sufficientemente dotata di quell'eruditione, & perspicacia, che si richiede in simile impresa. Confesso bene che poco gusto darebbe vna troppo stretta, & scrupolosa osseruanza: come se sempre si desero alle lunghe, & le breui, l'istesse note, & la medesima proportione de' tempi. Mà nè questa è necessaria: nè da gl'antichi fù praticata. La maggior difficoltà consiste, per parer mio, in accomodare le sillabe breui, che cadono sotto l'accento acuto: perche se si proferiranno al tutto breui, parrà che si pronuntij barbaramente; spingendosi l'accento nell'vltima sillaba: il che si sfugge, più ch'ogni altra cosa, da i Musici. Nel qual proposito voglio raccontare à V. S. quello che mi succese gl'anni passati con vno di questi Contrapuntisti à dozzina. Haueuo fatto modulare alcuni pochi versi Asclepiadei, fatti da me, sopra il ritorno di N. Signore da Castel Candolfo, da vn mio famigliare, & intendentissimo, non solo di Musica; mà d'ogni sorte di lettere humane; & anco alcuni versi di Seneca. Trà gl'altri v'era questo,

Occidimus: aures pepulit Hymenæus meas.

Costui imprendendo di cantarli; per screditare, per pura inuidia, le mie fatiche, faceua tanto poco sentire l'accento nella sillaba *Me* di *Meas*, che pareua proprio, che dicesse *Meàs*: allora io non potei più hauer patienza: mà togliendoli il foglio di mano, dissi che non diceua *Meàs*; mà *Meàsme*. Per confermatione poi di quello, ch'io diceua, che l'osseruanza del Metro, non solo non toglie la gratia alle compositioni; mà anzi glie l'accresce, & le rende più Arioso, sappia V. S. che hauendo fatto modulare gl'istessi versi Asclepiadei, che cominciano,

Salue

Salue ſceptrigerùm maxime Principum.

dal medesimo virtuoſo, con diuerſa Aria, & ſenza tal'oſſeruanza; mà co' tempi dell'hodierna pronuntia corrotta: & fatto vedere l'vna, & l'altra modulatione à Don Romano Micheli peritiſſimo Contrapuntiſta; & allieuo in questa profeſſione del Soriani: ſenza dirli niente di queſta diuersità; con richiederli ſolo il ſuo parere, qual di due giudicaſse più bella, ſenza penſarui punto, diede il primato all'oſseruata; benche non la riconoſceſse per tale. Non entro più oltre in eſperienze; perche con V.S. ſono ſuperfle: di cui l'eſquisito giuditio, & intelligenza ſuppliſce ad ogni coſa: & per certi oſtinati nella loro ignoranza, non baſterebbono, quante proue, & teſtimoniande, io poteſſi mai addurre. Tralaſcio alcuni altri, che ſtimano pedanterie queſte conſiderationi di piedi, & di ſillabe; & coſe puerili: forſe perche nelle ſcuole ſole hoggi ne ſentono fauellare: non ſapendo i pouerelli, che i piedi entrano in ogni ſorte di Ritmo; ò sia vocale, ò inſtrumentale; & maſſime ne' Tamburi, & ſimili inſtrumenti da guerra. & ſe i moderni non ne fanno mentione; non è, che habbino trouato vn'altra ſtrada più breue, & ſpedita (il ch'è impoſſibile) mà perche non ſono arriuati tant'oltre in queſta materia. & ſe ciò non ſi crede, mi ſi dica vn poco, qual'è più facile, & ſpedito modo di parlare, ch'il Ritmo del verſo Heroico, conſiſta in quattro piedi Dattili, & Spondei; come ſi vuole adoprati, & vn'altro dattilo nel penultimo, & vno Spondeo nell'vltimo; ò pure, che debba hauer tante, & tante ſillabe; delle quali la prima, & le due vltime, ſempre ſiano lunghe; la ſeconda poſſa eſſer breue, & lunga; & così la terza &c. & che vna breue, non poſſa eſſer rinchiuſa frà due lunghe; & altre

cose simili, che si douerebbono specificare, se non si parlasse di piedi? Tornando dunque donde ci partiāmo, & seguendo l'incominciato ragionamento delle sillabe accentuate, dico ch'il concederli qualche allungamento per cagione di essi accenti; non può produrre se non buoni effetti. Il che io cauo da alcune ragioni; le quali mi paiono assai probabili. Prima dall'autorità de' Grammatici Greci, che, come accennammo di sopra, dicono che l'accento acuto allunga la sillaba per mezzo tempo. Secondo; perche noi vediamo, ch'il verso Elegiaco rende buonissimo suono; ancorche l'accento acuto cada sempre ò nella penultima (il che succede appresso i Latini quando l'vltima parola è di due sillabe) ò nell'antepenultima sillaba; amendue le quali sono breui. Terzo, perche si conosce, ch'i versi detti da' Greci ὑπόρρυθμοι (quasi *Sorrimati*, come questo *Aurea scribis carmina Iuli maximevatum*: non riescono migliori de gl'altri; mà più tosto peggiori; benche in essi l'accento concorra con le sillabe lunghe. Non mi pare già, che debbiamo imitare il Glareano; il quale si pensò, ch'il verso Pentametro si rendesse più sonoro, con allungarli la penultima sillaba; & in questa guisa lo modulò: perche così se gli toglie gran parte della sua Aria natia: mà prendendo la via di mezzo, si faccia qualche poco sentire detto accento: saluando insieme qualche proportione delle lunghe con le breui. Perche di seguire anco l'opinione di quelli, che non si fanno scrupolo di spingere l'accento auanti; credendosi che così facessero gl'antichi, è cosa, che non la posso approuare in modo alcuno: perche se il canto hà da imitare la fauella, si come nelle parole latine non si fanno quasi mai acute l'vltime sillabe parlando; perche s'hāno à fare, cantando? Io sò, che molti dotti credono, che almeno

i Greci

i Greci teneſſero queſto ſtile (della quale opinione era il Signor Aleandri. b. m.) che recitandoſi, ò cantando ſi i verſi, s'accomodaſſero gl'accenti alle ſillabe lunghe, verbi gratia Μῆνιν ἄειδε θέα πηληϊάδεω Ἀχιλλῆος Mà tal'opinione (& ſia detto con ſopportatione d'huomini così dotti) è del tutto inuerifimile; per molte ragioni; le quali al preſente trapaſſo: & per queſta maſſimamente, che gl'accẽti Greci ſi conoſcono tanto ſtabili, che fino ne' nomi delle Città d'Italia vſcite già molti ſecoli ſono, dalle loro mani, vi ſi ſerba tuttauia l'accento Greco: come O'tranto, Tàranto &c. Si può dunque ſaluare inſieme nelle ſillabe breui accentuate la breuità conueneuole; & farui ſentire la forza di quell'accento: maſſime con aiuto d'alcune auuertenze: le quali poſſono eſſere queſte. Prima, che la ſillaba che ſegue doppo la breue accentuata, più toſto ſcenda, che ſalga di Tuono: ò almeno ſi ponga nell'iſteſſa corda: perche così ſi ſentirà più l'accento doue conuiene. Secondo, ſi potrà allungare alquanto per cagione di detto accento; maſſime ſe la precedente ſillaba, & la ſuſſequente, per eſſere lunghe, ſi terranno qualche coſa di più: come in queſto verſo,

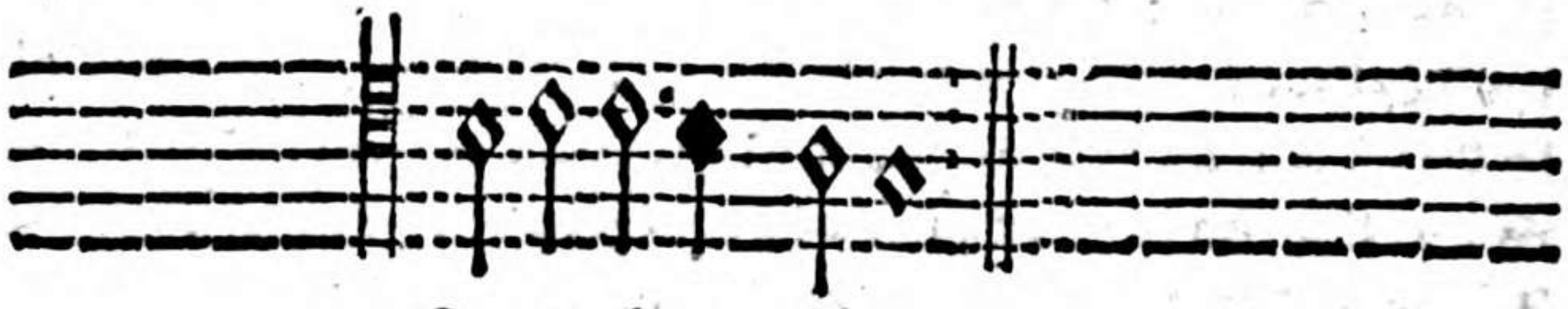
Quicumque Regno fidit, & magnã potens.

La ſillaba *po* ſi potrebbe proferire ſotto vna ſemiminima; benche d'ordinario deſſimo vna Croma alle breui, quando la precedente *gna* ſi proferiſſe ſotto vna minima. Ma ſe all'accentuata breue, ſeguirà vn'altra breue, verbi gratia in *tulit* di queſto verſo,

Me videat, & te Troia: non vnquam tulit;

allora più facilmente s'accomoderanno: perche allungãdoſi

dosi alquanto più la prima ; tuttauia si potranno proferire tutte & due sotto tempi equiualenti ad vna lunga : come più à basso si vedrà ne gl essempij. Terzo, si potrà rimediare con vna legatura di due note, per via d'anticipatione, che risolue vna lunga in due breui: per essempio, in vece di modulare questa clausola nel modo seguente.



Optatusque dies

per saluare meglio i tempi, si potrebbe accomodar cosi

Optatusque diees

Quarto per le sillabe antepenultime, quando sono breui, & insieme accentuate, ò sia la parola di tre, come *Dominus*, ò di più, come *Continuus*, si può osseruare similmente d'abbreuiare alquanto più la seguente penultima: mantenendo tuttauia in amendue insieme la proportione di due breui con vna lunga; per essempio darò questi tempi à *Dominus*

Dominus

à & *Dominos* questi

Dominos

& se-

& segnerò cosi *Continuus*

Tuttauia confesso, che sarà difficile, ch'il cantore osserui esattamente queste giustezze, se non con lungo studio, & diligenza; per la renitenza, che suol fare vn mal habito vna volta inuecchiato. Quinto può seruire ancora questa auuertenza di proferire, quando si può, attaccatamente quella parola che hà la sillaba breue accentuata, con la parola seguente: perche cosi l'accento acuto si perde. Eccone l'esempio; per non hauere ad allungare la sillaba *Ru* di questo verso

Continuus

Non rude vulgus, lachrymisque nouum.

non attaccherò detta parola con *non* precedente; mà con *vulgus* che segue; benche la qualità del verso pare che persuada il contrario; cioè che si debba attaccare *rude* con *non* per fare vn Dattilo *non rude*, & non vn' Anapesto *rude vul*. Quest' osseruatione si conferma con l'esempio de' Greci; i quali sogliono mutare l'accento acuto dell'vltime sillabe nel graue, quando si trouano nella sequela del Discorso, & non nella fine di qualche clausola, ò membro. Perche se bene θεός, verbi gratia, si proferisce da per se *oxytono*, cioè con Tuono acuto nell'vltima: se s'attacca però con vn'altra parola, come θεὸς ἡμῶν; perche di due in certo modo se ne fà vna, si pronuntia *barytono*; cioè col Tuono graue: quale s'intende essere in tutte le sillabe, che non hanno ò l'acuto, o'l circonflesso: come che si noti solo nell'vltime. Et con questi remedij, mi gioua di credere, che si potranno accordare tutte le contrarietà, che possono occorrere trà la quantità delle sillabe, & gl'accenti; valendo-

ci

ci massime di quelli, che ci torneranno più à proposito. Or voglio aggiugnere alcuni ricordi sparsamente, secondo che mi verranno nella fantasia; i quali non saranno di sutili a' compositori. Per far sentire l'Aria naturale del verso; auuertasi d'accomodare le battute à i piedi, ò vere misure, & progressioni (i Greci le dicono βάσεις) di esso, in guisa che non si spezzino: mà comincino, & finischino con esse. Per essempio il verso Anapestico dimetro si douerà misurare in due battute, ò Progessioni; che sarà meglio; ò pure in quattro, seguendo il numero de' piedi: più velocemente però che nel verso Heroico: mà non già in vna & mezza, ò tre & mezza &c. Dissi poi *vere misure*, per escludere certe strauaganti, che recano alcuni Grammatici, più per loro capriccio, che per ragione alcuna; se non fusse per sfuggire le cesure, & fare le parti ò diuisioni più eguali. Mà ne questo anco torna in molte ch'essi adducono; verbi gratia, doue Vittorino vuole, ch'il verso Asclepiadeo si misuri con vn Spondeo, due Choriambi, & due Pyrrichij. Oltre che potendosi gl'istessi versi misurare, & spartire per altri piedi più conosciuti, & facili da praticare nella battuta, come Dattili, Spondei Anapesti, Iambi, Trochei &c. io non sò vedere quello che s'acquisti, à diuiderli in questa forma. Per fare sentire poi maggior varietà; doue si continuano molti versi dell'istessa sorte: come ne' Cori della mentouata Tragedia, si potrà affrettare, ò allentare la battuta, secondo l'esigenza delle parole. Si potranno anche concedere alcuni passaggetti; mà non troppo lunghi, & frequenti; & altre simili gratie, & ornamenti del canto: massime in certi luoghi più apparenti del verso; come nell'Heroico alla penultima sillaba, & nel Giambico all'antepenultima; che più necessariamente dell'altre si fanno lunghe. Nelle Cesure

se la

se la sillab a sarà breue, e'l sentimeto perfetto, ò quasi perfetto, non mi guarderei di mantenerlo breue, doue tale pronuntia riuscisse più gratiosa; benche il Merro la richiedesse lunga; po tendosi à ciò supplire con qualche sllentio ò pausa equiualente. Per essempio in questo verso di Virgilio,

Omnia vincit amor, & nos cedamus amori.

per il qual rispetto senza fallo egli si prese questa licenza. Mà doue la cesura si fà nella lunga, & tale per natura della sua vocale, non mi farò scrupolo d'allũgarla il doppio dell' altre; per aggiustare meglio le battute: massime se la vocale sarà di quelle più sonore, come A, E, O; e'l senso sarà perfetto, ò quasi perfetto; come appresso vedremo ne gl' Asclepiadei. Doue l'Anapesto, pare che s'adopri in vece del Giambo, non farei ne anche difficoltà di constituirlo di tempi eguale à quello; verbi gratia, s'io assegnerò alla prima del Giambo vna semiminima, & alla seconda vna minima, alle due breui dell' Anapesto assegnerò à ciascuna vna Croma: come in questi versi di Claudiano.

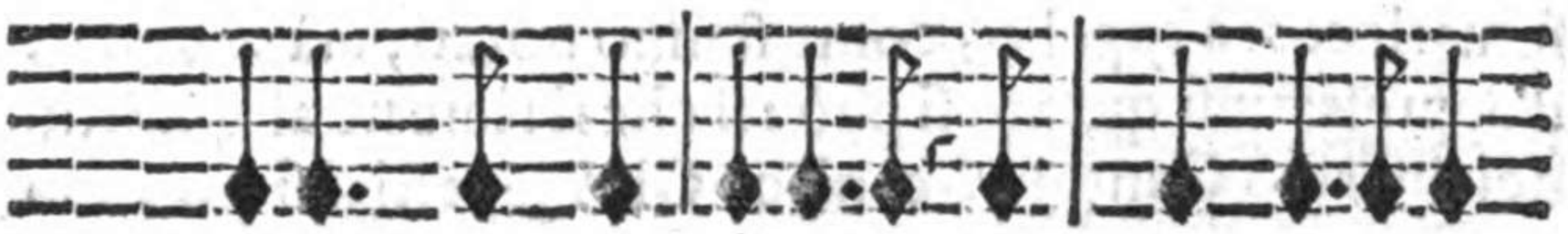
Age cũcta nuptiali, Redimita vere tellus &c.

Et l'istesso farei ne' versi Trochaici, doue il Dattilo si ponesse in vece del Trocheo. Le sillabe, ch'hanno la vocale lunga per natura, non si debbono in modo alcuno abbreuiare, ò proferire sotto vn tempe indiuisibile, douunque si trouino, ò nella fine de' versi, ò altroue; benche così hoggi si proferischino nella fauella. Anzi se in alcuna cosa s'hà da fare differenza dalle modulationi erudite, & ben regolate alle triuiali, & comuni, questa è tale; & in ciò massime possiamo allontanarci dal volgo, senza tema d'esser troppo singolari: poiche da questa singolarità ne

risulterà molt'acquisto di grauità; & d'vn cantar maestoso, & veramente latino. È ben vero, che molte sillabe hoggi non si possono discernere; verbi gratia, quelle ch'hanno congiunta la positione: perche l'esempio de' Poeti antichi non ci suffraga. tuttauia se alcuna ve ne sarà tale, che per la regola de' Deriuati, ò per l'origine dal Greco, non possa conoscersi se habbia la vocale lunga, ò breue (che per auuentura non saranno molte) allora sarà lecito ad ognuno di prenderle, come vorrà; mà con giuditio, & discretione. Imperoche chi potrebbe hoggi sapere, verbi gratia, che *insanus* si proferiua con l'I lunga *inclytus* con l'i breue; & che *lustrum*, quando significa vna pozza abbreuia l'V, & quando vn giro di cinque anni, l'allunga; se Cicerone, & Festo non l'hauessero lasciato scritto? Mà venendo al particolare de' versi Tragichi; benche il loro Ritmo propriamente sia quello del terzo Epitrito, che con vocabolo nationale, si chiamaua Rodiaco; perche forse da i Rodiotti fù adoprato nel marciare in ordinanza (il cui tempo è questo) tuttauia perche questa sorte di battuta, & proportione sesquiterza non è riceuuta da' Musici nè antichi, nè moderni; & sarebbe difficilissima ad oseruare; & perche taluolta in luogo suo succede il Dijambo, ò Giambo doppio; meglio mi parrebbe di spartirlo in sei battute (che che ne dichino i Grãmatici) mescolando l'eguale, o binaria con l'ineguale, ò ternaria, quando vi s'incontrano i piedi di quattro tempi, in questo modo; così frequente mu troppo difficile, al niera, che segue, pettiuamente.

ò pure, quando tatione riuscisse terarli nella mà altre simili ris-

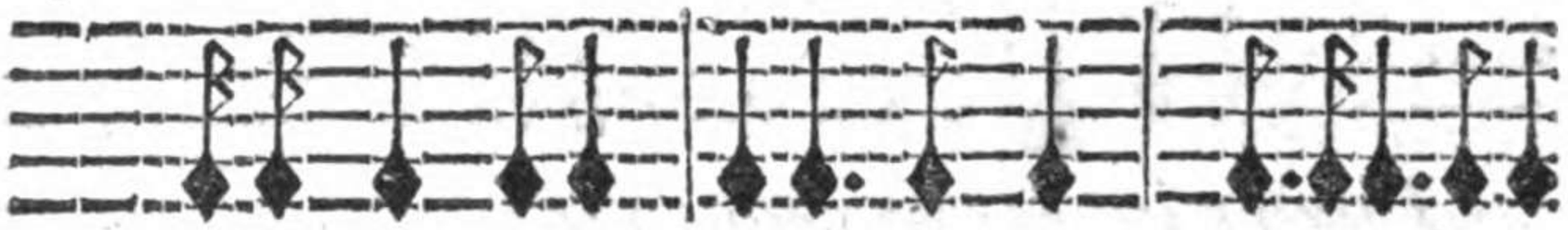
Quicumque



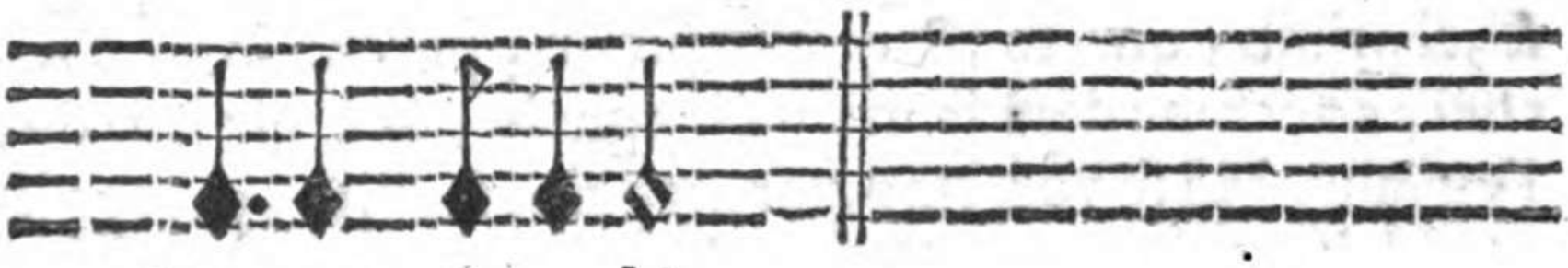
Quicumque regno fidit; & magna potens

Dominatur aulà; nec leues metuit Deos

Me videat, & te Troia: non vnquã tulit



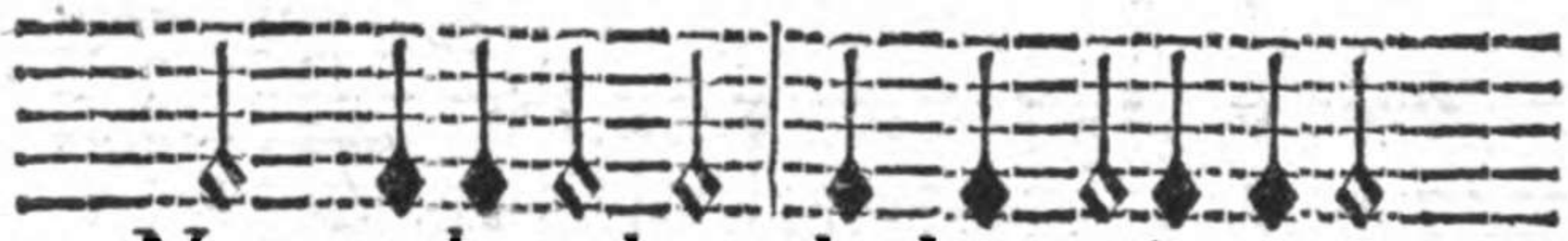
Documenta sors maiora, quam fragili loco



Starent superbi.

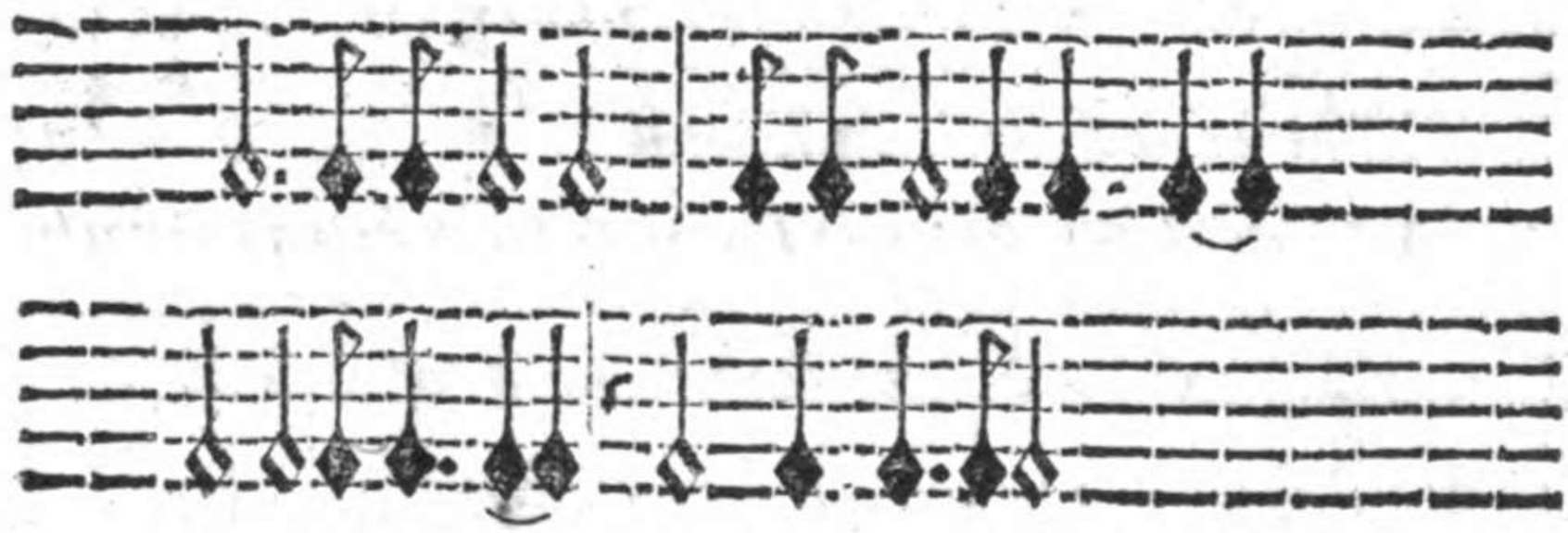
Trà i quali tempi, benche alcuni ve ne siano assai difficili, non per questo debbono rifiutarsi; perche cantan-

dosi hoggi in Scena senza battuta, non è necessario d'osseruarli cosi à capello, come stanno notati; mà sì bene d'appressaruisi quanto si può: il che si rimette al giuditio del discreto Cantore Scenico. Gl'Anapestici si possono proferire sotto questi tempi, & segnarli cosi.



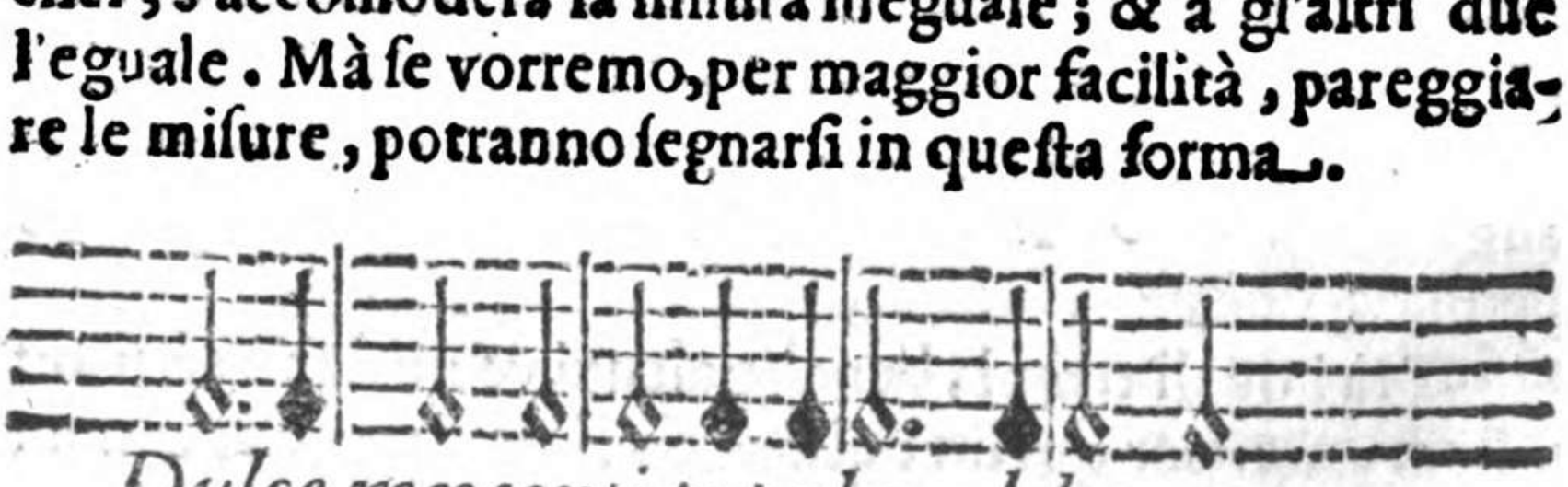
Non rude vulgus, lachrymisq; nouum.

ò pure così, con qualche legatura, & mutatione di temp



Lugere iubes: hoc continuis

Quanto à i Saffici, se gli vogliamo dare i suoi tempi giusti, al primo, quarto, & quinto piede, perche sono Trochei, s'accomoderà la misura ineguale; & à gl'altri due l'eguale. Mà se vorremo, per maggior facilità, pareggiare le misure, potranno segnarsi in questa forma.

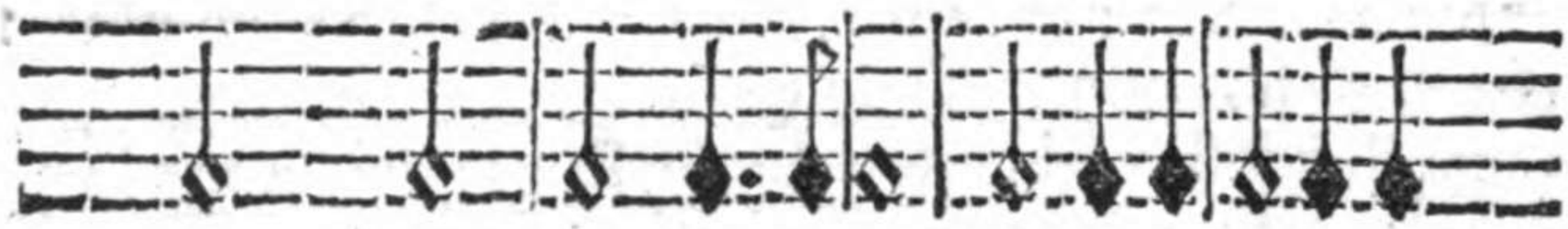


Dulce mœrenti populus dolentum.

L'Aſclepiadeo, per poterlo miſurare in battute eguali, & per Dattili, & Spondei, & non in altre guiſe più ſtrane, ſi potrà ſegnare così: doue il verſo finiſce in ſenſo perfetto, ò quaſi perfetto.

Et triſtes cineres urna coercuit.

Mà doue, per eſſerui il ſentimento pendente, non ſi può conuenientemente ſupplire la battuta con pauſe, allora ſi potrà dar doppio tempo alla ſillaba, che fà la ceſura in queſto modo.



Verum eſt, an timidos fabula decipit.

Il che tornerà anco meglio, acciò le lunghe venghino nel battere, & le breui nel leuare. Tralaſcio l'altre maniere di verſi, che in queſta Tragedia non occorrono: perche altroue ſpero di trattarne più diligentemente. Del reſtãte la ſopradetta parola *verum eſt*, mi da occaſione di diſcorrere alquãto ſopra le colliſioni delle vocali; che i Grammatici dicono *ſinalœphæ*; cioè ſe finendo vna parola in vocale, & ſeguendone vn'altra che pure cominci in vocale, come *Exciſa ferro eſt* debba eliderſi nel canto la prima, proferendoſi così *ferr'eſt*, come pare

che

che Vittorino voglia che si faccia sempre; ò pure profe. rir l'vna, & l'altra come stà; & come si pronuntia fauellã- do. Qual fusse in ciò l'vso de' Greci resta assai chiaro: perche noi vediamo, che non scriueuano quelle lettere, che non voleuano si proferissero, come ψυχθ' ὁλων. Mà de' La- tini ci può essere qualche dubbio; & tanto più che anco ne gl'antichi tempi, quando questa lingua si manteneua ancor pura, & signorile, riceuè in questa parte qualche mutatione, etiamdio strauagante: perche l'S nell'vltime sillabe si toglieua, quando seguiuano parole, che comin- ciassero da' consonanti, verbi gratia appresso Ennio. *Doctu', fideli', suauis homo; facundu' suoque &c.* & per il contrario l'M si manteneua intero, come in questo verso d'Ennio

Insignita ferè tum millia militum octo

Mà se V. S. mi dimanda, che faresti tù? Io risponderei che sino ch'io non trouo in qualche autore maggior chia rezza di queste cose, terrei questo stile: farei sentire l'vna & l altra vocale, per non partirmi dall'vso corrente, senza necessità; & per euitare molte amfibologie, che nascereb- bono: massime potendosi mantenere sempre la propor- tione de' tempi nel Metro: poiche questo non è altro, che sciogliere vna lunga in due breui. Et ciò maggiormente osseruarei, quando amendue le vocali s'incontrano lun- ghe, ò almeno la precedente: perche se sarà breue, & in tali parole, che non ne possa nascere ambiguità di senso, come in alcuni Aduerbij, & Coniuntioni cominciando la seconda parola da vocale lunga; forse in qualche luogo non farei difficoltà d'elidere la precedente: come in- quest'esempio,

Atq. ea diuersà penitus dum parte geruntur.

(Doue l'istessa vocale si ripete) comunemente anco pro- nuntiando

nuntiãdo & vna se ne toglie; se bene non si discerne quale Quì c'entra poi qualche particolare auuertenza circa l aspiratione H, & i Diftongi. quando la seconda parola comincia da vna vocale aspirata, & massimamente lunga come *Maiore hastilia nisu*; perche tale aspiratione fà troppo staccamento di pronuntia, hauerei per bene d'elidere la vocale precedente; potendosi fare senza ambiguità di senso; con proferirsi cosi *Maior'hastilia*. nè gioua il dire, ch'hoggi l'aspiratione non si pronuntia: perche si douerebbe pronuntiare. anzi in molti luoghi si proferisce da gl'Oltramontani: & vn'abuso manifesto non fà legge. Mà se de quest'Elisione nascesse qualche oscurità di sẽso ò cattiua risonanza, come in *Vrgeri mole hac*, se si proferisse *Mol'hac*, ò che trà l'vna, & l'altra parola il senso finisse, come qui, *Nam Polydorus ego: hic confixum &c.* in tal caso, meglio è lasciar la vocale intera, come stà. Quando poi, ò finisce, ò comincia vn Dittongo, come *Hic hasta Aeneæ stabat*; ò pure, & finisce, & comincia, *Crebrescunt optatæ auræ*; perche i Latini non hanno Triftongi, nè Quadriftongi; & tali pronuntie di tre, & quattro vocali insieme ristrette, sono spiaceuoli, & poco musicali, senza dubbio bisognerà eliderne alcune. mà quali & in qual modo, qui stà il negozio. Il dar regole generali in questa materia, maggior'otio richiederebbe: però contentiamoci di qualche particolare essempio. In questa fine d'vn verso di Virgilio *sub Ilio alto*, tengo di sicuro, che s'habbia à sentire cosi l'*o*, come l'*a*: mà quello debba abbreuiarsi, & proferirsi con vn tempo solo, per far vn Dattilo. Mà in questo principio *Insulæ Ionio in magno* non hà dubbio, che si debbono far sentire tutte tre le vocali, cioè l'*ae* della prima parola, & l'*I* della seconda; poiche niuna di essa si può toglier via senza gran disordine: perche

perche ſe ſi toglie l'I, ſi leuerebbe vna ſillaba al verſo; ſe l'e, la parola di plurale, diuerrebbe ſingolare; ſe l'a, non ſi proferirebbe più per diſtongo; mà per vna vocale ſola, all'vſo hodierno. Mà ſe mi s'opponeſse, che così ſi porrà vn Cretico, in vece d'vn Dattilo, io direi, che non per queſto ſi guaſta la miſura: poiche quel tempo ſuperfluo del diftongo *æ* ſuppliſce à quello che manca nella ſillaba I ſeguente, che ſi proferiſce breue, facendoſi vn Tribraco *Ioni*, in luogo del Dattilo; & cosi ſi pareggiano i tempi: commodità, che ne dà la continuatione di quelle vocali, ſenza interrompimento di conſonanti. In queſto principio *Dardanidæ* e *muris*, ſe ſi pronuntia il Diftongo, come và, facendo ſentire l'a, & l'e, l'e ſeguente ſi può toglier via ſicuramente, per sfuggire quell'*hiatus*, come lo dicono i Latini; ò pure farlo ſentire per maggior eſpreſſione del ſenſo. In queſto

Diuùmque æterna poteſtas.

l'e di *que* enclitica meglio è toglierla via: perche l'encliti che facilmente perdono l'eſtreme loro vocali; & qui non ne ſegue ambiguità alcuna. Mà in queſt'altro

Intentique ora tenebant.

in amendue i modi, pare che poſsa ſtare: perche togliendoſi via l'e, reſta il Metro col ſuo tempo, ſe ſi proferiſce l'o, come è douere, lungo; & mantenendoſi, più tolerabile ne diuiene la pronuntia dell'o, con vn ſemplice tempo, ſecondo l'vſo d'hoggi. Mà In queſt'altro principio. *Conticuere omnes*, ſi può fare vn'oſseruatione più notabile; che ſe s'elide l'e ſi ſente zoppicare il verſo: il che naſce, perche vnendoſi queſte due parole, come in vna, col vincolo d'vn ſolo accento, cioè quello d'*omnes* (perche

l'altro

l'altro di *Conticuere* ſi perde) ſe la ſillaba *er* non s'allunga, raddoppiãdoſi il tempo della vocale (il che pochi s'auuiſeranno di fare) ſi ſentirà vn Giambo *er òm*, in vece d'vno Spondeo. Mà ſaluandoſi l'*e* intatto, allora l'Aria del Metro ſi ſentirà intera; perche in vece d'vno Spondeo, apparirà almeno all'orecchie vn'Anapeſto *ere om*. Onde ò biſogna proferire lunga, quell'*e* penultima, ſe ſi toglie via l'vltima; ò laſciar queſt'intera: nel qual caſo, ſe ſi proferirà quella con l'allungamento ſolo dell'accento, all'vſo hodierno, non ſi farà male; per la cagione che s'è detta: & ſe anco s'allungherà la vocale all'vſo antico, meglio ſarà. Mà che diremo di quelle parole, che finiſcono in M, ſeguendone vn'altra principiante da vocale? le quali manifeſtamente, ſecondo l'hodierna pronuntia fanno zoppicare il verſo: verbi gratia

Littora; multum ille, & terris iactatus, & alto:

peroche appariſce veramente prolungato d'vna ſillaba; & per conſeguenza ſtroppiato, & fuor della ſua miſura. Il rimedio è facile, ſe ſeguiamo la dottrina de gl'antichi: poiche c'inſegna il diligentiſſimo Quintiliano (che tale è veramente quello Scrittore) che ſoleuano gl'antichi far ſentire molto poco queſta lettera (tenuta per altro, & ragioneuolmente di ſuono barbaro, & groſſo) nel fine delle parole; & però molti la ſcriueuano, come ammezzata, cosi M̄, per dinotare, che s'haueua à proferire leggermente; & quaſi mezzana trà l'N. & l'M. Onde è da credere, che nel recitare, & cantare i verſi ſi laſciaſſe, come ſe ſcritta non fuſſe; mantenendoſi però in tutto la pronũtia della vocale precedente in queſta forma

Multu'ille, & terris

La qual regola si deue, per parer mio, in tutti i modi osseruare; imitando quelli che poterono dar legge à questa lingua, ch'era appresso di loro materna, & naturale: & tanto più, ch'ella tiene la via di mezzo trà quelli, che stroppiano il verso col proferire ogni cosa, & quelli che offuscano il sentimento con troncare più del douere, come farebbe chi dicesse

Mult'ill', & terris &c.

& l'istesso appunto osseruerei anco, quando segue all'M vna vocale aspirata, come

Monstrum horrendum informe ingens &c.

benche l'interpositione dell'H impedisca il farsi la Comprensione (per dir cosi quella, che i Greci chiamano συναιρέσιν) cioè l'accozzamento di due vocali in vna sillaba, à guisa di dittongo *Stru'bor*; & perciò il verso si sconcerti alquanto. Et questo è quanto al presente m'occorre, circa l'aggiustamento de' tempi de' versi latini.

Quanto poi al maneggio del concento, & melodia ne' Cori (perche à questo si restrignerà il nostro ragionamento) bisogna prima fare vn presuppposto, che la maniera tenuta fin'ora da i Moderni è lontanissima dal modo antico, & da ogni conuenienza: perche, doue per maggior parte rompono il filo della melodia, & del discorso, con quelle loro imitationi, repliche, & accozzamenti di parole diuerse (che i Greci chiamarebbono παλιλογίας, & πολυλογίας, per il contrario si debbono sempre far cantare insieme l'istesse parole; à volere che s'intendino bene; & non se ne perda vn lota; come è necessario assolutamente: & che l Aria n'esca spiritosa, & imitante qualche ballo (il che si può fare anco in soggetti graui) & non languida,

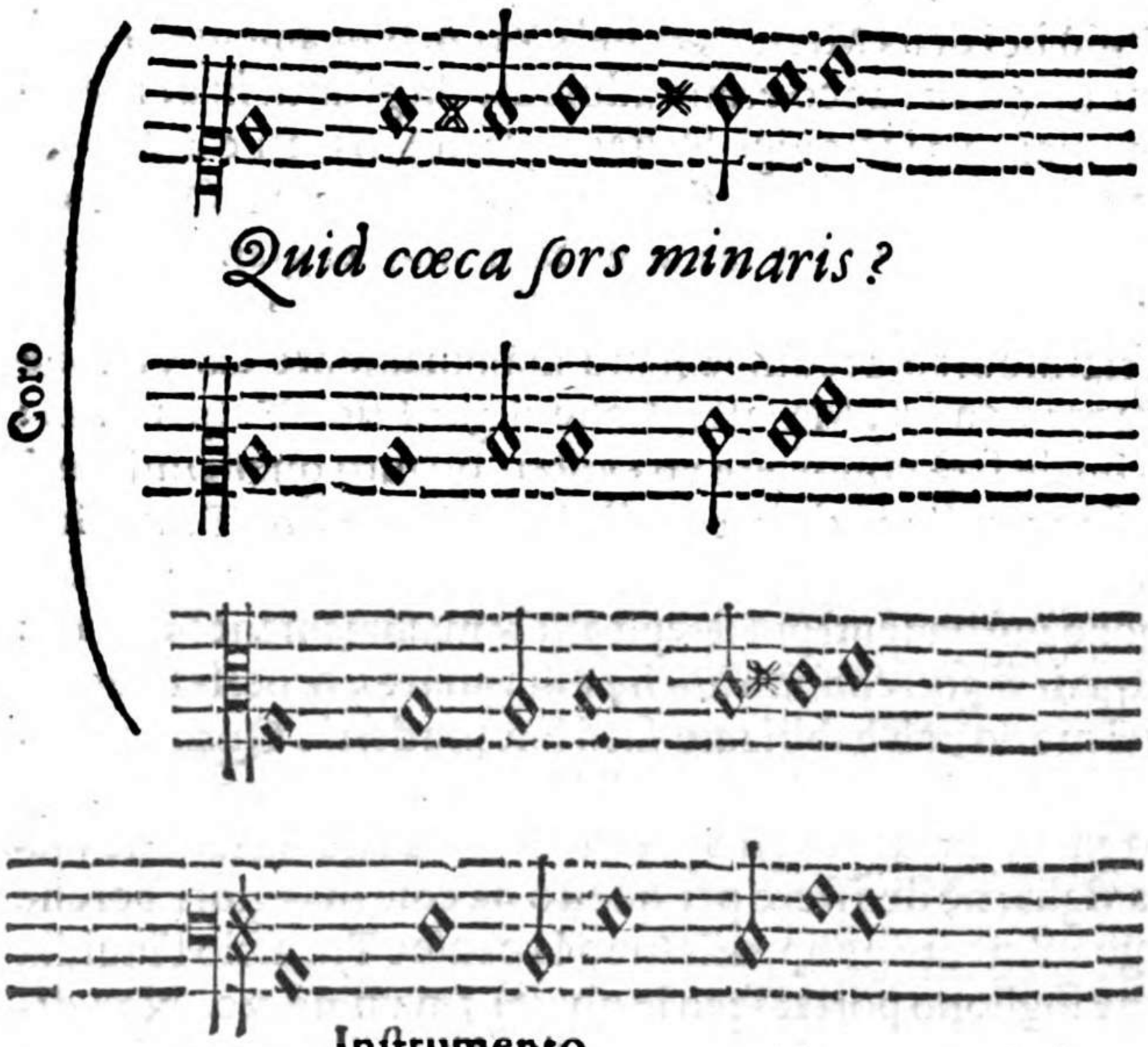
da, & ſneruata; come per lo più ſi ſente nello ſtile madrigaleſco: & tanto più, che i Cori Tragichi, ò ſi deuono ballare, ò paſſeggiare con quelle medeſime mouenze della melodia. il che accreſce alla muſica tanto più d'energia, & vigore, che non ſi ſente nello ſtile madrigaleſco, quanto differiſce quaſi vn corpo viuo da vn morto: poiche in queſto ſtile la forza del Ritmo vi ſi confonde tãto da quei contrarij, & diuerſiſſimi mouimenti, che appena ve ne reſta veſtigio alcuno. Nè mi ſi dica che i Cori ſi ſono veduti ballare pure in queſto ſtile, & in Firenze, & in Roma, & altroue: perche non ballauano ſe non in quelle parti, doue ſi cantano l'iſteſſe note; cioè in vna minima parte del Coro, & con clauſole breui, & ſpezzate; à guiſa di canzonette: quale anco era il ballo poco artifizioſo, & ſcompagnato dalla varietà de' geſti: maniera molto diuerſa dalla buona, & antica; che riceueua grã varietà d'Arie, & mouenze, & figure di ballo, & periodi anco lunghi, & attaccati nel diſcorſo. Non ametterò ne anco il preteſto, che pigliano i muſici, per non fare le loro compoſitioni troppo ſemplici, & triuiali; perche ſi poſſono ſcapricciare in altri ſoggetti; ſe vogliono moſtrare la loro peritia in coſe ſtentate, & di ſtudio, come dicono. e quanto all'eſſere ſemplici, non ſempre le coſe più artifizioſe ſono le più belle: come ſi può conoſcere nella Poeſia; doue niuno, che non ſia mentecatto, preferirà per eſſempio i verſi di Porfirio Optatiano cõ le Acroſtichidi, all'Egloghe di Virgilio, coſi pure, & ſemplici come ſono. Et ne anco ſi potranno chiamare triuiali queſte melodie, ſe ſaranno fatte con giuditio, & con varietà Meliche, & Ritmiche; & con quella eſpreſſione de gl'affetti, & del coſtume, che ſi richiede. Non eſcludo già per queſto qualche anticipatione di poche parole fatta opportunamente

dal Corifeo: ne dico, che sempre tutti i Corici debbino cantare insieme: perche possono anco ad imitatione de' gl'antichi diuidersi in due squadre, ch'essi diceuano ἀντιφωνίαν, & cantare vna per volta: mà auuertisco solo quello, che per lo più si deue osseruare. Presuppostà dunque questa massima, dico che in ogni modo resta al Compositore gran campo di variare: poiche il concento si potrà disporre almeno in tre guise. La prima si può chiamare vn Canto Piano. La seconda Falso Bordone, & la terza Contrapunto di nota contra nota. Ciascuna di queste riceue poi diuerse altre spezie. Perche il Canto piano si può fare prima tutto all'vnisono: secondo all'ottaua semplice: terzo all'ottaua diuisa harmonicamente: quarto in quinta. li quali due vltimi modi forse non riuscirebbono, per quella continuatione di quinte: tuttauia è cosa che si potrebbe esperimentare: purche non vi mancasse l'accompagnamento instrumentale: massime d'instrumenti gagliardi; che s'accomodassero di tutte quelle consonanze, che vi potessero entrare. perche chi direbbe mai, se non l'hauesse esperimentato, che ne' registri de gl'Organi la continuatione di più quinte, & i falsi riscontri di none, che ne seguono, non guastassero il concento? Il secondo modo non hò dubbio, che riuscirebbe: perche quell'accompagnamento d'ottaue in quella guisa non s'intende contro le regole: anzi si prende quasi per vna voce sola, come si fà ne' cordoni del Liuto, che s'accompagnano, d'vn altra corda più sottile all'ottaua: & tanto più se l'accompagnamento instrumentale fusse variato assai; & non s'interponesse frà quell'ottaua; mà ò la rinchiudesse nel mezzo, ò fusse sotto, ò sopra di lei. La seconda foggia di falso bordone (per il quale intendo vn concento di tutte seste, ò decime; fuor delle cadenze però) riceue anche essa

essa qualche varietà: perche essendo le voci più vicine, come Bassi, & Contralti, può procedere con seste: & se saranno lontane, come Bassi, & Soprani) per decime: & in amendue i modi, ò con vna voce mezzana, se vi sarà, che diuida le seste nella quarta, & nella terza; & le decime nella quinta, & nella sesta; ò pure da se, & indiuise. Doue auuertisco, che si come le decime si possono variare, mutando alternatiuamente l'ordine della quinta, & della sesta, così anco si può fare nelle seste; ponendo la quarta nel graue, quando s'vnisce con la terza maggiore: benche i Contrapuntisti si guardino da quest'accoppiamento; più per vna certa superstitione passata di mano in mano dal secolo rozzo in quà, nel quale si teneua la quarta per dissonanza, che per alcuna ragione sufficiente. La terza maniera si può ridurre anch'essa à due sorti almeno, vna delle quali sarà d'vn contrapunto più rigoroso di nota contra nota, & l'altra d'vn più licentioso: nel quale si cõcedino in qualche parte alcune diminutioni: ch'è la maniera più praticabile, & vaga di tutte. Or sì il perito Cõpositore adoprerà il suo giuditio per conoscere, doue più vna maniera di melodia, che vn'altra si richieda, potrà senza fallo far sentire tanta varietà al Teatro, che niuno vi cercherà artifizij di fughe, & di repliche: & ognuno ne resterà sodisfatto pienamente. Per essempio, doue si vorrà esprimere maggiore vnione d'affetti, si potrà adoprare il canto fermo: doue meno, si procederà per il falso bordone. mà doue si mirerà più al diletto, s'vserà il contrapunto di nota contra nota. Et se si volesse mai far sentire il Cromatico puro; quello cioè che non esce delle corde del Tuono fondamentale, si potrà praticare in vno delli due primi modi; essendone il terzo poco capace, per carestia di corde sufficienti. Questo sì, ch'io voglio

auuerti-

auuertire, che nella prima maniera di concento semplice ò piano, non s'appagheranno forse interamẽte l'orecchie di questi nostri Pratici, se non vi saranno queste due conditioni: prima che si proferisca in guisa scolpito, facendo intendere bene tutte le consonanti, che non si perda cosa alcuna: già che questo è il principale acquisto, che si caua da questa sorte di musica. secondo, che l'accompagnamento instrumentale sia di tal sorte d'instrumenti, che possino supplire à quello, che principalmente manca à que sti concenti semplici; che sono l'imitationi, & varietà di consonanze; cioè che s'adoprino Instrumtẽi d'archetto; i quali per luoghi di non molta capacità proportionalmen te seruono per quello, che seruiuano ne gl'antichi Teatri, ò in Sale molte spatiose gl'instrumenti da fiato; come Pifferi, Flauti, & Organi. Voglio ben'auuertire, che di queste tre maniere, la più frequente per parer mio deue essere l'vltima del Contrapunto di nota contra nota; secondariamente il canto piano; & meno di tutte, il falsobordone: il quale si deue adoprare molto parcamente, & per poche battute. Questo mi pare molto à proposito per quando si procede di grado in quella sorte di Cromatico, che si chiama Inspessato; perche si serue anche delle corde particolari Diatoniche, & delle Metaboliche; come dal seguente essempio si vede.



nel quale cantandoſi le tre Parti di ſopra dal Coro; il Baſſo può eſser ſonato da vn'Violone; tacendo frà tanto il Cembalo: perche non pare, che ci poſsa far buon effetto. Il quale accompagnamento; benche à molti parrà aſſolutamente neceſsario, per coprire, come dicono, ò più toſto per reggere quelle quarte, poſte trà il Tenore, & il Cõtralto; a me nõ pare già così: perche ſtimo che cõ quelle tre ſole Parti il contrapunto potrebbe procedere. Mà per fare il concento più pieno, & perche il Coro non reſti ſcompagnato dall'inſtrumento in queſta guiſa potrà accomodarſi.

comodarsi. Mà le mutationi de' Tuoni, che contengono il più bel della Musica; & ne' Cori massimamente hanno luogo (doue anco erano adoprate da gl'antichi per testimonianza di Dionigi Halicarnasseo) in tutti e tre li sopradetti ottimamente si potranno aggiustare. Quanto à gl'instrumenti per vna sala mezzanamente grande, niuno sarà più à proposito del nostro Cembalo Diarmonico, ò Triarmonico, accompagnato massimamente dal Violone Panarmonico. Mà lasciamone il giuditio all'esperienza: la quale farà conoscere vna volta, quanto questi instrumẽti siano vtili; anzi necessarij per le Scene, & Teatri hodierni. Ciò dico, perche per i Teatri antichi vi vorrebbono instrumenti più strepitosi; & massimamente da fiato: i quali si potrebbono anch' essi variare, & perfettionare nel modo, ch'habbiamo fatti li sopradetti. Quando poi, auuenga che questa sorte di Musica, & di Cori, non appaghi pienamente gli Spettatori, non sarà da farsene marauiglia; nè desistere per questo da cose maggiori: perche ageuolmente ne appariranno la cause. Tralascio l'inuidia che sogliono portar seco le nouità; massime &c. Non dico ne anco della necessità, ch'habbiamo d'introdurre i Cori ne gl'angustissimi siti delle nostre Scene; & non in luoghi aperti, & spatiosi, come anticamente si faceua; cõ molto maggior satisfatione de gl'occhi, & dell'orecchie in particolare: alle quali maggior diletto porgono simili Melodie cantate con voce alta, & accompagnate da instrumenti molto strepitosi (cioè da' Pifferi, che altroue accennai essere le Tibie Coriche) mà vdite da lontano. Non parlo del ballo, ò gesto artifizioso che si praticaua similmente da' Corici antichi, versatissimi in tutte queste cose: & altre particolarità che hoggi non sappiamo; & che se bene proportionatamente almeno si potrebbono ri-

mettere

mettere in vso; tuttauia ricercherebbono grandissimo studio, fatica, e dispendio. Mà quello, che più mi fa temere è, che essendo il tempo così breue; & impiegandosi giouanetti inesperti; poco pratici nel Latino; e di voci tali quali, vi mancherà, e la viuacità dell'attione; e quella soauità, & vnione di concento, che nasce da voci elette, sonore, e bene aggiustate insieme; e per auuentura si sentirà anche poco l'instrumento. oltre che vi vorrebbe vn'accompagnamento più artificioso, che vn semplice Basso continuo. onde forse non vi mancheranno di quelli, che chiameranno queste si fatte Melodie, Musiche da Frati, e cose simili. Non priueranno già V.S. queste chiacchiere di quella lode, che meritamente gli sarà resa dalle persone sincere, dotte, e giuditiose; per hauer osato di mettersi con si pochi aiuti ad vn'impresa bella sì, e nobile; ma altrettanto difficile, e scabrosa: e come si dice, rotto il ghiaccio, & aperto la strada à gl'altri. E tanto più gl'è douuta questa lode appresso i Sauij, quanto è più difficile il restaurare le cose antiche; e fabricare, come si dice; sul vecchio, ch'il murare di pianta: benche di prima vista non così paia. Ed è la ragione assai chiara: perche il rimettere in pratica cose per lungo spatio perdute, suppone vn'vso contrario inueterato, & accreditato di già; al quale è forza di contrastare. senza che la presuntione milita contro quello, che per l'addietro s'è tralasciato; quasi come hauesse ceduto al meglio. Oltre che pare, che vna certa fatalità s'opponga sempre à quelli che cercano di resuscitare l'antiche cose: i quali sogliono anche essere d'ordinario poco fortunati; come in me medesimo più, e più volte hò prouato.

AGGIVNTA.

PEr compimento di queſt'Opera, voglio aggiungere vna figura; la quale dimoſtrerà, come vn Violone, che habbia il tuono diuiſo in quattro parti, ò pure in tre, à guiſa de' Cembali ſpezzati (come il noſtro Panarmonico) poſſa accordarſi con tutte le voci naturali, & accidentali de' Cēbali cōpoſti di tre Tuoni, e taſtature diuerſe: e ſeruirà per la pratica dell' intauolatura, e per ſonare ſopra l'vno, e l'altro inſtrumento: con queſta differenza, che per il Violone vna medeſima chiaue s'adoprerà ſempre, e per il Cembalo tre ve ne vorranno diuerſe.

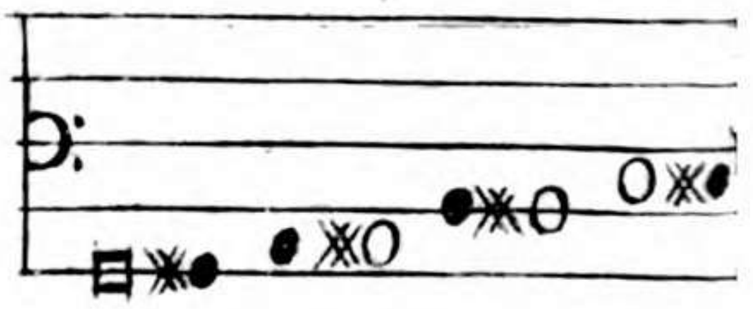
Mà quì ſi deue auuertire, che ſe detto Violone s'accorderà al Tuono Dorio (ò Ipodorio) come dimoſtra la prima ſerie dell'otto lettere, tutta la figura con le ſue note potrà ſeruire; come nel ſecondo ſcompartimento del Violone à Facc. 321. doue il tuono è diuiſo in quattro parti. Mà ſe s accorderà al Frigio (il che è più commodo; perche il tuono ſi diuiderà ſolo in tre, e le voci ſegnate così Xb, non ſaranno neceſſarie) allora biſognerà (oltre qualche mutatione, che c'anderà) mirare alla ſeconda ſerie, che comincia dall'*F* corſiuo, & accomodare quelle chiaui alle corde à voto; con queſta differenza, che ſe ſi ſonerà il Frigio ſemplicemente, come ſtà, biſognerà accordarle con gl'interualli di dette lettere naturali, come ſtanno; nel qual caſo l'harmonia comincerà da tre tuoni conforme alla ſpecie d'F *fa*, *vt*.. Mà ſe ſi vorrà ſonare il Dorio nel Siſtema Frigio accidentalmente, ſi douerà accordare, conforme alle lettere ſiniſtre di detta ſeconda ſerie; prendendo, verbi gratia bA in

vece

10527145

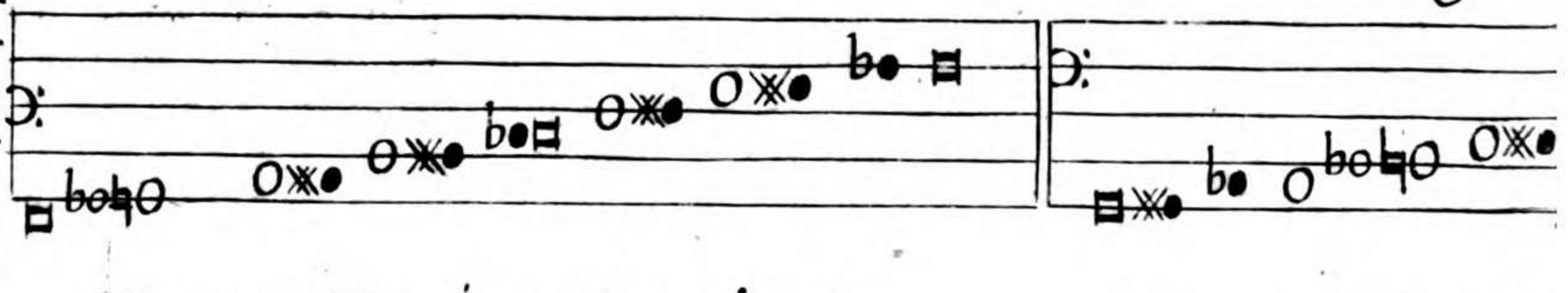
Corrispondenza delle uoci proprie e dell'accidentali, de't
Triarmonico, con le note del sistema Dorio, o Ipoc

Sistem



Tuono Dorio o Ipodorio

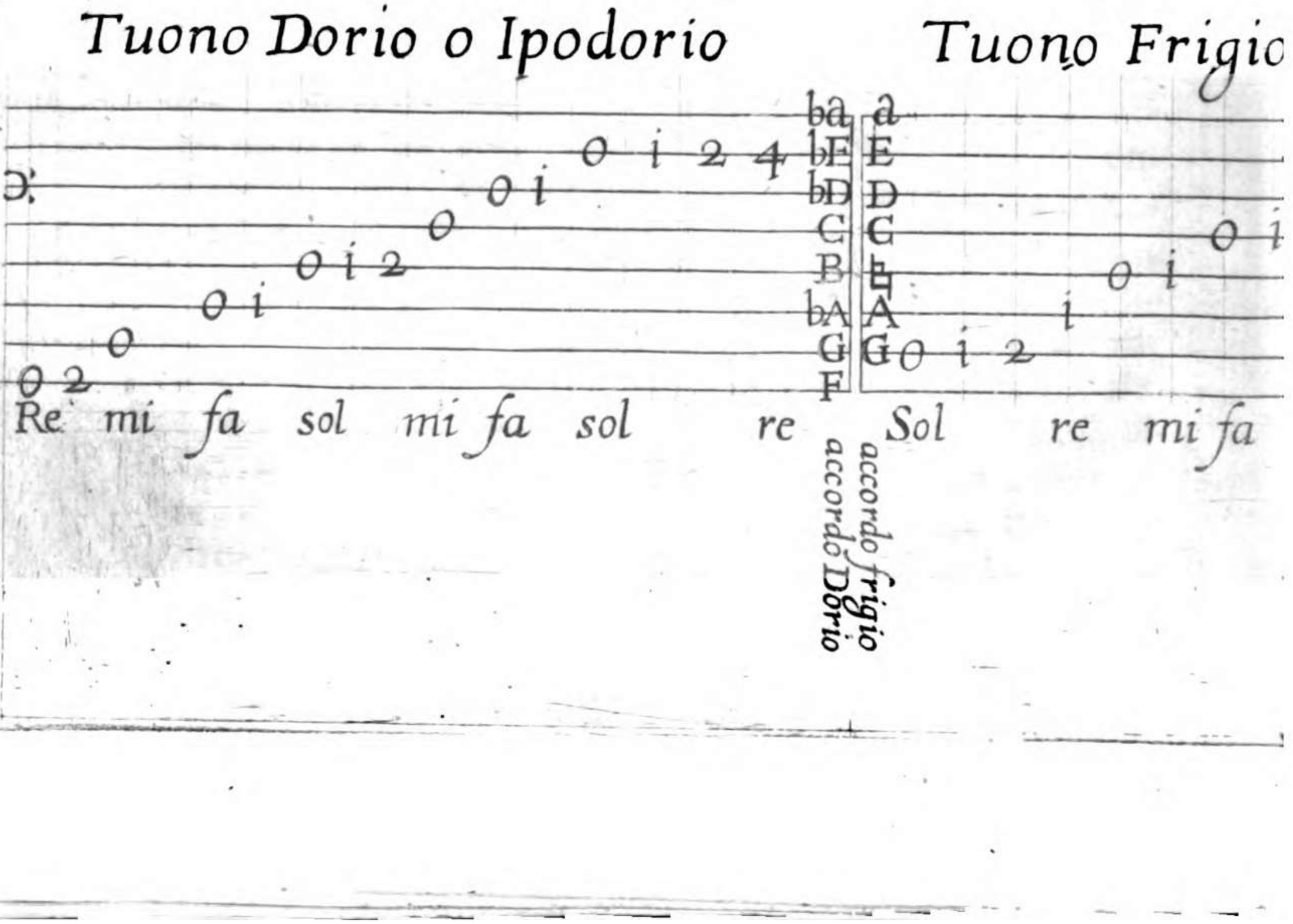
Tuono Frigio



Cembalo Triarmonico

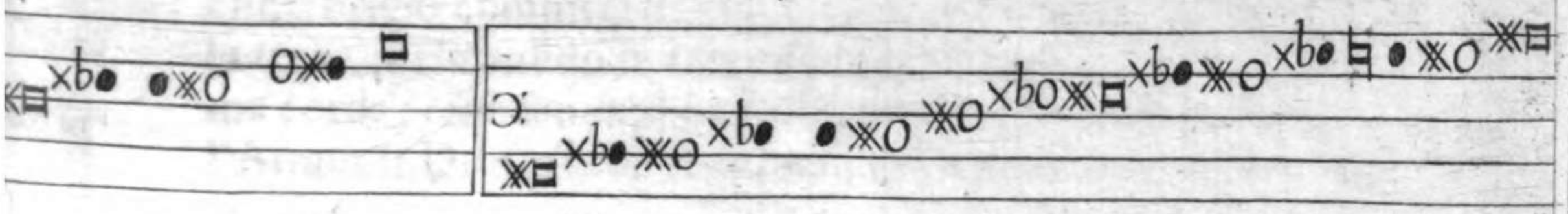
Tuono Dorio o Ipodorio

Tuono Frigio

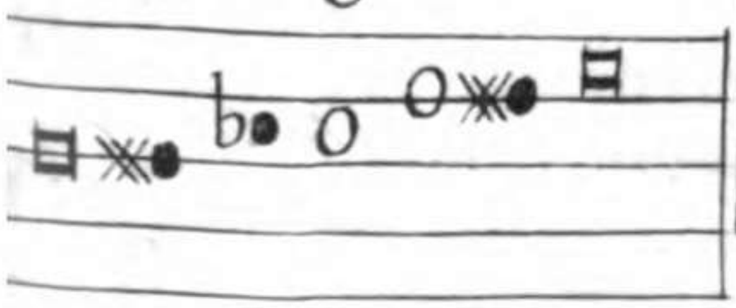


re Tuoni principali, e tre tastature del Cembalo
orio inspessato, e con le uoci del Violone Panarmonico.

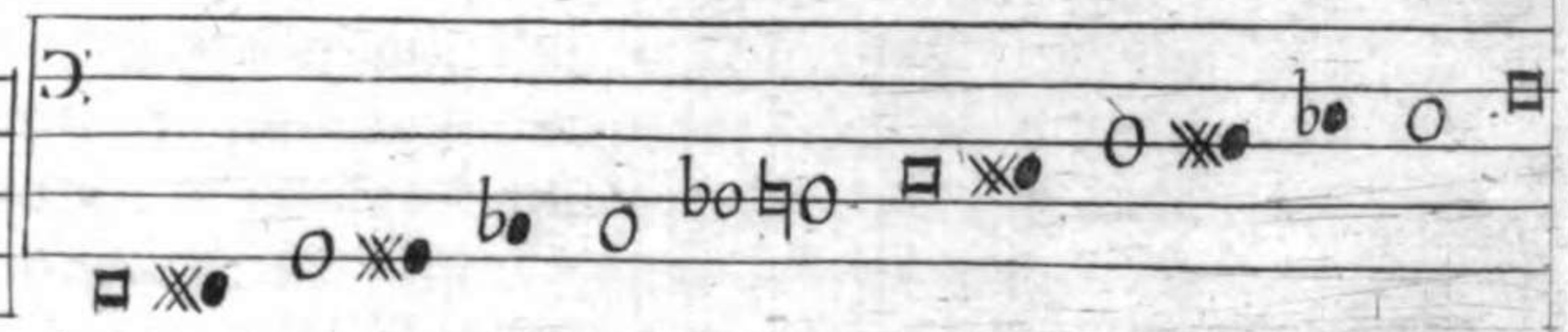
Dorio ò Ipodorio inspessato



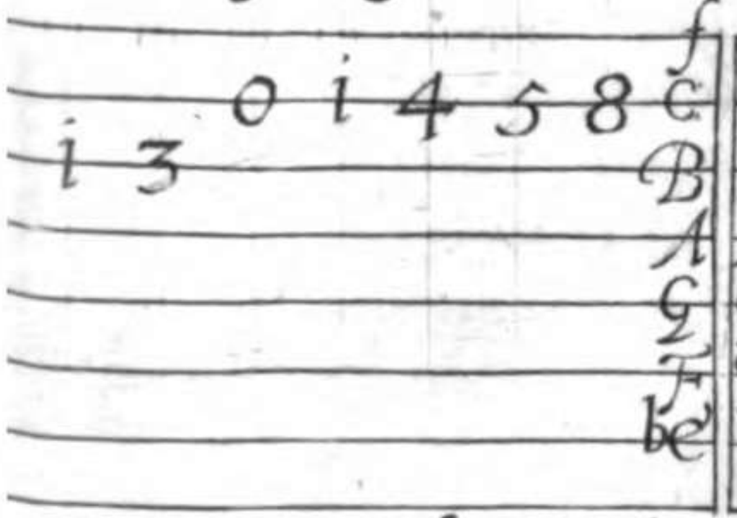
o Ipofrigio



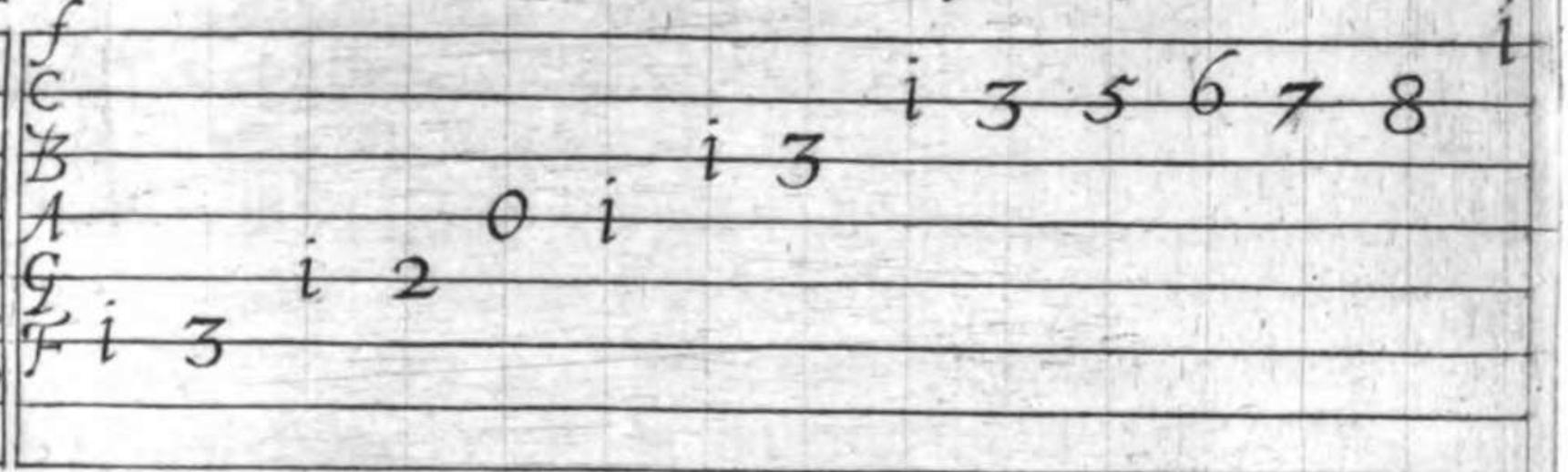
Tuono Lidio o Ipolidio



o Ipofrigio



Tuono Lidio o Ipolidio



vece dell'A; cioè accordando la terza corda vn ſemituono ſopra la ſeconda, e non vn tuono. La terza ſerie poi con le lettere ſiniſtre, dimoſtra le corde accordate nell'iſteſſo modo con l'Armonia Frigia; mà ſegnata accidentalmente nel Lidio; e con le deſtre l'Armonia Lidia ſegnata naturalmente, con li ſuoi proprij caratteri: mantenendoſi per tutto le debite diſtanze di verſo il graue: perche il Frigio comincia dalla ſeconda corda; & il Lidio dalla terza: e rimanẽdo in amendue i modi immobile la prima corda; cioè ſenza abbaſſarla, nè alzarla: benche nell'Armonia Doria ſia vn'A *la, mi, re*, e nella Frigia vn F *fa, vt*.

Del reſto, il più alto di queſti tre ordini rappreſenta vn ſolo Siſtema (che qui è il Dorio, ò Ipodorio) inſpeſſato con le voci de gl'altri due Tuoni, ò Armonie: ſenza porui però la Doria; perche ſi può prendere dall'ordine di ſotto mezzano. E qui debbiamo figurarci, che ſe queſto Siſtema fondamentale fuſſe il Frigio, ò Ipofrigio, & eſſo, e gl'altri due, con le loro voci tornerebbono vna terza maggiore più nel graue: perche il Dorio comincerebbe in F *fa, vt* (cioè in A *la, mi, re*, naturalmente) il Frigio in G *ſol, re, vt*, naturalmente; & il Lidio in A *la, mi, re* (cioè in F *fa, vt*, naturalmente; al contrario del Dorio) variandoſi l'altre voci di ſegni, e non d'interualli: poiche la ſeconda del Lidio, per eſſempio di D con queſto ſegno Xb, diuerrebbe vn'A col dieſi ✕.

Il ſecondo ordine dimoſtra la diſpoſitione naturale delle tre taſtature, ò Armonie con le chiaui diſtanti vna terza maggiore: ch'è la diſtanza delle voci Synonyme, ò de' Tuoni ſeparati dal Modo. E nell'vno, e l'altro ordine le note quadre moſtrano le voci cadentiali, e principali di ciaſcuno: e trà le tonde, le piccole accennano le

voci

voci accidentali (ahe si direbbono in Latino *Insitiæ*, & in Greco ἐξαρμόνιοι) e le grandi quelle del Tuono, e natuli: alle quali, come anco alle quadre, corrisponde vna delle sillabe sottoposte; e si potrebbono anco differen iare dalle piccole con tingerle di rosso. Il terzo ordine è quello delle otto corde del Violone: di cui le corde à voto si figurano col zero (o); & i tasti primo, secondo &c. con l'1, 2, &c. conforme all'intauolatura Italiana; doue anco col rosso si potrebbono differentiare quelle voci, che sono principali, e corrispondono ad vna delle quattro sillabe *re*, *mi*, *fa*, *sol*: hauendone escluso l'altre due *vt*, & *la*, come superflue, secõdo l'vso de gl'antichi Greci. Del che si sono mostre le ragioni, & vtilità notabilissime che se ne cauano per la perfetta pratica d'imparar il canto con breuità, e chiarezza; e d'intauolare la Musica con maniera assai più facile, & ordinata della comune, in vn nostro Discorso in Lingua Francese, che al presente si stampa in Parigi.

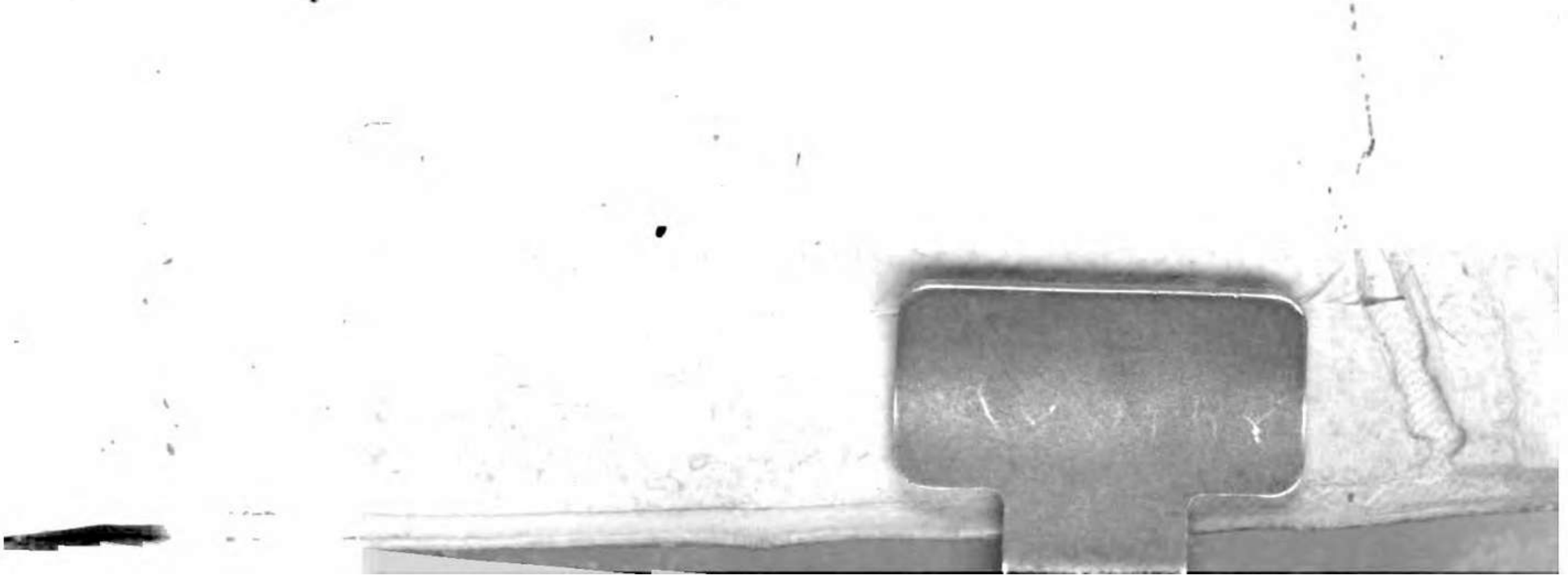
†

IL FINE.

10527145

10527145

4 Jan — ... Co. 4 1 to 10 2



10527145